Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών
Επιστημών και Τεχνών
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

7ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Μουσική, λόγος και τέχνες»

Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Κώστας Χάρδας

Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών
Επιστημών και Τεχνών
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

7ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Μουσική, λόγος και τέχνες»

Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Κώστας Χάρδας

Συντονίστρια του συνεδρίου:
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:
Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Νίκος Μαλιάρας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Χάρης Ξανθουδάκης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Νίκος Τσούχλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:
Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Γιώργος Κοκκώνης, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου
Νίκος Μπούκας, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νήσων
Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2016

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

ISBN 978-618-82210-1-7

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Joseph Riepel. Απόπειρα ανακατασκευής και αποτίμησης 11

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ
Η μορφή «θέμα και παραλλαγές» στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: Ανάλυση του έργου "Kurze Variationen auf ein Bergsthema" από τα *32 κομμάτια για πιάνο* 35

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Πλευρές θεματοποίησης και αποθεματοποίησης στη δωδεκαφθογγική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: μερικές σκέψεις πάνω στη σχέση της Grundgestalt με την Grundreihe, με αφορμή τη δωδεκαφθογγική συγκρότηση των θεμάτων στα πρώτα μέρη των *Κοντσέρτων για πιάνο αρ. 1* και *αρ. 2* 51

IRMGARD LERCH-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ
Ιστορία – Ιστορίες: Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950 72

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Η διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης στην Ελλάδα: ιστορική αναδρομή, δεδομένα και προοπτικές 82

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΑΚΑΡΟΓΛΟΥ
Τέχνες, γράμματα, αθλητισμός: Η συμμετοχή του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray στην συνδιάσκεψη της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής 91

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Η αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου – Arnold Schoenberg (1945-1951): κριτική αποδελτίωση και σχολιασμός 96

ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΔΕΛΒΙΝΙΩΤΗ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Μανώλης Καλομοίρης – Εθνικό Ωδείο Κύπρου (Παράρτημα Λευκωσίας): Οι σχέσεις συνεργασίας και οι προεκτάσεις τους 114

ΑΘΑΝΑΣΙΑ ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ
Χειρονομία και Λόγος: Παρελθόν και μέλλον 139

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ
Ιχνηλατώντας τη μουσική δραματουργία της γερμανικής ρομαντικής όπερας 146

SABINE KOCH
Από τον Wagner και πέρα: Η μαθητεία και η καριέρα του Δημητρίου Λάλα στη Δυτική Ευρώπη 156

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ
Φαντασιακές κοινότητες με τη δύναμη της μουσικής: Ο τελετουργικός ρόλος της τέχνης από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ στον Γιάννη Χρήστου 163

ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ
Η Βενετία και οι ελληνικές της κατακτήσεις: μουσικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις 171

ΜΑΡΚΟΣ ΛΕΚΚΑΣ
Prolatio και tempus imperfectum στην εποχή του φαντασιακού ρεαλισμού 178

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΙΑΝΝΕΛΟΣ
Παρατηρήσεις στη γραπτή μετάδοση της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής 190

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΔΙΚΤΥΟ 195

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΛΑΖΑΚΗ
Μουσική και ποίηση στην αισθητική του Χέγκελ 209

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΟΥΤΣΟΜΠΙΝΑ
Σχέσεις μεταξύ μουσικής και ρητορικής στις μουσικο-θεωρητικές πηγές του 15ου και 16ου αιώνα: αναδρομή στις πρώτες μαρτυρίες 218

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Σχέση μουσικής και κειμένου στο τραγούδι *Der Doppelgänger* του Franz Schubert 225

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
The Rake's Progress: μουσικοποιητική αποτύπωση των συναισθηματικών πτυχών του χαρακτήρα της Anne Trulove 237

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΗΜΗΝΑΚΗΣ
Το δίπολο «εντολή / υπακοή» ως κωδικοποιημένη έκφανση της προστακτικής έγκλισης στη σχέση «συνθέτη / ερμηνευτή» μέσα από τις αναλύσεις των concert-studies *Nine Etudes for Saxophones in 4 Books* του Christian Lauba 248

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ
Για την αλληλογραφία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: πρόδρομες σκέψεις 266

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΡΟΒΑΣ
Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: Μια πρώτη προσέγγιση 274

ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ
Σπυρίδων Ξύνδας, *Ο υποψήφιος* (1867): Η πρώτη ελληνόγλωσση όπερα. Μια προσέγγιση στο έργο (κυρίως στην ενορχήστρωση Ρομποτή, 1931) βάσει των διαθέσιμων πηγών, καθώς και μερικές ιστορικές και αναλυτικές παρατηρήσεις 290

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ
Το μετέωρο βήμα: Στιγμιότυπα «πάλης» δωδεκαφθογγικής και τονικής δομής
σε έργα του πρώιμου ελληνικού μουσικού μοντερνισμού 299

ΜΑΝΤΩ ΠΥΛΙΑΡΟΥ
Ζητήματα ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στα μέσα της τρίτης και τέταρτης
δεκαετίας του 20ού αιώνα, όπως καταγράφονται σε έντυπα μέσα της εποχής 309

ΑΝΝΑ-ΜΑΡΙΑ ΡΕΝΤΖΕΠΕΡΗ-ΤΣΩΝΟΥ
Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» στην έντεχνη νεοελληνική μουσική
των Μανώλη Καλομοίρη και Γεωργίου Καζάσογλου 316

ΠΕΤΡΟΣ ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ
Γεώργιος Σεφέρης: *Επιφάνια* (1937) – «Κράτησα τη ζωή μου».
Μελοποίηση των Α. Κουνάδη και Μ. Θεοδωράκη: Τα μεθοδολογικά εργαλεία των
δύο συνθετών που συμβάλλουν στην ανάδειξη του μελοποιημένου λόγου 352

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΙΑΝΝΟΥ
Μουσικοδραματουργικά σχήματα και ποιητική αληθοφάνεια –
Σχόλια στον *Τροβατόρε* του Βέρντι 358

ΡΕΝΑΤΑ ΔΑΛΙΑΝΟΥΔΗ
Μελοποίηση παραδοσιακού τραγουδιού: προσομοίωση ή νεωτερικότητα;
Μελέτη περίπτωσης το τραγούδι «Πέρα στους πέρα κάμπους»
για το θεατρικό έργο *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, 1962 401

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ
Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη: *Αντιθέσεις* 409

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, Δημήτρης Θέμελης. *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*
σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη 441

ΞΕΝΙΑ ΘΕΟΔΩΡΙΔΟΥ
«Μόνο της μπόρας έμειναν οι γλάροι καπετάνιοι»:
Τα έργα για μικτή χορωδία a cappella ΑΚΙ-Ντ 94 έως 97 (1943) του Γιάννη Α.
Παπαϊωάννου. Μια συνάντηση του εξωτερικού με το εσωτερικό τοπίο,
με φόντο τη γερμανική Κατοχή 456

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ
Αισθητική συμφωνία; Μια οντολογία της σχέσης μουσικής και ζωγραφικής 469

ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΤΣΕΡΠΕ
Τέχνη και μουσική στον Αριστοτέλη: Η έννοια της «μίμησης» και του «καθόλου»
στη μουσική (η περίπτωση της συγκριτικής θεώρησης της μουσικής
και της ζωγραφικής) 476

ΜΑΙΗ ΚΟΚΚΙΔΟΥ
Ο ρυθμός ως διαπραγματεύσιμο χαρακτηριστικό της τέχνης 485

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ
Εικόνες από μια έκθεση του Μ. Μούσοργκσκυ και *Έξι Goyescas* του Ε. Granados:
Δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα διασύνδεσης πιανιστικής συνθετικής
δημιουργίας και ζωγραφικής τέχνης από διαφορετική αφετηρία 497

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΑΣΟΥΔΗΣ
Μουσική στον κινηματογράφο: «Παιχνίδια μνήμης» 508

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο θεσμός των διατμηματικών μουσικολογικών συνεδρίων φαίνεται ότι έχει κερδίσει πλέον το ενδιαφέρον των μουσικολόγων και έχει συμβάλει στην ανάδειξη νέων επιστημόνων. Το έβδομο, κατά σειρά, Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο έλαβε χώρα για πρώτη φορά στην Κέρκυρα, κατά το διάστημα 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015, διευρύνοντας έτσι το πλαίσιο συνεργασιών. Στο πλαίσιο του συνεδρίου, που πραγματοποιήθηκε για δεύτερη χρονιά υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, συνενώθηκαν οι οργανωτικές δυνάμεις των τεσσάρων Τμημάτων Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων: συγκεκριμένα, των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και του Ιονίου Πανεπιστημίου, καθώς και του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Εκτός από την προώθηση και ανάδειξη της μουσικολογικής επιστήμης, ο θεσμός των διατμηματικών συνεδρίων τείνει να διευρύνει τη θεματολογία των διαφόρων πεδίων της μουσικολογικής έρευνας αλλά και να συμβάλει στον εμπλουτισμό της μουσικολογικής βιβλιογραφίας. Με την καθιερωμένη έκδοση των πρακτικών κάθε συνεδρίου προέκυψαν αξιόλογες εκδόσεις, ειδικοί τόμοι και αφιερώματα, και αναπτύχθηκε επίσης ένας γόνιμος διάλογος που ανέδειξε τα επίκαιρα ζητήματα της σύγχρονης μουσικολογικής επιστήμης.

Το πρόγραμμα του έβδομου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου στην Κέρκυρα διαρθρώθηκε σε τρεις βασικούς θεματικούς άξονες, οι οποίοι διεξήχθησαν ανάλογα σε σημαντικούς ιστορικούς χώρους της πόλης με πλούσια παράδοση, ως εξής:

1. «Μουσική και εικαστικές τέχνες» στη Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας (Παλαιά Ανάκτορα)·
2. «Μουσική και λόγος» στην Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών·
3. «Μουσική, λόγος και τέχνες στα Επτάνησα» στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

Συγχρόνως, στο κτίριο της Πρυτανείας της Ιονίου Ακαδημίας φιλοξενήθηκαν οι διάφορες συνεδρίες ανεξάρτητης θεματικής, κατά τη διάρκεια των οποίων παρουσιάστηκαν επιμέρους μουσικολογικά θέματα ενός διευρυμένου προσανατολισμού.

Κατά τα δύο τελευταία χρόνια έχει καθιερωθεί πλέον στο πλαίσιο των διατμηματικών συνεδρίων να πραγματοποιείται και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), προσφέροντας τη δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων, ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού. Στην Κέρκυρα ανακοινώθηκαν και οι προτάσεις για τη δημιουργία Ερευνητικών Ομάδων, οι οποίες εγκρίθηκαν κατά τη συνεδρίαση και θα λειτουργήσουν στο πλαίσιο των ερευνητικών δραστηριοτήτων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Τα τέσσερα πολιτιστικά ιδρύματα της Κέρκυρας, και συγκεκριμένα η Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας, η Δημοτική Πινακοθήκη Κέρκυρας, η Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών και η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, διέθεσαν τους χώρους τους ανιδιοτελώς για τη διεξαγωγή του διατμηματικού συνεδρίου και φιλοξένησαν όλες τις εκδηλώσεις του. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να απευθύνω ειλικρινείς ευχαριστίες προς όλους τους προαναφερθέντες φορείς για τη στήριξη των εργασιών του συνεδρίου και να εκφράσω επίσης τις ευχαριστίες εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Τέλος, πολλές ευχαριστίες αναλογούν στα μέλη της Οργανωτικής και Επιστημονικής Επιτροπής του έβδομου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που στήριξαν τους στόχους της διευρυμένης διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν σε αυτή την κοινή προσπάθεια· οπωσδήποτε θερμές ευχαριστίες εκφράζονται προς τον Κοσμήτορα της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ιονίου Πανεπιστημίου, κ. Χάρη Ξανθουδάκη, καθώς και τη συντονίστρια του συνεδρίου, κα. Αναστασία Σιώψη.

Εύη Νίκα-Σαμψών
Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Η διμερής και η τριμερής μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Joseph Riepel. Απόπειρα ανακατασκευής και αποτίμησης

Ιωάννης Φούλιας

Έχοντας περιπλανηθεί σε πολλά μέρη της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης και αποκτήσει πλούσιες μουσικές εμπειρίες στην Δρέσδη και την Βιέννη, το 1749 ο βιολονίστας και συνθέτης Joseph Riepel εγκαθίσταται μόνιμα στο Regensburg της Βαυαρίας, ως αρχιμουσικός της αυλής του πρίγκηπος του Thurn und Taxis. Στα χρόνια που ακολούθησαν άσκησε με ιδιαίτερη επιμέλεια και ευσυνειδησία τα καθήκοντά του,[1] ενώ δεν άργησε να αποκτήσει σημαντική φήμη για την παιδαγωγική του δραστηριότητα και ειδικότερα για την μεγάλη του θεωρητική πραγματεία που υπό τον γενικό τίτλο *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (*Θεμελιώδεις αρχές για την μουσική σύνθεση*) ξεκίνησε να δημοσιεύεται τμηματικά, σε "κεφάλαια", ήδη κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1750: συγκεκριμένα, το εναρκτήριο "κεφάλαιο" κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1752,[2] το δεύτερο ακολούθησε το 1755[3] και το τρίτο είδε το φως της δημοσιότητος το 1757,[4] ενώ δύο ακόμη "κεφάλαια" εκδόθηκαν την επόμενη δεκαετία[5] και άλλα πέντε παρέμειναν αδημοσίευτα μέχρι τον θάνατο του συντάκτη τους το 1782.[6]

[1] Για τον βίο και το έργο του Riepel, βλ. αναλυτικότερα: Wilhelm Twittenhoff, *Die musiktheoretischen Schriften Joseph Riepels (1709-1782) als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, Buchhandlung des Waisenhauses (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2), Halle / Saale 1935, σ. 21-35· Ernst Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels: Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1936, σ. 97-101· Thomas Emmerig (και Hans Gunter Hoke), "Riepel, Joseph", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 14, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 81-83: 81.

[2] Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten, Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel. De Rhythmopoeïa, oder von der Tactordnung*, Emerich Felix Bader, Regensburg & Wien 1752 / Johann Jacob Lotter, Augsburg 1752· δεύτερη έκδοση (ανατύπωση): Johann Leopold Montag, Regensburg 1754 (εφ' εξής: Riepel, I).

[3] Joseph Riepel, [*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Zweites Capitel*]. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein, Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Christian Ulrich Wagner, Ulm & Regensburg 1755 (εφ' εξής: Riepel, II).

[4] Joseph Riepel, [*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Drittes Capitel*]. *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Wieder durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, [Christian Ulrich Wagner], [Ulm &] Regensburg 1757 (εφ' εξής: Riepel, III).

[5] Joseph Riepel, [*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*]. *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel. Abermal durchaus mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen*, Johann Jacob Lotter, Augsburg 1765· Joseph Riepel, [*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*]. *Fünftes Capitel. Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, über die durchgehend- verwechselt- und ausschweifenden Noten &c. Theils auf Borg und theils auf eigne Gefahr mit musikalischen Exempeln abgefaßt, und wieder gesprächweise vorgetragen*, Christian Ulrich Wagner, Ulm & Regensburg 1768 / Johann Jacob Lotter, Augsburg 1768.

[6] Βλ. περαιτέρω: Twittenhoff, ό.π., σ. 36-42 και 116-130· Thomas Emmerig, "Joseph Riepel (1709-1782) und seine musiktheoretischen Schriften", *Die Musikforschung* 38/1, 1985, σ. 16-21: 16-18 και 20-21· Emmerig (και Hoke), ό.π., σ. 81-82.

Η πολύτομη πραγματεία του Riepel για την μουσική σύνθεση χαρακτηρίζεται από έναν έκδηλα πρακτικό προσανατολισμό: έκαστο "κεφάλαιο" καταγράφει τον διάλογο που διεξάγεται ανάμεσα σε έναν δάσκαλο και έναν νεαρό (πολλά υποσχόμενο) μαθητή κατά την διάρκεια μίας ημέρας γύρω από κάποιο κεντρικό θέμα, κάθε φορά, όπως π.χ. την μετρική διάρθρωση (την λεγόμενη "Tactordnung", που εξετάζεται στο πρώτο "κεφάλαιο") και την τονική δομή ενός μουσικού κομματιού (την αποκαλούμενη "Tonordnung", γύρω από την οποία περιστρέφεται το δεύτερο "κεφάλαιο"), ειδικότερα ζητήματα αρμονίας (που αναπτύσσονται κυρίως στο τρίτο και το τέταρτο "κεφάλαιο") ή αντίστιξης (στα οποία αφιερώνονται το πέμπτο και το έκτο "κεφάλαιο") κ.ο.κ. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι απλή, καθημερινή, ενώ στο επίκεντρο του διαλόγου τίθεται η ίδια η μουσική με την μορφή πολυάριθμων παραδειγμάτων, τα οποία υποτίθεται ότι καταγράφονται στο χαρτί σε πραγματικό χρόνο από τους δύο συνομιλητές ή μελετώνται από άλλα χειρόγραφα ή έντυπες μουσικές εκδόσεις, αποτελώντας την ραχοκοκαλιά των συζητήσεών τους, στις οποίες, κατά τα άλλα, συχνά εμφιλοχωρούν παρεκβάσεις ανεκδοτολογικού, πρακτικού (από την άποψη της μουσικής εκτέλεσης) ή ευρύτερου εγκυκλοπαιδικού περιεχομένου, διακόπτοντας μία κάθε άλλο παρά συστηματική πραγμάτευση των μικρών και μεγάλων "μυστικών" που όφειλε να γνωρίζει για την τέχνη του κάθε επίδοξος συνθέτης στα μέσα του 18ου αιώνος. Με άλλα λόγια, τα επιμέρους θέματα που απασχολούν τον δάσκαλο και τον μαθητή ανακύπτουν το ένα μετά το άλλο ή το ένα *μέσα* στο άλλο στην πορεία της συζήτησής τους, καθιστώντας έτσι μάλλον ανέφικτη την ανάπτυξή τους κατά τρόπον γραμμικό και ολοκληρωμένο σε ένα συγκεκριμένο τμήμα της θεωρητικής αυτής πραγματείας, αφού η οιονεί "προφορική" της φύση επιβάλλει, επί της ουσίας, πολλές ασυνέχειες, αναδρομές και παραπομπές "εν τη ρύμη του λόγου" σε άλλα, προγενέστερα ή μεταγενέστερα, σημεία ενός πραγματικά αστείρευτου φανταστικού διαλόγου![7]

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, δεν είναι να απορεί κανείς που η παρουσίαση των δομικών προδιαγραφών για τα μέρη μιας συμφωνίας, ενός κοντσέρτου ή μιας σονάτας προηγείται συνολικά της εξέτασης μικροδομικών παραμέτρων, όπως η αρμονία και η προσθήκη μιας γραμμής μπάσσου υπό την κυρίαρχη μελωδική γραμμή (ο τίτλος των δύο τελευταίων "κεφαλαίων" της πραγματείας είναι ιδιαίτερα εύγλωττος ως προς αυτό: *Το κλειδί του μπάσσου, τουτέστιν Καθοδήγηση για αρχάριους και ερασιτέχνες της σύνθεσης, οι οποίοι έχουν ωραίες ιδέες και τις καταγράφουν στο χαρτί, αλλά παραπονιούνται ότι δεν ξέρουν πώς να προσθέσουν ορθά σε αυτές κάποιο μπάσσο*)[8] ή η διεξοδική μελέτη των ξένων φθόγγων (η οποία περιλαμβάνεται πρωτίστως στην ύλη του πέμπτου "κεφαλαίου"). Επιπροσθέτως, κανείς δεν θα μπορούσε να αναμένει σε μιαν εποχή κατά την οποίαν ο Joseph Haydn δεν είχε ακόμη συνθέσει τις πρώτες του συμφωνίες ή τα πρώτα του κουαρτέττα εγχόρδων (και που ο Wolfgang Amadeus Mozart δεν είχε καν γεννηθεί) να διατυπώνονται θεωρητικά με απόλυτη σαφήνεια οι αρχές που διέπουν την κατασκευή των επιμέρους μερών των δημοφιλέστερων τότε ειδών της ενόργανης μουσικής, πολλώ δε μάλλον αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι οι μορφές

[7] Αναφορικά με το ύφος της γραφής αλλά και τον γενικότερο χαρακτήρα της θεωρητικής πραγματείας του Riepel για την μουσική σύνθεση, βλ. ενδεικτικά: Twittenhoff, ό.π., σ. 43-46· Emmerig, ό.π., σ. 18 και 19-20· Nola Reed Knouse, "Joseph Riepel and the emerging theory of form in the eighteenth century", *Current Musicology* 41, 1986, σ. 46-62: 46· Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1992, σ. 262 και 269.

[8] Τα δύο αυτά "κεφάλαια" δημοσιεύθηκαν λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα τους σε έναν ενιαίο τόμο υπό την επιμέλεια του Johann Kaspar Schubarth: Joseph Riepel, *Baßschlüssel, das ist, Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht dazu zu setzen wissen*, Johann Leopold Montags Erben, Regensburg 1786.

της σονάτας αναπτύσσονταν τότε παράλληλα και με εξαιρετική ποικιλομορφία από συνθέτες όπως ο Johann Stamitz (1717-1757) στο Mannheim, ο Domenico Scarlatti (1685-1757) στην Μαδρίτη, ο Giovanni Battista Sammartini (1700/1701-1775) στο Μιλάνο ή ο Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) στο Βερολίνο.[9] Παρ' όλα αυτά, ο Riepel επιτυγχάνει μέσα από τα παραδείγματά του να σκιαγραφήσει με επάρκεια το ποιόν τόσο του διμερούς όσο και του τριμερούς δομικού τύπου σονάτας της εποχής του, θέτοντας ουσιαστικά τις βάσεις όλης της μετέπειτα συναφούς θεωρητικής συζήτησης μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνος.

Τα μουσικά παραδείγματα σε μορφή διμερούς είτε τριμερούς σονάτας παρουσιάζονται στα δύο πρώτα "κεφάλαια" της πραγματείας του Riepel και ιδίως στο δεύτερο, το οποίο αφιερώνεται κατά κύριον λόγο στην μελέτη του τονικού σχεδιασμού των μουσικών κομματιών. Ως επί το πλείστον, πρόκειται για εναρκτήρια οιονεί συμφωνικά μέρη (και δευτερευόντως για μέρη που αναφέρονται στο είδος της σονάτας για σόλο βιολί και μπάσσο), τα οποία παρατίθενται – άλλοτε στην ολότητά τους και άλλοτε αποσπασματικά – μόνο δια της βασικής μελωδικής γραμμής, η οποία ωστόσο αφήνει να υποδηλωθεί χωρίς δυσκολία και το αρμονικό της υπόβαθρο, κατά τις επιταγές της αβρής τεχνοτροπίας που ήλθε στα μέσα του 18ου αιώνος να δώσει ένα τέλος στην εποχή της κυριαρχίας του συνεχούς βάσιμου.[10] Η συζήτηση του δασκάλου με τον μαθητή επικεντρώνεται συνήθως σε συγκεκριμένα τμήματα των υποδειγματικών συνθέσεων, για τα οποία μάλιστα παρέχονται πολλές εναλλακτικές εκδοχές, καθιστώντας έτσι πρόδηλη την πληθώρα των διαφορετικών συνθετικών επιλογών και δυνατοτήτων που ενυπάρχει στις μορφές της σονάτας.[11] Στην συνέχεια, θα επιχειρηθεί μία σύνοψη αυτών των μικροδομικών και μακροδομικών επιλογών με την συνδρομή ορισμένων άκρως ενδεικτικών παραδειγμάτων του Riepel καθώς και των συνοδευτικών τους σχολίων.

[9] Σε ένα παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγει και η Marie Louise Göllner, στην μελέτη της *The early symphony: 18th-century views on composition and analysis*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2004, σ. 126: «Η γενική εντύπωση που αφήνουν τα [συμφωνικά] παραδείγματα [του Riepel] είναι αυτή της έλλειψης οιωνδήποτε ρητών δομικών προδιαγραφών, ακόμη και οδηγιών αναφερόμενων στην τονικότητα [στην τονική πλοκή], πράγμα το οποίο οδηγεί σε ένα πλήθος δομικών σχεδιασμών. Ό,τι πιο κοντινό σε αυτό μπορεί να εντοπισθεί, όπως τόσο πειστικά έχει δείξει ο Eugene Wolf, στους πολλούς διαφορετικούς δομικούς πειραματισμούς των συμφωνιών του – συγχρόνου του Riepel – Johann Stamitz». Επιπροσθέτως, όπως ορθότατα επισημαίνεται και από τον Twittenhoff (ό.π., σ. 61), οι αυστηροί "κανόνες" δεν αφορούν τους μεγάλους συνθέτες, τις ελευθερίες των οποίων ο Riepel αποδέχεται ούτως ή άλλως σχεδόν σε κάθε περίπτωση, αλλά απευθύνονται μονάχα στους αρχάριους ως σταθερό εφαλτήριο για την περαιτέρω συνθετική τους εξέλιξη (πρβλ. επ' αυτού και Reed Knouse, ό.π., σ. 55).

[10] Πρβλ. εν προκειμένω Lester (ό.π., σ. 261), δευτερευόντως δε Twittenhoff (ό.π., σ. 51). Για μία ευσύνοπτη σκιαγράφηση της σταδιακής ανάδειξης της μελωδίας έναντι του μπάσσου ως θεμέλιου λίθου της μουσικής σύνθεσης στις μουσικοθεωρητικές πηγές του 18ου αιώνος, αλλά και για την ιδιαίτερη συμβολή του Riepel σε αυτήν την εξέλιξη, βλ. επίσης Reed Knouse, ό.π., σ. 47-48.

[11] Η Reed Knouse (ό.π., σ. 55) ασκεί κριτική στην τάση του Riepel να πραγματεύεται «λεπτομέρειες των συμφωνικών συνθέσεων» χωρίς να «παρουσιάζει μιαν οργανωμένη περιγραφή της συμφωνικής μορφής» (σε ανάλογες αλλά πιο έμμεσες αιτιάσεις προβαίνει επίσης η Göllner, ό.π., σ. 117, 118, 120 και 126). Ωστόσο, το τελευταίο αυτό αίτημα μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί αναχρονιστικό – όπως εμμέσως επισημαίνεται και από τον Lester (ό.π., σ. 267), ο οποίος αποτιμά θετικά το γεγονός ότι ο Riepel δεν περιορίζεται στην διατύπωση ευάριθμων μορφολογικών σχημάτων, αλλά εξετάζει πολλές εναλλακτικές συνθετικές δυνατότητες κατά περίπτωση – ενώ η Reed Knouse φαίνεται πως παραβλέπει καθ' ολοκληρίαν και την εγγενή δυναμική των "λεπτομερειών" αυτών να χρησιμεύσουν ως ψηφίδες στην εκ των υστέρων συγκρότηση μιας περιεκτικής συνολικής εικόνας, όπως δηλαδή επιχειρείται στην παρούσα μελέτη.

Μοιάζει εύλογο να ξεκινήσει κανείς από ένα παράδειγμα που παρουσιάζεται προς το μέσον του δεύτερου "κεφαλαίου" της πραγματείας του Riepel (Παράδειγμα 1) και μάλιστα για πολλούς λόγους, που έχουν να κάνουν με την μακροδομική του συμμετρία αλλά και την παραστατικότητα της τονικής του δομής. Η πρώτη ενότητα, αυτή που με σύγχρονους όρους αποκαλούμε *έκθεση*, εκτείνεται σε 12 μέτρα και κατανέμεται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα, τα οποία χωρίζονται με σαφήνεια από διαφορετικές πτωτικές τομές: α) το εναρκτήριο δίμετρο, το "κύριο θέμα", όπως θα λέγαμε σήμερα,[12] ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση (στο μ. 2) στην κύρια τονικότητα· β) το επόμενο δίμετρο, παρ' ότι βασίζεται επίσης στο υλικό του κυρίου θέματος, φθάνει στο μ. 4 σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, συνιστώντας επομένως – και πάλι μιλώντας με σύγχρονους όρους – ένα μη μετατροπικό μεταβατικό τμήμα· γ) ακολουθεί ένα τετράμετρο με τελική μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος (στο μ. 8), δηλαδή ένα δεύτερο – και αυτήν την φορά *μετατροπικό* – μεταβατικό τμήμα, ενώ δ) τα τελευταία τέσσερα μέτρα εδραιώνουν την πλάγια ή δευτερεύουσα τονικότητα και εν τέλει την επικυρώνουν με μία τέλεια πτώση στο μ. 12, εκπληρώνοντας δηλαδή την καίρια λειτουργία ενός πλαγίου ή δευτερεύοντος θέματος.[13] Η ύπαρξη μιας μεταβάσεως που αποτελείται από δύο σκέλη, τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα, αντίστοιχα, είναι συνήθης στο ρεπερτόριο του 18ου αιώνος και μάλιστα υλοποιείται κατά κανόναν όπως ακριβώς την παρουσιάζει εδώ ο Riepel, δηλαδή με το πρώτο σκέλος της μεταβάσεως να ανακαλεί τουλάχιστον την έναρξη του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο σκέλος να χειραφετείται κατά το μάλλον ή ήττον από αυτό.[14]

[12] Ο Riepel επικαλείται περιστασιακώς τους όρους "Thema" (βλ. Riepel, I: 57· Riepel, II: 72, 76, 77, 83, 93, 95, 98) και "Anfangs-Thema" ("εναρκτήριο θέμα"· βλ. Riepel, II: 65, 74) για το "κύριο θέμα" ενός συμφωνικού Allegro, όπως και για το εναρκτήριο ritornello ενός κοντσέρτου (βλ. Riepel, I: 24, 26· Riepel, II: 95-96, 105-107· Riepel, III: 6) ή ακόμη και για την εναρκτήρια ιδέα ενός μενουέττου (βλ. Riepel, I: 2, 9) κ.ο.κ., δίχως πάντως να τους ορίζει κάπου με μεγαλύτερη ακρίβεια. Πρβλ. σχετικά: Fred Ritzel, *Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Breitkopf und Härtel (Neue Musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Wiesbaden 1968, σ. 66-68· Göllner, ό.π., σ. 44 και 47-48.

[13] Πρβλ. και τις αναλυτικές επισημάνσεις των Ritzel (ό.π., σ. 63-64) και Lester (ό.π., σ. 263 και 266) επί του ιδίου αυτού παραδείγματος.

Η βαρύνουσα σημασία της τελικής πτώσεως της ενότητος της εκθέσεως αντανακλάται και στην σαφή διάκρισή της, σε επίπεδο ορολογίας, απ' όλες τις προηγούμενες: οι ενδιάμεσες πτωτικές τομές χαρακτηρίζονται από τον Riepel ως "Absätze" (συγκεκριμένα ως "Grund-Absatz" η πρώτη, "Aenderungs-Absatz" η δεύτερη και "Quint-Aenderungs-Absatz" η τρίτη), ενώ η πτώση στο μ. 12 δηλώνεται ρητώς στο κείμενό του ως "Cadenz in G" (Riepel, II: 64). Υπάρχει εκτενέστατη δευτερεύουσα βιβλιογραφία γύρω από τις έννοιες "Absatz" και "Cadenz" στον Riepel, καθώς και για τις περαιτέρω διαφοροποιήσεις τους ανάλογα με τον βαθμό της αρμονικής, της μελωδικής, αλλά και της ρυθμικής και μετρικής καταληκτικής τους ισχύος· βλ. ενδεικτικά: Twittenhoff, ό.π., σ. 57-59· Reed Knouse, ό.π., σ. 50 και 59· Justin London, "Riepel and *Absatz*: Poetic and prosaic aspects of phrase structure in 18th-century theory", *Journal of Musicology* 8/4, 1990, σ. 505-519· Lester, ό.π., σ. 262· John Walter Hill, "The logic of phrase structure in Joseph Riepel's *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Part 2 (1755)", στο: Thomas J. Mathiesen και Benito V. Rivera (επιμ.), *Festa musicologica: Essays in honor of George J. Buelow*, Pendragon Press (Festschrift series, no. 14), Stuyvesant (NY) 1995, σ. 467-487: 470-471· Göllner, ό.π., σ. 30-31· Stefan Eckert, "«[…] wherein good taste, order and thoroughness rule». Hearing Riepel's op. 1 Violin Concertos through Riepel's theories", *Ad Parnassum* 3/5, 2005, σ. 23-44: 26-27· John Walter Hill, *Joseph Riepel's theory of metric and tonal order, phrase and form: A translation of his "Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst", chapters 1 and 2 (1752/54, 1755) with commentary*, Pendragon Press (Harmonologia: Studies in Music Theory, no. 20), Hillsdale (NY) 2014, σ. xiv-xv, xvi-xvii, xviii, xix, xxii και 356-358.

[14] Πρβλ. γενικότερα 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. 135-137



Παράδειγμα 1: Riepel, II: 64



Παράδειγμα 2α: Riepel, II: 64

(βλ. επίσης στο ίδιο, σ. 127, όσον αφορά την μετατροπική και την μη μετατροπική μετάβαση). Σε κάθε περίπτωση, αυτή η διπλή μετάβαση καταλήγει σε μία μισή πτώση-τομή επί της δευτερεύουσας τονικότητος, δηλαδή στην πρώτιστη επιλογή των συνθετών της κλασσικής περιόδου γι' αυτό το καίριο διαρθρωτικό σημείο της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας κατά την σύγχρονη *Θεωρία της σονάτας* των Hepokoski και Darcy· βλ. ειδικότερα James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 25-27.

Άλλα παρόμοια παραδείγματα: α) Riepel, II: 97-98 [Παράδειγμα 9 στην παρούσα μελέτη] (τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 4, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8, μισή πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 16 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 24)· β) Riepel, II: 102 & 103 [Παράδειγμα 10 στην παρούσα μελέτη] (τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 4, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8, μισή πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 16 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 24).



Παράδειγμα 2β: Riepel, II: 64

Εντούτοις, η έκθεση μιας μορφής σονάτας δεν είναι απαραίτητο να εμπεριέχει και τις τέσσερεις αυτές διαφορετικές πτωτικές τομές. Όπως ο ίδιος ο Riepel επισημαίνει, η (δεύτερη) μισή πτώση που προαναγγέλλει την δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 8 μπορεί να εξαλειφθεί, με αποτέλεσμα η πλάγια περιοχή να διαδέχεται άμεσα μία μη μετατροπική μετάβαση (στο Παράδειγμα 2α βλέπουμε πώς αυτό επιτυγχάνεται με την απλή παράκαμψη των μ. 5-8 του Παραδείγματος 1) ή η δευτερεύουσα τονικότητα να προσεγγίζεται σταδιακά μετά την μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, μεταβιβάζοντας ουσιαστικά την *κατ' εξοχήν* μετατροπική διαδικασία στην έναρξη της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (όπως φαίνεται στα μ. 5-10 του Παραδείγματος 2β, όπου η φράση των μ. 5-8 του Παραδείγματος 1 εξελίσσεται διαφορετικά μετά το μέσον της, με ένα υποκατάστατο των μ. 9-12).[15] Οι δυνατότητες αυτές εφαρμόζονται σιωπηρώς και σε κάμποσα άλλα παραδείγματα της πραγματείας του Riepel,[16] συχνά μάλιστα σε συνδυασμό με την απαλοιφή και της πρώτης από τις τέσσερεις πιθανές πτωτικές τομές, που υπό μία σύγχρονη θεώρηση επιφέρει τον συμφυρμό των λειτουργιών του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως μέχρι το σημείο όπου πραγματοποιείται η πρώτη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα[17] (βλ. τα μ. 1-4 στο Παράδειγμα 3· ακολουθεί σταδιακή προσέγγιση και πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος στα μ. 5-12a[18]).[19]

[15] Σε αμφότερες τις παραπάνω περιπτώσεις, η "ενδιάμεση τομή" της εκθέσεως υλοποιείται με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, η οποία συνιστά την δεύτερη σε συχνότητα εφαρμογής στο ρεπερτόριο του 18ου αιώνος επιλογή σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 25-27.

[16] Βλ. α) Riepel, I: 37 (αρχή ενός [καταληκτικού] συμφωνικού Allegro σε 3/8: τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 16 και ανολοκλήρωτη πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα στα μ. 17-34)· β) Riepel, I: 53-54 (συμφωνικό Allegro σε 4/4: τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 4, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 20a)· γ) Riepel, II: 69-70 [Παράδειγμα 7 στην παρούσα μελέτη] (τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 4, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 18a)· δ) Riepel, II: 100 (αρχή ενός Vivace σε 3/4 από σονάτα για σόλο βιολί και μπάσσο: τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 4, μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 28).

[17] Η συγκεκριμένη δομική περίπτωση εξετάζεται και από τους Hepokoski και Darcy στην *Θεωρία της σονάτας*, ό.π., σ. 105-106.

[18] Στην συντριπτική πλειονότητα των συμφωνικών παραδειγμάτων που παρουσιάζει ο Riepel στην πραγματεία του, η πτωτική κατάληξη της εκθέσεως επικαλύπτεται με την έναρξη της επόμενης ενότητος, πράγμα το οποίο συνιστάται μάλιστα ως καλή πρακτική (βλ. Riepel, I: 52· πρβλ. επίσης Schwarzmaier, ό.π., σ. 42), εν αντιθέσει με την χρήση των δύο καθιερωμένων μακροδομικών επαναλήψεων (όπως π.χ. συμβαίνει στο Παράδειγμα 1) που αντιμετωπίζεται με κάποια καχυποψία: «**Μαθητής**: Στο [μ. 18 του Παραδείγματος 7 της παρούσας μελέτης] έχω γράψει "Έναρξη της δεύτερης ενότητος", διότι εκεί θα μπορούσε να εμφανίζεται μία κύρια επανάληψη με [την ένδειξη] :||:. Μόνο που, απ' ό,τι παρατηρώ, αυτή η κύρια επανάληψη πολύ σπάνια τοποθετείται πλέον στις μέρες μας. Ίσως να δηλώνει την ένδεια των ιδεών ενός συνθέτη. / **Δάσκαλος**: Αυτή είναι πράγματι πολύ βολική για να επιμηκύνει [κανείς] απρόσκοπτα ένα κομμάτι. Εντούτοις, δεν υπάρχει κανένας απολύτως λόγος να απορριφθεί γι' αυτό, ακόμη και σε ένα εναρκτήριο Allegro. Αν πάλι παρατηρήσεις το Andante και το τελικό Allegro σε συμφωνίες μεγάλων μουσουργών, συχνότερα θα δεις εκεί [την ένδειξη] :||: παρά το αντίθετο. Καθώς δε μια συμφωνία γράφεται μονάχα ως εισαγωγή, δηλαδή για την έναρξη του θεάτρου ή μιας συναυλίας, όλοι

Σε άλλα παραδείγματα, μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε α) μία τυπική αλληλουχία κυρίου θέματος με κατάληξη σε τέλεια ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (βλ. Παράδειγμα 4, μ. 1-4 και 5-8 σε επανάληψη), μετατροπικής μεταβάσεως που φθάνει σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα (βλ. Παράδειγμα 4, μ. 9-12) και πλάγιας περιοχής που επικυρώνει πτωτικά την τελευταία (βλ. Παράδειγμα 4, μ. 13-18a), β) την δυνατότητα του συμφυρμού της κύριας περιοχής με μία μετατροπική μετάβαση, που έχει ως αποτέλεσμα την εμφάνιση μίας και μόνον πτωτικής τομής επί της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητος πριν την έλευση της πλάγιας περιοχής[20] (βλ. Παράδειγμα 5, μ. 22· ακολουθεί η πλάγια περιοχή στα μ. 23-38, η οποία ωστόσο περιέργως, όπως σημειώνεται και από τον ίδιον τον Riepel,[21] αποπερατώνεται «χωρίς να κάνει καν μία τυπική πτώση [στην Σολ-μείζονα]»)[22] και, τέλος, γ) την περίπτωση της αποκαλούμενης με σύγχρονους όρους ως "συνεχούς εκθέσεως",[23] όπου, μετά το πέρας του κυρίου θέματος με μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (βλ. Παράδειγμα 6, μ. 7),[24] οι

οι συνθέτες δεν προσβλέπουν απλώς στην επιμήκυνση μέσω της [ένδειξης] :||:, αλλά και ορισμένοι Ιταλοί (δεν λέω όλοι) συχνά γράφουν στο γόνατο τόσο κακές εισαγωγικές συμφωνίες [*sinfonie*], που κανείς τείνει σχεδόν να πιστέψει ότι το κάνουν αυτό μόνο και μόνο για να μπορέσουν αμέσως μετά να ηχήσουν ακόμη καλύτερα τα φωνητικά μέρη» (Riepel, II: 70· πρβλ. επίσης δευτερευόντως Ritzel, ό.π., σ. 71, αλλά και Göllner, ό.π., σ. 119). Βλ. συνάμα Riepel, II: 77, όπου ακόμη και για τα αργά ή για τα τελικά συμφωνικά μέρη θεωρείται προτιμότερη η παράλειψη των μακροδομικών επαναλήψεων.

Σε τελική λοιπόν ανάλυση, όπως ορθώς επισημαίνουν οι Hepokoski και Darcy (ό.π., σ. 372), η παρουσία ή η έλλειψη του σημείου της επανάληψης αφήνει τελείως ανεπιρρέαστη την βασική δομή ενός μέρους σε (διμερή, εν προκειμένω) μορφή σονάτας. Παρ' όλα αυτά, ο ισχυρισμός του Riepel ότι οι μακροδομικές επαναλήψεις σπανίως χρησιμοποιούνταν πια επί των ημερών του έχει πολύ περιορισμένη εγκυρότητα: σύμφωνα με τον Eugene Wolf (τον οποίον επικαλούνται οι Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 372), η πρακτική αυτή αφορά πολύ περισσότερο τις συμφωνίες της μέσης και ύστερης περιόδου του Johann Stamitz παρά τις παλαιότερες του ιδίου συνθέτη, ενώ, όπως έρχεται να προσθέσει και η Göllner (ό.π., σ. 89), η απουσία των μακροδομικών επαναλήψεων ήταν μεν τυπική στις οπερατικές εισαγωγές των περιώνυμων ιταλών συνθετών των μέσων του 18ου αιώνος, όπως, φέρ' ειπείν, του Niccolò Jommelli (1714-1774), καθώς και στο ύστερο συμφωνικό έργο του J. Stamitz, αλλά κατά τα λοιπά αφορούσε σε πολύ πιο περιορισμένο βαθμό τους άλλους συμφωνιστές της εποχής, όπως π.χ. τον Pierre van Maldere (1729-1768).

[19] Άλλα παρόμοια παραδείγματα: α) Riepel, I: 32 (αρχή ενός συμφωνικού Allegro σε 2/4: μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 22 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 32)· β) Riepel, I: 36 (αρχή ενός [καταληκτικού] συμφωνικού Allegro σε 3/8: μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 16 και ανολοκλήρωτη πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα στα μ. 17-32)· γ) Riepel, II: 71-72 (συμφωνικό Allegro σε 4/4: μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 5 και – σε επανάληψη στην ομώνυμη ελάσσονα – στο μ. 10, και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 24a)· δ) Riepel, II: 82 (αρχή ενός συμφωνικού Allegro σε 4/4: μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 12, "γέμισμα της τομής" και έναρξη της πλάγιας περιοχής από την Σολ-μείζονα στο μ. 13)· ε) Riepel, II: 83 (αρχή ενός συμφωνικού Allegro σε 4/4: μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 18 και έναρξη της πλάγιας περιοχής από την Σολ-μείζονα, είτε απευθείας, με δομική επικάλυψη, στα μ. 18-20, είτε κατόπιν μεσολάβησης ενδιάμεσης τομής, στα μ. 19-21).

[20] Η εν λόγω δυνατότητα παρουσιάζεται ως εξόχως αντιπροσωπευτική του συμφωνικού ιδιώματος της κλασσικής περιόδου και από τον Koch προς τα τέλη του 18ου αιώνος: βλ. συγκεκριμένα Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 384-386 (καθώς και το σχετικό παράδειγμα στις σ. 386-393).

[21] Riepel, II: 85. Πρβλ. επίσης Göllner, ό.π., σ. 125 και 126.

[22] Άλλο παρόμοιο παράδειγμα: Riepel, II: 77-79 (πλήρης συμφωνία σε τρία μέρη – I. Allegro σε 4/4: παρά την τομή επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος στο μ. 4, το κύριο θέμα επεκτείνεται μέχρι το μ. 12a, όπου φαίνεται να λαμβάνει χώραν μία τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα σε επικάλυψη με ένα τετράμετρο μεταβατικό πέρασμα, το οποίο καταλήγει στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος στο μ. 15· ακολουθεί η πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα στα μ. 16-24a). Τα δύο τελευταία μέρη του συμφωνικού αυτού παραδείγματος (ένα Andante σε 3/4 και ένα Allegro σε 3/8) δεν ακολουθούν τις προδιαγραφές των μορφών σονάτας και γι' αυτό δεν εξετάζονται διόλου στην παρούσα μελέτη.

[23] Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 51-60. Ο Caplin, εξ άλλου, αναφέρεται στο ίδιο φαινόμενο υποδεικνύοντας τον συμφυρμό της μεταβάσεως με την πλάγια περιοχή μιας εκθέσεως σονάτας· βλ. Caplin, ό.π., σ. 203.

[24] Σημειωτέον ότι στο εσωτερικό της κύριας περιοχής αυτής της εκθέσεως λαμβάνει χώραν και μία μισή

λειτουργίες της μεταβάσεως και της πλάγιας περιοχής δεν διακρίνονται μέσω ενδιάμεσης πτωτικής τομής επί της δεσπόζουσας της κύριας ή της δευτερεύουσας τονικότητος (βλ. τα μ. 7b-28 στο Παράδειγμα 6[25]).[26]



Παράδειγμα 3: Riepel, I: 52



πτώση στο μ. 5, η οποία θα μπορούσε να είχε προσλάβει διαρθρωτική λειτουργία στην ευρύτερη ενότητα, εφ' όσον βέβαια δεν ακολουθούσε η ισχυρότερη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 7 (στην περίπτωση αυτή αναφέρεται γενικότερα και ο Lester, ό.π., σ. 263 και 266). Για εναλλακτικές εκδοχές της κύριας αυτής περιοχής, προκειμένου η έκτασή της να καλύπτει ακριβώς 7 ή 6 και όχι 6½ μέτρα, βλ. επίσης Riepel, II: 74 (πρβλ. συνάμα Göllner, ό.π., σ. 122).

[25] Βλ. περαιτέρω Riepel, II: 75 για δύο εναλλακτικές εκδοχές των μ. 7b-15, στις οποίες η διπλή δεσπόζουσα χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη φειδώ. Η παροδική μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο στα μ. 24b-26a, εξ άλλου, ναι μεν, επισημαίνεται από τον Riepel (II: 75), δίχως ωστόσο να αιτιολογείται ειδικότερα ως μέσο επέκτασης της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως. Πρβλ. επίσης εν μέρει Schwarzmaier (ό.π., σ. 68 και 69) και Göllner (ό.π., σ. 122 και 123).

[26] Άλλα παρόμοια παραδείγματα: α) Riepel, I: 33 (αρχή ενός καταληκτικού συμφωνικού Allegro σε 3/8: τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 8 και τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 28)· β) Riepel, II: 123 (Andante σε 2/4: μισή και τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα στα μ. 2 και 4, και έπειτα στροφή προς την Ντο-μείζονα και τέλεια πτώση σε αυτήν στο μ. 8).



Παράδειγμα 4: Riepel, I: 55-56





Παράδειγμα 5: Riepel, II: 83-84





Παράδειγμα 6: Riepel, II: 72-74

Σε θεματικό επίπεδο, αξίζει περαιτέρω να υπογραμμισθεί ότι το υλικό όλων των επιμέρους τμημάτων μιας εκθέσεως σονάτας, στα παραδείγματα του Riepel, ανάγεται κατά κανόνα σε ένα κοινό μοτιβικό απόθεμα,[27] όπως άλλωστε διαπιστώνεται πολλάκις και στο ίδιο το συμφωνικό αλλά και ευρύτερο ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνος. Η πιθανή παρουσία ενός ήπιου και χαρακτηριστικά μελωδικού πλαγίου θέματος ανιχνεύεται μόλις σε τρία ή τέσσερα παραδείγματα στα δύο πρώτα "κεφάλαια" της πραγματείας του Riepel[28] και μάλιστα αιτιολογείται σε συνάρτηση με την ευρύτερη δυνατότητα της εμφάνισης ενός εμβόλιμου περάσματος σε χαμηλή δυναμική ένταση (*piano*), για λόγους αντίθεσης, σε οποιοδήποτε σημείο της συνολικής μορφής (όπως, φέρ' ειπείν, ακόμη και λίγο μετά την έναρξη ενός μέρους, κατά την επανάληψη του κυρίου θέματος με δυναμική μετάπτωση από *forte* σε *piano*).[29] Συνεπώς, όπως και στις αρκετά μεταγενέστερες περιγραφές των μορφών σονάτας από τους Heinrich Christoph Koch (1749-1816) και Francesco Galeazzi (1758-1819), η πρακτική της έναρξης της πλάγιας περιοχής με μία "τραγουδιστή φράση"[30] ή ένα "χαρακτηριστικό ή ενδιάμεσο πέρασμα",[31]

[27] Βλ. χαρακτηριστικά την μοτιβική ανάλυση που επιχειρεί ο ίδιος ο Riepel στις σελίδες 54-55 του πρώτου "κεφαλαίου" της πραγματείας του, δια της οποίας καθίσταται φανερό ότι από τα δύο μοτίβα του εναρκτήριου μέτρου του αμέσως προηγούμενου παραδείγματος (βλ. Riepel, I: 53-54), αλλά και αυτού που ακολουθεί αμέσως μετά (βλ. το Παράδειγμα 4 στην παρούσα μελέτη) – τουτέστιν, α) το μοτίβο των τεσσάρων ογδόων, εκ των οποίων τα τρία τελευταία βρίσκονται στο ίδιο τονικό ύψος, και β) το περιστροφικό μοτίβο των δεκάτων-έκτων – παράγονται, κατά το μάλλον ή ήττον, όλα τα επιμέρους δομικά τμήματα του εκάστοτε συνθέματος. Πρβλ. επίσης γενικότερα – όσον αφορά την έλλειψη διακριτών δευτερευουσών θεματικών ιδεών και την μοτιβική συνοχή που διέπει λίγο-πολύ όλα τα παραδείγματα του Riepel – Schwarzmaier (ό.π., σ. 68-69), Lester (ό.π., σ. 263), Göllner (ό.π., σ. 123) και Hill (*Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. 390-391 και 394).

[28] Βλ. α) Riepel, I: 36 (μ. 17-22 και 23-28 σε επανάληψη), από κοινού με δύο εναλλακτικές εκδοχές γι' αυτήν την «αυθόρμητη», όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται (επίσης στην σ. 36), και δυνάμενη να φέρει την ένδειξη *piano* ιδέα· β) Riepel, I: 37 (μ. 17-25 και 26-34 σε επανάληψη στον αντίθετο τρόπο), από κοινού με άλλα πέντε παραλλάγματα της θεματικής αυτής ιδέας (στις σ. 37-38)· γ) Riepel, II: 83-84 [Παράδειγμα 5 στην παρούσα μελέτη] (μ. 23-24 και 25-26 σε επανάληψη). Στις παραπάνω περιπτώσεις, θα μπορούσε ενδεχομένως να προστεθεί δ) και το εμβόλιμο δίμετρο 9-10 του Παραδείγματος 7 της παρούσας μελέτης (Riepel, II: 69-70), για το οποίο επισημαίνεται στα συνοδευτικά σχόλια ότι θα ήταν δυνατόν να επαναληφθεί άμεσα (Riepel, II: 70), όπως δηλαδή συμβαίνει και στα τρία προαναφερόμενα μουσικά παραδείγματα (παρ' όλα αυτά, στην τελευταία αυτή περίπτωση δεν σημειώνεται, ούτε υποδεικνύεται εναλλακτικά, η χαρακτηριστική μετάπτωση της δυναμικής από *forte* σε *piano*).

[29] Βλ. Riepel, II: 86, καθώς επίσης το Παράδειγμα 4 στην παρούσα μελέτη (Riepel, I: 55-56, μ. 5-8). Άλλες παρεμφερείς περιπτώσεις: α) Riepel, I: 53-54 (το κύριο θέμα των μ. 1-4 εκτελείται *forte*, ενώ το παραγόμενο από αυτό μεταβατικό τμήμα των μ. 5-8 φέρει κατόπιν την ένδειξη *piano*)· β) Riepel, II: 69-70 [Παράδειγμα 7 στην παρούσα μελέτη] (η επανάληψη της πτωτικής φράσεως των μ. 11-14 ξεκινά στα μ. 14b-16a σε χαμηλή δυναμική ένταση· το ίδιο συμβαίνει και κατά την επανέκθεση του ιδίου τμήματος στα μ. 47b-49a, ενώ νωρίτερα, στα μ. 36-39, εισάγεται με δυναμική *piano* ένα εμβόλιμο, τελείως προαιρετικό τετράμετρο – βλ. τον σχετικό σχολιασμό στο: Riepel, II: 70)· γ) Riepel, II: 71-72 (το κύριο θέμα των μ. 1-5 εκτελείται *forte*, αλλά επαναλαμβάνεται αμέσως μετά, στα μ. 6-10, στην ομώνυμη ελάσσονα με δυναμική *piano*)· δ) Riepel, II: 72-74 [Παράδειγμα 6 στην παρούσα μελέτη] (παρηλλαγμένη επανάληψη σε χαμηλή δυναμική ένταση του περάσματος των μ. 70b-71a στα μ. 71b-72a). Πρβλ. επίσης τις γενικότερες ή ειδικότερες σχετικές επισημάνσεις των Schwarzmaier (ό.π., σ. 72), Ritzel (ό.π., σ. 66-68) και Göllner (ό.π., σ. 57-58, 119, 124-125 και 125-126).

[30] Βλ. Koch, ό.π., σ. 306 ("mit einem mehr singbaren […] Satze"), 364 ("ein cantabler Satz") και 385 ("einen cantabeln Satz"). Πρβλ. επίσης επ' αυτού: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 67-97: 74-75 και 89.

[31] Βλ. Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica, con un saggio sopra l' arte di suonare il violino – Tomo secondo*, Michele Puccinelli, Roma 1796, σ. 256 και αλλού ("Passo Caratteristico, o Passo di mezzo"). Πρβλ. σχετικά: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 35-64: 50-51.

ναι μεν, προβλέπεται ήδη και από τον Riepel (έστω και αν δεν προσδιορίζεται ειδικότερα στα κείμενα που συνοδεύουν τα μουσικά του παραδείγματα), αλλά παραμένει πάντοτε προαιρετική,[32] αφού και η εφαρμογή της, άλλωστε, υπήρξε ιδιαίτερα περιορισμένη στα έργα των συνθετών της γενιάς του.

Ας επιστρέψουμε τώρα στο αρχικό μας παράδειγμα (το Παράδειγμα 1), για να μελετήσουμε και την δεύτερη μακροδομική του ενότητα, η οποία συνιστά εν πολλοίς μία απλή αναπροσαρμογή των θεματικών περιεχομένων της πρώτης σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα: το δίμετρο κύριο θέμα παρατίθεται ολόκληρο στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 13-14), ακολουθούμενο από ένα δίμετρο πέρασμα που οδηγεί πίσω στην κύρια τονικότητα (στα μ. 15-16),[33] στην οποία κατόπιν μεταφέρονται και τα δύο τελευταία τετράμετρα τμήματα της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 17-20 και 21-24 με τα μ. 5-8 και 9-12, αντίστοιχα).[34] Έχουμε, επομένως, να κάνουμε με την απλούστερη δυνατή περίπτωση μιας διμερούς μορφής σονάτας, η οποία, σύμφωνα και με τον σχολιασμό του Riepel, αρκείται στην εναλλαγή της τονικότητος αναφοράς με την δεσπόζουσά της, σε βαθύτερο επίπεδο, καθώς και σε μία δεύτερη ενότητα που παραμένει ίση σε έκταση με την πρώτη, παρ' ότι στην μουσική πράξη είθισται να προσλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση από την έκθεση.[35] Και πράγματι, όταν ο Riepel αναπτύσσει περαιτέρω το αρχικό του παράδειγμα, εφαρμόζοντας

[32] Η διαπίστωση αυτή αναιρεί την παρωχημένη πια αντίληψη του Schwarzmaier (ό.π., σ. 72 και 96), ότι ο Riepel δήθεν σκιαγράφησε την αρχή της λεγόμενης "διθεματικής" σονάτας – για μία πρόσφατη, καίτοι σαφώς πιο μετριοπαθή, αναπαραγωγή της απόψεως αυτής, βλ. επίσης Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 118. Πρβλ. απεναντίας την ορθή κριτική στάση που ο Ritzel (ό.π., σ. 66 και 67) τηρεί εν προκειμένω έναντι του Schwarzmaier.

[33] Ο ίδιος ο Riepel (II: 65) υποδεικνύει στο κείμενό του αυτήν την πτωτική τομή επί της τονικής και την αιτιολογεί ως μέσο για να επιστρέψει κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο στην αρχική τονικότητα.

[34] Πρβλ. επίσης: Ritzel, ό.π., σ. 64· Elaine R. Sisman, "Small and expanded forms: Koch's model and Haydn's music", *Musical Quarterly* 68/4, 1982, σ. 444-475: 452· Göllner, ό.π., σ. 118.

[35] Συγκεκριμένα, ο Riepel (II: 65) διατείνεται ότι θα μπορούσε να αποτυπώσει την τονική πλοκή του εν λόγω παραδείγματος μόνο με γράμματα, ως εξής: "C – G – C" («Ντο – Σολ – Ντο»). Επίσης, λίγο παραπάνω στην ίδια σελίδα του δεύτερου "κεφαλαίου", διεξάγεται ο ακόλουθος γλαφυρός διάλογος ανάμεσα στον μαθητή και τον δάσκαλο (πρβλ. επ' αυτού και Ritzel, ό.π., σ. 64-65): «**Μαθητής**: Ο κύριός μου όμως λέει ότι η δεύτερη ενότητα πρέπει να είναι πιο εκτενής από την πρώτη. Εσύ, απεναντίας, έκανες σε αυτό το Allegro και τις δύο ενότητες ίσες; / **Δάσκαλος**: Ο κύριός σου οφείλει να μου παρουσιάσει έναν ρητό κανόνα επ' αυτού! Μήπως και ένα μενουέττο δεν έχει συνήθως ίσα και τα δυο του τμήματα; Και παρ' όλα αυτά μπορεί δυστυχώς να κυριεύσει τις ανθρώπινες ψυχές… / **Μαθητής**: Εσύ ο ίδιος δεν είχες πει στο πρώτο κεφάλαιο ότι είναι καλό το δεύτερο τμήμα ενός μενουέττου να έχει κάπου δυο μέτρα παραπάνω; / **Δάσκαλος**: Άλλο πράγμα το *είναι καλό* και άλλο πράγμα το *πρέπει να είναι έτσι*. / **Μαθητής**: Αφού λοιπόν αυτό είναι καλό, θέλω πάντοτε να κάνω πιο εκτενή την δεύτερη ενότητα από την πρώτη, χάριν μεγαλύτερης έμφασης».

Ως εκπλήρωση αυτής της "επιθυμίας" μπορεί να ιδωθεί το παράδειγμα που εξετάζεται ακολούθως (βλ. Παράδειγμα 7 / Riepel, II: 69-70), εν αντιθέσει με το μη συμφωνικό Παράδειγμα 10 (Riepel, II: 102 & 103), το οποίο αποτελείται από δύο ενότητες ίσης εκτάσεως – με την επιπρόσθετη επισήμανση, εντούτοις, ότι και εδώ η δεύτερη ενότητα «θα μπορούσε να είχε γίνει και λίγο πιο εκτενής από την πρώτη» (Riepel, II: 103). Υπάρχει, τέλος, ένα παράδειγμα σύντομου αργού μέρους σε διμερή μορφή σονάτας (βλ. Riepel, II: 123), του οποίου η πρώτη ενότητα εκτείνεται σε 8 μέτρα, ενώ η δεύτερη παρουσιάζεται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές, που είναι λιγότερο ή περισσότερο διευρυμένες από την έκθεση (όπως δηλαδή προβλέπεται σχετικά και σε άλλο χωρίο της πραγματείας· βλ. Riepel, II: 77): στις δύο πρώτες, συγκεκριμένα, η δεύτερη ενότητα καλύπτει 10 μέτρα, εξαιτίας της τονικής επαναφοράς του υλικού των μ. 5-6 όχι μόνο στα μ. 13-14 αλλά και – σε επανάληψη – στα μ. 15-16· στην τρίτη εκδοχή, εξ άλλου, η αλυσιδωτή ανάπτυξη του κυρίου θέματος στην έναρξη της δεύτερης ενότητος εκτείνεται σε 8 μέτρα (και όχι μόνο σε 4, όπως στις δύο προηγούμενες εκδοχές), ενώ κατόπιν υποδηλώνεται και η προσθήκη της διευρυμένης (εξάμετρης) επαναφοράς του δευτέρου ημίσεως της εκθέσεως στην κύρια τονικότητα, όπως προηγουμένως.

ποικίλες τεχνικές δομικής επέκτασης,[36] η άλλοτε συμμετρική διμερής μορφή σονάτας των 12 συν 12 μέτρων καθίσταται τελείως ασύμμετρη, αποτελούμενη πλέον από δύο αλληλεπικαλυπτόμενες ενότητες των 18[37] και 34 μέτρων (Παράδειγμα 7)! Η αναλογικά τεράστια διόγκωση της δεύτερης ενότητος σε σχέση με την πρώτη οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι ανάμεσα στην τονικότητα της δεσπόζουσας και την κύρια τονικότητα έχει τώρα προστεθεί και ένα τρίτο τονικό κέντρο, αυτό της σχετικής ελάσσονος,[38] στο οποίο πραγματοποιείται πρώτα μία μισή πτώση (στο μ. 25) και έπειτα μία τέλεια επικυρωτική πτώση (στο μ. 29), προτού με την μεσολάβηση ενός επιπλέον αλυσιδωτού περάσματος (στα μ. 30-32 & 33-35) λάβει χώραν η επαναφορά των θεματικών περιεχομένων της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως σε μεταφορά στην αρχική πια

[36] Για τα διάφορα τεχνικά μέσα διεύρυνσης μιας απλής μουσικής φράσεως που πραγματεύεται ο Riepel – ήτοι α) την επανάληψη ολόκληρων φράσεων ή επιμέρους τμημάτων τους, ενδεχομένως σε παραλλαγή ή εν είδει αλυσίδος· β) την εσωτερική επιμήκυνση δια της ανάπτυξης ή της εξύφανσης του δεδομένου υλικού· γ) την παρεμβολή νέου υλικού εντός μίας φράσεως ή μεταξύ δύο διαφορετικών φράσεων· δ) τον διπλασιασμό μιας πτωτικής διαδικασίας, δηλαδή την αυτούσια ή παρηλλαγμένη επανάληψή της, με ή χωρίς έκθλιψη είτε μετρική επικάλυψη· ε) την προσθήκη εισαγωγικού υλικού ή καταληκτικής προεκτάσεως μετά την πτωτική αποπεράτωση μιας φράσεως – αλλά και την συστηματική τους εκμετάλλευση για την "οργανική" παραγωγή των μεγαλύτερων μορφών από απλούστερες μικροδομικές κατασκευές (από κοινού, ασφαλώς, και με την αντίστροφη διαδικασία της *αναγωγικής* συρρίκνωσης των μακροδομών σε εξόχως περιεκτικές μικροδομές), βλ. επιγραμματικά ή πιο αναλυτικά: Twittenhoff, ό.π., σ. 60· Schwarzmaier, ό.π., σ. 30-39, 66-67 και 69· Ritzel, ό.π., σ. 62, 65 και 66· Sisman, ό.π., σ. 449-452· Reed Knouse, ό.π., σ. 50· Lester, ό.π., σ. 262, 263-266 και 268-269· Hill, "The logic of phrase structure…", ό.π., σ. 471· Hill, *Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. 370, 373-382, 385-387, 400-401 αλλά και 457-458.

[37] Στην πραγματικότητα, τα μ. 1-18a του παραδείγματος αυτού ανάγονται ευθέως στα μ. 1-8 του Παραδείγματος 2α της παρούσας μελέτης: το δίμετρο κύριο θέμα έχει επεκταθεί σε τετράμετρο, όπως και η μη μετατροπική μετάβαση που ακολουθεί (έστω και αν αυτές οι επιμηκύνσεις δεν ήσαν ολότελα απαραίτητες, σύμφωνα με τον ίδιο τον Riepel, II: 70), το δίμετρο 9-10 του Παραδείγματος 7 συνιστά μία εμβόλιμη προσθήκη στην έναρξη της πλάγιας περιοχής, ενώ τα πτωτικά μ. 11-14 συνιστούν παράλλαγμα των μ. 5-8 του Παραδείγματος 2α (ή των ταυτόσημων μ. 9-12 του Παραδείγματος 1) και επεκτείνονται με μία παρηλλαγμένη επανάληψή τους σε μετρική επικάλυψη από το μ. 14b μέχρι την θέση του μ. 18. Η Sisman (ό.π., σ. 452), απεναντίας, θεωρώντας εσφαλμένα ότι το Παράδειγμα 7 αποτελεί κατά τρόπον μονοσήμαντο μία διευρυμένη εκδοχή του Παραδείγματος 1 της παρούσας μελέτης, αδυνατεί να αντιληφθεί γιατί ο Riepel εκλαμβάνει ως εμβόλιμο το δίμετρο 9-10, ενώ προβληματίζεται (εύλογα) και με την πτωτική του αναντιστοιχία προς την φράση των μ. 5-8 του Παραδείγματος 1. Με βάση την ίδια παρανόηση, εξ άλλου, ο Lester (ό.π., σ. 266 και 269) ερμηνεύει το δίμετρο 9-10 του Παραδείγματος 7 ως μεταβατικό και μάλιστα υποστηρίζει ακράδαντα και δίχως δεύτερη σκέψη ότι η πτωτική του κατάληξη γίνεται πλέον στην τονική αντί για την δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητος· εντούτοις, η δυνατότητα αυτή για την πτωτική απόληξη της μεταβάσεως στην έκθεση μιας μορφής σονάτας, καίτοι υπαρκτή στο ρεπερτόριο του 18ου αιώνος γενικότερα (βλ. ενδεικτικά επ' αυτού: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 27-29), είναι σαφές ότι δεν προβλέπεται κατά κανέναν – άμεσο ή έμμεσο – τρόπο στην θεωρία του Riepel!

[38] Πρβλ. Riepel, II: 67: «Στο Allegro μιας συμφωνίας ή ενός κοντσέρτου όμως δεν χρειαζόμαστε περισσότερα [τονικά κέντρα] από την [δεσπόζουσα] και κατόπιν αυτής ενδεχομένως και την [σχετική ελάσσονα]. Η [τονική] εννοείται ήδη, ούτως ή άλλως. Τα υπόλοιπα [τονικά κέντρα] παρουσιάζονται συνήθως μόνον ως τομές ή ενδιάμεσες πτώσεις και πάντοτε εναλλάσσονται μεταξύ τους [χρησιμοποιούνται εναλλακτικά]». Σε άλλο χωρίο της πραγματείας του, εξ άλλου, ο Riepel (II: 93) εξηγεί πολύ πιο εμπεριστατωμένα ότι ο τονικός σχεδιασμός «Ντο – Σολ – λα – Ντο» [I – V – vi – I] είναι ο πιο φυσικός και συχνά απαντώμενος στις συμφωνίες, τα κοντσέρτα και τις σονάτες για σόλο βιολί και μπάσσο, ενώ ο εναλλακτικός τονικός σχεδιασμός «Ντο – Σολ – μι – Ντο» [I – V – iii – I] παραπέμπει πρωτίστως σε φούγκες. Για τα κομμάτια σε ελάσσονα τρόπο, τέλος, επισημαίνεται με έμφαση ότι η τονικότητα της σχετικής μείζονος προτιμάται πλέον ως δευτερεύουσα έναντι της παλαιομοδίτικης ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ ως ευρύτερος τονικός σχεδιασμός στο σύγχρονο ρεπερτόριο προκρίνεται μονάχα ο ακόλουθος: «λα – Ντο – μι – λα» [i – III – v – i] (βλ. Riepel, II: 123-124). Πρβλ. περαιτέρω: Twittenhoff, ό.π., σ. 61· Schwarzmaier, ό.π., σ. 68· Ritzel, ό.π., σ. 68, 69-70 και 138-139· Göllner, ό.π., σ. 85 και 118· Hill, *Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. 372-373.

τονικότητα (πρβλ. τα μ. 40-41 αλλά και την παρηλλαγμένη τους επανάληψη στα μ. 42-43 με τα μ. 9-10, καθώς και τα μ. 44-51 με τα μ. 11-[18]).[39] Έτσι, σε αυτήν την περίπτωση διμερούς σονάτας, η δεύτερη ενότητα εξακολουθεί μεν να ξεκινά με μία τυπική παράθεση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 18-21) και να καταλήγει με την απαραίτητη "τονική επίλυση",[40] όπως θα λέγαμε σήμερα, της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (στα μ. 40-51),[41] όμως ανάμεσά τους έχουν πλέον παρεμβληθεί αφ' ενός μεν μία επιπρόσθετη διαδικασία σταδιακής προσέγγισης και πτωτικής επικύρωσης της τονικότητος της σχετικής και αφ' ετέρου μία συμπληρωματική διαδικασία ομαλής επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητος.[42]



[39] Πρβλ. και τις συναφείς αναλυτικές επισημάνσεις των Schwarzmaier (ό.π., σ. 69), Ritzel (ό.π., σ. 69), Sisman (ό.π., σ. 452 και 463), Göllner (ό.π., σ. 118) και Hill (*Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. 391).

[40] Για τον όρο "Tonal resolution", βλ. ενδεικτικά Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 19, 380 και αλλού.

[41] Η διαδικασία αυτή εκλαμβάνεται ως αυτονόητη και αναμενόμενη ήδη από το πρώτο "κεφάλαιο" της πραγματείας του Riepel, προτού δηλαδή αρχίσει να εξετάζεται συστηματικά το ζήτημα της τονικής οργάνωσης ενός μουσικού κομματιού: βλ. συγκεκριμένα Riepel, I: 33, όπου για τα μ. 9-28 του αποσπασματικού συμφωνικού παραδείγματος που παρατίθεται εκεί επισημαίνεται ότι επρόκειτο να ακουσθούν «ξανά προς το τέλος, ως είθισται», σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, όπως αποκαλύπτει η ακόλουθη καταγραφή τους στο πεντάγραμμο· βλ. ακόμη Riepel, I: 37, όπου, μετά την πρόωρη διακοπή της καταγραφής ενός τελικού συμφωνικού μέρους, σημειώνεται ότι η χαρακτηριστική φράση που εισήχθη αρχικά σε χαμηλή δυναμική ένταση (*piano*), στην τονικότητα της δεσπόζουσας (την Σολ-μείζονα), «πριν το κλείσιμο [του κομματιού] ακούγεται μία ακόμη φορά στην Ντο[-μείζονα]». Απεναντίας, η διαπίστωση του Ritzel (ό.π., σ. 140), ότι η τελική επαναφορά των θεματικών περιεχομένων της εκθέσεως ξεκινά κατά κανόνα με το τμήμα της μεταβάσεως, είναι κάπως παραπλανητική, διότι, στην πραγματικότητα, τούτο συμβαίνει μονάχα στα λιγότερο ανεπτυγμένα παραδείγματα διμερούς μορφής σονάτας του Riepel (βλ. λ.χ. το Παράδειγμα 1, εν αντιθέσει προς τα Παραδείγματα 7 αλλά και 10 στην παρούσα μελέτη).

[42] Ο Riepel παρουσιάζει και έναν εναλλακτικό σχεδιασμό για το συνδετικό πέρασμα των μ. 30-35, αντικαθιστώντας τον πρότυπο αρμονικό κύκλο πεμπτών V/ii – ii – V – I στην Ντο-μείζονα με την εξίσου συνηθισμένη αρμονική διαδοχή V/IV – IV – ii (ή V/V) – V (βλ. Riepel, II: 71)· επίσης, σε αυτό το τελευταίο αποσπασματικό παράδειγμα ακολουθεί άμεσα η πλάγια ιδέα των μ. 40 κ.εξ. στην Ντο-μείζονα, ενώ το τετράμετρο 36-39 παρακάμπτεται, φανερώνοντας έτσι την παρενθετική, ολότελα προαιρετική του φύση.



Παράδειγμα 7: Riepel, II: 69-70

Ο Riepel εξετάζει προσέτι διάφορες εναλλακτικές δυνατότητες όσον αφορά την προσέγγιση του ενδιάμεσου τονικού κέντρου της σχετικής μετά την τονικότητα της δεσπόζουσας[43] και εν τέλει παρουσιάζει δύο ακόμη περιπτώσεις διαφοροποίησης του

[43] Στο Παράδειγμα 7 (Riepel II: 69-70) παρατηρείται ότι, μετά την παράθεση του κυρίου θέματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος στα μ. 18-21, μεσολαβεί ένα δίμετρο πέρασμα προς την Ντο-μείζονα (μ. 22-23), προτού λάβει χώραν η στροφή προς την σχετική λα-ελάσσονα στα μ. 24-25. Παρακάτω, ο Riepel (II: 90) δείχνει πώς η ίδια ακριβώς πρακτική μπορεί να εφαρμοσθεί και στην βάση του λιγότερο ανεπτυγμένου θεματικού υλικού του Παραδείγματος 1 (βλ. Riepel, II: 64), ενώ σε σειρά εναλλακτικών παραδειγμάτων από εκεί και ύστερα εξετάζει πολλούς διαφορετικούς τρόπους για να μεταβεί κανείς απευθείας από την Σολ-μείζονα στο περιβάλλον της σχετικής λα-ελάσσονος, παρακάμπτοντας δηλαδή την διαμεσολάβηση της αρχικής τονικότητος σε αυτό το σημείο: βλ. συγκεκριμένα α) Riepel, II: 90 (διπλή παράθεση του εναρκτήριου θέματος στην Σολ-μείζονα και – σε αλυσιδοποίηση – στην λα-ελάσσονα), β) Riepel, II: 91 (το ίδιο, αλλά με κατάληξη σε μισή πτώση στην Σολ-μείζονα και έπειτα στην λα-ελάσσονα), γ) Riepel, II: 91 (όπως προηγουμένως, στην υποπερίπτωση α, αλλά με επιπρόσθετη χρωματική διαμεσολάβηση στην μελωδία), δ) Riepel, II: 91 (παράθεση του εναρκτήριου θέματος στην Σολ-μείζονα και έναρξη του δίμετρου περάσματος προς την Ντο-μείζονα, αλλά με μελωδική και αρμονική μεταστροφή προς την λα-ελάσσονα), ε) Riepel, II: 91 (το ίδιο, με την αρμονική συνδρομή μιας εσωτερικής συνοδευτικής φωνής), ς) Riepel, II: 92 (το ίδιο, με χρωματική μετατροπία που εκδηλώνεται στην γραμμή του μπάσσου) και, τέλος, ζ) Riepel, II: 92 (ανακατασκευή του δίμετρου εναρκτήριου θέματος, με έναρξη από την Σολ-μείζονα και – «ολίγον τι υπερβολικά βιαστική ή παρά πολύ εξεζητημένη», όπως σχολιάζεται στο συνοδευτικό κείμενο – κατάληξη στην λα-ελάσσονα). Βλ. επίσης Riepel, II: 71-72, μ. 24-30a, για μία περίπτωση συμφυρμού της παράθεσης των

μακροδομικού τονικού σχεδιασμού μιας τέτοιας σύνθεσης, είτε α) δια της αντικατάστασης της τονικότητος της σχετικής από αυτήν της σχετικής της δεσπόζουσας (Παράδειγμα 8α),[44] είτε β) δια της αποπεράτωσης της τονικής παρέκκλισης στο περιβάλλον της σχετικής με μία μισή (και όχι τέλεια) πτώση σε αυτήν (Παράδειγμα 8β)[45] – πράγμα σπανιότατο, όπως επισημαίνεται με έμφαση, στο τότε τρέχον ρεπερτόριο,[46] αλλά ιδιαίτερα συχνό στα κατοπινά χρόνια και ιδίως κατά την διάρκεια της μεθεπόμενης δεκαετίας (του 1770).[47] Η μεγαλύτερη, ωστόσο, έκπληξη για εμάς στα δύο προηγούμενα παραδείγματα κάνει την εμφάνισή της αμέσως μετά την τέλεια πτώση στην σχετική της δεσπόζουσας ή την μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα, αφού δίχως καμμία άλλη αρμονική διαμεσολάβηση[48] επανεισάγεται στο σημείο αυτό το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα (βλ. Παράδειγμα 8α, μ. [14]-[15], καθώς και Παράδειγμα 8β, μ. [11]-[12])![49] Η πρακτική αυτή μεταβάλλει ριζικά την μακροδομική υπόσταση ενός τέτοιου κομματιού, αφού μετατρέπει την διμερή σονάτα σε τριμερή, με *έκθεση*, *επεξεργασία* και ξεχωριστή ενότητα *επανεκθέσεως*,[50] η οποία ορίζεται ακριβώς

αρχικών μόνο μέτρων του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (πρβλ. τα μ. 24-26 προς τα μ. 1-3) με το σύνηθες πέρασμα προς την κύρια τονικότητα (στα μ. 27-28) αλλά και την περαιτέρω μετατροπική πορεία προς την σχετική ελάσσονα (στα μ. 29 κ.εξ.) χωρίς καμμία ενδιάμεση τομή.

[44] Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι η μι-ελάσσονα δεν εμφανίζεται αμέσως μετά την διαμεσολάβηση του περάσματος προς την Ντο-μείζονα στα μ. [3]-[4], αλλά αφού προηγουμένως η περαιτέρω αρμονική πορεία των μ. [5]-[8] έχει στραφεί με σαφήνεια (καίτοι παροδικά, όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο Riepel, II: 93) προς την σχετική λα-ελάσσονα· μάλιστα, η επιχειρούμενη επανάληψη του μ. [8] στο μ. [9] μοιάζει αρχικά να γίνεται για να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην αναμενόμενη σε αυτό το σημείο μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, αυξάνοντας φυσικά την έκπληξη που δημιουργεί η αναπάντεχη προσέγγιση της τονικότητος της μι-ελάσσονος, η οποία ακολούθως εδραιώνεται ως νέο τονικό κέντρο και εν τέλει επικυρώνεται πτωτικά στο μ. [13]. Πρβλ. και Göllner, ό.π., σ. 120.

[45] Στην ίδια σελίδα του δεύτερου "κεφαλαίου" της πραγματείας του Riepel (II: 93) παρέχεται και μία εναλλακτική εκδοχή για την μελωδική κατάληξη επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος στα μ. [9]-[10]. Πρβλ. περαιτέρω Schwarzmaier (ό.π., σ. 72) και Göllner (ό.π., σ. 120).

[46] Ο λόγος στον μαθητή του διαλογικού κειμένου του Riepel, ο οποίος, βλέποντας το Παράδειγμα 8β, σχολιάζει: «Με παραξενεύει πάντως αυτή η τόσο ανοίκεια πτωτική τομή πάνω στην τρίτη, μι [στην V/vi], διότι αμέσως μετά το [κύριο] θέμα ξεκινά και πάλι στην κύρια τονικότητα. Αυτό δεν το έχω ακούσει μέχρι τώρα σε καμμία συμφωνία» (Riepel, II: 93). Βέβαια, ούτε η τέλεια πτώση στην σχετική της δεσπόζουσας (iii) θεωρείτο ιδιαίτερα διαδεδομένη την ίδια εποχή, σύμφωνα τουλάχιστον με ό,τι αναφέρει λίγο παρακάτω ο δάσκαλος: «Ανάμεσα σε 100 συμφωνίες ζήτημα να δεις μία έτσι [τονικά σχεδιασμένη] με την τρίτη. Και 40 κοντσέρτα και σόλο [σονάτες] για βιολί με την έκτη θα ακούσεις, προτού [ακούσεις] ένα με την τρίτη» (Riepel, II: 93).

[47] Βλ. ενδεικτικά, όσον αφορά την εφαρμογή αυτής της πρακτικής στο συμφωνικό ρεπερτόριο του Haydn αλλά και του Dittersdorf: 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. 142-143· 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, σ. 468 και αλλού.

[48] Παρ' όλα αυτά, ειδικά για το Παράδειγμα 8α, επισημαίνεται και η προαιρετική δυνατότητα της προσθήκης ενός αλυσιδωτού συνδετικού περάσματος μετά την πτώση στην iii, προκειμένου να συντελεσθεί ομαλά η μετέπειτα επαναφορά της αρχικής τονικότητος· βλ. Riepel, II: 92.

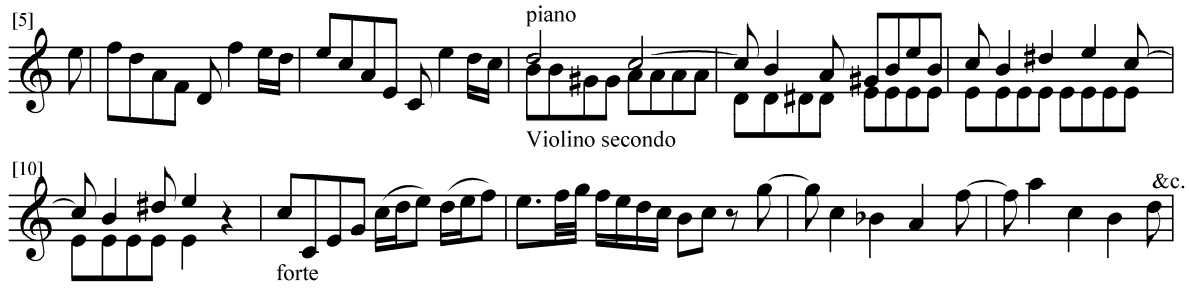
[49] Πρβλ. εν προκειμένω και Göllner, ό.π., σ. 120.

[50] Στο Παράδειγμα 8α, η *επανέκθεση* περιλαμβάνει τόσο το δίμετρο κύριο θέμα (στα μ. [14]-[15]), όσο και το τετράμετρο πλάγιο θέμα σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα (στα μ. [18]-[21]) των Παραδειγμάτων 1 και 2α, ενώ το μεταβατικό τμήμα που μεσολαβεί ανάμεσά τους έχει ανακατασκευασθεί, ως είθισται (πρβλ. ενδεικτικά: Caplin, ό.π., σ. 163-165· Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 235). Στο Παράδειγμα 8β, εξ άλλου, μπορεί να καταγράφονται μόνο τα τέσσερα πρώτα μέτρα της *επανεκθέσεως* (βλ. τα μ. [11]-[14]), αλλά η επί της ουσίας απόλυτη ταύτιση του περιεχομένου τους με εκείνο των μ. [14]-[17] του Παραδείγματος 8α δεν αφήνει εν τέλει την παραμικρή αμφιβολία όσον αφορά την αποπεράτωση και του Παραδείγματος 8β με την προσθήκη των μ. [18]-[21] του Παραδείγματος 8α.

από αυτήν την διπλή – θεματική και τονική – επαναφορά.[51] Περιέργως όμως ο Riepel δεν προβαίνει εδώ σε κανένα σχετικό σχόλιο (πέραν της απλής – και σχεδόν παροδικής – επισήμανσης της επαναφοράς του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα μετά την μισή πτώση-τομή επί της V/vi στο Παράδειγμα 8β), με αποτέλεσμα να μας κάνει να αναρωτιόμαστε αν είναι όντως σε θέση ή, μάλλον, αν *έχει την πρόθεση* να διακρίνει τον διμερή από τον τριμερή τύπο σονάτας, όπως εμείς σήμερα μόλις και μετά βίας έχουμε κατορθώσει, θέτοντας στο περιθώριο ένα πλήθος θεωρητικών παρανοήσεων που διατυπώθηκαν για τις μορφές της σονάτας του 18ου αιώνος από τα μέσα περίπου του 19ου και έως τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνος.[52]



Παράδειγμα 8α: Riepel, II: 92



Παράδειγμα 8β: Riepel, II: 93

Η αλήθεια είναι πως μέχρι αυτό το σημείο ο Riepel έχει παραθέσει κάμποσα άλλα μουσικά παραδείγματα στα δύο πρώτα "κεφάλαια" της πραγματείας του, στα οποία το εναρκτήριο θέμα επανέρχεται αφ' ενός μεν στην τονικότητα της δεσπόζουσας, σηματοδοτώντας την έναρξη μίας δεύτερης ενότητος, και αφ' ετέρου στην αρχική τονικότητα σε ένα ακόμη πιο προκεχωρημένο σημείο της συνολικής μορφής.[53] Σε αυτά

[51] Πρβλ., μεταξύ άλλων, την σχετική πραγμάτευση στην *Θεωρία της σονάτας* των Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 231-232.

[52] Για μία ευσύνοπτη αλλά και επαρκή επισκόπηση του εν λόγω ζητήματος, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 365-369.

[53] Βλ. α) Riepel, I: 53-54, μ. 20-23 (παράθεση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως επισημαίνεται και στα σχόλια – βλ. Riepel, I: 55) και μ. 44-47 (πλήρης τονική επαναφορά του κυρίου θέματος)· β) Riepel, I: 55-56 [Παράδειγμα 4 στην παρούσα μελέτη], μ. 18-21 (παράθεση του

τα δείγματα τριμερούς σονάτας, μάλιστα, άλλοτε μεσολαβεί μία τέλεια πτώση στην σχετική[54] και άλλοτε πάλι μονάχα μία αλυσιδωτή περιπλάνηση σε διάφορα συγγενικά τονικά κέντρα, δίχως όμως να επικυρώνεται πτωτικά οποιοδήποτε από αυτά.[55] Στα συνοδευτικά σχόλια, εξ άλλου, η τονική αυτή επαναφορά του αρχικού θέματος ενίοτε δεν περνά απαρατήρητη,[56] αλλά σίγουρα η επισήμανσή της ουδόλως διαθέτει την

κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας και δη με κατάλληλη προσαρμογή, προκειμένου να μην φθάσει σε πολύ υψηλή ηχητική περιοχή – βλ. Riepel, I: 56) και μ. 32-33 (αποσπασματική τονική επαναφορά του κυρίου θέματος)· γ) Riepel, II: 72-74 [Παράδειγμα 6 στην παρούσα μελέτη], μ. 28b-34 (παράθεση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως επισημαίνεται και στα σχόλια – βλ. Riepel, II: 74) και μ. 59-65 (πλήρης τονική επαναφορά του κυρίου θέματος). Τέλος, σε δύο ακόμη παραδείγματα, το κύριο θέμα απουσιάζει μεν από την έναρξη της επεξεργασίας, αλλά ορίζει με σαφήνεια την έναρξη της επανεκθέσεως: βλ. δ) Riepel, II: 77-79, μ. 42-44 (αποσπασματική τονική επαναφορά του κυρίου θέματος) και ε) Riepel, II: 83-84 [Παράδειγμα 5 στην παρούσα μελέτη], μ. 49-53 (ελαφρώς περικεκομμένη τονική επαναφορά του κυρίου θέματος). Αναδρομικά, ο Riepel (II: 69) υποδεικνύει προσέτι ότι το ίδιο φαινόμενο θα μπορούσε να έχει λάβει χώραν και στο προαναφερθέν Παράδειγμα 4 της παρούσας μελέτης (Riepel, I: 55-56), αν τα μ. 18-21 εξαλείφονταν και το μ. 17 συνδεόταν απευθείας με τα μ. 22 κ.εξ. Πρβλ. σε πολύ γενικές γραμμές Ritzel (ό.π., σ. 69 και 70) και Göllner (ό.π., σ. 122, 123-124 και 126).

[54] Βλ. α) Riepel, I: 53-54, μ. 35 (έχει προηγηθεί πέρασμα από την αρχική τονικότητα στα μ. 24-27, προτού ο τονικός σχεδιασμός στραφεί προς την σχετική ελάσσονα στα μ. 28-35, ενώ έπεται συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, στα μ. 36-43)· β) Riepel, I: 55-56 [Παράδειγμα 4 στην παρούσα μελέτη], μ. 27 (ομοίως και εδώ, ο τονικός σχεδιασμός της επεξεργασίας διέρχεται από την κύρια τονικότητα στα μ. 22-23, προτού στραφεί προς την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος στα μ. 24-27, ενώ κατόπιν μεσολαβεί συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, στα μ. 28-31)· γ) Riepel, II: 77-79, μ. 39 (έχουν προηγηθεί ένα αλυσιδωτό πέρασμα από την τονικότητα της δεσπόζουσας προς την V/IV στα μ. 24-29, καθώς και αρμονική αλυσίδα επί της IV και επί της ii στα μ. 30-31 & 32-33, προτού η τονικότητα της σχετικής έλθει στο προσκήνιο στα μ. 34-39, ενώ ακολουθεί ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, στα μ. 40-41).

[55] Βλ. Riepel, II: 72-74 [Παράδειγμα 6 στην παρούσα μελέτη], όπου, μετά την παράθεση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 28b-34) και την περαιτέρω προέκταση της τελευταίας στα μ. 35-38, λαμβάνει χώραν μία αλυσιδωτή αρμονική πορεία κατιουσών τριτών (I στα μ. 39-42, vi στα μ. 43-44, IV στα μ. 45-46 και ii στα μ. 47-48· πρβλ. σχετικά Riepel, II: 74 και 77, περαιτέρω δε Göllner, ό.π., σ. 122, και εν μέρει Schwarzmaier, ό.π., σ. 68) μέχρι την ομαλή επαναπροσέγγιση του περιβάλλοντος της αρχικής τονικότητος στα μ. 49-58. Απεναντίας, ο τονικός σχεδιασμός της σχετικά σύντομης επεξεργασίας του Παραδείγματος 5 της παρούσας μελέτης (Riepel, II: 83-84, μ. 38-48) περιστρέφεται απλώς γύρω από το περιβάλλον της αρχικής τονικότητος, με αδρές αναφορές στην IV (μ. 40) και την ii (μ. 42-45).

Όπως εξηγείται σε άλλο χωρίο (Riepel, II: 77), ο συγκεκριμένος μακροδομικός τονικός σχεδιασμός, που αρκείται στην πτωτική επικύρωση μόνο της τονικότητος της δεσπόζουσας (πέραν της κύριας), ταιριάζει περισσότερο σε αργά και τελικά συμφωνικά μέρη, τα οποία είναι κατά κανόνα σύντομα και δεν διαθέτουν επαρκές υλικό για να αναπτυχθεί ή να επεκταθεί σε ικανοποιητικό βαθμό το περιβάλλον της σχετικής ελάσσονος. Πρβλ. σχετικά Twittenhoff (ό.π., σ. 61) και Ritzel (ό.π., σ. 72).

[56] Βλ. ιδίως Riepel, II: 74 όσον αφορά το Παράδειγμα 6 της παρούσας μελέτης (Riepel, II: 72-74), για το οποίο μάλιστα ο μαθητής εκφράζει την έκπληξή του που αποπερατώνεται πιο σύντομα απ' ό,τι θα ανέμενε κανείς μετά την διπλή επαναφορά του κυρίου θέματος (πράγματι, στα μ. 66-80 λαμβάνει χώραν μία ευσύνοπτη ανακατασκευή του μοτιβικού υλικού της "πλάγιας" περιοχής της εκθέσεως, απ' όπου μόνο τα μ. 15b-19a μεταφέρονται αυτούσια στην κύρια τονικότητα στα μ. 66-69 της επανεκθέσεως)· πρβλ. εν προκειμένω Ritzel (ό.π., σ. 70-71) και Göllner (ό.π., σ. 122). Απεναντίας, για το παράδειγμα που παρατίθεται στις σ. 53-54 του πρώτου "κεφαλαίου", ο Riepel (I: 55), ναι μεν, παρατηρεί ότι το κύριο θέμα θα μπορούσε να έχει επανεισαχθεί στο μ. 35, σε επικάλυψη με την τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής – προσθέτοντας μάλιστα ότι αυτό γίνεται «πολύ συχνά σε πολλές συμφωνίες» – αλλά αντιπαρέρχεται χωρίς περαιτέρω σχόλιο την μετέπειτα τονική του επαναφορά στα μ. 44-47, εν αντιθέσει με την μεταφορά ολόκληρης της πλάγιας περιοχής στην κύρια τονικότητα από το μ. 48 (μέχρι το μ. 59· πρβλ. τα μ. 9-[20]). Επίσης, με αφορμή το Παράδειγμα 4 της παρούσας μελέτης (Riepel, I: 55-56), επισημαίνονται μονάχα ορισμένες από τις μεταβολές που το κύριο θέμα υφίσταται κατά την περαιτέρω εξύφανσή του στα μ. 34 κ.εξ. και όχι η επαναφορά της κεφαλής του στο μ. 32, ενώ και πάλι καταδεικνύεται εμμέσως η τονική μεταφορά όλης της πλάγιας περιοχής από την έκθεση στην επανέκθεση (πρβλ. τα μ. 38-43 με τα μ. 13-[18] – βλ. συγκεκριμένα Riepel, I: 56).

βαρύτητα εκείνη που θα ανέμενε κανείς για ένα τόσο καίριο από μακροδομικής επόψεως φαινόμενο. Παρ' όλα αυτά, σε ένα από τα τελευταία παραδείγματα υπό μορφήν σονάτας που παρουσιάζει στην πραγματεία του (βλ. Παράδειγμα 9), ο Riepel δεν εστιάζει απλώς την προσοχή του σε αυτό ακριβώς το ζήτημα, αλλά και μας παρέχει μία από τις πιο εναργείς διατυπώσεις μεταξύ των μουσικοθεωρητικών πηγών του 18ου αιώνος για την τριμερή διάρθρωση του βασικού τύπου σονάτας: συγκεκριμένα, ο δάσκαλος εξηγεί στον μαθητή ότι, παρά την ύπαρξη των δύο μακροδομικών επαναλήψεων, το κομμάτι αυτό είναι προτιμότερο να χωρισθεί σε τρεις ενότητες για λόγους σαφήνειας, τόσο θεματικής όσο και αρμονικής. Πράγματι, κάθε ενότητα ξεκινά με το κύριο θέμα (βλ. τα μ. 1-4, 25-28 και 49-52), ενώ από τονικής πλευράς επικεντρώνεται στην δεσπόζουσα, στην σχετική και, τέλος, στην κύρια τονικότητα.[57]

Για την επανέκθεση του συμφωνικού παραδείγματος που παρουσιάζεται στις σ. 77-79 του δεύτερου "κεφαλαίου" δεν γίνεται κάποιο σχόλιο από τον ίδιο τον Riepel· μετά την επαναφορά των τριών πρώτων μέτρων του κυρίου θέματος (στα μ. 42-44), διαμορφώνεται ένα τετράμετρο μεταβατικό τμήμα από την ιδέα των μ. 5 κ.εξ. με κατάληξη σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα στο μ. 48, ενώ ακολουθούν αφ' ενός μεν η πλάγια περιοχή, ελαφρώς περικεκομμένη, σε τονική μεταφορά (πρβλ. τα μ. 49-54 με τα μ. 16-21) και αφ' ετέρου ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο (αργό) μέρος (στα μ. 55-[59]), με υλικό που ανάγεται ευθέως στο κύριο θέμα (πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές Göllner, ό.π., σ. 123-124). Τέλος, δίχως ουσιαστικό σχολιασμό μένει και το μεγαλύτερο μέρος της επανεκθέσεως του Παραδείγματος 5 της παρούσας μελέτης (Riepel, II: 83-84), όπου το κύριο θέμα (μ. 49-54) συνδέεται αδιαμεσολάβητα με ένα ανακατασκευασμένο μεταβατικό τμήμα στα μ. 55-61 (πρβλ. τόσο τα μ. 34-36 όσο και τα μ. 7-9 της εκθέσεως!), το οποίο μάλιστα καταλήγει σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, προτού επανεισαχθούν τα θεματικά περιεχόμενα της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, με αρμονική πορεία από την υποδεσπόζουσα προς την τονική, στα μ. 62-65 και 66-70 (πρβλ. τα μ. 23-26 και 27-28 – χωρίς την άμεση επανάληψή τους στα μ. 29-30 – συν 31-33, αντίστοιχα), αλλά και με επιπρόσθετη πτωτική διαδικασία πλέον (στα μ. 71-73a), που προεκτείνεται περαιτέρω με ένα πέρασμα σε ταυτοφωνία, εν είδει coda, μέχρι το μ. 78. Απ' όλα τα παραπάνω τμήματα της επανεκθέσεως, ο Riepel επιλέγει ωστόσο να αναφερθεί μονάχα στην επαναφορά του χαρακτηριστικού μελωδικού τμήματος σε χαμηλή δυναμική ένταση (*piano*) στα μ. 62-65, για το οποίο προτείνει στην συνέχεια πολλές εναλλακτικές εκδοχές αναφορικά με την ακριβή τοποθέτησή του στον ηχητικό χώρο, την αρμονική του πορεία (από την IV προς την V, από την I προς την V, μόνο στην I ή μόνο στην V) αλλά και πιθανές επεκτάσεις του, δίχως εν τέλει να παραλείψει να επισημάνει και αυτήν ακόμη την δυνατότητα της πλήρους απαλοιφής του από την επανέκθεση (βλ. Riepel, II: 85-87· πρβλ. επίσης δευτερευόντως Göllner, ό.π., σ. 125-126)!

[57] Βλ. Riepel, II: 99. Στην ενότητα της επεξεργασίας, η στροφή προς την τονικότητα της σχετικής πραγματοποιείται αμέσως μετά την παράθεση του κυρίου θέματος στην δεσπόζουσα, με την συνδρομή ενός περάσματος στα μ. 29-32 που καταλήγει σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα οκτάμετρο "θορυβώδες" ή "λαμπερό" πέρασμα ("Rauscher" / "brillant"· βλ. Riepel, II: 97 και 98· πρβλ. επίσης γενικότερα επ' αυτού Hill, *Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. xiv και 365-366) με κατάληξη και πάλι στην δεσπόζουσα της σχετικής στο μ. 40, προτού η λα-ελάσσονα επικυρωθεί με μία τέλεια πτώση στο μ. 48, έπειτα από την εμφάνιση μίας «τραγουδιστής» ιδέας (στα μ. 41-44). Ο Riepel αποδέχεται κατ' εξαίρεσιν τις δύο αλλεπάλληλες μισές πτώσεις στην σχετική (στα μ. 33 και 40), αφ' ενός μεν επειδή είναι ανόμοιες ως προς τις μελωδικές τους καταλήξεις και αφ' ετέρου επειδή το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 33-40, όντας τελείως διαφορετικό από τον περίγυρό του, δίνει εν τέλει περισσότερο την εντύπωση ενός εκτενούς εμβόλιμου τμήματος (βλ. Riepel, II: 98).

Η επανέκθεση ξεκινά χωρίς αρμονική διαμεσολάβηση ανάμεσα στην λα-ελάσσονα και την Ντο-μείζονα, όπως δηλαδή συνέβαινε και στο Παράδειγμα 8α της παρούσας μελέτης (Riepel, II: 92), με την πτωτική επικύρωση της τονικότητος της σχετικής της δεσπόζουσας (iii) ακριβώς πριν την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος· εντούτοις, ο Riepel δεν παραλείπει και εδώ να προτείνει ως εναλλακτική δυνατότητα την προσθήκη ενός οκτάμετρου συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση, στην βάση της τυπικής αρμονικής διαδοχής V/ii – ii – V – I (βλ. Riepel, II: 98). Κατά τα άλλα, η επανέκθεση αναπαράγει πιστά το κύριο θέμα, το πρώτο (μη μετατροπικό) σκέλος της μεταβάσεως (πρβλ. τα μ. 53-56 με τα μ. 5-8) και την πλάγια περιοχή σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (πρβλ. τα μ. 57-64 με τα μ. 17-24), θέτοντας εσκεμμένα στο περιθώριο – όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται (βλ. Riepel, II: 99) – το δεύτερο (μετατροπικό) σκέλος της μεταβάσεως της εκθέσεως (ήτοι τα μ. 9-16). Πρβλ. επίσης Ritzel (ό.π., σ. 71-72) και Sisman (ό.π., σ. 452).

Συνεπώς, μία διμερής θεώρηση με κριτήριο τις ενδείξεις για τις δύο μακροδομικές επαναλήψεις απορρίπτεται εν προκειμένω ως παραπλανητική και επί της ουσίας *επιδερμική*,[58] διότι για τον Riepel είναι απολύτως σαφές ότι η διπλή επαναφορά του εναρκτήριου θέματος στην αρχική τονικότητα ορίζει την έναρξη μίας τρίτης ενότητος, έστω και αν ο ίδιος δεν διέθετε ακόμη τον όρο *επανέκθεση* γι' αυτήν. Απεναντίας, η απαλοιφή αυτού του στοιχείου έχει ως αποτέλεσμα την αυτόματη μετατροπή της μορφής σονάτας από τριμερή σε διμερή, όπως αποκαλύπτεται σε ένα από τα επόμενα μουσικά παραδείγματα (βλ. Παράδειγμα 10),[59] που έρχεται να προστεθεί στο τέλος μιας διεξοδικής διερεύνησης εναλλακτικών συνθετικών πρακτικών για την διεύρυνση της *εκθέσεως*, της *επεξεργασίας* αλλά και της *επανεκθέσεως* της παραπάνω πρότυπης τριμερούς μορφής σονάτας.[60]

[58] Ο Schwarzmaier (ό.π., σ. 69-70), ναι μεν, επισημαίνει ορθώς ότι στην προκειμένη περίπτωση οι δύο μακροδομικές επαναλήψεις δεν συνιστούν πλέον παρά ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό της μορφής, ως κατάλοιπο της παλαιότερης μορφής της σουΐτας, αλλά από την άλλη πλευρά προβαίνει και σε έναν τελείως έωλο συσχετισμό της τριμερούς μορφής σονάτας με την τριμερή μορφή της aria da capo, που παραβλέπει ολότελα την ουσιώδη διαφοροποίηση της απαρέγκλιτα *μετατροπικής* εκθέσεως μιας μορφής σονάτας από την αρμονικώς κλειστή – και συνεπώς αυτοτελή – πρώτη ενότητα μιας aria da capo! Πρβλ. επίσης Göllner (ό.π., σ. 89), η οποία, με αφορμή την μεταγενέστερη περιγραφή του ιδίου ακριβώς τύπου σονάτας από τον Koch, ως αποτελούμενου από δύο "μέρη" που όμως υποδιαιρούνται σε μία και δύο "κύριες περιόδους", αντίστοιχα, παρατηρεί με εξαιρετική οξύνοια ότι «αυτή η εμμονή σε μία "διμερή μορφή" συνιστά ένα από τα πιο επίμονα υπολείμματα προγενέστερης [συνθετικής] πρακτικής σε ολόκληρη την ιστορία της μουσικής».

[59] Παρουσιάζει ενδιαφέρον το ότι ο Riepel διατηρεί και σε αυτό το παράδειγμα την ίδια φραστική και πτωτική δομή όσον αφορά την έκθεση, παρ' ότι την υλοποιεί με διαφορετικά θεματικά περιεχόμενα μετά το μ. 8, μεταχειριζόμενος μάλιστα και την χαρακτηριστική μελωδική ιδέα των μ. 41 κ.εξ. του Παραδείγματος 9 (Riepel, II: 97-98) στο δεύτερο (μετατροπικό) σκέλος της μεταβάσεως (μ. 9-16). Κατά τα λοιπά, η διαμόρφωση της δεύτερης ενότητος είναι αναλογική προς την πρώτη, προσεγγίζοντας την πρότυπη περίπτωση διμερούς μορφής σονάτας του Παραδείγματος 1 (Riepel, II: 64): το κύριο θέμα παρατίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 25-28), ακολουθεί ένα τετράμετρο πέρασμα προς την τονική (μ. 29-32), το υλικό της τρίτης φράσεως της εκθέσεως αναδιατυπώνεται στα μ. 33-40 εν είδει ανιούσας αλυσίδος (IV – V – vi) με κατάληξη σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ το πλάγιο θέμα επιλύεται κατόπιν τονικά στα μ. 41-48.

[60] Για την έκθεση, συγκεκριμένα, παρουσιάζονται αφ' ενός μεν μία (αποσπασματική) εναλλακτική εκδοχή που αλλοιώνει την πρότυπη πτωτική δομή μετά το τετράμετρο κύριο θέμα, αφού ακολουθούν μία ατελής πτώση στην κύρια και μία ατελής πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στα μ. 12 και 16, αντίστοιχα (βλ. Riepel, II: 98), με μάλλον αδιευκρίνιστο λειτουργικό ρόλο, και αφ' ετέρου μία σειρά από ποικίλες δυνατότητες επέκτασης ή απλής τροποποίησης του δεύτερου (μετατροπικού) σκέλους της μεταβάσεως δια της πολλαπλής διαφοροποίησης του αρμονικού του σχεδιασμού (βλ. Riepel, II: 101, 102 και 103-104). Δίνεται επίσης ένα παράδειγμα προς αποφυγήν (βλ. Riepel, II: 100), στο οποίο, μετά το δεδομένο αρχικό οκτάμετρο, η τονικότητα της δεσπόζουσας εδραιώνεται με υπερβολικά εκτενή και επαναλαμβανόμενα δεξιοτεχνικά περάσματα (με αρπισματικές φιγούρες για 16 ολόκληρα μέτρα, συγκεκριμένα) μέχρι την τελική πτωτική διαδικασία!

Αναφορικά με την επεξεργασία, εξετάζονται από δύο ενδεικτικές περιπτώσεις επέκτασης του περάσματος των μ. 33 κ.εξ., είτε με το ήδη διαθέσιμο "θορυβώδες" υλικό που μπορεί να φθάσει απευθείας σε τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα ή, αντ' αυτής, στην μι-ελάσσονα (βλ. Riepel, II: 100), είτε με την αντικατάστασή του από μελωδικότερο υλικό που αναπτύσσεται υπό μορφήν κατιούσας ή ανιούσας αλυσίδος μέχρι την μισή πτώση στην σχετική (βλ. Riepel, II: 101-102). Τέλος, η επανέκθεση θα μπορούσε να ξεκινήσει με έναν δεκάμετρο συμφυρμό του κυρίου θέματος και του μεταβατικού τμήματος (βλ. Riepel, II: 99) ή να διευρυνθεί με την επέκταση του ήδη υφιστάμενου "θορυβώδους" περάσματος σε περισσότερα μέτρα (βλ. Riepel, II: 100), υλοποιώντας έτσι στην πράξη την σχετική συμβουλή που ο δάσκαλος δίνει στον μαθητή για τα δεξιοτεχνικά αυτά περάσματα, τα οποία στην σολιστική μουσική της εποχής μπορούν κάλλιστα να είναι περισσότερα του ενός (όπως και τελείως διαφορετικά μεταξύ τους) σε κάθε επιμέρους ενότητα, αρκεί «το πιο σφοδρό θορυβώδες πέρασμα να φυλαχθεί για την τελευταία ενότητα, προκειμένου ολόκληρο το Allegro κ.ο.κ. να κλείσει όσο το δυνατόν πιο εμφαντικά» (Riepel, II: 99).



Παράδειγμα 9: Riepel, II: 97-98





Παράδειγμα 10: Riepel, II: 102 & 103

Ένα τελευταίο ζήτημα που αξίζει επίσης να αναφερθεί στην παρούσα μελέτη αφορά την εμφάνιση της υποδεσπόζουσας προς το τέλος μιας μορφής σονάτας. Στο τρίτο "κεφάλαιο" της πραγματείας του, συγκεκριμένα, ο Riepel παρατηρεί ότι στην σύγχρονή του συμφωνική πρακτική είθισται μετά την τονική πορεία από την αρχική τονικότητα προς την δεσπόζουσα, από την δεσπόζουσα προς την σχετική και από εκεί ξανά προς την τονική, να ακολουθεί και μία παρέκκλιση προς την υποδεσπόζουσα, πριν την οριστική επικύρωση της αρχικής τονικότητος στο τέλος ενός κομματιού.[61] Η δυνατότητα αυτή δεν έχει μείνει ανεκμετάλλευτη σε κάποια από τα παραδείγματα που έχουν παρατεθεί νωρίτερα, στο πρώτο και το δεύτερο "κεφάλαιο",[62] ενώ ήταν ούτως ή άλλως τόσο διαδεδομένη στην συνθετική πρακτική του 18ου αιώνος που δεν διέφυγε ούτε της προσοχής του Koch ή του Galeazzi, πολύ αργότερα.[63] Εντούτοις, σε ένα μεμονωμένο παράδειγμα (βλ. Παράδειγμα 11),[64] ο Riepel αφήνει να διαφανεί ότι είχε υπ' όψιν του ακόμη και την «πολύ δυσάρεστη» ακουστικά περίπτωση της έναρξης της επανεκθέσεως από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας,[65] η οποία βρίσκει σπανιότατη

[61] Βλ. Riepel, III: 3, όπου μάλιστα προστίθενται και τα ακόλουθα, αισθητικής φύσεως, σχόλια: «**Μαθητής**: Ενίοτε όμως [η πρακτική αυτή] μου φαίνεται πολύ βεβιασμένη, ιδίως δε όταν κανείς την ακούει τόσο συχνά. / **Δάσκαλος**: Ακόμη και σε αυτό, οι Ιταλοί φαίνεται κάπως να υπερτερούν, διότι δεν μετρούν τα πάντα με τόση ακρίβεια, ούτε τα καθιστούν τόσο επιτηδευμένα. Ουδόλως όμως περιφρονώ ένεκα τούτου την αγαπητή τετάρτη· είθε μονάχα αυτή να μην χρησιμοποιείται τόσο μα τόσο κανονιστικά».

[62] Βλ. α) Riepel, I: 55-56 [Παράδειγμα 4 στην παρούσα μελέτη], μ. 34· β) Riepel, II: 83-84 [Παράδειγμα 5 στην παρούσα μελέτη], μ. 62-64· γ) Riepel, II: 92 και 93 [Παραδείγματα 8α και 8β στην παρούσα μελέτη], μ. [16] και [13], αντίστοιχα· δ) Riepel, II: 99 και 100 (εναλλακτικές εκδοχές για την διαμόρφωση της επανεκθέσεως του Παραδείγματος 9 / Riepel, II: 97-98), μ. 51-52 και 57-58, αντίστοιχα. Επίσης, σε μία περίπτωση – βλ. Riepel, II: 72-74 [Παράδειγμα 6 στην παρούσα μελέτη], μ. 73-74 – η αρμονική πορεία διέρχεται από την ομώνυμη ελάσσονα της υποδεσπόζουσας (πράγμα το οποίο παρατηρείται και από τον ίδιο τον Riepel, II: 75). Σημειωτέον, τέλος, ότι η παρουσία της υποδεσπόζουσας ενίοτε συνδυάζεται με μία αλυσιδωτή ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος λίγο μετά την έναρξη της ενότητος της επανεκθέσεως (βλ. χαρακτηριστικά Riepel, I: 55-56, μ. 32-37, καθώς και Riepel, II: 99, μ. 49-58), όπως δηλαδή προβλέπεται στην λεγόμενη "δευτερεύουσα ανάπτυξη" του Rosen – βλ. αναλυτικότερα Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 106 και 289.

[63] Βλ. συγκεκριμένα Koch (ό.π., σ. 311 και 420) και Galeazzi (ό.π., σ. 259).

[64] Το παράδειγμα αυτό δύναται να εκληφθεί ως εναλλακτική εκδοχή για την αποπεράτωση των Παραδειγμάτων 8α ή 8β της παρούσας μελέτης, μετά την πτωτική τομή επί της iii ή επί της V/vi, αντίστοιχα, με μία επανέκθεση που ξεκινά με το κύριο θέμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (στα μ. [1]-[2]), συνεχίζεται με μία αλυσιδωτή μετάβαση που καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα (στο μ. [6]) και μένει προφανώς να ολοκληρωθεί με την προσθήκη του πλαγίου θέματος, όπως αυτό εμφανίζεται και στα μ. [18]-[21] του Παραδείγματος 8α.

[65] Ο λόγος που ο Riepel κρατά εν προκειμένω αυτήν την απροκάλυπτα αρνητική στάση δεν είναι άλλος από την τονική σύγχυση που αναπόφευκτα επέρχεται στο τέλος ενός κομματιού: όπως εξηγεί, «στο

εφαρμογή στο ρεπερτόριο της κλασσικής περιόδου και δεν μνημονεύεται από κανέναν άλλο θεωρητικό πριν τον 19ο αιώνα!



Παράδειγμα 11: Riepel, II: 95

Νομίζω όμως ότι για την συνολική αποτίμηση της αξίας της θεωρητικής προσέγγισης των μορφών σονάτας από μέρους του Riepel δεν θα έπρεπε καν να στεκόμαστε σε τέτοιου είδους πρωτότυπες επισημάνσεις επί ειδικών ζητημάτων, την στιγμή κατά την οποίαν ολάκερη η συμβολή του παραμένει μοναδική για την εποχή της όσον αφορά την πληθώρα των δομικών δυνατοτήτων που πραγματεύεται αλλά και την σαφήνεια που παρέχει χάρη στην ενδελεχή οπτικοποίηση των συνθετικών τεχνικών που εξετάζονται σε αυτήν την εξόχως πρακτικά προσανατολισμένη θεωρητική διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης.[66] Η παρούσα ανακατασκευή των ζητημάτων που αφορούν την διμερή και την τριμερή μορφή σονάτας στο θεωρητικό έργο του Riepel φανερώνει επιπλέον ότι οι παρατηρήσεις του επί της συνθετικής πρακτικής της εποχής του ήσαν τόσο καίριες, εύστοχες και οξυδερκείς, που ακόμη και οι σημαντικότεροι θεωρητικοί στα τέλη του 18ου αιώνος, δηλαδή ο Koch και ο Galeazzi, ελάχιστα πράγματα ήσαν σε θέση να προσθέσουν σε αυτές, πέρα βέβαια από τις πολύ πιο συστηματικές και αναλυτικές λεκτικές περιγραφές των μουσικών φαινομένων, οι οποίες στην πραγματεία του Riepel μένουν συχνά ελλειμματικές, αν όχι αινιγματικές σε κάποιες περιπτώσεις.[67] Αλλά τί περισσότερο θα μπορούσαμε, άραγε, να αναμένουμε από έναν τέτοιον πρωτοπόρο, που δεν δίστασε να περιπλανηθεί στον «ανεξάντλητο ωκεανό» της μουσικής[68] και να χαρτογραφήσει πρώτος το σχεδόν ολότελα απροσπέλαστο μέχρι τότε πεδίο της μουσικής μορφολογίας;[69]

κλείσιμο επί της κύριας τονικότητος νομίζει κανείς πως κάτι λείπει ακόμα και ότι η κύρια τονικότητα πρέπει να είναι η πέμπτη της τέταρτης, ενώ η ίδια η τέταρτη [νομίζει κανείς πως είναι] η κύρια τονικότητα» (Riepel, II: 95).

[66] Πρβλ. εν προκειμένω Ritzel (ό.π., σ. 61-62), Reed Knouse (ό.π., σ. 46, 54 και 60), Lester (ό.π., σ. 271-272) και Hill ("The logic of phrase structure…", ό.π., σ. 469).

[67] Πρβλ. επ' αυτού Lester (ό.π., σ. 272, 273 και 286) αλλά και Hill (*Joseph Riepel's theory…*, ό.π., σ. 444).

[68] Κάθε "κεφάλαιο" της θεωρητικής πραγματείας του Riepel επισφραγίζεται με την ακροτελεύτια διαπίστωση ότι «η μουσική είναι ένας ανεξάντλητος ωκεανός» (βλ. Riepel, I: 79· Riepel, II: 130· Riepel, III: 84 κ.ο.κ.).

[69] Ο Schwarzmaier (ό.π., σ. iii και 95) χαιρετίζει τον Riepel ως θεμελιωτή της κλασσικής μορφολογίας, δεδομένου του ότι «οι θεμελιώδεις έννοιες της σύγχρονης μορφολογίας διατυπώνονται για πρώτη φορά από αυτόν». Παρά τις εύλογες επιφυλάξεις του Lester (ό.π., σ. 260 και 267) αναφορικά με την παρωχημένη αντίληψη περί μουσικής μορφολογίας που διέπει συνολικά την σκέψη του Schwarzmaier, το πόρισμα του τελευταίου δεν δύναται, στην πραγματικότητα, να αμφισβητηθεί· άλλωστε, και ο ίδιος ο Lester (ό.π., σ. 269-270) παραδέχεται εν τέλει ότι η προσπάθεια του Riepel να καταγράψει τις ιδέες του περί της συνθετικής πρακτικής της εποχής του υπήρξε πρωτοποριακή και συνιστά αυτόχρημα ένα αξιομνημόνευτο επίτευγμα. Σε ανάλογα πορίσματα με αυτά του Schwarzmaier καταλήγει επίσης η Reed Knouse (ό.π., σ. 60), υπογραμμίζοντας μάλιστα τόσο την ανεξαρτησία της σκέψης του Riepel σε σχέση με τους υπόλοιπους θεωρητικούς της μουσικής της εποχής του, όσο και την πρωτοτυπία των ιδεών που αυτός εισήγαγε αλλά και του συνδυαστικού τρόπου με τον οποίο μπόρεσε να τις αξιοποιήσει προς την κατεύθυνση της διερεύνησης του νεοφανούς πεδίου μελέτης της μουσικής μορφής.

Η μορφή «θέμα και παραλλαγές» στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: Ανάλυση του έργου "Kurze Variationen auf ein Bergsthema" από τα *32 κομμάτια για πιάνο*

Κώστας Τσούγκρας

1. Εισαγωγή

Ο Νίκος Σκαλκώτας χρησιμοποίησε παραδοσιακό μουσικό υλικό (μελωδικό ή ρυθμικό) σε ένα σημαντικό αριθμό τονικών ή ατονικών έργων, αξιοποιώντας μια ευρεία γκάμα συνθετικών τεχνικών για την επεξεργασία των ενσωματωμένων παραδοσιακών στοιχείων. Η παρούσα εργασία εξετάζει τις *Kurze Variationen auf ein Bergsthema* για σόλο πιάνο, έναν αντιπρόσωπο της υποκατηγορίας έργων τύπου «θέμα και παραλλαγές» που περιλαμβάνει έργα τα οποία, παρ' ότι βασίζονται σε τροπικές ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες, είναι ατονικά. Αυτή η υποκατηγορία περιλαμβάνει τα εξής έργα:[1]

- *Οκτώ παραλλαγές πάνω σε ένα ελληνικό λαϊκό θέμα* (*8 Variationen über ein griechisches Volksthema* για τρίο με πιάνο, Α/Κ 43, 1938)·
- *Σύντομες παραλλαγές πάνω σε ένα βουνίσιο θέμα* (*Kurze Variationen auf ein Bergsthema*, αρ. 3 από τα *32 Klavierstücke*, Α/Κ 70, 1940)·
- *Thema con Variazioni* (αρ. 1 από την *3η σουίτα για πιάνο*, Α/Κ 73, 1940 ή 1941)·
- *Παραλλαγές πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη "Θα πάω εκεί στην Αραπιά"* (δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου για δύο βιολιά*, Α/Κ 24, 1944-1945).

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η αναλυτική μελέτη της εναρμόνισης της παραδοσιακής μελωδίας για τη δημιουργία του θέματος, του μετασχηματισμού της κατά τις παραλλαγές – ενώ λειτουργεί ως μελωδικός και δομικός πυρήνας μέσα από την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής – και της εξέλιξης της μουσικής υφής κατά την ανάπτυξη της μορφής παραλλαγών. Τα αποτελέσματα της ανάλυσης επιχειρούν να ρίξουν φως σε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ζητήματα που αφορούν την μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: την εξερεύνηση της μορφής παραλλαγών ως μέρος μιας δημιουργικής αντιπαράθεσης μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας.

Το υπό ανάλυση έργο γράφτηκε ή ολοκληρώθηκε στις 19 Ιουλίου 1940, κατά τη διάρκεια μιας ιδιαίτερα παραγωγικής περιόδου, ως το τρίτο κομμάτι του γιγαντιαίου έργου *32 Klavierstücke* (*32 κομμάτια για πιάνο*), μιας σουίτας κομματιών χαρακτήρα που γράφτηκαν για να καλύψουν ένα πλήρες πιανιστικό ρεσιτάλ. Η πρώτη του εκτέλεση έγινε από την Μαρίκα Παπαϊωάννου το 1952 ή 1953,[2] ενώ ηχογραφήσεις που εκδόθηκαν σε δίσκους βινυλίου ή ακτίνας έγιναν μέχρι σήμερα από την Μαρίκα Παπαϊωάννου (Philips, 1954), τον Γιώργο Χατζηνίκο (Εκδόσεις Νεφέλη, 2006), τον Νικόλαο Σαμαλτάνο (BIS, 2001· πρώτη ηχογράφηση του πλήρους κύκλου των *32 κομματιών για πιάνο*) και την Idith Meshulam (GM Recordings, 2004· πλήρης κύκλος

[1] Οι τίτλοι και οι χρονολογίες προέρχονται από τον χρονολογικό κατάλογο έργων της Μαντζουράνη (Mantzourani, 2011: 379-387) και από το λήμμα του Thornley στο *GMO*. Η συντομογραφία Α/Κ δηλώνει τον αριθμό καταλόγου του έργου στο Αρχείο Σκαλκώτα στην Αθήνα.

[2] Η πληροφορία προέρχεται από τον κατάλογο του Δεμερτζή (1991: 97).

των *32 κομματιών για πιάνο*).[3] Το έργο εκδόθηκε το 1962 από την Universal Edition με τον τίτλο "Short Variations (Kurze Variationen, No III from *32 Piano Pieces*)" και υπάρχουν δύο αυτόγραφα χειρόγραφα, ένα πρόχειρο με μολύβι και ένα τελικό με μελάνι· και τα δύο βρίσκονται στο Αρχείο Σκαλκώτα στην Αθήνα.

Αναφορές και αναλυτικά σχόλια σχετικά με το έργο έχουν βρεθεί σε δημοσιευμένα κείμενα των Γ. Χατζηνίκου (2006: 101-104), Κ. Δεμερτζή (1991: 101-102) και C. Sirodeau (2001: 8, 10, 11). Στις παραπάνω πηγές γίνεται κυρίως αναφορά στην προέλευση του θέματος και στον χαρακτήρα των παραλλαγών, ενώ δεν έχει βρεθεί μια ολοκληρωμένη ανάλυση του έργου, κάτι που επιχειρείται στην παρούσα εργασία.

Ο πλήρης τίτλος του τρίτου από τα *32 κομμάτια για πιάνο* είναι "Kurze Variationen auf ein Bergsthema südlichen Charakters und prägnanter Dissonanz" ("Σύντομες παραλλαγές πάνω σε ένα βουνίσιο θέμα νοτίου χαρακτήρα και χαρακτηριστικής διαφωνίας") και έχει τον εξής υπότιτλο: "Mit dem relativem wolkigem Milieu und der hüllender Eleganz" ("με σχετικά νεφελώδη ατμόσφαιρα και μια περιβάλλουσα κομψότητα"). Είναι ίσως διακριτή μια ειρωνική ή περιπαικτική διάθεση εκ μέρους του συνθέτη, η οποία εκδηλώνεται τόσο με τους ασυνήθιστα μεγάλους τίτλους / υπότιτλους του θέματος και μερικών παραλλαγών, όσο και με το περιεχόμενο και τη σοβαροφάνεια των λεκτικών περιγραφών, κάτι που επισημαίνουν τόσο ο Δεμερτζής όσο και ο Χατζηνίκος. Η προέλευση του λαϊκού τραγουδιού που λειτουργεί ως αρχικό μελωδικό θέμα δεν είναι εντελώς σαφής, παρ' ότι ο συνθέτης δηλώνει αυτήν την ιδιότητα στον τίτλο (βουνίσιο θέμα νοτίου χαρακτήρα). Οι Sirodeau (2001: 11), Δεμερτζής (1991: 101) και Χατζηνίκος (2006: 101) αναγνωρίζουν την ενδεχόμενη παραδοσιακή / λαϊκή προέλευση της μελωδίας και τον αντίστοιχο χαρακτήρα, αλλά κανείς δεν δίνει πληροφορίες για τον τίτλο ή τους στίχους του παραδοσιακού τραγουδιού. Ο Κ. Δεμερτζής υποθέτει ότι ο Σκαλκώτας πρέπει να άκουσε τη μελωδία κάπου και να την θυμόταν, αλλά ότι το θέμα δεν είναι απαραίτητα ελληνικό. Ο Γ. Χατζηνίκος υποστηρίζει ότι το θέμα είναι ελληνικό, όπως και ο χαρακτήρας των παραλλαγών, και – σε προφορική επικοινωνία με τον συγγραφέα του άρθρου τον Ιούνιο του 2013 – ότι ο ρυθμός ενδεχομένως παραπέμπει στον ελληνικό χορό *τσάμικο*, ο οποίος έχει ίδιο μετρικό οπλισμό, ρυθμικό περιεχόμενο και λεβέντικο χαρακτήρα. Τα παραπάνω αφήνουν, λοιπόν, ανοικτό το ενδεχόμενο η μελωδία να είναι μια λαϊκοφανής ή δημοτικοφανής μελωδία του ίδιου του Σκαλκώτα, μεσογειακού αλλά όχι απαραίτητα ελληνικού χαρακτήρα.

2. Ανάλυση των *Kurze Variationen*

Η ανάλυση έγινε μέσα από τη μελέτη τόσο του χειρογράφου όσο και της έκδοσης της UE[4] (η σύγκριση των δύο εκδοχών ανέδειξε κάποιες ενδιαφέρουσες διαφορές τους· βλ. το παράρτημα της εργασίας) και εστιάζει στα εξής:

- στην αρχική μελωδία και στα μορφολογικά, δομικά και μοτιβικά χαρακτηριστικά της,
- στην εναρμόνιση της μελωδίας,
- στους μετασχηματισμούς της μελωδίας και των μοτιβικών της στοιχείων στις παραλλαγές,

[3] Τα στοιχεία των ηχογραφημάτων προέρχονται από τους καταλόγους της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (http://www.mmb.org.gr) και του Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών του Θωμά Ταμβάκου (http://www.tamvakosarchive.blogspot.com).

[4] Η σημειωμένη με αναλυτικά σύμβολα παρτιτούρα του έργου που περιλαμβάνεται στο παρόν άρθρο έγινε από τον συγγραφέα του με βάση το χειρόγραφο και με χρήση του λογισμικού επεξεργασίας παρτιτούρας Finale.

- στη μουσική υφή και το μοτιβικό περιεχόμενο,
- στη συνολική μορφή και τις μικροδομές των παραλλαγών,
- στη δραματική εξέλιξη του έργου και στις κορυφώσεις / εκτονώσεις της,
- σε όποιο άλλο γενικό ή ειδικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κομματιού και πιθανώς και άλλων κομματιών της ίδιας ή παρόμοιας κατηγορίας έργων.

Μορφολογική δομή

Το έργο, ως μέλος της κατηγορίας «θέμα και παραλλαγές», αποτελείται από ένα τετράμετρο θέμα, πέντε παραλλαγές του και μία πεντάμετρη coda, η οποία επαναφέρει το θέμα διαφοροποιημένο. Τα στοιχεία της μορφολογικής δομής του έργου συνοψίζονται στον Πίνακα 1.

Τμήματα	**Μέτρα**	**Tempo, μέτρο, χαρακτήρας, δυναμική**	**Υποτμήματα και περιεχόμενο**
Θέμα	μ. 1-4 4 μέτρα	𝅗𝅥=120, 3/4, ***p***	φράση αποτελούμενη από 2 υποφράσεις με 3 μοτίβα (a, b, c): 1η υποφράση, μ. 1-2: μοτίβα a (μ. 1) και b (μ. 2) 2η υποφράση, μ. 3-4: μοτίβο c (μ. 3-4)
Παραλλαγή I	μ. 5-14 10 μέτρα	𝅗𝅥=180 (𝅗𝅥.=72-80), 6/8, con sordino, ***pp*** – ***p*** – ***mf***	[μικροδομή: διμερής ΑΒ] Α, μ. 5-10: θραυσματική χρήση των 3 μοτίβων σε μια ελεύθερη υφή δύο επιπέδων Β, μ. 11-14: παραλλαγμένη μη-μεταφερμένη επανάληψη του θέματος
Παραλλαγή II	μ. 15-29 15 μέτρα	𝅗𝅥=100, 3/4, ordinario, quasi lyra, ***p*** – ***f***	[μικροδομή: διμερής ΑΒ] Α, μ. 15-19: μετασχηματισμένο και μεταφερμένο μοτίβο c Β, μ. 20-23 & 24-29: επανάληψη της αρχής του Α και συνέχεια με αλυσίδες
Παραλλαγή III	μ. 30-58 29 μέτρα	𝅗𝅥=140 (𝅗𝅥=120), 2/4 (3/8), marcia discreta, ***p*** – ***mf*** – ***f*** – ***p*** – *sub* ***f***	[μικροδομή: τριμερής ΑΒΑ΄] Α, μ. 30-37: 8μετρη φράση με 3 θραύσματα του μοτίβου a Β, μ. 38-51: 14μετρη επεξεργασία, η οποία περιλαμβάνει 3 θραύσματα του μοτίβου a Α΄, μ. 52-58: 7μετρη φράση με επαναφορά και ολοκλήρωση του μετασχηματισμένου θέματος
Παραλλαγή IV	μ. 59-76 18 μέτρα	Andantino (𝅗𝅥=ca 84), 4/4, parodistisch, ***p*** – *sub* ***f*** – (*dim.*) – ***p***	[μικροδομή: διμερής ΑΒ] Α, μ. 59-60: εισαγωγή 1 με νέο μελωδικό στοιχείο x μ. 61-66: παράθεμα του *Romance Lied* ως νέο μελωδικό στοιχείο y και η πρώτη του εξέλιξη Β, μ. 67-68: κορυφοποιητικό παράθεμα του *Tango* ως νέο μελωδικό στοιχείο z, εισαγωγή 2 μ. 69-76: παράθεμα του *Romance Lied* και η δεύτερη εξέλιξή του, και ρευστοποίηση με θραυσματική χρήση του μοτίβου a
Παραλλαγή V	μ. 77-102 26 μέτρα	Allegro molto vivace (𝅗𝅥=ca 76), 4/4, ***f***	[μικροδομή: τριμερής A_1 A_2 A_3] A_1, μ. 76-86: πρώτο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 2 επιπέδων) A_2, μ. 87-93: δεύτερο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 3 επιπέδων) A_3, μ. 94-102: τρίτο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 2 επιπέδων / 4 φωνών)

Θέμα-coda	μ. 103-107 5 μέτρα	♩=120, 3/4, rubato, ***f***	Παραλλαγμένη επανάληψη του θέματος: φράση αποτελούμενη από 2 υποφράσεις με 3 μοτίβα (a, b, c): 1η υποφράση, μ. 103-104: μοτίβα a (μ. 103) και b (μ. 104) 2η υποφράση, μ. 105-107: μοτίβο c

Πίνακας 1: Μορφολογικός σχεδιασμός και μουσικό περιεχόμενο

<u>Θέμα</u>

♩=120, 3/4, ***p***

Φράση αποτελούμενη από 2 υποφράσεις με 3 μοτίβα (a, b, c):

1η υποφράση, μ. 1-2: μοτίβα a (μ. 1) και b (μ. 2)

2η υποφράση, μ. 3-4: μοτίβο c (μ. 3-4)

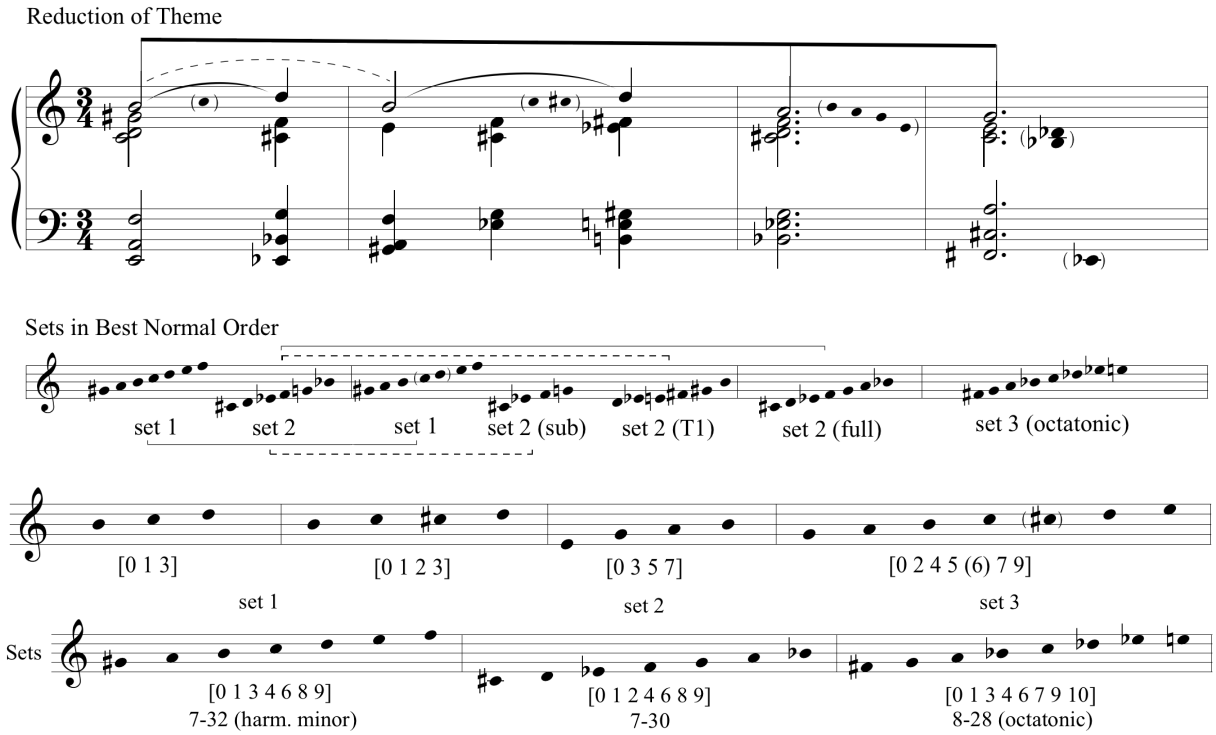
Η μονοφωνική λαϊκή ή λαϊκοφανής μελωδία είναι η βάση του θέματος. Η πρώτη υποφράση περιλαμβάνει δύο μοτίβα, τα a (σε κίτρινο υπόβαθρο) και b (σε πράσινο υπόβαθρο), με το b να γίνεται αντιληπτό ως μετασχηματισμός / επεξεργασία του a. Το μοτίβο c (σε πορτοκαλί υπόβαθρο) της δεύτερης υποφράσης είναι διαφορετικό σε σχήμα, αλλά όχι και ως προς τα ρυθμικά του στοιχεία, από τα a και b. Τα τρία μοτίβα μπορούν να σπάσουν σε μικρότερα υπομοτίβα, που χαρακτηρίζονται από ελάχιστης έκτασης ρυθμικά και διαστηματικά στοιχεία. Τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται στα μοτίβα a και b είναι μικρές και μεγάλες 2ες που δημιουργούν μικρές 3ες, ενώ το μοτίβο c περιέχει μεγάλες 2ες και μικρές 3ες. Ένα υπομοτίβο με μία καθαρή 4η μπορεί να παραχθεί από το μοτίβο c (βλ. το υπομοτιβικό υλικό στην Εικόνα 1). Από αυτό το μοτιβικό και υπομοτιβικό υλικό προκύπτει όλο το ρυθμικό υλικό του έργου μέσα από μετασχηματιστικές διεργασίες και την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, όπως θα φανεί στην συνέχεια της ανάλυσης.



Εικόνα 1: Το Θέμα και η φραστική-μοτιβική του δομή

Η λαϊκή μελωδία είναι διατονική (με μόνο μία διαβατική χρωματική νότα) [σολ – λα – σι – ντο – (ντο-δίεση) – ρε – μι] και καταλήγει στο φθογγικό της κέντρο, σολ. Μια πλήρης αρμονική ανάλυση του θέματος είναι εφικτή μέσα από την αναγωγική ανάλυση της μελωδίας και της εναρμόνισής της (βλ. Εικόνα 2). Η μελωδία έχει τονικές αναφορές, ακόμη

και μια θεμελιώδη γραμμή τύπου $\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$. Η εναρμόνιση βασίζεται σε τρία διαφορετικά, αλλά σχετιζόμενα σύνολα: τα επτάχορδα set 1 [σολ-δίεση, λα, σι, ντο, ρε, μι, φα] (7-32, αρμονική ελάσσονα) και set 2 [ντο-δίεση, ρε, μι-ύφεση, φα, σολ, λα, σι-ύφεση] (7-30) και το οκτάχορδο set 3 [φα-δίεση, σολ, λα, σι-ύφεση, ντο, ρε-ύφεση, μι-ύφεση, μι] (8-28, οκτατονική κλίμακα). Τα set 1 και 2 έχουν μεγάλη συγγένεια (σχέση R_1: όλες οι φθογγικές τάξεις κοινές, εκτός από μία),[5] και χρησιμοποιούνται σε εναλλαγή, είτε στις πλήρεις μορφές τους, είτε στις περικομμένες ή μεταφερμένες μορφές τους. Κάθε μέτρο τείνει να δημιουργεί ατελή χρωματικά συναθροίσματα[6] (το μ. 1 δεν έχει φα-δίεση, το μ. 2 δεν έχει σι-ύφεση, το μ. 3 δεν έχει φα-δίεση, σολ-δίεση, ντο, και το μ. 4 δεν έχει σολ-δίεση, σι, ρε, φα), αλλά κάθε υποφράση (μ. 1-2 και μ. 3-4) δημιουργεί ένα πλήρες 12φθογγο συνάθροισμα.



Εικόνα 2: Αρμονική ανάλυση του Θέματος

<u>Παραλλαγή Ι</u>

♩=180 (♩.=72-80), 6/8, con sordino, ***pp*** **–** ***p*** **–** ***mf***

[μικροδομή: διμερής ΑΒ]

Α, μ. 5-10: θραυσματική χρήση των 3 μοτίβων σε μια ελεύθερη υφή δύο επιπέδων

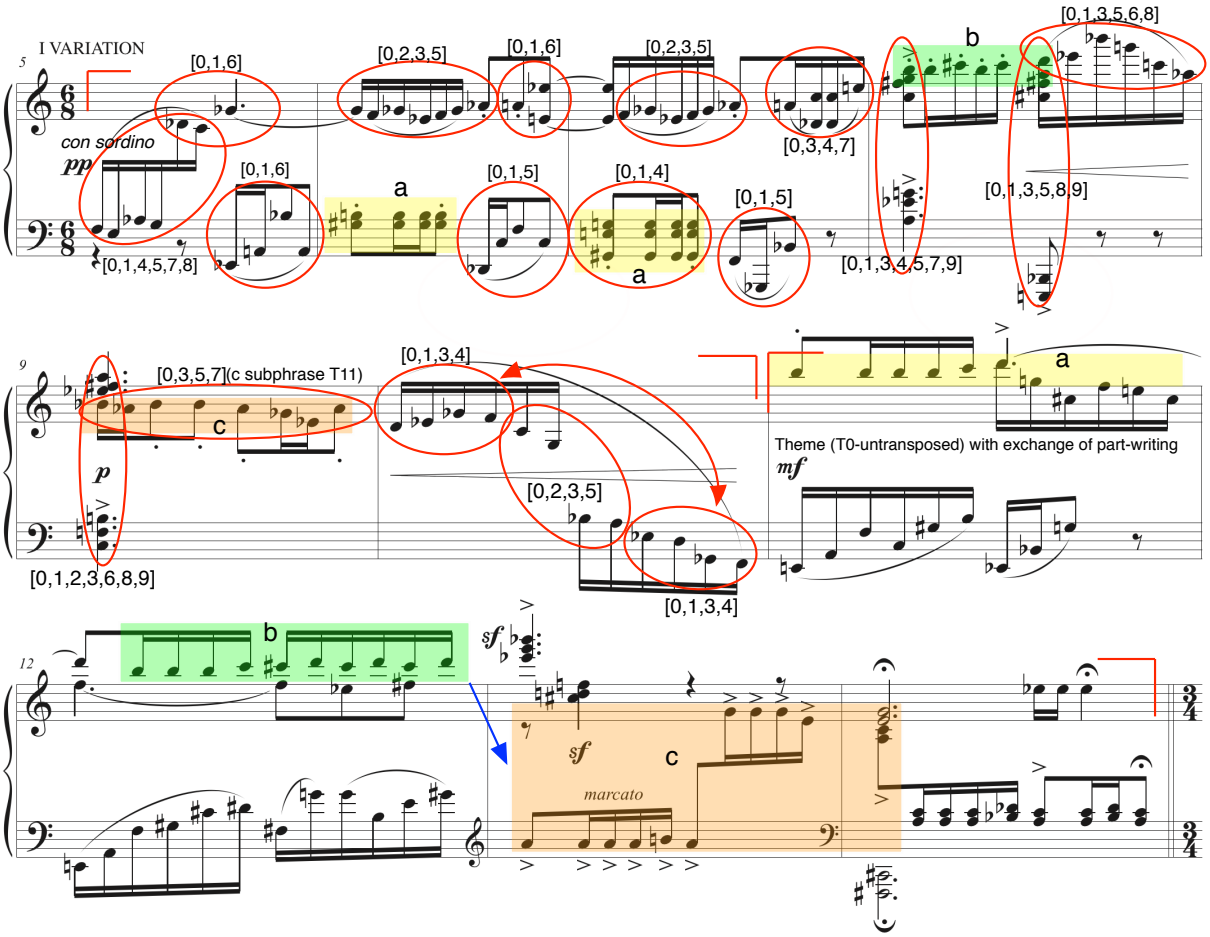
Β, μ. 11-14: παραλλαγμένη μη-μεταφερμένη επανάληψη του θέματος

Η Παραλλαγή Ι (Εικόνα 3) είναι μια σύντομη και γρήγορη μινιατούρα (το tempo στο χειρόγραφο είναι ♩=180, ενώ στην έκδοση της UE ♩.=72-80) σε διμερή μικροδομή, με χαρακτήρα βαλς σε 6/8 και με ένδειξη *con sordino*. Το μέρος Α είναι μια ελεύθερη επεξεργασία του υπομοτιβικού υλικού, με τέσσερις διακριτές και αναγνωρίσιμες

[5] Στην θεωρία της ατονικής αρμονίας του Allen Forte (*The structure of Atonal Music*, 1973) υπάρχουν τέσσερα είδη *σχέσεων ομοιότητας* μεταξύ συνόλων της ίδιας τάξης μεγέθους: η μέγιστη ομοιότητα φθογγικής τάξης (R_p), η ελάχιστη ομοιότητα διαστηματικής τάξης (R_0), η μέγιστη ομοιότητα διαστηματικής τάξης μέσω αμοιβαίας αντικατάστασης (R_1) και η μέγιστη ομοιότητα διαστηματικής τάξης χωρίς αμοιβαία αντικατάσταση (R_2).

[6] Ο όρος *συνάθροισμα* αποτελεί απόδοση του όρου *aggregate* και δηλώνει το σύνολο των 12 χρωματικών φθογγικών τάξεων.

εμφανίσεις των μοτίβων a, b και c. Για αυτό το τμήμα έχει γίνει μια πλήρης αρμονική ανάλυση μέσω κατάτμησης σε φθογγικά σύνολα, η οποία δείχνει ότι όλα τα σύνολα που χρησιμοποιούνται είναι υποσύνολα του αρχικού υλικού και αποκαλύπτει μια προδιάθεση για συγκεκριμένα σύνολα και συνηχήσεις: [0,1,4], [0,1,6], [0,3,4,7], συγχορδίες από τρίτες και τέταρτες. Η κύρια διεργασία εναρμόνισης είναι η αποφυγή κοινών φθόγγων μεταξύ συνόλων που ακούγονται ταυτόχρονα κάθετα ή οριζόντια, έτσι ώστε να επιτευχθεί μέγιστη χρωματικότητα. Παρομοίως, όλο το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται στην δίφωνη αντίστιξη προέρχεται από το αρχικό υλικό του θέματος. Το μέρος Β είναι μια παραλλαγμένη μη-μεταφερμένη επανάληψη του θέματος με μερική ανταλλαγή φωνών, αλλά με χρήση διαφορετικής μουσικής υφής και δυναμικής / χαρακτήρα. Η μινιατούρα ενσωματώνει μια κορύφωση έκφρασης που χαρακτηρίζεται από ένα σταδιακό *crescendo* από ***pp*** σε ***mf*** μέχρι την επανεμφάνιση του θέματος και μια ρυθμική εκτόνωση μέσω *ritenuto* και κορώνας.



Εικόνα 3: Ανάλυση της Παραλλαγής I

Παραλλαγή II

♩=100, 3/4, ordinario, quasi lyra, ***p*** – ***f***

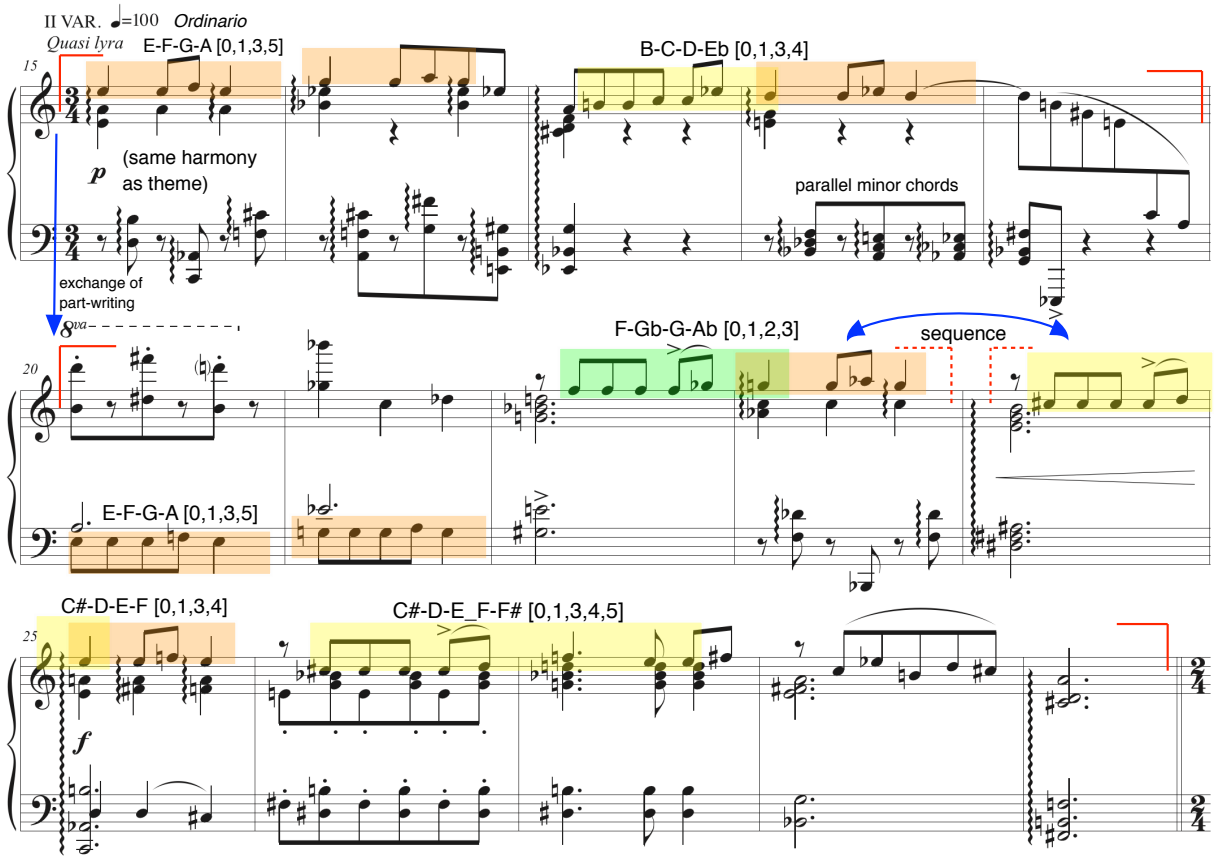
[μικροδομή: διμερής ΑΒ]

Α, μ. 15-19: μετασχηματισμένο και μεταφερμένο μοτίβο c

Β, μ. 20-23 & 24-29: επανάληψη της αρχής του Α και συνέχεια με αλυσίδες

Η Παραλλαγή II (Εικόνα 4) είναι πιο αργή, λυρική σε χαρακτήρα (ο συνθέτης σημειώνει ότι οι συγχορδίες του αριστερού χεριού πρέπει να παιχθούν "quasi lyra") και έχει υφή δύο επιπέδων. Η μικροδομή είναι και πάλι διμερής (ΑΒ), με το Β να έχει διπλάσια

έκταση από το Α. Στο μέρος Α, η λυρική μελωδία σχηματίζεται από την μεταφορά, την μεγέθυνση και το διαστηματικό μετασχηματισμό των μοτίβων c και a, συνοδευόμενων από την αρμονία του θέματος και από παράλληλες ελάσσονες συγχορδίες. Το μέρος Β αρχίζει με μια επανάληψη του Α με ανταλλαγή φωνών και συνεχίζει με τρεις δίμετρες ακολουθίες που προκύπτουν από το προηγούμενο υλικό και εισάγουν επιπλέον το μοτίβο b. Οι δίμετρες μελωδίες που οδηγούν την εξέλιξη συναντώνται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές ως προς την εσωτερική τους διαστηματική δομή: [0,1,2,3], [0,1,3,4] και [0,1,3,5]. Η παραλλαγή κλείνει με το υπομοτίβο της μικρής 3ης, το οποίο είναι η βάση των μελωδικών υποφράσεων. Η μινιατούρα και πάλι περικλείει μια διαδικασία κορύφωσης της αισθητικής έντασης, αρχίζοντας από ***p*** και φτάνοντας απότομα σε ***f*** στο ενδέκατο από τα 15 μέτρα της, περίπου στην αναλογία της χρυσής τομής.



Εικόνα 4: Ανάλυση της Παραλλαγής ΙΙ

<u>Παραλλαγή ΙΙΙ</u>

♩=140 (♩=120), 2/4 (3/8), marcia discreta, ***p*** – ***mf*** – ***f*** – ***p*** – *sub* ***f***

[μικροδομή: τριμερής ΑΒΑ΄]

Α, μ. 30-37: 8μετρη φράση με 3 θραύσματα του μοτίβου a

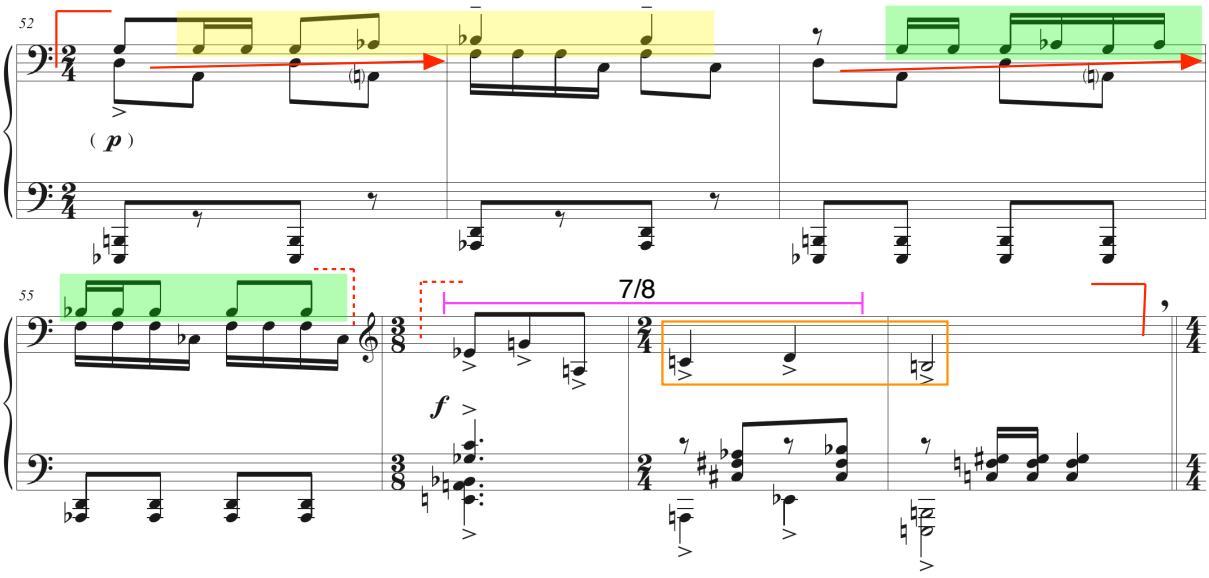
Β, μ. 38-51: 14μετρη επεξεργασία, η οποία περιλαμβάνει 3 θραύσματα του μοτίβου a

Α΄, μ. 52-58: 7μετρη φράση με επαναφορά και ολοκλήρωση του μετασχηματισμένου θέματος

Η Παραλλαγή ΙΙΙ (Εικόνα 5) έχει ένα διακριτικό χαρακτήρα εμβατηρίου (Marcia discreta), γρήγορο tempo (στο χειρόγραφο το tempo είναι ♩=140, ενώ στην έκδοση της UE ♩=120), υφή τριών επιπέδων, και μια τριμερή μικροδομή (ΑΒΑ΄). Στο μέρος Α, το μοτίβο a εμφανίζεται σε κάθε ένα από τα τρία επίπεδα σε διαφορετικές μεταφορές και συνοδεύεται από χαρακτηριστικά σχήματα από καθαρές 4ες και μικρές 3ες. Το μέρος Β

είναι μια ελεύθερη επεξεργασία του προηγούμενου υλικού, που περιέχει τρεις εμφανίσεις του μοτίβου a μαζί με σχήματα μικρών 3ων. Παρατηρούνται δύο ενδιαφέροντα στοιχεία: μια παροδική αλλαγή μέτρου από 2/4 σε 3/8 που συνδυάζεται με μεγέθυνση του μοτίβου, η οποία υποδηλώνει τον ελληνικό χορό *καλαματιανό*, και ένα σύντομο παράθεμα του *Tango* στο μ. 50 (αρ. 14 από τα *32 κομμάτια για πιάνο*, βλ. και Παραλλαγή IV). Το μέρος Α΄ αρχίζει με μια επανάληψη του μέρους Α (η οποία όμως εισάγει και το μοτίβο b) και τελειώνει με την μεγέθυνση / μετασχηματισμό του μοτίβου και μέτρο 7/8. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες παραλλαγές, εδώ τείνει να χρησιμοποιηθεί μια αψιδωτή εξέλιξη της δυναμικής (τα μέρη Α είναι σιγανά, ενώ το μέρος Β δυνατό), η οποία όμως ανατρέπεται από τα τρία τελευταία μέτρα (*sub **f***).





Εικόνα 5: Ανάλυση της Παραλλαγής ΙΙΙ

Παραλλαγή IV

Andantino (𝅗𝅥=ca 84), 4/4, parodistisch, ***p*** – *sub* ***f*** – (*dim.*) – ***p***

[μικροδομή: διμερής ΑΒ]

Α, μ. 59-60: εισαγωγή 1 με νέο μελωδικό στοιχείο x

μ. 61-66: παράθεμα του *Romance Lied* ως νέο μελωδικό στοιχείο y και η πρώτη του εξέλιξη

Β, μ. 67-68: κορυφοποιητικό παράθεμα του *Tango* ως νέο μελωδικό στοιχείο z, εισαγωγή 2

μ. 69-76: παράθεμα του *Romance Lied* και η δεύτερη εξέλιξή του, και ρευστοποίηση με θραυσματική χρήση του μοτίβου a

Η Παραλλαγή IV (Εικόνα 6) είναι η μορφολογική και εκφραστική κορύφωση του κομματιού, καθώς περιέχει αρκετούς διαφορετικούς χαρακτήρες και διαθέσεις, ακραίες διακυμάνσεις δυναμικής και μεγαλύτερη διάρκεια (όχι αριθμό μέτρων), καθώς και πιο εκτεταμένο μοτιβικό μετασχηματισμό και ανάπτυξη. Ο Σκαλκώτας περιγράφει την παραλλαγή αυτή ως «παρωδία» – δικαιολογημένα, όπως θα δούμε. Η μικροδομή μπορεί να περιγραφεί ως εκτεταμένη διμερής ΑΒ. Το μέρος Α αρχίζει με μια δίμετρη εισαγωγή (μ. 59-60) που περιέχει το σχηματισμό μια νέας μελωδίας (μοτίβο x) μέσα από το χειρισμό ενός θεματικού υπομοτίβου. Η συνέχεια (μ. 61-66) εισάγει μια νέα μελωδία (μοτίβο y), το οποίο σχετίζεται με τα τρέχοντα υπομοτίβα, αλλά είναι ουσιαστικά ένα παράθεμα του *Romance Lied*, του 21ου κομματιού της σουίτας. Η μελωδία συνοδεύεται από ένα ρυθμικό σχήμα τύπου habanera, που θυμίζει καντάδα (ζακυνθινή, κατά τον Γ. Χατζηνίκο, 2006: 101), ένα είδος ελαφράς μουσικής πολύ δημοφιλές στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, και εδώ βρίσκεται ίσως το στοιχείο της παρωδίας που δηλώνεται στον υπότιτλο της παραλλαγής. Η νέα μελωδία αλληλεπιδρά με τα μοτίβα a, b, x, ενώ μετασχηματίζεται περαιτέρω. Το μέρος Β αρχίζει απότομα με *sub* ***f*** και ακόμη ένα παράθεμα: το νέο μοτίβο z, παρ' ότι σχετίζεται με το μοτίβο a, γίνεται αντιληπτό ως διαφορετικό και παραπέμπει στο θέμα του *Tango*, του 14ου κομματιού της σουίτας. Αυτό είναι ένα εκφραστικά / αισθητικά σημαντικό σημείο, καθώς το μ. 67 αντιστοιχεί στην χρυσή τομή όλου του κομματιού (ως προς την κατά προσέγγιση υπολογιζόμενη διάρκειά του). Το υπόλοιπο του μέρους Β είναι μια εντατικοποιημένη και μετασχηματισμένη επανεμφάνιση του μέρους Α, που περιλαμβάνει την εισαγωγή, την μελωδία του *Romance Lied* και την σταδιακή ρευστοποίησή του, η οποία περιέχει

θραυσματική χρήση των μοτίβων a και b. Και πάλι υπάρχει αψιδωτή εξέλιξη δυναμικής / έκφρασης, αυτή τη φορά δραματικά ενισχυμένη και ολοκληρωμένη.



Εικόνα 6: Ανάλυση της Παραλλαγής IV

Παραλλαγή V

Allegro molto vivace (𝅗𝅥=ca 76), 4/4, ***f***

[μικροδομή: τριμερής A_1 A_2 A_3]

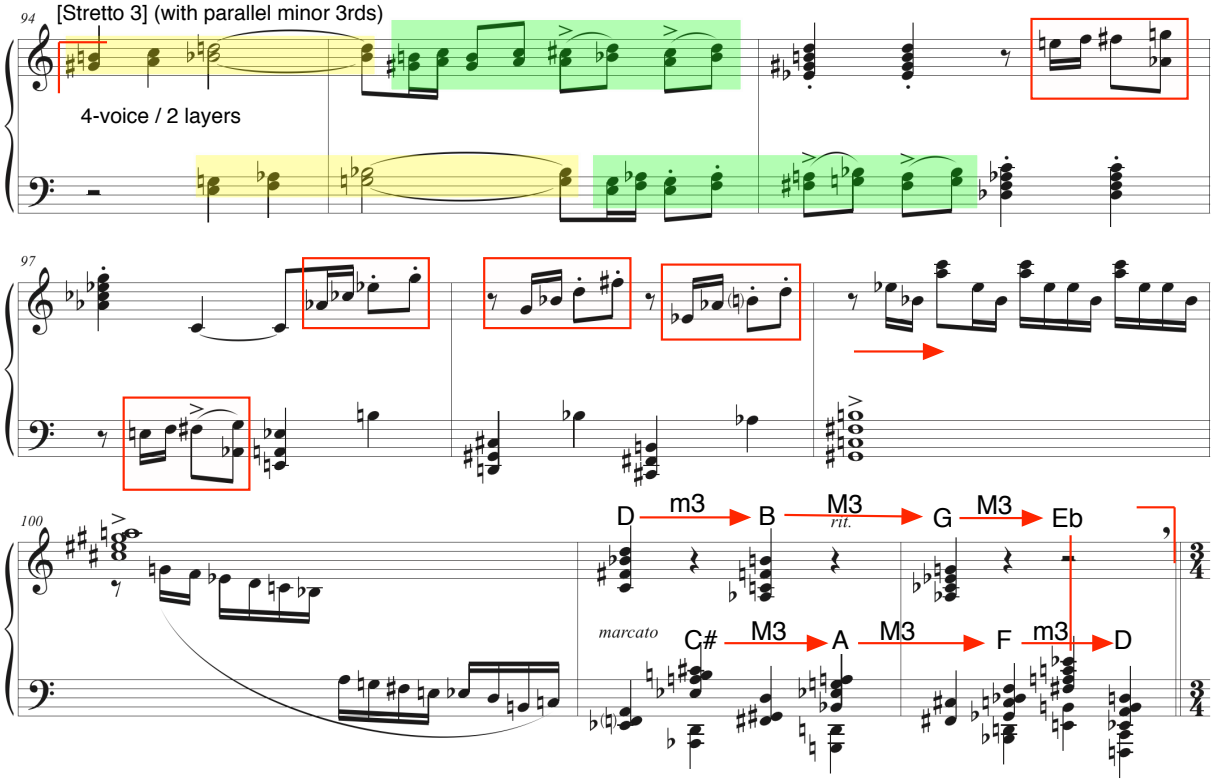
A_1, μ. 76-86: πρώτο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 2 επιπέδων)

A_2, μ. 87-93: δεύτερο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 3 επιπέδων)

A_3, μ. 94-102: τρίτο stretto των μεγεθυμένων μοτίβων a-b και εξέλιξη (υφή 2 επιπέδων / 4 φωνών)

Η τελευταία παραλλαγή (Εικόνα 7) είναι πολύ γρήγορη (το tempo της έκδοσης UE είναι 𝅗𝅥=ca 76, ενώ στο χειρόγραφο υπάρχει μόνο λεκτική περιγραφή), ζωντανή και έντονη, με δυναμική *forte* και χωρίς αλλαγές tempo, διατηρώντας το βήμα και το επίπεδο της δυναμικής μέχρι την επιστροφή του θέματος στην coda. Η μικροδομή είναι τριμερής / παραλλακτική (A_1 A_2 A_3) και περιλαμβάνει τρεις διαφορετικές εξελίξεις της ίδιας ιδέας: της μίμησης σε stretto. Το μέρος A_1 περιέχει το πρώτο δίφωνο stretto μιας μελωδίας που προκύπτει από τα μεγεθυμένα μοτίβα a και b και την εξέλιξή του μέσα από τη χρήση παράλληλων διαστημάτων μικρής 3ης. Στο μέρος A_2 το προηγούμενο stretto μεταφέρεται σε διπλή αντίστιξη και εξελίσσεται με τρίφωνη αντίστιξη. Το μέρος A_3 επανεισάγει τη μεταφορά του πρώτου stretto, αλλά τώρα με διπλές παράλληλες μικρές 3ες, ως μια τετράφωνη μουσική υφή δύο επιπέδων, και κορυφώνεται με μια αλληλουχία οκτώ επτάφωνων συνηχήσεων, των οποίων οι επάνω φωνές δημιουργούν τριτόδμητες συγχορδίες που λειτουργούν ως γέφυρα για την coda.





Εικόνα 7: Ανάλυση της Παραλλαγής V

Coda

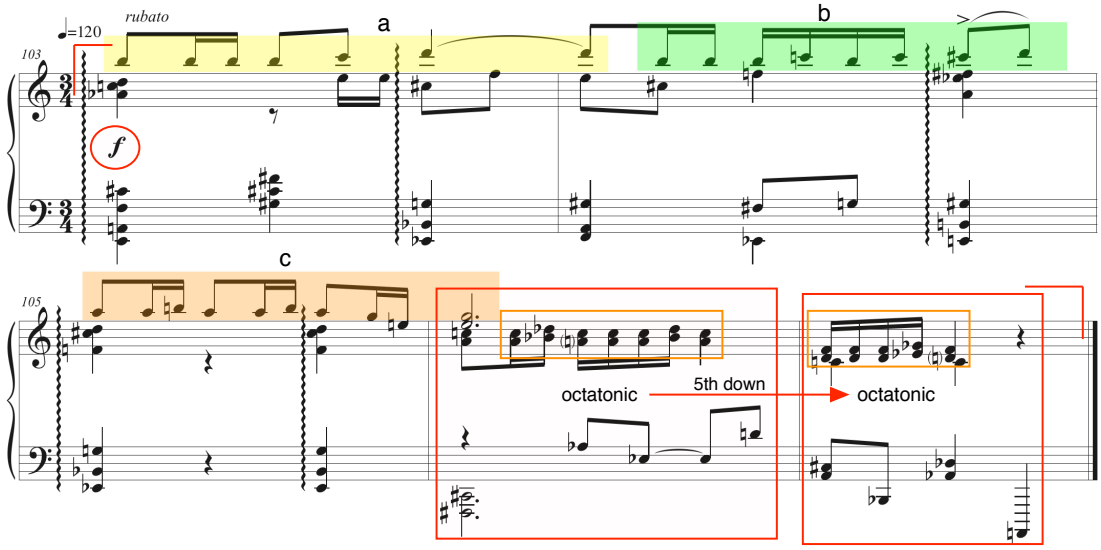
♩=120, 3/4, rubato, ***f***

Παραλλαγμένη επανάληψη του θέματος: φράση αποτελούμενη από 2 υποφράσεις με 3 μοτίβα (a, b, c):

1η υποφράση, μ. 103-104: μοτίβα a (μ. 103) και b (μ. 104)

2η υποφράση, μ. 105-107: μοτίβο c

Η coda (Εικόνα 8) επανεισάγει το θέμα στο ίδιο tempo και με τον ίδιο χαρακτήρα, αλλά σε υψηλότερο επίπεδο δυναμικής (***f***) και ρεζίστρου, οδηγώντας σε μια έντονη ολοκλήρωση του κομματιού. Μια σημαντική διαφορά είναι ότι η coda εκτείνεται σε 5 μέτρα αντί για 4, καθώς το τελευταίο μέτρο είναι μια μεταφορά του οκτατονικού υλικού του τέταρτου μέτρου (oct3 pcset) κατά μία κατιούσα καθαρή 5η, δίνοντας έτσι μια επιπλέον αίσθηση πτωτικής κατάληξης / ολοκλήρωσης.



Εικόνα 8: Ανάλυση της Coda

3. Συνθετικά χαρακτηριστικά του έργου

Μοτιβική επεξεργασία – Αναπτυσσόμενη παραλλαγή

Στο έργο διαπιστώνεται εκτεταμένη χρήση μοτιβικής επεξεργασίας και μοτιβικού μετασχηματισμού, έτσι ώστε το μοτιβικό και υπομοτιβικό υλικό να ανανεώνεται συνεχώς αποδίδοντας νέες εκφάνσεις σε κάθε παραλλαγή, χωρίς ποτέ να χάνει τα βασικά του χαρακτηριστικά. Η πρακτική αυτή παραπέμπει στην τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής (developing variation).[7] Στην Εικόνα 9 επιχειρείται η ανάδειξη αυτής της διεργασίας μέσω της παράθεσης του μοτιβικού και υπομοτιβικού υλικού του θέματος και των παραλλαγών. Προτιμήθηκε να μην γίνει προσπάθεια ακριβούς ταυτοποίησης της προέλευσης του κάθε μοτιβικού στοιχείου, αλλά απλή παράθεση και επισήμανση, λόγω του ότι τα στοιχεία αυτά συνδέονται μεταξύ τους και προκύπτουν από έναν κοινό, συναφή, μοτιβικό και υπομοτιβικό πυρήνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η προσθήκη παραθεμάτων στην Παραλλαγή IV, τα οποία όμως εμφανίζουν υπομοτιβική συγγένεια με το αρχικό υλικό και ενσωματώνονται με ομαλότητα στην μουσική υφή.



Εικόνα 9: Μοτιβικός μετασχηματισμός στις παραλλαγές

[7] Η έννοια της αναπτυσσόμενης παραλλαγής αποτελεί βασικό στοιχείο της αντίληψης του Schoenberg για τη μουσική του Brahms και άλλων συνθετών, και υπήρξε βασικό στοιχείο της διδασκαλίας του (βλ. Frisch, 1984).

Εξέλιξη μορφής και δυναμικής

Η εξέλιξη του κομματιού συνδέεται με τα ζητήματα του σχεδιασμού της μορφής και του σχεδιασμού του χαρακτήρα των παραλλαγών και της δυναμικής.

Ως προς τον σχεδιασμό της μορφής, παρατηρείται ότι το θέμα και η coda είναι σχεδόν πανομοιότυπα, οπότε η συνολική μορφή είναι κυκλική. Οι παραλλαγές εξελίσσονται από μικρότερες σε μεγαλύτερες σε διάρκεια μέχρι την άφιξη της Παραλλαγής IV, η οποία αποτελεί την εκφραστική κορύφωση του έργου, και κατόπιν σταδιακά μικραίνουν μέχρι το τέλος του, δημιουργώντας έναν αψιδωτό σχεδιασμό.[8] Παρομοίως, η πολυπλοκότητα των μικροδομών αυξάνει καθώς το έργο εξελίσσεται προς τις Παραλλαγές IV και V.

Ως προς τον σχεδιασμό του χαρακτήρα και της δυναμικής εξέλιξης, παρατηρείται ότι κάθε παραλλαγή έχει ένα διαφορετικό χαρακτήρα και διάθεση, κάτι που αποδίδει πλούσια υφολογική ποικιλία. Επιπλέον, ενώ κάθε παραλλαγή είναι ημιαυτόνομη ως προς το κτίσιμο της έντασης και της εκτόνωσης, υπάρχει μια σταδιακή αύξηση της αισθητικής έντασης, με τη δραματική κορύφωση στο μέσο της Παραλλαγής IV (χρυσή τομή), μετά από την οποία η ένταση παραμένει σε υψηλό επίπεδο σε όλη την Παραλλαγή V και κορυφώνεται με την επαναφορά του θέματος. Έτσι, προκύπτει ένα ιεραρχικό, πολυεπίπεδο σχέδιο δυναμικών και κορυφώσεων, που προσφέρει μια πλούσια αισθητική εμπειρία στον ακροατή.

4. Συμπεράσματα

Σύνοψη των συνθετικών και υφολογικών χαρακτηριστικών

Η παρούσα ανάλυση αποκαλύπτει έναν ισορροπημένο συνδυασμό παραδοσιακών (μορφή θέματος και παραλλαγών, λαϊκή μελωδία) και σύγχρονων (χρωματικότητα 20ού αιώνα, ελεύθερη ατονικότητα, πολυεπίπεδη μουσική υφή) αρχών και τεχνικών. Τα συνθετικά και υφολογικά χαρακτηριστικά του έργου μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

- Το θέμα και τα μοτιβικά και υπομοτιβικά του στοιχεία μετασχηματίζονται ποικιλοτρόπως, δημιουργώντας συνεχώς νέο υλικό, ενώ αυτό διατηρεί τις ρίζες του (αναπτυσσόμενη παραλλαγή). Ουσιωδώς, αυτό που πάντα διατηρείται είναι το βασικό σχήμα των αρχικών μοτιβικών μονάδων, ενώ όλα τα επιφανειακά στοιχεία μετασχηματίζονται. Έτσι, το θέμα είναι ουσιαστικά μια αφηρημένη *βασική ιδέα* (*Grundgestalt*) και μια πηγή μοτιβικού υλικού. Επίσης, συγκεκριμένοι μετασχηματισμοί δημιουργούν παραθέματα άλλων κομματιών της σουίτας.
- Το λαϊκό, διατονικό στοιχείο δεν αλλοιώνει τη σύγχρονη προοπτική της σύνθεσης, έτσι ώστε αυτό να «ουδετεροποιείται» και να απορροφάται από τη σύγχρονη επεξεργασία, αποδίδοντας ένα νέο συναφές ύφος, το οποίο δεν αντιστοιχεί στην εθνική μουσική που γραφόταν από τους έλληνες συνθέτες της ίδιας περιόδου.
- Η εναρμόνιση πηγάζει από την τάση για δημιουργία ελεύθερης χρωματικότητας. Τα συναθροίσματα σχηματίζονται από μικρότερα φθογγικά σύνολα ή διαστηματικά κύτταρα που προκύπτουν από την αρχική εναρμόνιση του θέματος, κυρίως τα φθογγικά σύνολα [0,1,4], [0,3,4,7], [0,1,6] και [0,1,3,4], ενώ συγκεκριμένα διαστήματα (κυρίως μικρές 3ες και μεγάλες 7ες) χρησιμοποιούνται συχνότερα – κάθετα ή οριζόντια – ως συνοδεία. Η αρμονία είναι ελεύθερα ατονική (όχι σειραϊκή), αλλά με δεδομένα αρμονικά χαρακτηριστικά και υπαινιγμούς φθογγοκεντρικότητας.
- Η εξέλιξη της μορφής βασίζεται στην ποικιλομορφία των μουσικών στιλ, στην εξέλιξη προς μεγαλύτερες και πολυπλοκότερες μικροδομές, και στη σταδιακή αύξηση της δραματικής έντασης που οδηγεί σε τοπικές ή συνολικές κορυφώσεις.

[8] Ενδεικτικά αναφέρεται ότι στην ερμηνεία του Γ. Χατζηνίκου (2006) οι διάρκειες των τμημάτων είναι οι εξής: 12′′ – 25′′ – 37′′ – 46′′ – 113′′ – 73′′ – 17′′.

Η μορφή παραλλαγών στη μουσική του Νίκου Σκαλκώτα

Μια σύντομη σύγκριση τεσσάρων πιανιστικών έργων του Σκαλκώτα σε μορφή παραλλαγών (*15 μικρές παραλλαγές*, *Passacaglia*, *Θέμα και παραλλαγές* από την *3η σουίτα για πιάνο*, *Kurze Variationen*) θα ήταν χρήσιμη σε αυτό το σημείο. Στις *15 μικρές παραλλαγές* (1927), ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί ως θέμα ένα μινιμαλιστικό αρμονικό και ρυθμικό υλικό (4 φθογγικά σύνολα και 2 ρυθμικά σχήματα), τα οποία παραμένουν σταθερά μέσα από 15 δραματικές αλλαγές χαρακτήρα (βλ. ανάλυση στο: Mantzourani, 2011: 182-185). Το ίδιο συμβαίνει και στην *Passacaglia* (1940, αρ. 15 από τα *32 κομμάτια για πιάνο*), όπου το θέμα είναι μία μη-μεταφερόμενη 11φθογγη σειρά και 6 σταθερά αρμονικά πεδία, αλλά σε μια σημαντικά μεγαλύτερη κλίμακα έντασης, βάθους έκφρασης και τεχνικής αρτιότητας (βλ. ανάλυση στο: Τσούγκρας, 2011). Στο *Θέμα και παραλλαγές* από την *3η σουίτα για πιάνο* (1940 ή 1941), το θέμα είναι επίσης μια παραδοσιακή μελωδία. Όμως σε αυτό το έργο δεν χρησιμοποιείται η ρυθμική / μοτιβική διάσταση του θέματος και παραμένει σε χρήση μόνο η διαστηματική του δομή, η οποία ενσωματώνεται στις παραλλαγές ως ένα είδος δομικού cantus firmus (βλ. ανάλυση στο: Tsougras, 2014). Συνοψίζοντας, στις *Kurze Variationen* κάθε παραλλαγή είναι μια αυτόνομη μινιατούρα με τον δικό της εξελικτικό σχεδιασμό, ενώ όλες μοιράζονται ένα κοινό μοτιβικό πυρήνα, οι *15 μικρές παραλλαγές* είναι ένα κομμάτι κοντά στην κλασική έννοια της μορφής «θέμα και παραλλαγές», όπου οι παραλλαγές ακολουθούν την αρχική αρμονία, φραστική δομή και αριθμό μέτρων του θέματος, η *Passacaglia* είναι ένας τύπος συνεχών παραλλαγών, όπως δηλώνει και ο τίτλος, και στο *Θέμα και παραλλαγές* από την *3η σουίτα για πιάνο* το θέμα χρησιμοποιείται ως ένα μισοκρυμμένο cantus firmus μέσα στις παραλλαγές, οι οποίες είναι μορφολογικά μη ολοκληρωμένες και δεν αποτελούν αυτόνομες μικροδομές.

Η μορφή παραλλαγών αποτέλεσε συχνή αφετηρία εξερεύνησης μέσα στον 20ό αιώνα (βλ. και Sisman, λήμμα "Variations" στο *GMO*) και είναι μια από τις αγαπημένες του Νίκου Σκαλκώτα, καθώς συναντάται σε αρκετά από τα ατονικά του έργα. Η παρούσα εργασία αποκαλύπτει ότι ο συνθέτης εξερεύνησε το πλήρες εύρος των συνθετικών επιλογών μέσα στο δεδομένο πλαίσιο, πάντα ισορροπώντας με επιτυχία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας, και μη επαναπαυόμενος σε μια παγιωμένη συνθετική «λύση» στη διάρκεια της δημιουργικής του διαδρομής. Απαιτείται βέβαια ανάλυση περισσότερων έργων και περαιτέρω έρευνα για μια μελλοντική πληρέστερη συζήτηση πάνω στα ζητήματα που έχουν τεθεί, και ιδιαίτερα στο ζήτημα της πάλης ή συμφιλίωσης μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας στη μουσική του σημαντικού έλληνα συνθέτη.

Σημείωση

Η παρούσα εργασία αφιερώνεται στη μνήμη του πιανίστα, μαέστρου και παιδαγωγού Γιώργου Χατζηνίκου (1923-2015), του οποίου η ερμηνευτική προσέγγιση στο συγκεκριμένο έργο – ένα από τα αγαπημένα έργα των πιανιστικών του ρεσιτάλ – υπήρξε σημείο αφετηρίας και κίνητρο για την αναλυτική διερεύνησή του.

Βιβλιογραφία

Frisch, Walter (1984): *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley: University of California Press.

Mantzourani, Eva (2011): *The Life and Twelve-Tone Music of Nikos Skalkottas*, Farnham: Ashgate.

Sirodeau, Christophe (2000): "The 32 Pieces for piano", στο ένθετο του CD *Nikos Skalkottas: 32 Pieces for Piano, 4 Etudes, Suite no 1 – Nikolaos Samaltanos, piano*, BIS CD1133/1134, σ. 7-14.

Sisman, Elaine: "Variations", στο: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com (πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2016).

Thornley, John: "Nikos Skalkottas", στο: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com (πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2016).

Tsougras, Costas (2014): "Nikos Skalkottas's *Thema con Variazioni (thème grec populaire)* from *Suite for Piano no. 3* – An analytical and compositional approach", στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *Proceedings from the international conference "The National Element in Music"* (Athens, 18-20 January 2013), Athens: National and Kapodistrian University of Athens, Faculty of Music Studies, σ. 267-287.

Δεμερτζής, Κωστής (1991): *Ο Νίκος Σκαλκώτας ως συνθέτης μουσικής για πιάνο σόλο*, Χαλκίδα: Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Χαλκίδας.

Τσούγκρας, Κώστας (2011): "Η *Passacaglia* για σόλο πιάνο του Νίκου Σκαλκώτα: Παράδοση και καινοτομία σε ισορροπία", *Πολυφωνία* 18, σ. 7-28.

Χατζηνίκος, Γιώργος (2006): *Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Αθήνα: Νεφέλη.

Παράρτημα

Κατά την μελέτη του έργου διαπιστώθηκαν κάποιες διαφορές μεταξύ του χειρογράφου και της έκδοσης της Universal, οι οποίες θεωρήθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν στο παράρτημα του άρθρου, καθώς αφορούν σημαντικά στοιχεία της ερμηνείας και της αντίληψης της μορφής του έργου. Αυτές είναι οι εξής:

- μ. 1, 2, 3, 17, 24, 25, 29, 103, 104, 105: Τα σύμβολα του αρπισμού είναι ενιαία για τα δύο πεντάγραμμα στο χειρόγραφο, ενώ χωρίζονται σε αρπισμούς δεξιού και αριστερού χεριού στην έκδοση. Πρόκειται για λάθος της έκδοσης, καθώς ο ενιαίος αρπισμός δηλώνει διαφορετική εκτελεστική ερμηνεία.
- μ. 2: Στον 3ο χρόνο του μέτρο υπάρχει φα-δίεση στην έκδοση, ενώ υπάρχει φα στο χειρόγραφο. Πρόκειται πιθανότατα για λάθος του χειρογράφου, διότι το φα-δίεση υπάρχει σε όλες τις άλλες εμφανίσεις του θέματος.
- μ. 15: Στην αρχή της Παραλλαγής ΙΙ υπάρχει στο χειρόγραφο η ένδειξη *Ordinario*, η οποία απουσιάζει από την έκδοση. Πρόκειται για λάθος της έκδοσης, καθώς αυτή η ένδειξη αναιρεί το *con sordino* της προηγούμενης παραλλαγής.
- μ. 51: Ο φθόγγος σι-ύφεση στον πρώτο χρόνο βρίσκεται στο κάτω πεντάγραμμο στην έκδοση, ενώ στο πάνω πεντάγραμμο στο χειρόγραφο. Πρόκειται για αλλαγή που διευκολύνει την εκτέλεση και δεν είναι λάθος.
- μ. 73: Στο πάνω πεντάγραμμο υπάρχει ως χαμηλότερος φθόγγος το ρε, ενώ στο χειρόγραφο είναι το μι. Πρόκειται για λάθος της έκδοσης, καθώς ο φθόγγος είναι κρατημένος από το προηγούμενο μέτρο.
- μ. 74: Στο κάτω πεντάγραμμο, 4ος χρόνος, υπάρχει ντο στην έκδοση, ενώ στο χειρόγραφο ντο-δίεση. Πρόκειται για λάθος της έκδοσης, καθώς το ντο-δίεση είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του θέματος.
- μ. 77: Στην αρχή της Παραλλαγής V υπάρχει σύμβολο κομμένου χρόνου στην έκδοση, ενώ στο χειρόγραφο δεν υπάρχει αλλαγή μετρικού οπλισμού. Το σύμβολο αυτό μπορεί να οδηγήσει λανθασμένα σε υπερβολικά γρήγορη εκτέλεση της παραλλαγής αυτής.

Επιπλέον, στην έκδοση υπάρχουν ενδείξεις δυναμικής και tempo που δεν υπάρχουν στο χειρόγραφο και οι οποίες έχουν τοποθετηθεί από τον επιμελητή της σε παρενθέσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις, όμως, η ερμηνεία σύμφωνα με τις ενδείξεις αυτές έχει επίπτωση στην αντίληψη της μορφής του έργου. Π.χ. στο τέλος των παραλλαγών Ι και ΙΙ, η έκδοση έχει ***p*** ενώ στο χειρόγραφο δεν υπάρχει κάτι τέτοιο και, αν εκτελεστεί, αφαιρεί μέρος της αίσθησης της συνέχειας προς την επόμενη παραλλαγή.

Τα γραφικά της παρούσας ανάλυσης έχουν βασιστεί στο χειρόγραφο, συνεπώς έχουν αφαιρεθεί οι επιπλέον ενδείξεις δυναμικής και χρονικής αγωγής και έχουν διορθωθεί τα λάθη που προαναφέρθηκαν.

Πλευρές θεματοποίησης και αποθεματοποίησης στη δωδεκαφθογγική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα: μερικές σκέψεις πάνω στη σχέση της Grundgestalt με την Grundreihe, με αφορμή τη δωδεκαφθογγική συγκρότηση των θεμάτων στα πρώτα μέρη των *Κοντσέρτων για πιάνο αρ. 1* και *αρ. 2*

Γιώργος Ζερβός

Εάν η αρχική σύλληψη της σειράς – υπό τη μορφή μιας αρχικής ιδέας, ενός αρχικού θέματος – στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης διανύει μια ιστορική διαδρομή διαφοροποιούμενη όχι μόνο από συνθέτη σε συνθέτη αλλά και μέσα στο πλαίσιο της εξέλιξης του έργου του ιδίου συνθέτη, στην περίπτωση του Νίκου Σκαλκώτα η διαδρομή αυτή αποκτά μία επί πλέον ιδιαιτερότητα λόγω της – σε πολλές περιπτώσεις – «τονικοποίησης» των χρησιμοποιούμενων σειρών, η οποία ενισχύει τη θεματοποίησή τους, αφού η ίδια η έννοια του θέματος είναι στενά συνυφασμένη με την έννοια της τονικότητας. Ο μεγάλος όγκος έργων απόλυτης μουσικής καθώς και η ευκολία γραφής αποδεικνύουν ότι για τον Σκαλκώτα – και σε απόλυτη αντίθεση με τον Webern – η σειρά *είναι θέμα* και μάλιστα ανεξάρτητα από το εάν έχει τονικές αναφορές ή όχι, μολονότι, όπως προαναφέρθηκε, ο βαθμός θεματοποίησης ή αποθεματοποίησης μιας σειράς, διαφοροποιούμενος από έργο σε έργο, εξαρτάται *και* από το βαθμό «τονικοποίησής» της. Αυτή η «τονικοποίηση», πέρα από τις αισθητικού τύπου συνέπειες, ουσιαστικά μας δίνει την ευκαιρία να επανεξετάσουμε τη σχέση μεταξύ της Grundgestalt και της Grundreihe, όπως αυτή διαγράφεται μέσα από το έργο των Schönberg, Berg και Webern, αφού ένα τέτοιο είδος «τονικοποιημένης» αρχικής δωδεκάφθογγης σύλληψης φαίνεται να ευνοεί την προήγηση της Grundgestalt έναντι της Grundreihe στο επίπεδο των διαδικασιών σύνθεσης. Εάν στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης η σειρά είναι η κατ' εξοχήν κατασκευαστική αρχή η οποία παράγει θέματα (στην περίπτωση του Webern η σειρά αποθεματοποιούμενη παράγει αφηρημένες θεματικές οντότητες-ενότητες), στη μουσική του Σκαλκώτα μια αρχική θεματική σύλληψη (Grundgestalt) φαίνεται πολλές φορές να προηγείται – στο επίπεδο των διαδικασιών της σύνθεσης – της αρχικής ή των αρχικών σειρών (Grundreihe), οι οποίες είναι το αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών και έχουν ως τελικό στόχο τη θεματοποίηση αυτών των σειρών. Διαφορετικά διατυπωμένο: το θέμα παράγει τη σειρά και όχι το αντίστροφο. Βέβαια, εάν ο ορισμός της Grundgestalt στα γραπτά του Schönberg έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις μεταξύ των θεωρητικών της μουσικής τα τελευταία τριάντα χρόνια, η διάκριση μεταξύ της Grundgestalt και της Grundreihe αποτελεί μια ακόμη σκοτεινότερη πτυχή του δωδεκαφθογγισμού, που δεν έχει αρκούντως εξερευνηθεί,[1] μολονότι, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Josef Rufer, για

[1] Μεταξύ των μελετών οι οποίες έχουν ως αντικείμενο την διερεύνηση της έννοιας της Grundgestalt (ως θεμελιώδους έννοιας στις διαδικασίες της σύνθεσης, αλλά ταυτόχρονα και ως εργαλείου στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης), παραθέτουμε τις: Graham H. Phipps, *Schoenberg's Grundgestalt Principle: a New Approach with Particular Application to the Variations for Orchestra op. 31*, διδακτορική διατριβή, University of California, 1976· Stephen J. Collisson, *Grundgestalt, developing variation and motivic*

τον Schönberg η Grundreihe εμπεριέχεται στην Grundgestalt: «[…] έτσι η Grundreihe και η Grundgestalt είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Η τελευταία είναι μία ευρύτερη μουσική έννοια, ενώ η πρώτη ανήκει στη δωδεκαφθογγική μουσική και αποτελεί μέρος της τελευταίας. Αυτό πρέπει να γίνει απόλυτα κατανοητό, γιατί στη μουσική του Schönberg η Grundgestalt ως η "πρώτη δημιουργική σκέψη" είναι κεφαλαιώδους σημασίας, σε αντίθεση με τη σειρά η οποία παράγεται από την Grundgestalt. Από την άλλη πλευρά, για όλους σχεδόν τους συνθέτες τους οποίους γνωρίζω, η σειρά αποτελεί το κύριο στοιχείο, το σημείο εκκίνησης! Και οι δύο εκφράσεις, Grundreihe και Grundgestalt, προέρχονται από τον ίδιο τον Schönberg», γράφει ο συγγραφέας σε μια επιστολή του προς τον Humphrey Searle, μεταφραστή του βιβλίου του *Η σύνθεση με τους δώδεκα φθόγγους* το 1952.[2]

Η σχεδόν ειρωνική παρατήρηση του Rufer, ότι οι περισσότεροι συνθέτες έχουν ως αφετηρία τη σειρά, γεγονός που υπονοεί μια κατά κάποιο τρόπο υποβάθμιση της έννοιας της έμπνευσης – εκ μέρους των συνθετών – και την αντικατάστασή της από μια τεχνικής συγκρότησης οντότητα που αντιπροσωπεύεται από τη σειρά των δώδεκα φθόγγων, μας δίνει την ευκαιρία για τη διερεύνηση των δημιουργικών ικανοτήτων μέσω των οποίων ο Νίκος Σκαλκώτας αντιμετωπίζει το δωδεκαφθογγισμό του Arnold Schönberg και γενικότερα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Οι τρόποι διάρθρωσης των θεματικών ομάδων στα πρώτα μέρη των δύο κοντσέρτων του για πιάνο και ορχήστρα που γράφτηκαν τα έτη 1931 και 1937-1938, αντίστοιχα, δεν αντιπροσωπεύουν μόνο δύο διαφορετικές εκδοχές της εφαρμογής της μεθόδου σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους αλλά και δύο διαφορετικούς βαθμούς θεματοποίησης των χρησιμοποιούμενων σειρών, οι οποίοι μπορούν να μας οδηγήσουν σε συγκεκριμένες σκέψεις ως προς τις εκάστοτε χρησιμοποιούμενες διαδικασίες της σύνθεσης σε επίπεδο καθαρά δημιουργίας και όχι μόνο τεχνικής. Διαφορετικά διατυπωμένο: στη συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχει μία αρχική μουσική σκέψη (Grundgestalt) η οποία σειραϊκοποιείται σταδιακά θεματοποιούμενη, δηλαδή αυτό που βλέπουμε στην τελική παρτιτούρα του έργου υπό τη μορφή μίας ή περισσοτέρων θεματοποιημένων σειρών είναι το αποτέλεσμα της Grundgestalt ή, αντίθετα, η τελευταία ταυτίζεται με την αρχική σειρά ή την ομάδα σειρών, δηλαδή αυτό που τελικά βλέπουμε είναι η αρχική σειραϊκή σκέψη (Grundreihe) πίσω από την οποία δεν κρύβεται τίποτε άλλο, δηλαδή καμία προ-συνθετική διαδικασία, η οποία θέλει να κατευθύνει τη συγκρότηση της σειράς προς ένα συγκεκριμένο σκοπό; Βέβαια, στο σημείο αυτό οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι είναι σχεδόν αδύνατο να αποφανθούμε μετά βεβαιότητος για τον τρόπο με τον οποίο συνέθετε ο Σκαλκώτας – γεγονός που εξ άλλου ισχύει και για άλλους συνθέτες – και μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε βασιζόμενοι στα ίδια τα έργα, στην εξέλιξή του ως συνθέτη, αλλά και στην εξελικτική πορεία του δωδεκαφθογγισμού των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της

processes in the music of Arnold Schoenberg: an analytical study of the string quartets, διδακτορική διατριβή, King's College, London 1994· Martin Leigh, *Grundgestalt, Multi-Piece, and Intertextuality in Brahms's opp. 117, 118, and 119*, διδακτορική διατριβή, University of Nottingham, 1998· Hidetoshi Fukuchi, *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34: evidence of Arnold Schoenberg's Musikalische Gedanke*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas, 2004· Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation* (μτφρ. – επιμ. – σχόλια: Patricia Carpenter και Severine Neff, πρόλογος: Walter Frisch), Indiana University Press, Bloomington 2006.

[2] Josef Rufer, *Composition with twelve notes, related only to one another* (μτφρ. Humphrey Searle), Barrie and Rockliff, London 1965 (τίτλος πρωτότυπου: *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Max Hesses Verlag, Berlin 1952), σ. ix. Βλέπε επίσης: Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 319-320.

Βιέννης, το έργο των οποίων έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή του ως συνθέτη, υπό την έννοια όχι μόνο της αποδοχής, αρχικά, αλλά και της αμφισβήτησης, εν συνεχεία, των βασικών αρχών της σειραϊκής μεθόδου σύνθεσης.

Το πρώτο θέμα του πρώτου κοντσέρτου αποτελείται από τρεις ενότητες, κάθε μία από τις οποίες επενδύεται από μελωδική άποψη και από μία διαφορετική σειρά (S_1, S_2, S_3, Παράδειγμα 1), υπακούοντας στο σχήμα: α (μ. 1-12), β (μ. 13-23), γ (μ. 24-30), με τα μέτρα 19-23 να αποτελούν συνδετικό πέρασμα και θεματικό προάγγελο της μετάβασης από την ενότητα β στην ενότητα γ (βλ. Παραδείγματα 2, 3 και 4). Ο τρόπος της εσωτερικής διάρθρωσης των σειρών (επαναλήψεις ομάδων φθόγγων και μεμονωμένων φθόγγων, καθοδική κίνηση των μελωδικών γραμμών), η μεταξύ τους συγγένεια αλλά και η ρυθμική τους επένδυση, αποτελούν παράγοντες διαμόρφωσης ενός θέματος που παραπέμπει σε μια θεματική οντότητα τονικής προέλευσης, γεγονός που επαληθεύεται και από την τελική συγχορδία με την οποία καταλήγει το πρώτο μέρος: η συγχορδία σι-ύφεση – ρε-ύφεση του τέλους παραπέμπει στην ίδια «τονικότητα» με εκείνη με την οποία ολοκληρώνεται τόσο το πρώτο (μ. 1-6), όσο και το δεύτερο τμήμα (μ. 7-12) της ενότητας α του πρώτου θέματος, τα οποία και αποτελούν το θεματικό του πυρήνα, μολονότι οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η «πτώση» γίνεται σαφέστερη στο δεύτερο τμήμα, όπως φαίνεται και από την παρτιτούρα, συγκρίνοντας από αρμονική άποψη τα δύο τμήματα. Στο δεύτερο τμήμα, μάλιστα, στους φθόγγους σι-ύφεση και ρε-ύφεση προστίθεται και ο φθόγγος φα, ο πέμπτος φθόγγος της σι-ύφεση-ελάσσονος, καθιστώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη συγχορδία πλήρη (μ. 12: κοντραμπάσα και φαγκότα) και ενισχύοντας έτσι την «τονικοποίησή» της. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η τελευταία προδιαγράφεται ήδη από την πορεία της μελωδίας στα δύο πρώτα μέτρα του έργου, με το φθόγγο ντο να ανέρχεται με glissando (βιολοντσέλα) στο λα με πήδημα 13ης και στη συνέχεια να κατέρχεται σταδιακά προς το φθόγγο σι-ύφεση (μ. 6), «γεμίζοντας» ουσιαστικά (όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα) όλο το χώρο από το πάνω λα έως το κάτω σι-ύφεση (μ. 1-6), φθόγγο που με πολλή έμφαση «τονικοποιείται» στα επόμενα μ. 7-12. Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι ο φθόγγος ντο, ενισχυμένος από τις τρεις τρομπέτες στο πρώτο τέταρτο του μ. 12, ουσιαστικά δεν αλλοιώνει τη συγχορδία της σι-ύφεση-ελάσσονος, αφού ταυτόχρονα αποτελεί τη «λύση» των επανειλημμένων ρε-ύφεση των κόρνων του προηγούμενου μέτρου (μ. 11), ενώ παράλληλα μπορούμε να θεωρήσουμε ότι προετοιμάζει το δεύτερο φθόγγο της S_2, ο οποίος τονίζεται με έμφαση στο τέλος του μ. 13 και στο μ. 14, διπλασιασμένος από τα πρώτα και δεύτερα βιολιά, προαναγγέλλοντας τη δεύτερη ενότητα.

Η σειρά S_2, η οποία αντιστοιχεί στην ενότητα β, δεν αποτελεί μία διαφορετική σειρά, αλλά προκύπτει άμεσα από την S_1, εάν μεταξύ του 3ου και 4ου φθόγγου (σι και σολ-δίεση) τοποθετήσουμε το 12ο φθόγγο σι-ύφεση, αφήνοντας τους υπόλοιπους άθικτους, μεταφέροντας δηλαδή τους φθόγγους της σειράς προς τα δεξιά (ο 4ος γίνεται 5ος ,ο 5ος γίνεται 6ος κ.λπ.) και έχοντας ως αφετηρία τον φθόγγο μι-ύφεση αντί του ντο (T_3 αντί του T_0). Το ερώτημα που άμεσα, κατά την άποψή μας, τίθεται είναι τι μπορεί να εξυπηρετεί μια τέτοια ελάχιστη αλλαγή στη διάταξη των φθόγγων της S_1 μέσω της οποίας προκύπτει η S_2, γιατί δηλαδή η ενότητα β δεν επενδύεται με μία S_2 με μεγαλύτερο βαθμό διαφοροποίησης από την S_1, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση της S_3 ή σε αντίστοιχες περιπτώσεις όπου εμφανίζονται ομάδες σειρών χωρίς την οποιαδήποτε μεταξύ τους συγγένεια ή, έστω, με κάποιο βαθμό συγγένειας, ικανό να διαφοροποιεί τις σειρές μεταξύ τους, όπως συμβαίνει σε πολλά από τα έργα του Σκαλκώτα; Εάν θεωρήσουμε τη ρυθμική διάρθρωση των μ. 15-16 – που αντιπροσωπεύει το θεματικό πυρήνα της ενότητας β – δεδομένη, υπό την έννοια ότι αποτελεί μια φυσική συνέπεια και συνέχεια της ροής της ενότητας α, τότε ο μόνος

τρόπος για να υπάρχει συμβατότητα μεταξύ ρυθμικής και μελωδικής συνιστώσας σε αυτά τα δύο μέτρα είναι να καταφύγουμε στην προαναφερθείσα αλλαγή της σειράς, ειδεμή, στην καλύτερη των περιπτώσεων – και θέλοντας να διατηρήσουμε τη σειρά των φθόγγων της S_1 – θα έπρεπε οι πρώτοι πέντε φθόγγοι των μέτρων 15 και 16 να είναι οι ρε, σι, σι-ύφεση (8η αυξημένη προς τα κάτω), σι-ύφεση (οκτάβα προς τα πάνω), σολ, λα, δηλαδή να διπλασιάσουμε το σι-ύφεση για να μην καταλήξουμε σε «παράφωνους» από ηχητική άποψη συνδυασμούς χρησιμοποιώντας τους φθόγγους 3 έως 8 της σειράς (ρε, σι, σι-ύφεση, σολ, λα, λα-ύφεση). Η ουσιαστικά ανεπαίσθητη παρεμβολή του φθόγγου ντο-δίεση στη διαδοχή των φθόγγων της σειράς ρε, ντο-δίεση, σι (9η προς τα κάτω), σι-ύφεση (8η ελαττωμένη προς τα πάνω), σολ, λα, που επιχειρεί ο Σκαλκώτας, δεν συνεισφέρει μόνο στη συνέχιση κατά απόλυτα φυσικό τρόπο της μουσικής ροής της ενότητας α, αλλά προεκτείνει και όλη την προϋπάρχουσα ένταση, ιδιαίτερα μέσω του διαστήματος της 8ης ελαττωμένης προς τα πάνω (σι, σι-ύφεση, μ. 15-16, πρώτα και δεύτερα βιολιά), στην επόμενη ενότητα β. Επί πλέον, οι τονικές νύξεις συνεχίζονται, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη «λύση» της συγχορδίας φα – ντο στη φα-δίεση – σι (μ. 15, κόρνα) και της τελευταίας στη φα-αναίρεση – ντο (μ. 16, φαγκότα), η οποία θα λειτουργήσει ως «δεσπόζουσα» της σι-ύφεση, οριοθετώντας κατ' αυτόν τον τρόπο το τέλος της ενότητας (δεύτερο μισό του μ. 18, κοντραμπάσα, βιολοντσέλα και τρομπόνια) αλλά και την αρχή της μετάβασης προς την ενότητα γ (μ. 19).

Η τελευταία επενδύεται με τη σειρά S_3, η οποία, μολονότι δεν χαρακτηρίζεται από άμεσες αναφορές «τονικού» τύπου – η αρμονική ασάφεια ενισχύεται και από τον κανόνα που σχηματίζεται μεταξύ της ομάδας των εγχόρδων (πρώτα βιολιά – βιόλες), ο οποίος μας αποπροσανατολίζει αρμονικά – εν τούτοις από αρμονική άποψη θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι χαρακτηρίζεται από μια πορεία από τη σι-ύφεση («τονικότητα» που έχει προετοιμαστεί ήδη από τα μ. 22-23 μέσω μιας συγχορδίας που παραπέμπει στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση) προς τη μι-ύφεση, τονικότητα όμως που τελικά θα αντικατασταθεί από τη μι-ελάσσονα, την αρχική «τονικότητα» της δεύτερης θεματικής ομάδας, όπως φαίνεται στα μ. 34-35 (Παράδειγμα 5), η οποία προετοιμάζεται με έναν ευφυέστατο τρόπο ήδη από το μ. 30: ενώ οι δύο μελωδικές γραμμές εγχόρδων (πρώτα βιολιά, βιόλες) και ξύλινων (φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα) οδηγούν στη μι-ύφεση, με τη παρεμβολή του εξαχόρδου σολ, σι, ντο, ντο-δίεση, ρε, μι στις τρομπέτες και ιδιαίτερα με την ανιούσα διαδοχή των φθόγγων ντο, ντο-δίεση, ρε, μι της πρώτης τρομπέτας που παίζει *forte* (με την ένταση μάλιστα να αυξάνει ακόμη περισσότερο μετά το φθόγγο ρε), η μελωδική πορεία εκτρέπεται από τη μι-ύφεση κατευθυνόμενη προς τη μι-ελάσσονα, όπως καθαρά προδιαγράφεται από την τρίφωνη συγχορδία σολ – σι – μι (τρομπέτες, δεύτερο μισό του μ. 30). Όμως η αμφισημία μεταξύ των δύο τονικοτήτων συνεχίζεται και στο δεύτερο μισό του μέτρου μέσω των φθόγγων σι, ρε-δίεση, ρε-αναίρεση, ο συνδυασμός των οποίων τείνει να επαναφέρει την τονικότητα της μι-ύφεση χωρίς όμως αυτό τελικά να γίνει, όπως διαπιστώνεται τόσο από το μεταβατικό πέρασμα των μ. 31-33, όσο και από τη διάρθρωση του θεματικού πυρήνα του πρώτου θέματος της δεύτερης θεματικής ομάδας (μ. 34-37), τμήματα στα οποία διαγράφεται καθαρά η τονικότητα (η λέξη τονικότητα τώρα χωρίς εισαγωγικά) της μι-ελάσσονος: εδώ κάθε δωδεκαφθογγική – στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται περισσότερο για δύο μη διατεταγμένα συμπληρωματικά εξάχορδα – συγκρότηση του θέματος υποχωρεί για να δώσει τη θέση της σε μία θεματική οντότητα με σαφή πορεία προς τη μι-ελάσσονα – όπως φαίνεται και από την καθοδική μελωδική πορεία όχι μόνο του κλαρινέτου και του κλαρινέτου μπάσου αλλά και της αρμονικής τους συνοδείας από τα τρία τρομπόνια – και η οποία χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερο βαθμό τονικοποίησης σε σύγκριση με τις αντίστοιχες τονικές προδιαγραφές του πρώτου θέματος, οι οποίες παραμένουν σ' ένα βαθμό λανθάνουσες.

Πέρα από την τελική συγχορδία σι-ύφεση – ρε-ύφεση (μ. 227, Παράδειγμα 6), με την οποία τελειώνει το έργο, όπως προαναφέραμε, εξαιρετικό ενδιαφέρον αποκτά ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης καταλήγει σε αυτή τη συγχορδία στο τμήμα της coda. Τα μ. 217-227 χωρίζονται σε τρεις ενότητες, σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί και μία διαφορετικού είδους «πτώση»: στα μ. 217-222, όπου ακούγεται για τελευταία φορά ο θεματικός πυρήνας του πρώτου θέματος, το αρμονικό – δωδεκαφθογγικού τύπου – επτάφθογγο σύμπλεγμα (μι-ύφεση, λα, ντο, φα-δίεση, σι-ύφεση, ντο-δίεση, μι, από κάτω προς τα πάνω) φαίνεται να οδηγεί στη σι-ύφεση-ελάσσονα, η επόμενη (μ. 222-226), δημιουργώντας ένα είδος τονικής αμφιβολίας μεταξύ των «τονικοτήτων» της σι-ύφεση και της μι-ύφεση – ως αποτέλεσμα του επτάφθογγου αρμονικού συμπλέγματος (μι-ύφεση, λα, ντο, φα-αναίρεση, σι-ύφεση, λα-ύφεση, σολ) – τελικά φαίνεται να οδηγείται προς τη μι-ύφεση (μ. 226), ενώ, τέλος, στα δύο τελευταία μέτρα (μ. 226-227) η καθοδική κατάληξη του πιάνου, το οποίο εκθέτει το σύνολο των φθόγγων της αρχικής σειράς υπό τη μορφή δίφωνων συγχορδιών, οδηγεί με έναν πολύ σαφή τρόπο στην τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Όπως συνήθως συμβαίνει, ο Σκαλκώτας στην coda συνοψίζει μ' έναν ευφυή πάντοτε τρόπο ορισμένα από τα κύρια μουσικά συμβάντα τα οποία αναδείχθηκαν κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η παρατηρούμενη αρμονική «εκτροπή» από τη σι-ύφεση προς τη μι-ύφεση στο τμήμα που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 222-225 ουσιαστικά αντιστοιχεί σε εκείνη της τρίτης ενότητας του πρώτου θέματος (μ. 24-30), η οποία, όπως διαπιστώσαμε, αντί να οδηγήσει στην τονικότητα της μι-ύφεση οδήγησε τελικά στη μι-ελάσσονα, την «τονικότητα» της δεύτερης θεματικής ομάδας. Επί πλέον – ίσως και το σημαντικότερο – η καθοδική πορεία των φωνών δεσπόζει σε όλο το υπό συζήτηση τμήμα και ιδιαίτερα μεταξύ των μ. 217-222 (πιάνο, πρώτα και δεύτερα βιολιά), για να ολοκληρωθεί στα δύο τελευταία μέτρα του μέρους καλύπτοντας συνολικά μια έκταση τεσσάρων οκτάβων, από το σι-ύφεση με πέντε βοηθητικές γραμμές πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του σολ (μ. 220, πιάνο) έως το σι-ύφεση μέσα στο πεντάγραμμο στο κλειδί του φα (μ. 226-227, πιάνο).

Σε σύγκριση με το πρώτο μέρος του πρώτου κοντσέρτου, η εικόνα του αντίστοιχου μέρους του δεύτερου – γραμμένου μεταξύ των ετών 1937 και 1938 – είναι τελείως διαφορετική και η διαφορετικότητα αυτή δεν οφείλεται τόσο στο χρονικό διάστημα των οκτώ περίπου χρόνων που χωρίζει τα δύο έργα, μολονότι οι αισθητικές κατευθύνσεις που ακολουθούν τα δύο κοντσέρτα δεν συμπίπτουν, ούτε στη μεγάλη διάρκεια του δεύτερου σε σχέση με το πρώτο (37 περίπου λεπτά, έναντι των 20 του πρώτου κοντσέρτου), ούτε στο ακολουθούμενο μορφολογικό πλάνο (τα πρώτα μέρη και των δύο ακολουθούν την ανεστραμμένη μορφή σονάτας), αλλά στον επιλεγέντα τρόπο θεματοποίησης της αρχικής σειράς από τον οποίο, αν όχι άμεσα, τουλάχιστον εμμέσως εξαρτάται και η αντίστοιχη αισθητική. Αρκεί και μόνο να ακούσουμε τα πρώτα εννέα μέτρα μέσα στα οποία η σειρά S (Παράδειγμα 7) θεματοποιείται ή, καλύτερα, προσπαθεί να θεματοποιηθεί, για να αντιληφθούμε το τεράστιο χάσμα που χωρίζει τους ηχητικούς κόσμους των δύο κοντσέρτων. Η μελωδικο-ρυθμική διάρθρωση της μελωδικής γραμμής του θεματικού πυρήνα των μ. 1-4 (Παράδειγμα 8), όπως αυτή παίζεται από τα πρώτα βιολιά, η αντιστικτικού τύπου συνοδεία της βιόλας, η οποία εκθέτει την ίδια – με τα πρώτα βιολιά – σειρά S, διαρθρωμένη όμως αυτή τη φορά από ρυθμική άποψη μ' έναν «αντιμελωδικό»-αφηρημένο, θα λέγαμε, τρόπο, τα δύο συγχορδιακά πλέγματα της συνοδείας των φλάουτων και των δεύτερων βιολιών, τα οποία εκθέτουν την αρχική και την καρκινική μορφή, αντίστοιχα, της αρχικής σειράς και, τέλος, η ενορχήστρωση, η οποία δεν φαίνεται να ευνοεί και πολύ την ανάδειξη του θέματος – σε σύγκριση μάλιστα με την αντίστοιχη θεματοποίηση του πρώτου θέματος του πρώτου κοντσέρτου για πιάνο – αποτελούν

σημαντικούς παράγοντες αποθεματοποίησης της σειράς, μετατρέποντας την αρχική της θεματική υπόσταση σε ένα είδος ηχητικής μάζας από την οποία αναδύονται στην επιφάνεια ουσιαστικά μόνο οι μελωδικο-ρυθμικοί σχηματισμοί των τεσσάρων πρώτων φθόγγων της σειράς. Η επανάληψη και ο διπλασιασμός της ρυθμικής φιγούρας του ογδόου παρεστιγμένου – δεκάτου έκτου, στα μ. 4 και 5, καθώς και στο μ. 9, όπου τελειώνει το θέμα (βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα), δεν αποτελούν καθόλου τυχαίο γεγονός, αφού κατ' αυτόν τον τρόπο ενισχύεται ακουστικά (ενορχηστρωτικά) η κεφαλή του θέματος ενώ ταυτόχρονα ισοσταθμίζεται η αρχική ασαφής θεματικότητά του. Η χρήση μίας και μόνο σειράς και της καρκινικής της μορφής στη διατύπωση του πρώτου θέματος, κατανεμημένης σε τέσσερεις ξεχωριστές και ανεξάρτητες μεταξύ τους μελωδικο-συγχορδιακές γραμμές (πρώτα βιολιά, βιόλες, φλάουτα, όμποε και κλαρινέτο: S, δεύτερα βιολιά: RS, μ. 1-4, και στη συνέχεια πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα: S, μ. 5-9), αντικατοπτρίζει μια καθαρά σειραϊκή σκέψη, με την Grundreihe να φαίνεται να προηγείται στο επίπεδο των διαδικασιών της σύνθεσης της Grundgestalt – σε σχέση πάντοτε με τη διατύπωση του πρώτου θέματος του πρώτου κοντσέρτου – αφού μια τέτοια πολυφωνική οντότητα είναι πολύ δύσκολο να συλληφθεί από ένα συνθέτη απευθείας και συνολικά, δεδομένου μάλιστα ότι από ιστορική άποψη ο Σκαλκώτας στα προγενέστερα έργα του χρησιμοποιούσε ομάδες σειρών: η δόμηση μίας τέτοιας θεματικής οντότητας είναι επόμενο να αποδυναμώνει μια αρχική σύλληψη ομοφωνικής θεματικής διάρθρωσης και να ευνοεί μια σταδιακή δημιουργική συνθετική διαδικασία, όπου η αρχική σειρά και η καρκινική της μορφή κατανέμονται κατά έναν πολυφωνικό- αντιστικτικό τρόπο.

Σε αντίθεση με την περίπλοκη μελωδικο-ρυθμική διάρθρωση του πρώτου, το δεύτερο θέμα αντιπροσωπεύεται από μία απλή μελωδία, γραμμένη σ' ένα ομοφωνικό περιβάλλον (κλαρινέτα, μ. 15-22, Παράδειγμα 8) και επενδυμένη διαδοχικά από τις S και RS μορφές της σειράς, έχοντας όμως ως αφετηρία στο πρώτο τμήμα της (μ. 15-16) τον τρίτο φθόγγο της S, σολ-ύφεση. Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τη σύγκριση των δύο θεμάτων – απομονώνοντάς τα από το πολυφωνικό (στην πρώτη περίπτωση) και ομοφωνικό τους (στη δεύτερη περίπτωση) περιβάλλον – με εξαίρεση τους δύο πρώτους φθόγγους της σειράς, οι ομοιότητες είναι πολύ μεγάλες, με αποτέλεσμα η αναμενόμενη αντίθεση μεταξύ πρώτου και δευτέρου θέματος, αντίθεση που γίνεται πολύ αισθητή στην περίπτωση του πρώτου κοντσέρτου για πιάνο, να ελαχιστοποιείται από την άποψη της μελωδικής-δωδεκαφθογγικής τους συγκρότησης, περιοριζόμενη κυρίως στην αντίθεση μεταξύ της σκοτεινής και δραματικής πολυφωνικής διάρθρωσης του πρώτου και της απλής, λυρικής και απέριττης ομοφωνικής σύστασης του δευτέρου. Υπό την έννοια, λοιπόν, της μελωδικής και δωδεκαφθογγικής συγκρότησης, το δεύτερο θέμα έρχεται περισσότερο ως μία συνέχεια του πρώτου – πιθανώς να μην είναι τυχαίο το γεγονός ότι εμφανίζεται σχετικά πολύ γρήγορα (μ. 15) – παρά ως μια αντιθετικού περιεχομένου μουσική οντότητα. Η θεματική αυτή «έλλειψη» φαίνεται να αντισταθμίζεται από την εμφάνιση ενός τρίτου θέματος με πολύ έντονο ρυθμικο-μελωδικό προφίλ και με τονικές νύξεις τόσο ως προς τη μελωδία (κόρνο, μ. 41-47, Παράδειγμα 9), όσο και ως προς την «εναρμόνιση»: το παραγόμενο αποτέλεσμα από την αλλαγή της διάταξης των φθόγγων της σειράς από 1, 2, 3, 4 σε 3, 1, 2, 4 (φα-δίεση, ρε, σι-ύφεση, φα-αναίρεση), σε συνδυασμό με τους φθόγγους της συνοδείας της, λα, ντο, μι-ύφεση – σολ-ύφεση, φα (παιγμένους κατά σειρά από το δεύτερο κόρνο, τα κοντραμπάσα, τα κόρνα, τα κοντραμπάσα και την τούμπα, στα μ. 41-47), παραπέμπει σε μια μελωδικο-αρμονική σχέση τονικής – δεσπόζουσας μετ' ενάτης μέσω των φθόγγων σι-ύφεση – ρε – φα και φα – λα – ντο – μι-ύφεση – σολ-ύφεση, χωρίς βέβαια αυτή η σχέση να ακούγεται και απόλυτα τονικά,

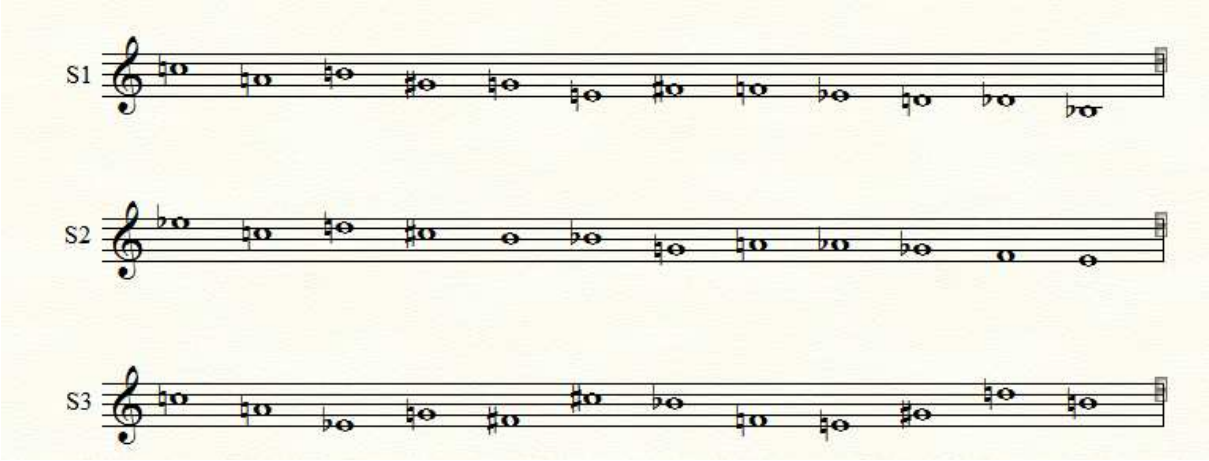
αφού οι προαναφερθέντες φθόγγοι πλαισιώνονται και από άλλους φθόγγους της σειράς, αποδυναμώνοντας έτσι μία υποτιθέμενη καθαρή τονική «λύση». Μολονότι τρίτο θέμα, η χρησιμοποίησή του όχι μόνο σε πολλά σημεία του έργου (έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση) αλλά και σε καίρια, όπως στην αρχή και στο τέλος του τμήματος της ανάπτυξης (μ. 127-129 και μ. 212-217, αντίστοιχα), όπου και εμφανίζεται αυτούσιο και πέρα από κάθε αναπτυξιακή επεξεργασία την οποία υφίσταται σε άλλα σημεία της ανάπτυξης, όπως για παράδειγμα στα μ. 139-142, ή η διπλή επανεμφάνισή του κατά τη διάρκεια της επανέκθεσης (μ. 306-316) αποτελούν τεκμήρια ανάδειξης αυτής της έντονα θεματικής οντότητας ως κάτι παραπάνω από ένα απλό τρίτο θέμα.

Η προσπάθεια ανάδειξης θεματικών οντοτήτων με έντονα θεματικά χαρακτηριστικά κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του μέρους φαίνεται και από την εμφάνιση μίας νέας θεματικής φιγούρας στο τμήμα της ανάπτυξης (μ. 147-149, τρομπέτα, τρομπόνι, Παράδειγμα 10), η οποία επανεμφανίζεται στην επανέκθεση παιγμένη από το δεξί χέρι στο πιάνο προς το τέλος της καντέντσας (μ. 295-296). Όπως παρατηρούμε, η φιγούρα αυτή σχηματίζεται από τους τέσσερεις τελευταίους φθόγγους της σειράς με αναδιάταξη των φθόγγων από 9, 10, 11, 12 σε 12, 9, 11, 10, διαδικασία αντίστοιχη του συνδυασμού των τεσσάρων αρχικών φθόγγων που σχηματίζουν το τρίτο θέμα. Τόσο η τελευταία φιγούρα όσο και το τρίτο θέμα – και μάλιστα το τελευταίο πολύ περισσότερο – αποτελούν θεματοποιημένα παράγωγα της αρχικής σειράς (Grundreihe), η οποία στο συγκεκριμένο έργο φαίνεται να προηγείται της Grundgestalt, γεγονός που επαληθεύεται από την ίδια τη διάρθρωση του πρώτου θέματος. Έτσι, η δωδεκαφθογγική θεματική αφαίρεση του πρώτου θέματος αντισταθμίζεται κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου από την ύπαρξη των δύο, με πολύ έντονο θεματικό προφίλ, προαναφερθεισών οντοτήτων, σημείων θεματικής σταθερότητας και αναφοράς. Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι πολλές φορές ο Σκαλκώτας χρησιμοποιεί κατά τη διάρκεια της εξέλιξης ενός έργου νέα θεματικά στοιχεία, τα οποία φαίνονται να αναδύονται από το «πουθενά» και ιδιαίτερα στο τμήμα της ανάπτυξης, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση του πρώτου κοντσέρτου για πιάνο (μ. 138-149, πιάνο, φλάουτα). Όμως οι θεματικές αυτές φιγούρες είναι τις περισσότερες φορές φευγαλέες (παράδειγμα τα προαναφερθέντα μέτρα του πρώτου κοντσέρτου) και δεν έρχονται ως αντιστάθμισμα σε κάποιο είδος θεματικής «έλλειψης», όπως συμβαίνει στην περίπτωση του δεύτερου κοντσέρτου, όπου η αναδυόμενη φιγούρα χαρακτηρίζεται από μία μελωδικο-ρυθμική σταθερότητα η οποία την καθιστά εύκολα αντιληπτή, αλλά αντίθετα ως ένα είδος εμπλουτισμού του τμήματος της ανάπτυξης και ως αντιστάθμισμα μιας πιθανώς μη επαρκούς ανάπτυξης του θεματικού υλικού του τμήματος της έκθεσης.

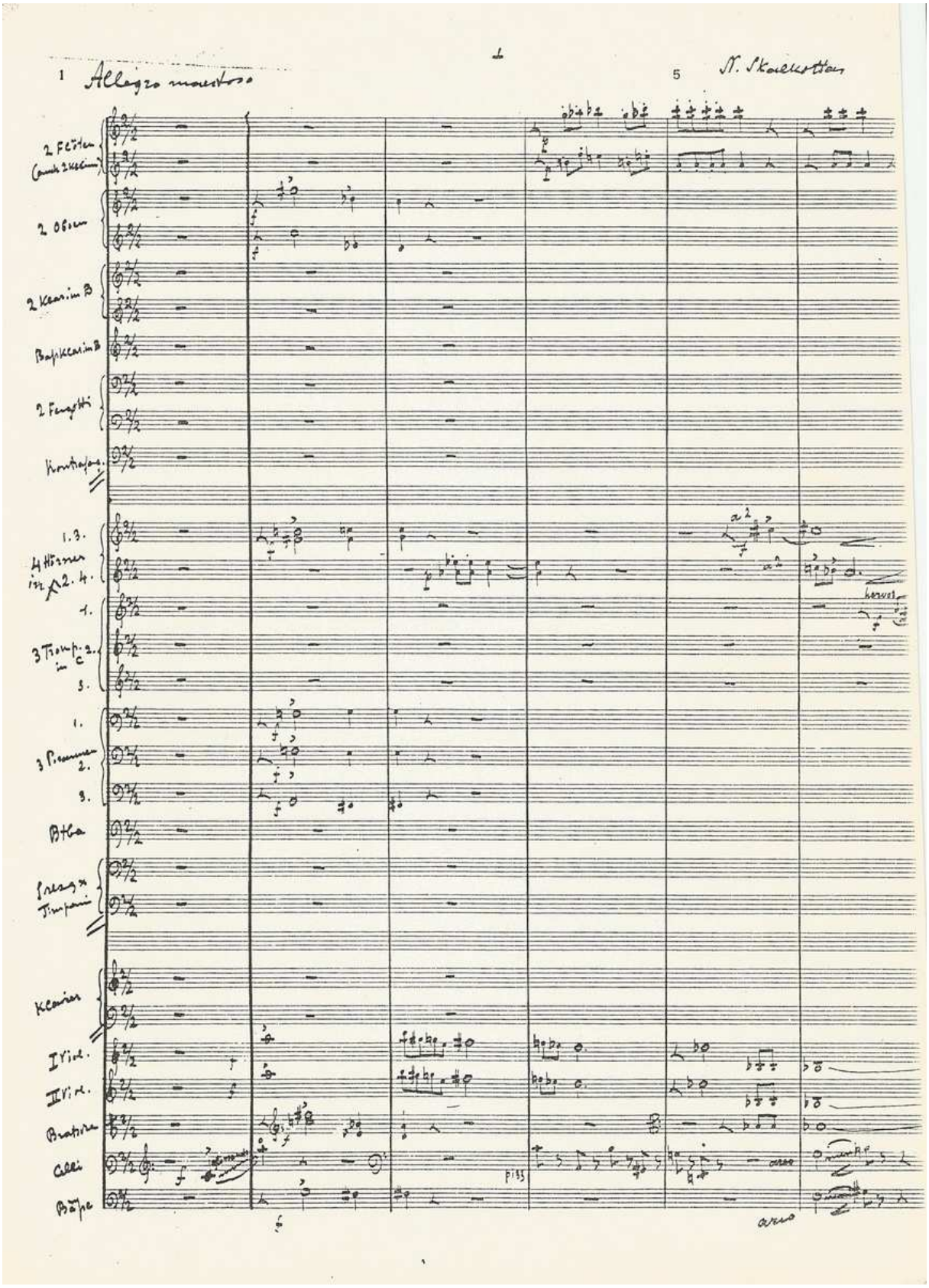
Στο σημείο αυτό και επανερχόμενοι στον αρχικό στόχο της σημερινής μας εισήγησης, οφείλουμε να τονίσουμε ότι είναι πολύ δύσκολο έως αδύνατο να τεκμηριώσουμε με έναν απόλυτα αντικειμενικό τρόπο τις ακολουθούμενες εκ μέρους του Σκαλκώτα διαδικασίες της σύνθεσης ως προς την αρχική σύλληψη, η οποία και αποτελεί τη θεματική αφετηρία για την περαιτέρω εξέλιξη ενός έργου, ενώ οι οποιεσδήποτε υποθέσεις και εικασίες είναι τόσο περισσότερο ορθές, όσο οι επιχειρούμενες αναλυτικές προσεγγίσεις προσπαθούν να διεισδύσουν εις βάθος στους μηχανισμούς των διαδικασιών της σύνθεσης του εκάστοτε έργου, λαμβάνοντας όμως παράλληλα υπ' όψιν τα στάδια εξέλιξης της έννοιας του θέματος από την θεματοποίηση στην αποθεματοποίηση, δηλαδή την πορεία της σχέσης μεταξύ της Grundgestalt και της Grundreihe, όπως αυτή διαγράφεται μέσα από το έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης.[3]

[3] Για τη σχέση Grundgestalt – Grundreihe, βλ. Ζερβός, ό.π., σ. 308-328.

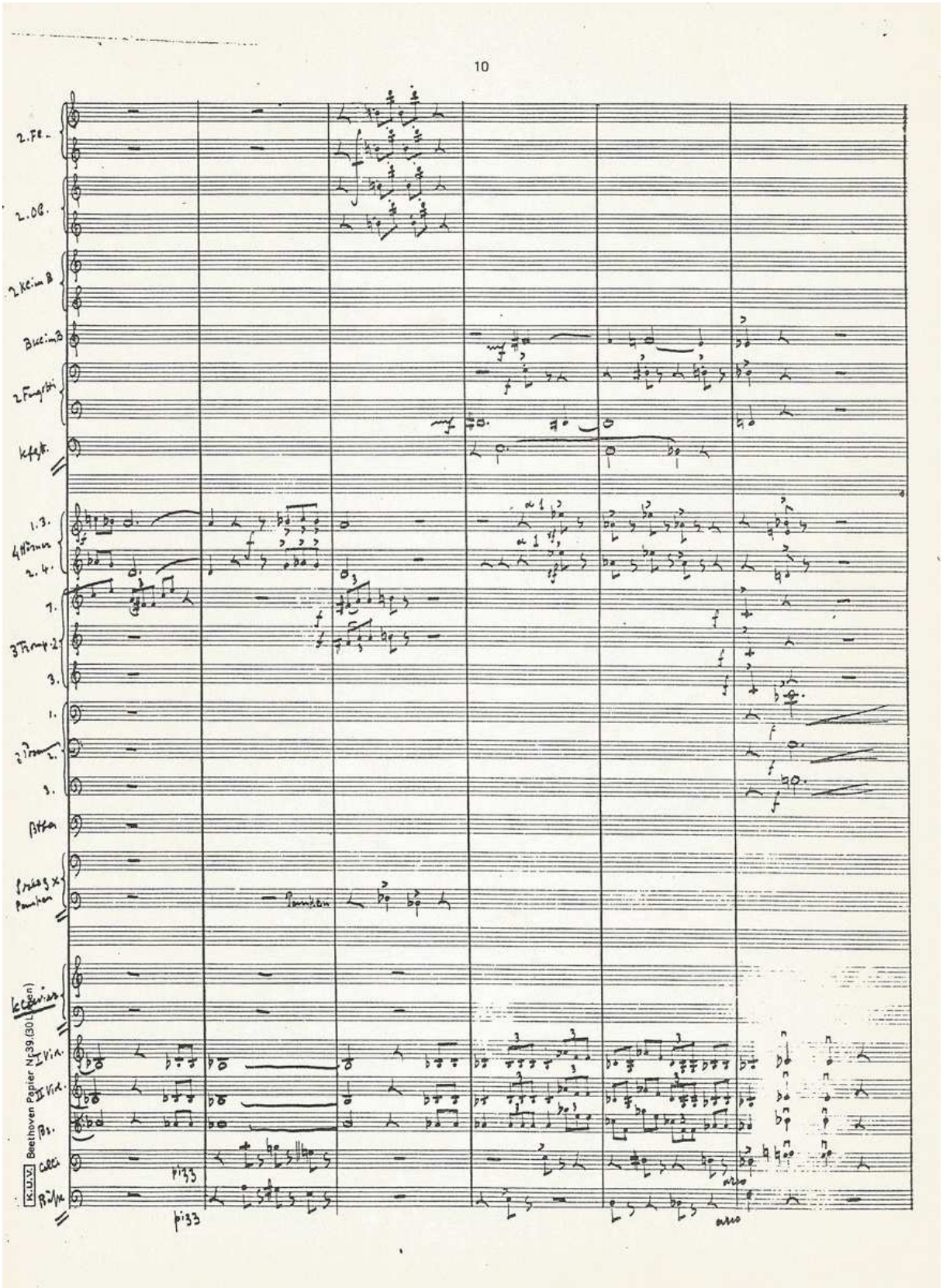
ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ



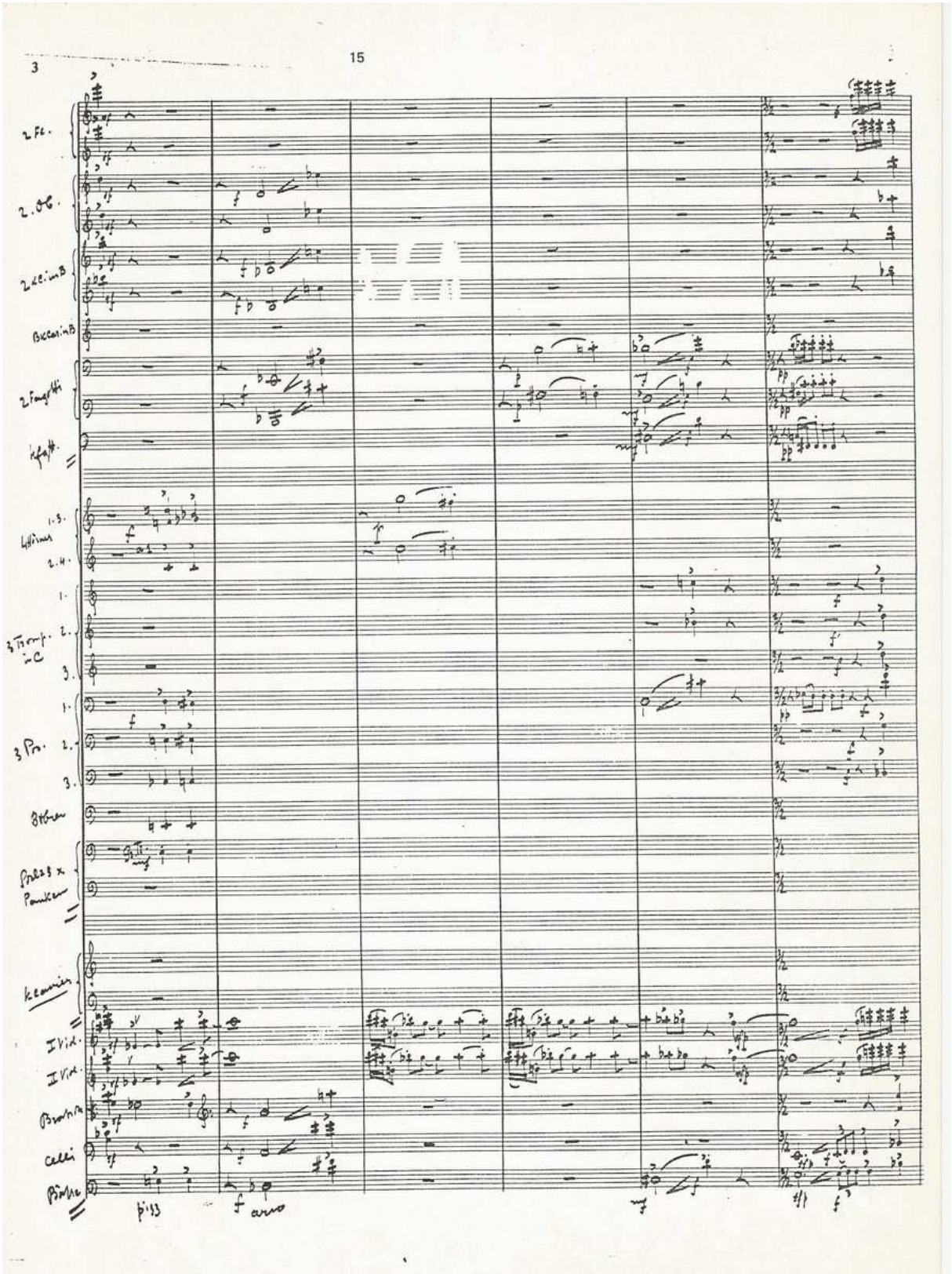
Παράδειγμα 1



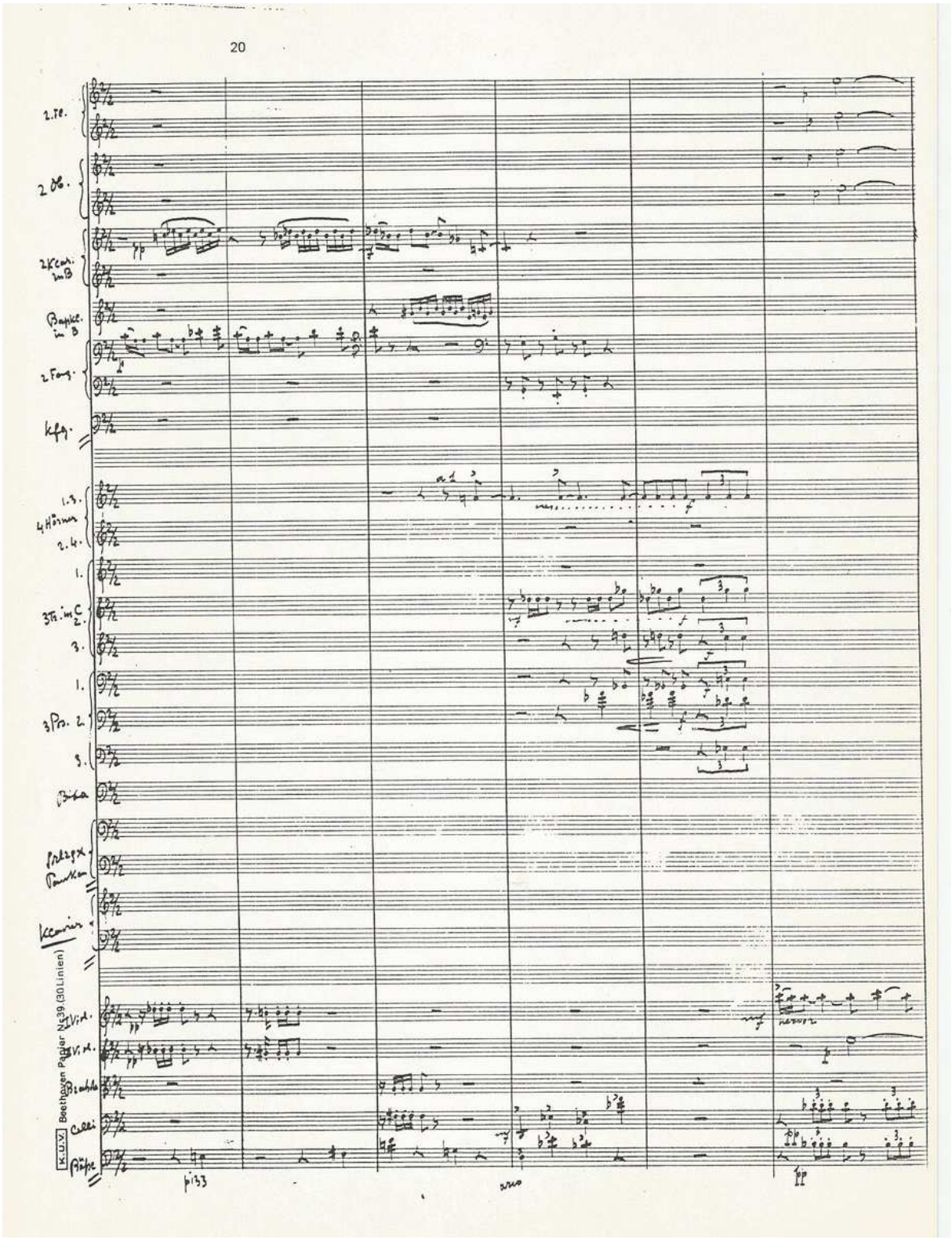
Παράδειγμα 2 (α)



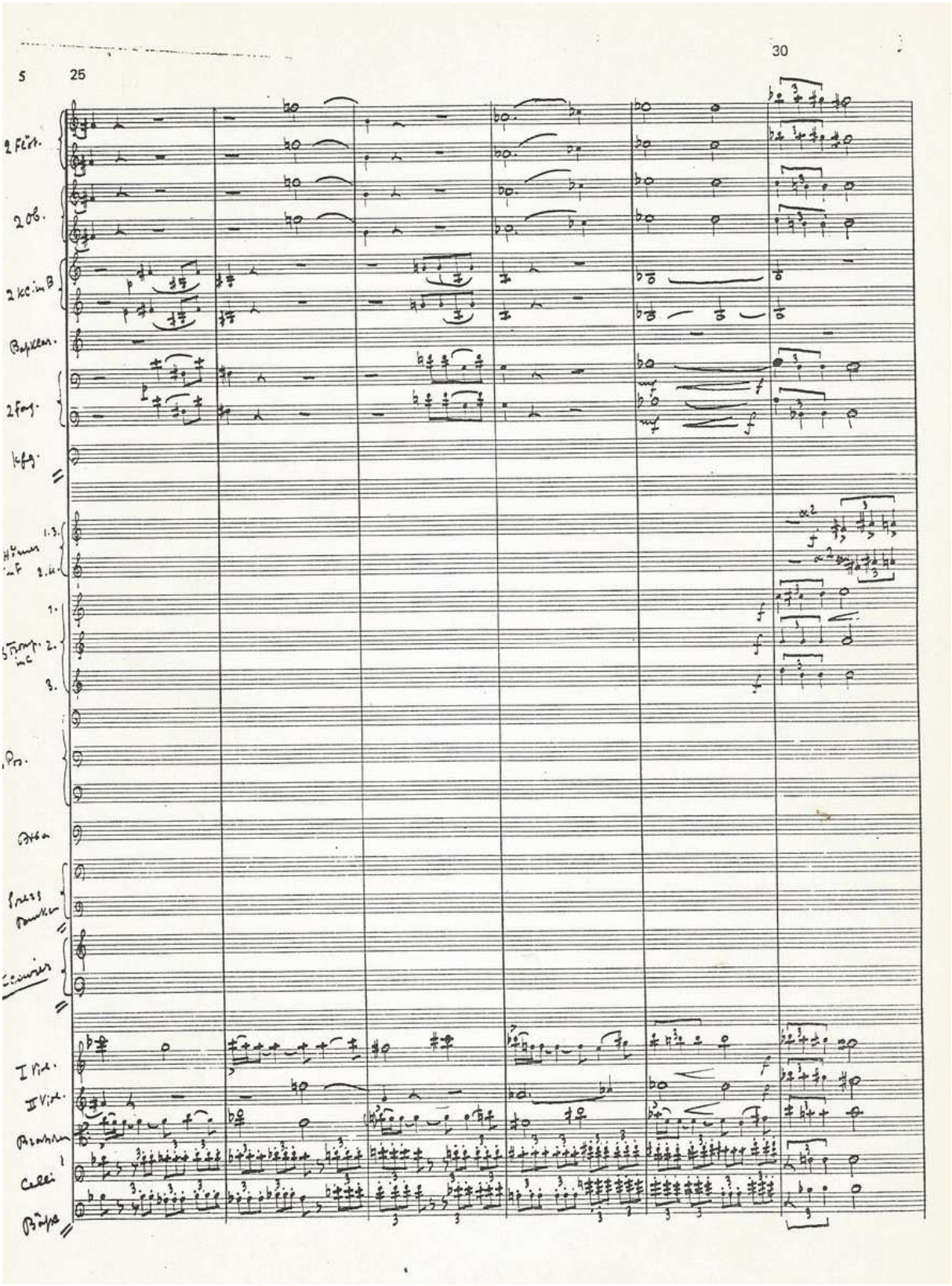
Παράδειγμα 2 (β)



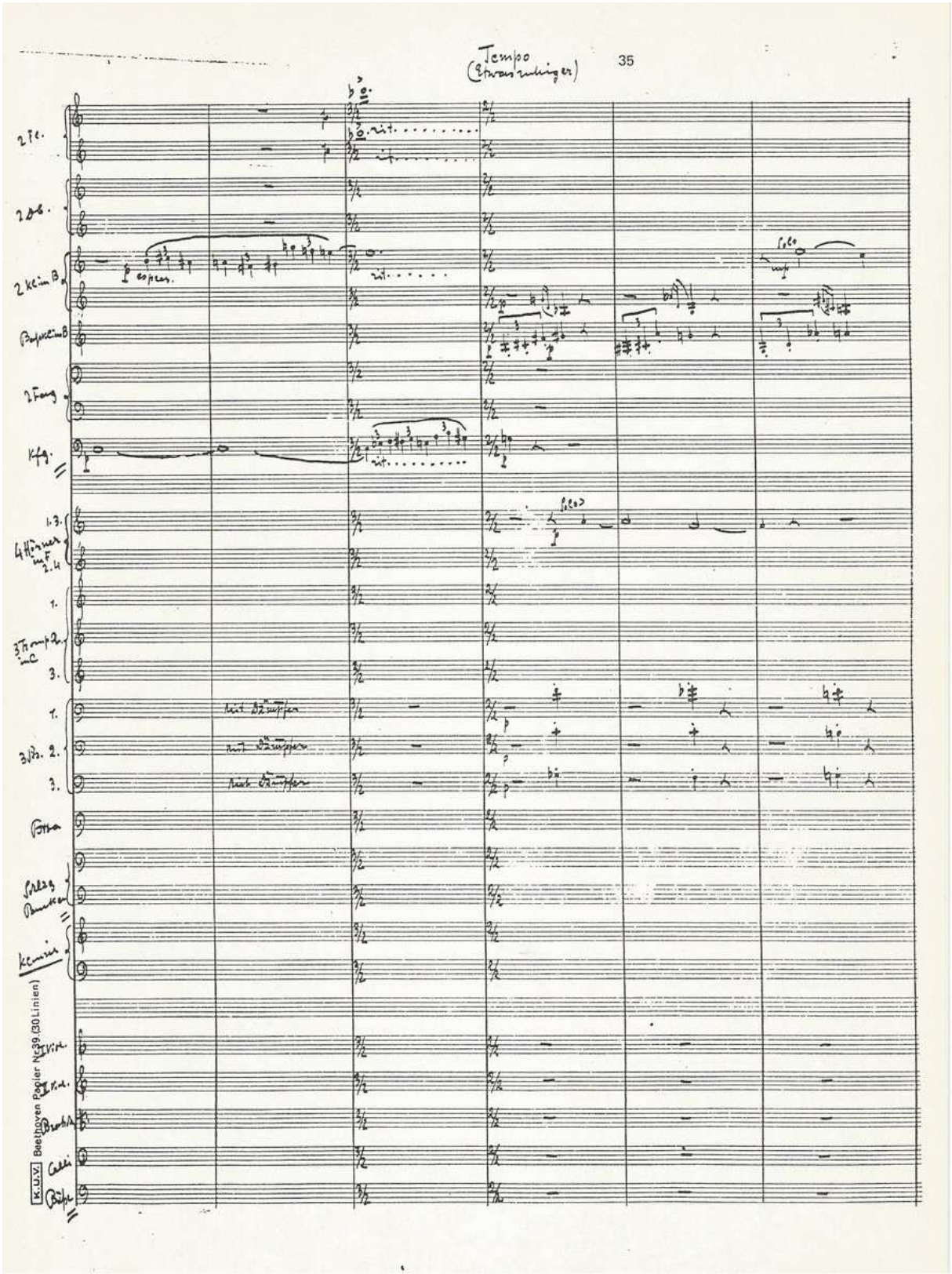
Παράδειγμα 3



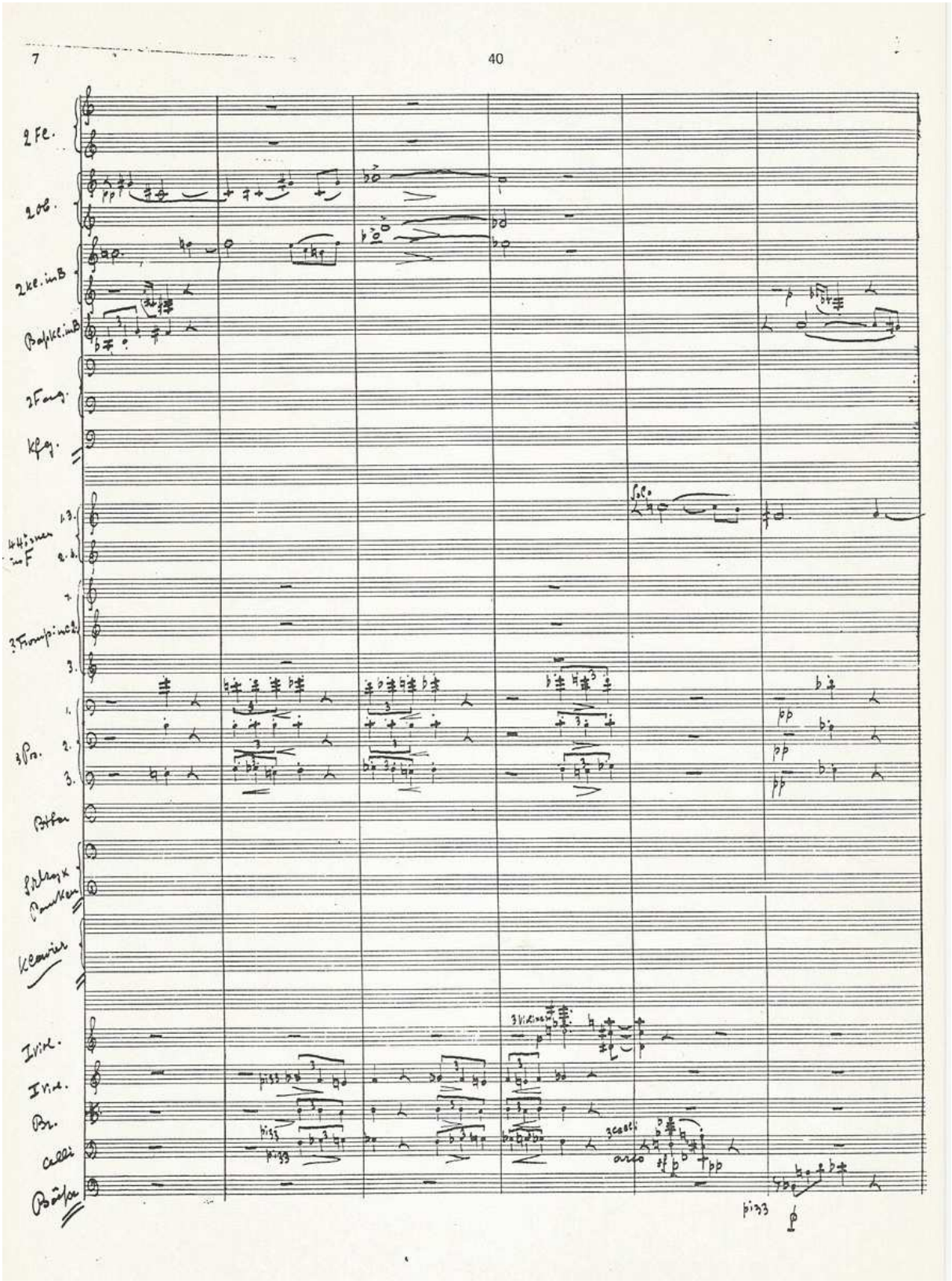
Παράδειγμα 4 (α)



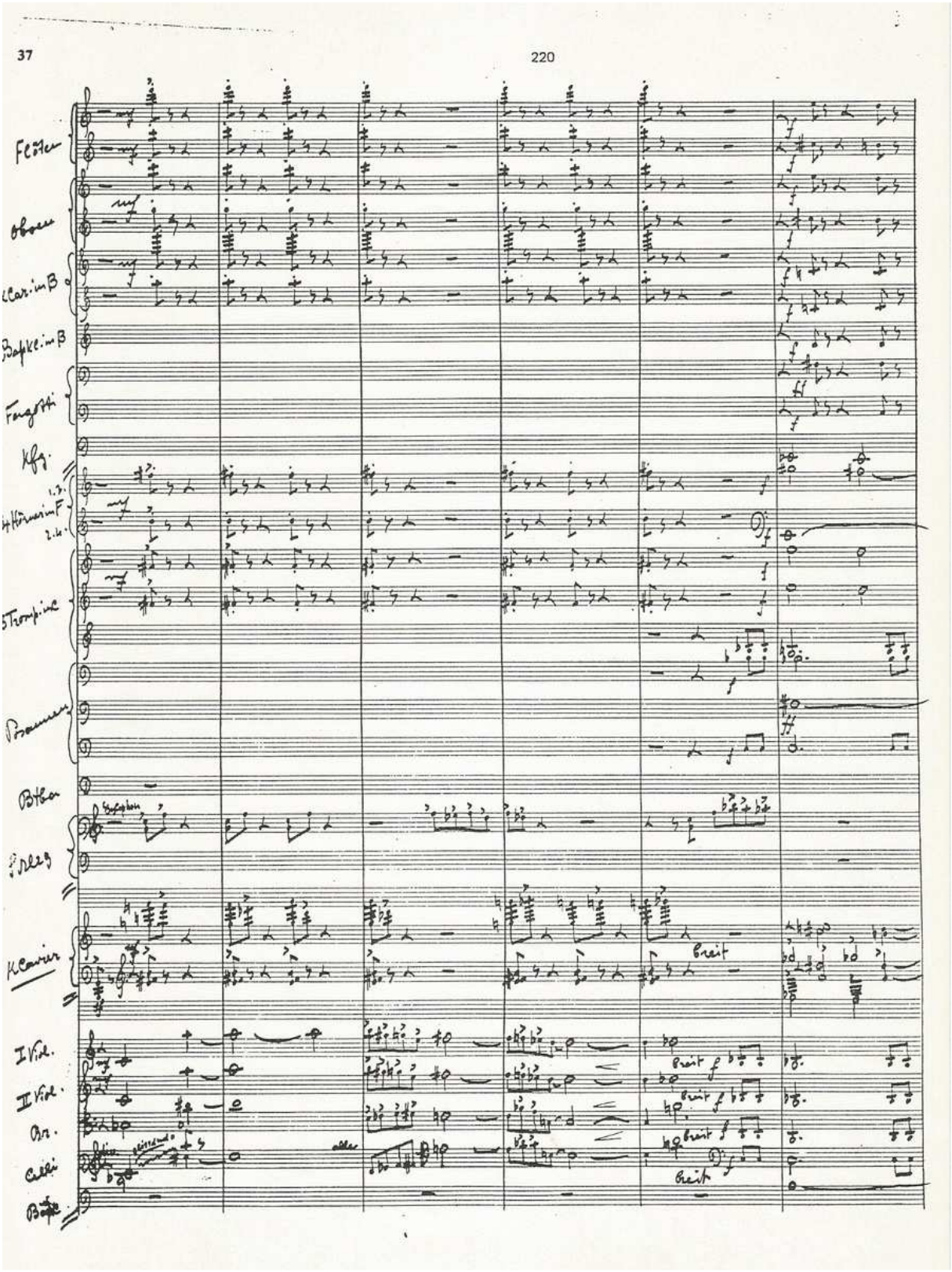
Παράδειγμα 4 (β)



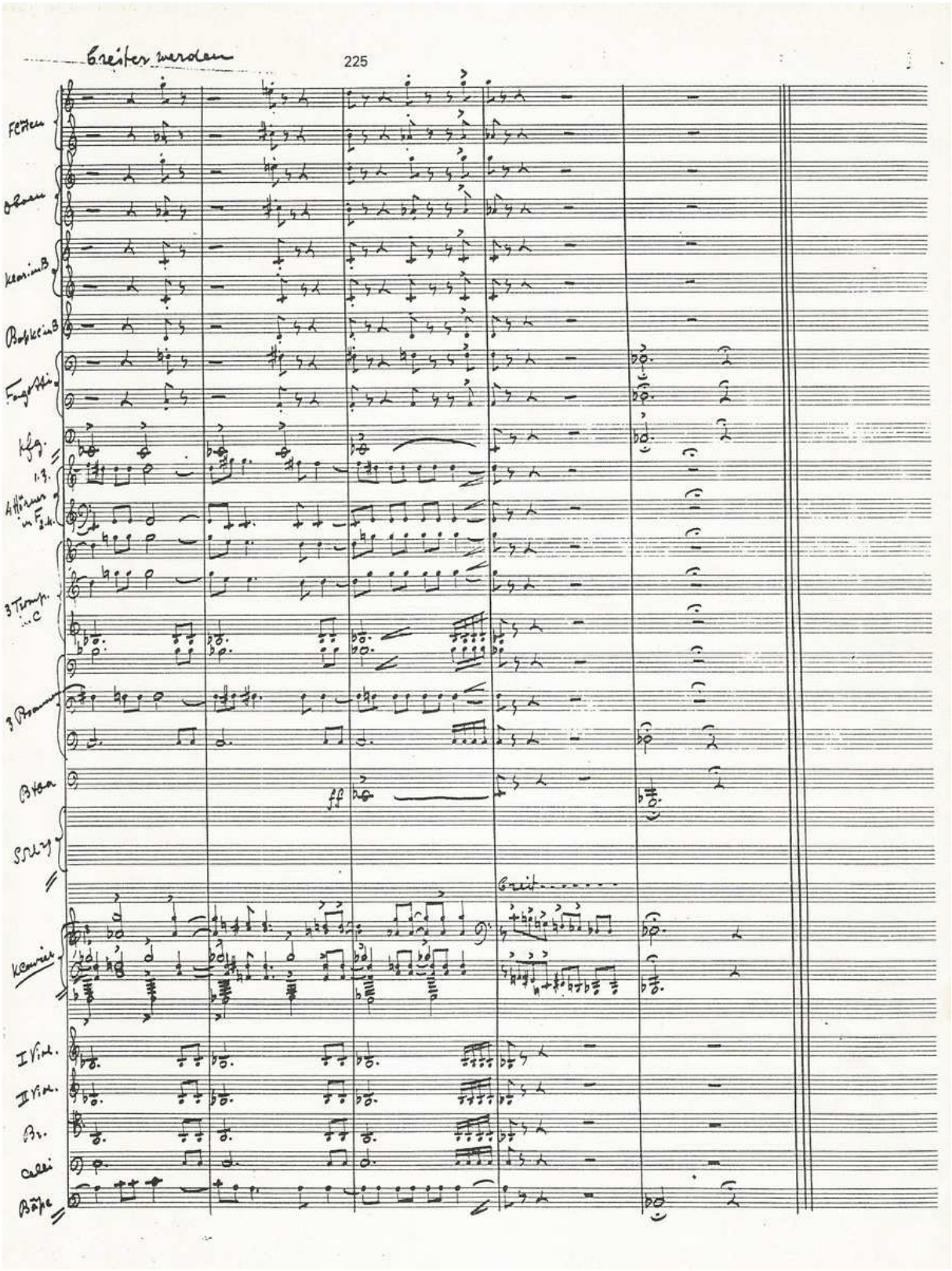
Παράδειγμα 5 (α)



Παράδειγμα 5 (β)



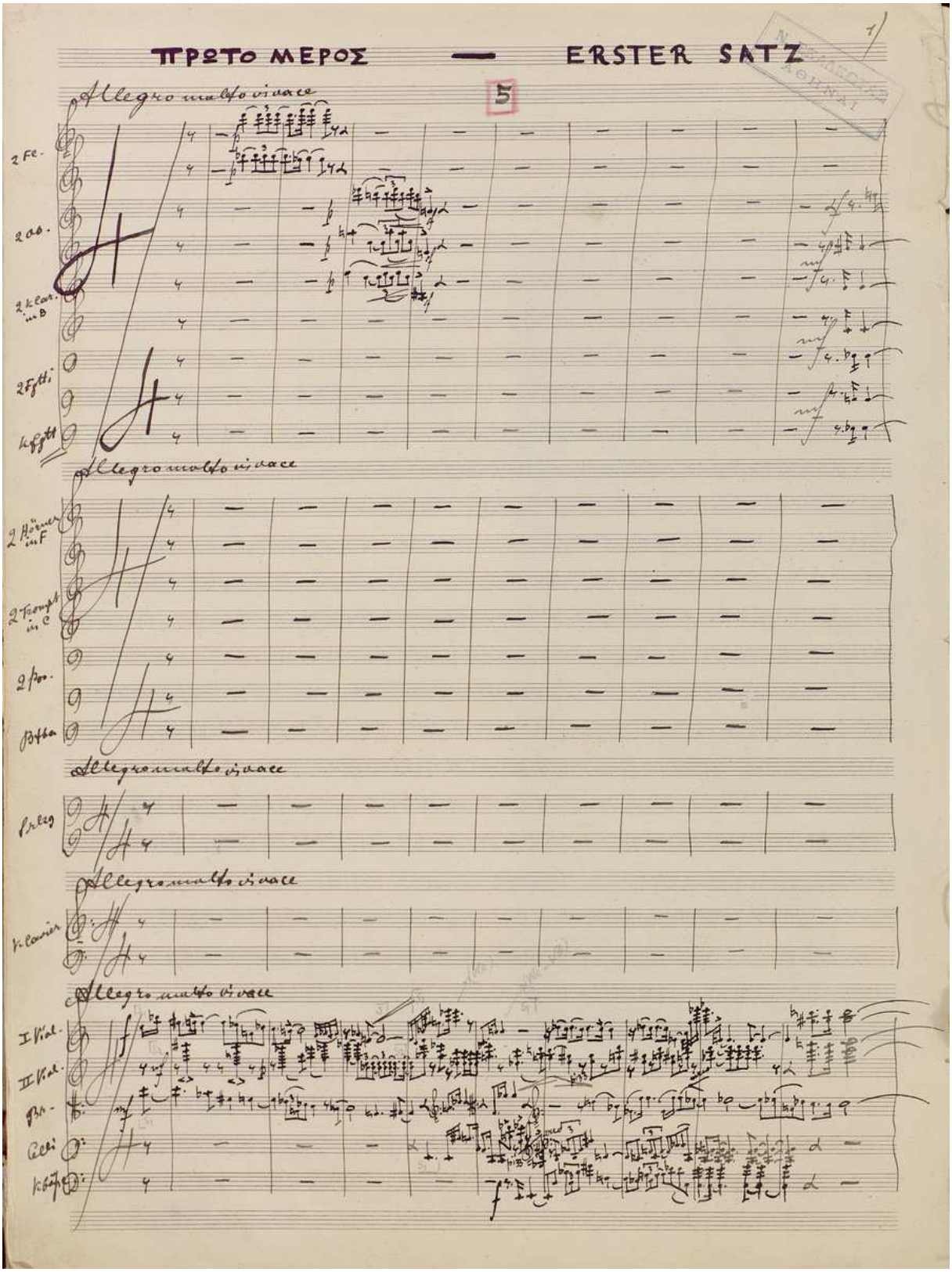
Παράδειγμα 6 (α)



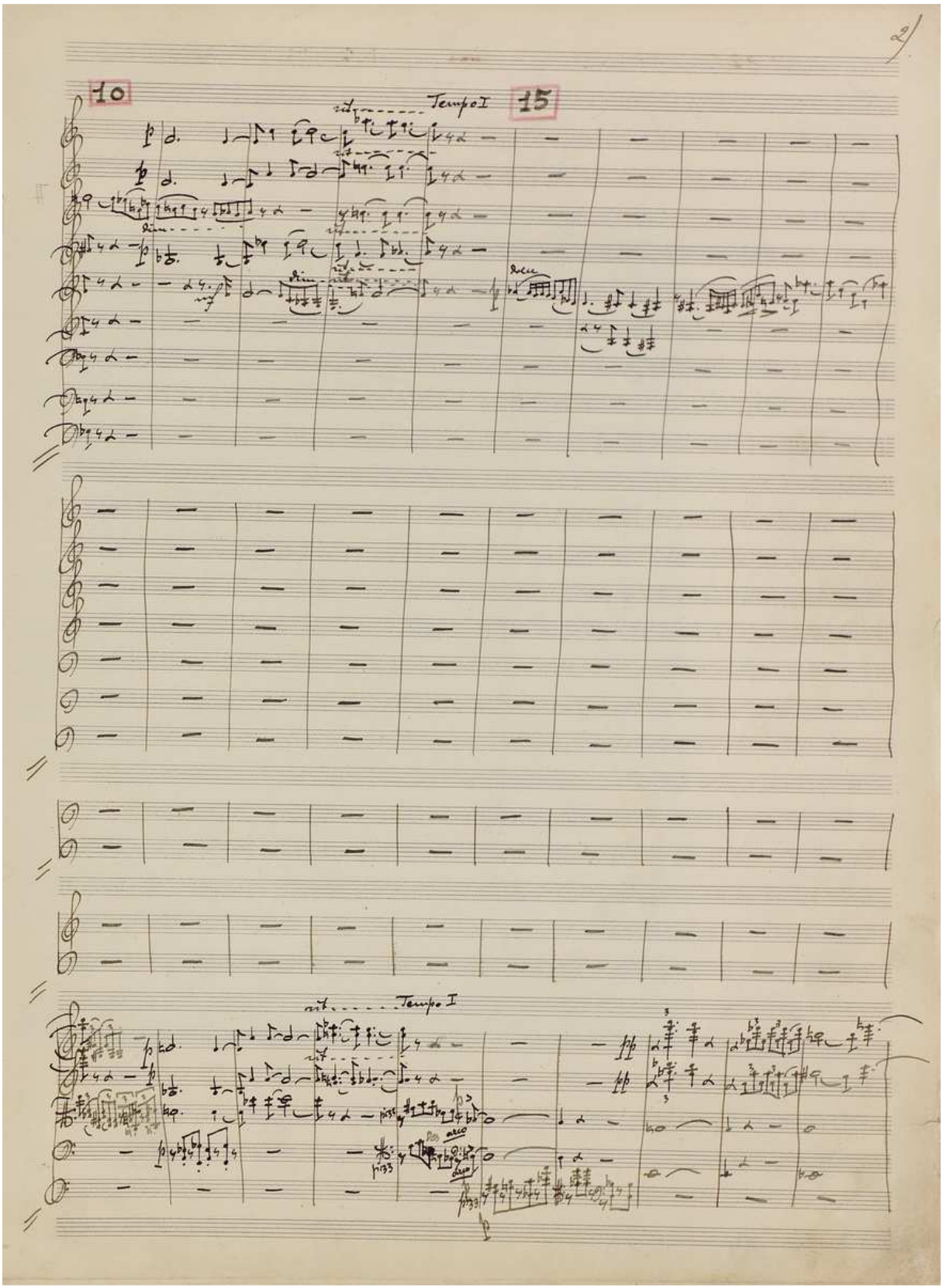
Παράδειγμα 6 (β)



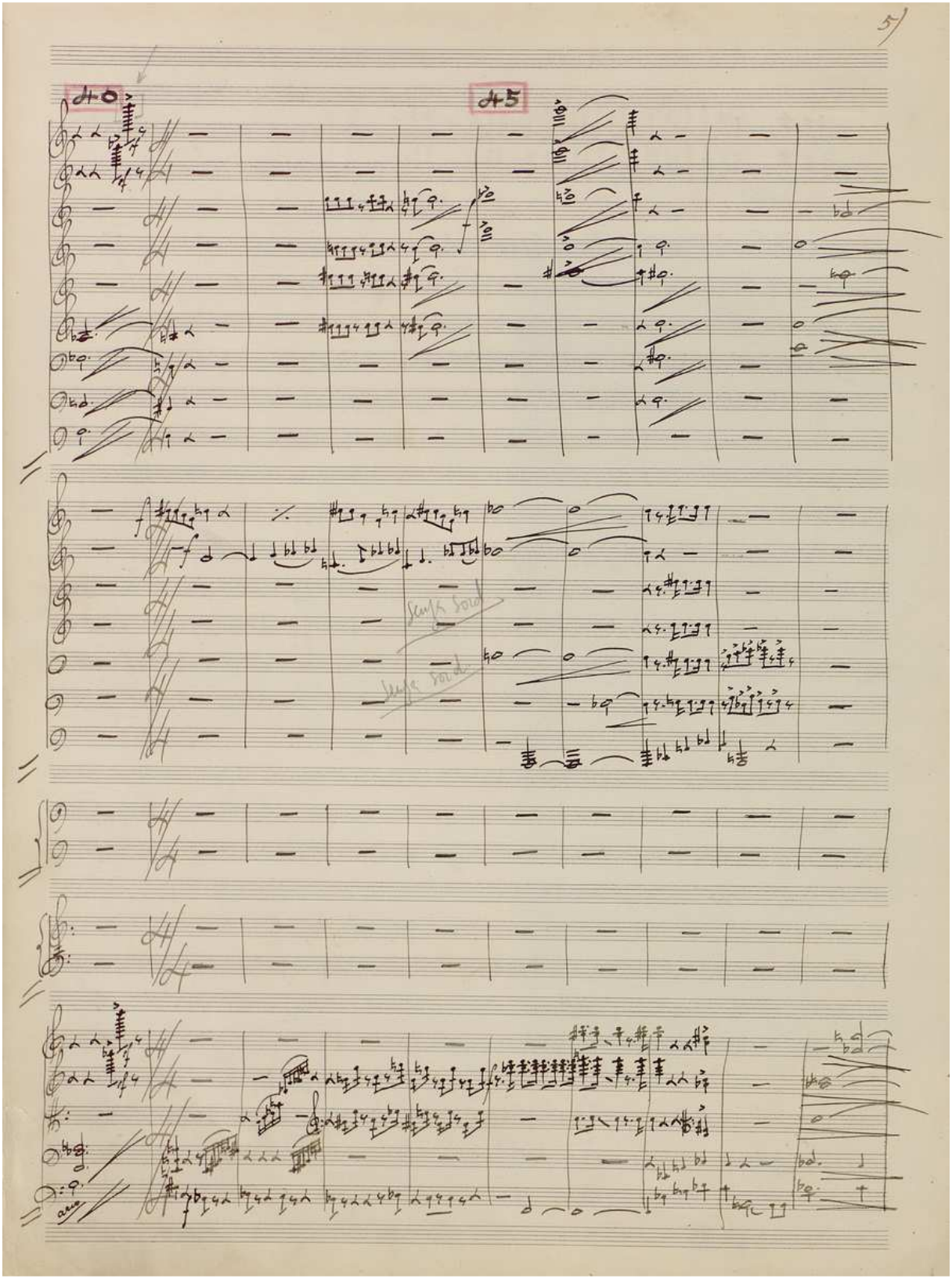
Παράδειγμα 7



Παράδειγμα 8 (α)



Παράδειγμα 8 (β)



Παράδειγμα 9



Παράδειγμα 10

Ιστορία – Ιστορίες:
Ιστορίες της μουσικής στην Ελλάδα πριν από το 1950

Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού

Πριν από το 1950 εκδόθηκαν στην Ελλάδα, απ' όσο γνωρίζω, οκτώ Ιστορίες της Μουσικής, ενώ μερικές ακόμη υπάρχουν μόνο σε χειρόγραφη μορφή. Πρόκειται για πέντε έργα σε μετάφραση από τα γαλλικά ή τα γερμανικά και τέσσερα αυτόνομα κείμενα. Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τι προσέφεραν στους αναγνώστες τους και με ποιο τρόπο το έκαναν.

Υπάρχουν – αναμενόμενα – αρκετές διαφορές μεταξύ τους όσον αφορά τη δομή τους, την αντιμετώπιση τεχνικών προβλημάτων στη μετάφραση (στην περίπτωση των μεταφρασμένων έργων) και την αντίληψη της μουσικής ιστορίας σε σχέση με την εποχή της έκδοσής τους και το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Εδώ θα επιχειρήσω να παρουσιάσω και να σχολιάσω μερικές από αυτές τις διαφορές.[1]

Τα συγγράμματα σε μετάφραση (τρία από τα γαλλικά, δυο από τα γερμανικά) είναι, σε χρονολογική σειρά, των

- Lavoix – Σερεμέτη, 1888 (2η έκδοση: 1908)·
- Köstlin – Μάλτου, 1908·
- Landormy – Σπανούδη, 1931·
- Riemann – Σκλάβου, 1933·
- Dufourcq – Σκιαδαρέση, 1942.

Αυτόνομα κείμενα υπάρχουν από τους

- Αύρα Θεοδωροπούλου, 1924-1936·
- Λουκά Δάσιο, 1934·[2]
- Σοφία Σπανούδη, 1940.[3]

Χειρόγραφη είναι μία ιστορία της μουσικής του Frank Choisy, στα γαλλικά, που βρίσκεται στο Αρχείο Frank Choisy στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ) και η οποία έχει την ιδιαιτερότητα να προχωρά από το γνωστότερο (τη μουσική του 19ου αιώνα) προς το λιγότερο γνωστό (τη μουσική της αρχαιότητας). Επιπλέον, στη Μεγάλη Μουσική

[1] Υπάρχει ήδη μια λίστα όλων των συγγραμμάτων ιστορίας της μουσικής στα ελληνικά μέχρι το 2007, από την Μαριάννα Αναστασίου, με σύντομα γενικά σχόλια: βλ. τον ιστότοπο της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» (ΜΜΒ), http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=4226&la=1 (ημερομηνία προσπέλασης: 28.10.2015).

[2] Ο Λουκάς Ι. Δάσιος από την Κόρινθο γράφτηκε στις 15.9.1894, σε ηλικία 22 χρονών, στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών· βλ. Ιστορικό Αρχείο Πανεπιστημίου Αθηνών, μητρώο φοιτητών, http://pergamos.lib.uoa.gr/dl/object/uoadl:211100 (ημερομηνία προσπέλασης: 28.3.2016). Ασχολήθηκε επίσης με μεταφράσεις από τα αρχαία ελληνικά· βλ. Anemi, Digital Library of Modern Greek Studies, http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/8/f/8/metadata-37205c3ce25877ee9e13d14228952640_1273476011.tkl (ημερομηνία προσπέλασης: 28.10.2015).

[3] Για τα βιβλιογραφικά στοιχεία των αναφερόμενων συγγραμμάτων, βλ. τον κατάλογο στο τέλος του παρόντος.

Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (ΜΜΒ) υπάρχουν δύο δακτυλογραφημένες εκδοχές μιας ιστορίας της μουσικής του ίδιου συγγραφέα, επίσης στα γαλλικά, αλλά σε συμβατική χρονολογική σειρά, καθώς και μία χειρόγραφη ιστορία της μουσικής του Αιμιλίου Ριάδη.[4]

Ας ρίξουμε κατ' αρχάς μια ματιά στις μεταφράσεις.

Το παλαιότερο σύγγραμμα, η ιστορία του **Henri Lavoix** (στο πρωτότυπο: *Histoire de la musique*), αποδίδει τις γενικές ιστορικές μουσικές εξελίξεις σύμφωνα με τις τάσεις και τις γνώσεις της εποχής του, χωρίς να ασχολείται με ζητήματα μορφολογίας, διακρίνοντας την Αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα (μέχρι το 1600), τους "προδρόμους" και τους "νεωτέρους" μετά τον Μπετόβεν.

Ο Henri Lavoix (1846-1897) ήταν βιβλιοθηκονόμος στην Βιβλιοθήκη Sainte-Geneviève στο Παρίσι και συνεργάτης μιας συλλογής γαλλικών μεσαιωνικών μοτέτων που εκδόθηκε από τον περίφημο ειδικό για τα ποιήματα των τρουβέρων, Gaston Raynaud. Μια ιστορία των μουσικών οργάνων του Lavoix δημοσιεύτηκε το 1878, ενώ η ιστορία της μουσικής του, που γράφτηκε το 1884 ή 1885, μεταφράστηκε ήδη το 1888 στα ελληνικά. Η μεταφράστρια του βιβλίου, Αθηνά Ν. Σερεμέτη, ήταν, σύμφωνα με τον Τάκη Καλογερόπουλο, επιτυχημένη πιανίστρια και σχολιάστηκε ευμενώς από τον τύπο της εποχής για τη μετάφραση του βιβλίου.[5]

Το βιβλίο δεν έχει πρόλογο που να διευκρινίζει σε τι κοινό απευθύνεται. Μάλλον ο συγγραφέας είχε υπόψη κάθε ενδιαφερόμενο, διότι στην εισαγωγή ορίζονται βασικές έννοιες, όπως μουσική, ρυθμός, διάστημα κ.λπ., στην αφήγηση όμως αποφεύγει γενικώς τεχνικές λεπτομέρειες (με λίγες εξαιρέσεις, όπως οι μουσικές κλίμακες διάφορων εποχών) και δηλώνει ότι δεν σκοπεύει να εμβαθύνει σε βιογραφίες, σε μια εποχή κατά την οποία η κατανόηση του έργου τέχνης συντελούταν μέσω της γνώσης της βιογραφίας του συνθέτη. Οι όποιες περαιτέρω απαιτήσεις του αναγνώστη καλύπτονται με την αναφορά σε διεθνή και ενημερωμένη βιβλιογραφία μετά από κάθε κεφάλαιο.

Στη μετάφραση, ονόματα συνθετών και τίτλοι έργων αποδίδονται συχνά, αλλά όχι πάντα, στα ελληνικά και σε αυτή την περίπτωση σπάνια βρίσκεται η πρωτότυπη μορφή (στα γαλλικά) σε παρενθέσεις. Ονομασίες οργάνων και μουσικοί όροι μεταφέρονται κατά κανόνα στα ελληνικά, συνήθως αρκετά πετυχημένα, έχοντας υπόψη ότι αυτή η μετάφραση ήταν πρωτοποριακή (βλ. π.χ. σ. 167: «παρεμβολή (intermedes)», ή, από την λίστα οργάνων από τον *Ορφέα* του Μοντεβέρντι, σ. 168: «2 γλωσσιδοκύμβαλα, 2 μεγαλοβάρβιτοι, διπλή άρπα» κ.λπ., στο πρωτότυπο: «duoi gravicembani [!], duoi contrabassi de viola, arpa doppia»).[6]

Η ιστορία μουσικής του **Heinrich Adolf Köstlin** (*Geschichte der Musik im Umriss*, 5η έκδοση: 1898), που εκδόθηκε στα ελληνικά το 1908, ταυτόχρονα με την δεύτερη έκδοση στα ελληνικά του έργου του Lavoix, διαφέρει από αυτό στο εξής: ουσιαστικά,

[4] Το χειρόγραφο της *Ιστορίας* του Choisy βρίσκεται στο ΕΛΙΑ, Αρχείο Frank Choisy, φακ. 6. Οι δακτυλογραφημένες εκδοχές της άλλης *Ιστορίας της Μουσικής* του Choisy φυλάσσονται στη ΜΜΒ, Αρχείο Frank Choisy, κείμενα, φακ. 3, και η *Ιστορία της Μουσικής* από τον Αιμίλιο Ριάδη επίσης στην ΜΜΒ, Αρχείο Αιμιλίου Ριάδη, κείμενα, φακ. 1. Πρόκειται για τον πρώτο τόμο της *Ιστορίας* του, με θέμα την αρχαιότητα, καθώς και για προσχέδια γι' αυτήν (στους φακ. 3 και 4). Αυτό το ατελές έργο του Ριάδη δεν θα σχολιαστεί περαιτέρω.

[5] Βλ. «Σερεμέτη Αθηνά», στο: Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 5, σ. 380. Ένα άρθρο της Σερεμέτη, με τίτλο «Το μελόδραμα εν Ελλάδι», δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παρνασσός* 13, 1890, σ. 85-100, όπως αναφέρει η Αύρα Ξεπαπαδάκου· βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ο *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ: μια "εθνική" όπερα», *Μουσικός Λόγος* 5, 2003, σ. 27-63: 40.

[6] Για μια απεικόνιση της σχετικής σελίδας με την λίστα οργάνων στο λιμπρέτο του *Orfeo* του 1609, βλ. https://it.wikipedia.org/wiki/L'Orfeo#/media/File:Orfeo_libretto_instruments_characters.jpg (ημερομηνία προσπέλασης: 20.3.2016).

περιγράφει την δυτική μουσική κατά βάση ως εκκλησιαστική ή χριστιανική μουσική. Οι κύριες ενότητες καλούνται: "Η μουσική των αρχαίων χρόνων", "Η εν τη Εσπερία εκκλησιαστική μουσική", "Η ανάπτυξις της εν τη Εσπερία εκκλησιαστικής μουσικής από τον Παλεστρίνα μέχρι του θανάτου του Μπεετχόβεν (η ιστορία της κλασσικής μουσικής)", καθώς και "Η ανάπτυξις της εν τη Εσπερία εκκλησιαστικής μουσικής από του θανάτου του Μπεετχόβεν μέχρι των καθ' ημών χρόνων". Σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποιείται όμως η πραγμάτευση και της κοσμικής μουσικής. Ο λόγος γι' αυτή την αντίληψη της ιστορίας είναι ότι ο Köstlin ήταν κατά κύριο λόγο θεολόγος (που προωθούσε την αναβίωση της παλαιότερης προτεσταντικής εκκλησιαστικής μουσικής). Το βιβλίο του είχε πρωτοεκδοθεί το 1875 ως *Geschichte der Musik im Umriss für die Gebildeten aller Stände*. Προέκυψε από τα μαθήματα ιστορίας της μουσικής, τα οποία παρέδιδε στο Πανεπιστήμιο του Tübingen, και είχε αναγνωριστεί ως διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του ίδιου πανεπιστημίου, ύστερα από προηγούμενη προσπάθεια του Köstlin να αποκτήσει διδακτορικό τίτλο στην Λειψία με μια εργασία για τον Βάγκνερ.[7]

Σύμφωνα με την εισαγωγή, απευθύνεται σε ένα καλλιεργημένο κοινό μη-ειδικών, αποφεύγει τεχνικές λεπτομέρειες και προσπαθεί, όπως διαβάζουμε επίσης στην εισαγωγή, να παρουσιάσει την εξέλιξη της μουσικής μέσα από τα χαρακτηριστικά της κάθε εποχής και την προσωπικότητα των καλλιτεχνών, περιορίζοντας όμως την αναφορά βιογραφικών στοιχείων. Τονίζει ιδιαίτερα τη σημασία της αναφοράς πηγών και, πράγματι, υπάρχουν βιβλιογραφικές παραπομπές με επιστημονικό τρόπο. Ο μεταφραστής κρατάει το επίπεδο, δίνοντας μαζί με τα ονόματα στα ελληνικά πάντα και τη λατινογράμματη μορφή τους σε παρένθεση. Τίτλοι έργων εμφανίζονται στο πρωτότυπο, σε κάποιες περιπτώσεις με την ελληνική μετάφραση σε παρένθεση. Οι μουσικοί όροι αποδίδονται στα ελληνικά, αλλά συνοδεύονται πάντα από τον όρο στην πρωτότυπη γλώσσα. Ο μεταφραστής του βιβλίου, Αναστάσιος Ν. Μάλτος, ήταν φιλόλογος, πολύγλωσσος, με διδακτορικό από την Ζυρίχη, καθηγητής μέσης εκπαίδευσης και δίδασκε μουσική στην Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία, όπου επίσης ανέλαβε την διεύθυνση των εκδόσεων της βιβλιοθήκης Μαρασλή. Ο ίδιος εξέδιδε συλλογές τραγουδιών για το σχολείο και είχε επίσης μεταφράσει το 1898 την *Ιστορία της ελληνικής μουσικής* του C. F. Weitzmann.[8]

Η επόμενη ιστορία της μουσικής σε ελληνική μετάφραση δημοσιεύτηκε είκοσι τρία χρόνια αργότερα, το 1931 (βέβαια, είχε μεσολαβήσει η ιστορία της μουσικής γραμμένη από την Αύρα Θεοδωροπούλου, το 1924· βλ. παρακάτω). Συγγραφέας της ήταν ο **Paul Landormy**, μουσικολόγος, συνθέτης και συνεργάτης του Romain Rolland στα μαθήματα ιστορίας της μουσικής στην École des Hautes Études στο Παρίσι. Το βιβλίο του Landormy, σύμφωνα με την σύντομη εισαγωγή της μεταφράστριας, Σοφίας Σπανούδη (σ. 5-6), είχε προταθεί για μετάφραση από τον οίκο Ελευθερουδάκη, διότι, και πάλι σύμφωνα με την Σπανούδη, το χαρακτηρίζει «σαφήνεια, ομαλότης, συντομία», με αποφυγή «κάθε ξηράς σχολαστικότητος, που θάκανε αντιπαθητικό στους μη ειδικούς το βιβλίο», και «ήταν φυσικό να προτιμηθή από τα ογκώδη γερμανικά συγγράμματα του Ambros, του Naumann και του Kretzschmar, […] στ[α] οποί[α] άλλως τε αναφέρεται ο Landormy για την συγγραφή του περιεκτικού βιβλίου του». Πάντως, τουλάχιστον το ογδόντα δύο σελίδων βιβλίο του Hermann Kretzschmar (*Einführung in die Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1920) δεν είναι ιδιαίτερα ογκώδες και επιπλέον η Σπανούδη θα μπορούσε να είχε μεταφράσει το επίσης όχι τόσο εκτεταμένο βιβλίο του Riemann, πράγμα το οποίο

[7] Βλ. Christhard Mahrenholz, «Köstlin, Heinrich Adolf», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Personenteil*, τόμος 10, Bärenreiter, Kassel κ.α. 2003, σ. 555-556.

[8] Για τα βιογραφικά στοιχεία του Μάλτου, βλ. λήμμα «Μάλτος, Αναστάσιος», στο: *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν*, Ήλιος, Αθήναι [χ.χ.], τόμος ΙΒ΄, σ. 907α.

έκανε ο Σκλάβος μόνο δυο χρόνια αργότερα. Προφανώς, όμως, εθεωρείτο και αυτό πολύ απαιτητικό για τους σπουδαστές των ωδείων, στους οποίους απευθύνεται κατά κύριο λόγο, έχοντας ταυτόχρονα υπόψη και τους φιλόμουσους.

Στο βιβλίο του Landormy (στο πρωτότυπο: *Histoire de la musique*, 1910, 3η έκδοση: 1923), κάθε κεφάλαιο συνοδεύεται από μια επιλογή βιβλιογραφίας και εκδόσεων μουσικής. Δύο κεφάλαια προστέθηκαν από την Σπανούδη. Το πρώτο αφόρα στη βυζαντινή μουσική και βασίζεται, όπως αναφέρει η μεταφράστρια, στον Γεώργιο Παπαδόπουλο, Μεγάλο Πρωτέκδικο του Πατριαρχείου. Το άλλο κεφάλαιο, μάλλον της ίδιας της Σπανούδη, ασχολείται με την «νεότερη ελληνική μουσική […] μέχρι των ημερών μας».

Η δική της βιβλιογραφία είναι πολύ πιο φροντισμένη από αυτή στα υπόλοιπα κεφάλαια, από την άλλη μεριά όμως δεν εμβαθύνει ιδιαίτερα σε ζητήματα μετάφρασης: αποδίδει λατινικά ονόματα όπως τα συνάντησε στη γαλλική μορφή τους (τόμος 1, σ. 27: Scot Erigène) και γράφει για τον Machaut (τόμος 1, σ. 59) ότι «από το 1337 ήτο ηγούμενος (εννοεί canonicus / chanoine – μέλος της κοινότητας κληρικών σε έναν ναό) της καθολικής εκκλησίας των Ρήμων. Συνέθεσε 17 ελεγεία [εννοεί lais] […]»· οι τίτλοι έργων κατά κανόνα εμφανίζονται στο πρωτότυπο, αλλά κατά περίπτωση και σε ελληνική μετάφραση.

Όπως και οι προηγούμενοι, ο Landormy δεν δίνει καμία πληροφορία σχετικά με τις μουσικές μορφές της κάθε εποχής και γενικά παρέχει λίγες τεχνικές λεπτομέρειες. Διαιρεί την ιστορία της μουσικής σε Αρχαιότητα, Μεσαίωνα, Αναγέννηση (μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα) και στη νεότερη εποχή, στην οποία αφιερώνει μεγάλες ενότητες σε ορισμένους συνθέτες. Διαβάζεται ευχάριστα και κάποιες κρίσεις περί μουσικών φαινομένων είναι ενδεικτικές της γαλλικής καταγωγής του συγγραφέα, όπως π.χ. η υποτιμητική του στάση ενάντια στη μουσική του R. Strauss και των νεότερων Ιταλών (βλ. σ. 181-182, για τον Strauss: «[…] χυδαίες μελωδίες, που υπενθυμίζουν τας χειροτέρας συνθέσεις του Puccini», αλλά από την άλλη αυτές «συνδυάζονται με τις πειό λεπτές και τις πειό παράδοξες αρμονίες με μια ενορχήστρωση αξιοθαύμαστη για την ποικιλία της και το χρωματισμό της […]»). Στον νεωτεριστή Γάλλο Debussy, την «νέαν ιδιοφυΐαν», αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο. Δεν διστάζει να κρίνει – σε αντίθεση με τους γερμανούς συγγραφείς – και οι κρίσεις του συχνά είναι πολύ εύστοχες, (βλ. τόμος 2, σ. 269-270, για τον Debussy: «ποτέ ίσως στην ιστορίαν της μουσικής δεν διεπιστώθη μια τόσον απότομη και τόσον ριζική μεταβολή τεχνικής. Όλη η κατά παράδοσιν αρμονία ανετράπη […], όλαι αι συγχορδίαι θεωρούνται σύμφωνοι»). Εκτιμάει τα καινούργια ρεύματα στην Αυστρία (Schoenberg, Zemlinsky), σε αντίθεση με τους νεότερους συνθέτες στη Γερμανία (Schreker, Korngold), και παρουσιάζει πολλούς νέους συνθέτες από όλη την Ευρώπη.

Το περί «νεότερης ελληνικής μουσικής» κεφάλαιο της Σπανούδη αρχίζει με τα Επτάνησα και τον Μάντζαρο, ενώ αναφέρεται πολύ σύντομα σε μεμονωμένους συνθέτες. Μεγαλύτερη έκταση έχει μόνο η αναφορά στον Καλομοίρη, ως προσαγωγέα μιας «γνήσιας ελληνικής σχολής».

Μόνο δύο χρόνια αργότερα, το 1933, εκδίδεται η μεταφρασμένη ιστορία της μουσικής του Γεωργίου Σκλάβου. Το πρωτότυπο είναι το *Katechismus der Musikgeschichte*, από την 5η έκδοση του 1914, ως *Abriss der Musikgeschichte*, του **Hugo Riemann**.[9] Αναρωτιέται κανείς κατά πόσο αυτό υπήρξε μια αντίδραση στην δημοσίευση του βιβλίου του Landormy, διότι είναι γερμανικό και αρκετά πιο απαιτητικό από εκείνο.

[9] Αυτό προκύπτει από την σύγκριση των κειμένων. Στον κατάλογο της ΜΜΒ, κατά την στιγμή της συγγραφής του παρόντος, η ελληνική έκδοση αναφέρεται λανθασμένα ως μετάφραση του *Kleines Handbuch der Musikgeschichte* του Riemann.

Για τον συγγραφέα δεν χρειάζονται συστάσεις· το έργο του μουσικολόγου αυτού έχει αφήσει τα ίχνη του μέχρι σήμερα. Το πρωτότυπο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1888 (ο Köstlin σημειώνει ότι λυπάται που δεν πρόλαβε να το λάβει υπόψη), μεταφράστηκε το 1892 στα αγγλικά και μετέπειτα γνώρισε διάφορες επανεκδόσεις ως *Abriss der Musikgeschichte*.[10]

Σύμφωνα με τον πρόλογο του Riemann στην έκδοση του 1900, το βιβλίο του χρησίμευε για τα μαθήματα μουσικής στα σχολεία [εννοεί σε γυμνάσιο / λύκειο]. Το κείμενο έχει τη μορφή ερωταποκρίσεων, όπως στα γερμανικά βιβλία κατήχησης για παιδιά ("Katechismus"), πράγμα που κάνει το διάβασμα σχετικά άνετο και ευχάριστο. Εντούτοις, είναι αρκετά απαιτητικό και παρουσιάζει πολλά εξειδικευμένα ζητήματα με λεπτομέρεια, όπως τα αρχαία μουσικά τονικά συστήματα και τα διάφορα στάδια της μεσαιωνικής σημειογραφίας. Έτσι, αποκλίνει εντελώς από τη σφαιρική προσέγγιση των άλλων συγγραφέων. Συγκεκριμένα, τα τρία μέρη του βιβλίου είναι: "Η ιστορία των μουσικών οργάνων", "Η ιστορία των μουσικών συστημάτων και της γραφής" και "Η ιστορία των μορφών".

Ο Σκλάβος εκτιμούσε την παιδαγωγική προσέγγιση του βιβλίου, αλλά δήλωνε ότι θα προτιμούσε την παραδοσιακή τρισχιδή υποδιαίρεση της μουσικής ιστορίας σε Αρχαιότητα, Μεσαίωνα (μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα) και νεότερη εποχή, αντί της νεότερης του συγγραφέα, που αναφέρεται, π.χ., στην περίοδο του συνεχούς βάσιμου (Generalbasszeitalter).

Ο Σκλάβος σημειώνει, για τα μουσικά όργανα τα οποία εξετάζονται στο πρώτο μέρος του βιβλίου, πάντα δίπλα στις ελληνικές και μερικές ξενόγλωσσες ονομασίες, ενώ πράττει ανάλογα και για την μουσική ορολογία. Προσθέτει ένα κεφάλαιο για την βυζαντινή μουσική από τον Κωνσταντίνο Ψάχο, καθώς και ένα άλλο, δικό του, για την μουσική του 20ού αιώνα, και εμπλουτίζει το κείμενο με απεικονίσεις «για τους φιλόμουσους και την σπουδάζουσαν νεολαίαν, αλλά και δια τους μουσικούς».

Η τελευταία μετάφραση της σειράς μας, με σχεδόν δέκα χρόνια απόσταση από την προηγούμενη, αφορά ένα γαλλικό βιβλίο, την *Επίτομη ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη* (*Petite histoire de la musique en Europe*) του 1942 (το πρωτότυπο είναι επίσης του 1942), του **Norbert Dufourcq**, καθηγητή ιστορίας της μουσικής στο Conservatoire de Paris και ύστερα σε άλλες σημαντικές θέσεις. Μεταφράστηκε από τον Σπύρο Σκιαδαρέση, στέλεχος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και του Εθνικού Θεάτρου.[11]

Το βιβλίο απευθύνεται σε σπουδαστές μουσικής στα ωδεία και φιλόμουσους. Ο Dufourcq θέλει, όπως γράφει στον πρόλογό του, να δώσει μια, ει δυνατόν, έγκυρη εικόνα της εξέλιξης της μουσικής μέσω προσώπων, έργων, γεγονότων και ιδεών, «από τις λυγερές μελωδίες του Γρηγοριανού Μέλους ώς τους ατσάλινους ρυθμούς ενός Στραβίνσκι», δίνοντας πολύ χώρο και στην παλαιά και στη σύγχρονη μουσική. Διαφορές με τις προηγούμενες μεταφράσεις συνιστούν η ύπαρξη όχι μόνο επίκαιρης βιβλιογραφίας αλλά και δισκογραφίας για κάθε κεφάλαιο καθώς και το γεγονός ότι ο συγγραφέας αναφέρεται σε μουσικές μορφές. Στη μετάφραση δεν υπάρχει ενιαίος τρόπος χειρισμού της ορολογίας: εν μέρει χρησιμοποιούνται όροι από τα γαλλικά ("σεκάνς"), κάποιες φορές γίνεται μια φυσική μεταφορά στα ελληνικά ("τρόποι" για το

[10] Για τα συγγράμματα του Riemann, βλ. Wolfgang Rathert & Adrian Kech, «Riemann, Hugo», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Personenteil*, τόμος 14, Bärenreiter, Kassel κ.α. 2005, σ. 64-78: 66.

[11] Για μια σύντομη βιογραφία του Σκιαδαρέση, βλ. Πάνος Καραγιώργος, «Το έργο των επτανήσιων μεταφραστών», κεφ. 2, http://www.translatum.gr/journal/2/ionian-translators.htm (ημερομηνία προσπέλασης: 28.10.2015).

"tropes"), σε άλλες περιπτώσεις η μετάφραση είναι περισσότερο ή λιγότερο πετυχημένη ("ισόρρυθμο μέλος" για το "plainchant" / "cantus planus", "πεζός ύμνος" για το "prose"), ενώ υπάρχουν και κάποια ατυχήματα από άγνοια ("Συμβούλιο των Τριάντα" αντί για "Σύνοδος του Τρέντο" – στα γαλλικά: "Concile de Trente").

Ο Dufourcq, όπως και ο συμπατριώτης του Landormy, δεν δείχνει δισταγμό στις κρίσεις του (βλ. π.χ. σ. 38, για τον Machaut: «μέτριος ποιητής, μα μεγάλος και ευγενικός συνθέτης»). Αναφέρεται και σε σημαντικούς για την ιστορία, αλλά όχι τόσο γνωστούς συνθέτες, όπως τον Strungk και τον Sigismund Kusser. Τα τελευταία κεφάλαιά του είναι, μετά από τους πιο συμβατικούς τίτλους των προηγούμενων κεφαλαίων: 7. "Η γερμανική υπεροχή, από τον Μπετόβεν ώς τον Βάγκνερ", και 8. "Η γαλλική υπεροχή, από τον Γκουνό και τον Φρανκ ώς τον Φωρέ και τον Ντεμπυσσύ», όπου ασχολείται και με συνθέτες, τους οποίους θεωρεί παραγνωρισμένους, όπως ο Maurice Emmanuel.

Σε αυτό το πλαίσιο, πώς εντάσσονται οι ιστορίες της μουσικής που γράφτηκαν στην Ελλάδα και δεν είναι μεταφράσεις;

Η παλαιότερη, εκείνη του **Frank Choisy**, είναι μια ειδική περίπτωση.[12] Υπάρχει, κατ' αρχάς, σε χειρόγραφη μορφή στα γαλλικά, που βρίσκεται στο ΕΛΙΑ/MIET. Ένα τυπωμένο πρόγραμμα που χρονολογείται την περίοδο 1907-1908 (υπάρχει μεγάλος αριθμός αντιτύπων στο ΕΛΙΑ και στη ΜΜΒ), και το οποίο περιέχει την ίδια σειρά δώδεκα κεφαλαίων, αποτελεί ικανό στοιχείο για το ότι το εν λόγω χειρόγραφο αποτέλεσε τη βάση των σχετικών μαθημάτων του Ιστορίας της Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών και ότι ο Choisy το ξαναχρησιμοποίησε αργότερα, το 1910-1911, με μερικές αλλαγές, στη Γενεύη.[13] Το κύριο χαρακτηριστικό της ιστορίας του Choisy είναι η ασυνήθιστη σειρά με την οποία παρουσιάζει την ύλη της, προχωρώντας από το γνωστό προς το άγνωστο: αρχίζει με το παρόν, προχωρά στον Wagner, στον Beethoven κ.λπ. και καταλήγει στους αρχαίους πολιτισμούς. Σε ειδικά κεφάλαια ασχολείται με την φιλοσοφία της μουσικής, με γυναίκες μουσικούς (παρ' ότι σε άλλα συγγράμματά του δήλωνε αντίθετος με την γυναικεία εργασία και το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες), καθώς και με τον *Πάρσιφαλ* του Βάγκνερ. Γενικώς, οι απόψεις του περί μουσικής, με την αποδοκιμασία της θορυβώδους μουσικής του Strauss, του Mahler και των διαδόχων του Wagner (σε αντίθεση με τον ίδιο τον Wagner, τον οποίο εκτιμάει), καθώς και με τον μεγάλο θαυμασμό του για τον Debussy, έχουν έντονο γαλλικό χαρακτήρα. Δεν παραλείπει να αναφέρει τον Romain Rolland: «Superieurité de l'Allemande, n'entend pas dire par là "suprématie"». Στο τέλος του χειρογράφου σημειώνει ως πηγές για την ιστορία του: «Lavoix, Résumé philosophique / Fétis, Voyage en Chine / Amicat, Les Lurs / Hammerich, Melopée antique dans le chant del'église romaine / Gevaert, La Bible».

Στο Αρχείο Frank Choisy της ΜΜΒ φυλάσσεται όμως μέρος και μιας επίσης δικής του Ιστορίας της Μουσικής σε δύο εκδοχές, αμφότερες γραμμένες με γραφομηχανή και προφανώς μεταγενέστερες, στις οποίες η χρονολογική σειρά είναι η συμβατική.

[12] Για βιογραφικά στοιχεία του Frank Choisy, βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη (επιμ.), *Αρχείο Frank Choisy: Ευρετήριο (Ενημέρωση)*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2010, http://www.elia.org.gr/entry.fds?entryID=9&pageCode=05.02&tablePageID=25&pageID=101&langid=1 (ημερομηνία προσπέλασης: 20.3.2016), σ. 5-6. Για έναν κατάλογο των μουσικών έργων του Choisy, βλ. Irmgard Lerch-Kalavrytinos, "Frank Choisy (1872-1966) – a Belgian-Swiss Composer in Greece", στο: Evi Nika-Sampson κ.ά. (επιμ.), *Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity* (Proceedings of the International Musicological Conference, Thessaloniki, 6-10.6.2011), School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2013, σ. 481-501: 495-501 (βλ. http://crossroads.mus.auth.gr/proceedings, ημερομηνία προσπέλασης: 28.10.2015).

[13] Ο Choisy, στα χειρόγραφα απομνημονεύματά του, *Causons avec la chouette*, 1950 (ΕΛΙΑ/MIET, Αρχείο Frank Choisy, φακ. 7.1), σ. 40-41, αναφέρει ότι παρέδωσε μαθήματα ιστορίας της μουσικής στα γαλλικά για το ευρύ κοινό ήδη κατά την περίοδο 1901-1902.

Η **Αύρα Θεοδωροπούλου** το 1924 είχε ως πρότυπο στα ελληνικά μόνο τις δύο παλαιότερες ιστορίες της μουσικής, αλλά πρέπει να επισημάνω ότι ο Choisy στα χειρόγραφα απομνημονεύματά του ισχυρίζεται ότι μια ακροάτρια των πρώτων μαθημάτων του ομολογούσε ότι για μια δική της ιστορία της μουσικής στα ελληνικά είχε χρησιμοποιήσει τις δικές του σημειώσεις. Πιθανότατα ο Choisy να εννοεί την Αύρα Θεοδωροπούλου (για την οποία, ως γνωστή σουφραζέτα, ο συντηρητικός Choisy κατά τα άλλα πιθανώς να είχε αρνητική γνώμη).[14]

Το βιβλίο της αποτελείται από δύο τόμους. Ο πρώτος, του 1924, φτάνει μέχρι την εποχή του Beethoven και εκδόθηκε από το Ελληνικό Ωδείο, ο δε δεύτερος, αφιερωμένος στον 19ο και στον 20ό αιώνα, κυκλοφόρησε αργότερα, μάλλον το 1936, από τις εκδόσεις «Πυρσός» (η λίστα βιβλιογραφίας, που βρίσκεται για όλο το έργο στο τέλος του β΄ τόμου, φτάνει μέχρι το 1935).

Όπως η συγγραφέας εξηγεί στον πρόλογο, η γνώση της ιστορίας της μουσικής είναι γόνιμη για τον μουσικό δημιουργό και για τον εκτελεστή απαραίτητη, εννοώντας ότι είναι σημαντικό «να επικοινωνήσει με τις ψυχές των μεγάλων δημιουργών» (δεν παραλείπει μερικές συγκινητικές ιστορίες, όπως, π.χ., στην σ. 9, για τον ταπεινό Pergolesi, ο οποίος έζησε και πέθανε φτωχός, αλλά που «αναστάτωσε κυριολεκτικά μια μουσική αυλή σαν της Γαλλίας»).

Επίσης στον πρόλογο, σ. 6, αναφέρει από το *Musiciens d'autrefois* του Romain Rolland το εξής: «Στην τέχνη δεν υπάρχει πρόοδος. Υπάρχει μόνο αλλαγή» – μια αρκετά ανοιχτή αντίληψη. Εντούτοις, εννοείται ότι παρουσιάζει την ιστορία της μουσικής μέσω των «μεγάλων έργων», τα οποία, κατά την άποψή της, «εκφράζουν τις ψυχικές τάσεις ενός ατόμου, ενός λαού, μιας εποχής». Αγγίζει το πρόβλημα της [έντεχνης] μουσικής για το ευρύ κοινό και θεωρεί προτιμότερα τα έργα που, μετά από μια σχετική προετοιμασία [των ακροατών], μπορούν να εκτιμούνται από το ευρύ κοινό, παρά τα έργα που είναι αμέσως αντιληπτά. Είναι φανερό ότι θεωρεί ως δική της αποστολή να συνεισφέρει σε αυτή τη δυνατότητα πρόσβασης του κοινού στην ποιοτική μουσική, ούτως ώστε να διαψευσθεί ο Τολστόι, για τον οποίο αναφέρει ότι αμφισβήτησε την δυνατότητα της δημοκρατικοποίησης της τέχνης. Προφανώς, η σκέψη της είναι αριστερή: θεωρεί ότι σε μια κοινωνία με περισσότερο ελεύθερο χρόνο και πιο δίκαιη διανομή του πλούτου, απελευθερωμένη από το κεφάλαιο, θα είναι δυνατόν να απολαύσει και ο πιο απλός αγρότης μεγάλα έργα τέχνης. Απαραίτητη γι' αυτό είναι κυρίως η ψυχική, όχι μόνο η νοητική καλλιέργεια. «Η ψυχή θα καλλιεργηθεί με την τέχνη. […] όταν μάθει [ο απλός πολίτης] τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που μέσα τους δημιουργήθηκε ένα έργο, […] θα θελήσει να το προσέξει περισσότερο […]» (σ. 10). Συνεπώς, απευθύνεται στο «πολύ κοινό [δηλαδή όχι αναγκαστικά μόνο στον ήδη φιλόμουσο ή καλλιεργημένο] και τη νεολαία που σπουδάζει».

Η Θεοδωροπούλου είναι η μόνη από τους εδώ παρουσιαζόμενους συγγραφείς ή μεταφραστές, η οποία θίγει κάποια ουσιαστικά προβλήματα, όπως το ότι ο μουσικολόγος εξαρτάται από την σημειογραφία, από τα κατάλληλα όργανα και από τον εκτελεστή. Τονίζει ότι στην συνέχεια του κειμένου της θα παραλείψει όλα όσα είναι ακόμα αβέβαια και υπό συζήτηση. Προτείνει την διαίρεση της ιστορίας, για υποστήριξη της μνήμης μόνο, σε έξι περιόδους (τόμος Ι, σ. 19: τις εποχές της μονοφωνίας, της πολυφωνίας μέχρι το 1600, την Αναγέννηση 1600-1750, την κλασική εποχή μέχρι το 1827, την ρομαντική στον 19ο αιώνα και την σύγχρονη), παρουσιάζοντας σχετικά

[14] Ό.π., σ. 41: «Une de mes auditrices m'avoua, lors de mon retour en Grèce [1927], s'être servie de mon exposé pour une "Histoire de la Musique" éditée en grec, alors qu'elle enseignait dans un des nombreux conservatoires qui s'ouvrirent par la suite à Athènes».

εκτεταμένα την αρχαία Ελλάδα και το Βυζάντιο, και χρησιμοποιεί παρομοιώσεις από τις εικαστικές τέχνες (π.χ. το γρηγοριανό μέλος είναι τόσο γαλήνιο όπως οι εικόνες των Προραφαηλιτών).

Από τεχνικής πλευράς, συχνά εμφανίζονται ονόματα στη γαλλική τους μορφή (Guy d'Arezzo) και στους μουσικούς όρους η συγγραφέας παραθέτει σε παρένθεση τον ανάλογο γαλλικό όρο, όπως, π.χ., «αναλογική γραφή (écriture proportionnelle)».

Οι προσωπικές της αντιλήψεις διαφαίνονται συχνά στο κείμενό της, όπως, π.χ., στην αντίθεση που βλέπει μεταξύ της σχολαστικής πολυφωνίας και της «λαϊκής τέχνης των τρουβαδούρων», και στο ότι τελικά «η Εκκλησία […] δεν κατορθώνει να καταπνίξει κάθε ελεύθερη πνοή της φύσης», έπειτα από μία χιλιετία που, κατά την άποψή της, γινόταν αυτό. Γενικώς, η Θεοδωροπούλου έχει το θάρρος να ερμηνεύει, ξεπερνώντας την σκέτη περιγραφή, πράγμα που κάνει το διάβασμα του κειμένου της πολύ ενδιαφέρον.

Το κεφάλαιο για την μουσική στην Ελλάδα, στον β΄ τόμο, είναι ιδιαίτερα εκτεταμένο και δεν παραλείπει τις απαρχές στα Επτάνησα. Βρίσκει την ιταλική επιρροή στους επτανήσιους συνθέτες φυσική και τους δίνει την πρέπουσα θέση ως πρώτων ελλήνων συνθετών, αλλά θεωρεί ότι μόνο από τον Διονύσιο Λαυράγκα και έπειτα σχηματίζεται μια πραγματικά ελληνική μουσική, η οποία επηρεάστηκε ειδικά από το κωμειδύλλιο με τις δημοφιλείς μελωδίες του. Ως γνωστόν, σε αυτή την κίνηση θεωρεί πιο σημαντικό τον Καλομοίρη. Ασχολείται πιο σύντομα και με τους άλλους συνθέτες της εθνικής σχολής και περιγράφει το φαινόμενο Μητρόπουλος ως ειδική κατηγορία. Κλείνει δε με ένα πολύ εύστοχο κεφάλαιο για τις καινούργιες διεθνείς τάσεις.

Η μικρή ιστορία της μουσικής του **Λουκά Δάσιου** τοποθετείται χρονικά στο 1934 και αποτελείται μόνο από εξήντα επτά σελίδες. Απευθύνεται στους φιλόμουσους και σκιαγραφεί εν συντομία όλη την εξέλιξη της δυτικής μουσικής με βάση την αρχαιότητα. Αποκαλεί το σύγγραμμά του "σταχυολόγηση" (πράγματι, βρίσκει κανείς στο κείμενό του κάποιες διατυπώσεις από τα προηγούμενα βιβλία, όπως, π.χ., του Lavoix). Στο βιβλίο υπάρχουν διάφορες αστοχίες ως προς τη δομή του, τα κεφάλαια αλληλεπικαλύπτονται συχνά και παραλείπονται αριθμοί στην απαρίθμησή τους. Η πρωτοτυπία του έγκειται στην αναφορά κάποιων ασυνήθιστων στοιχείων, όπως, π.χ., στο ότι ο γάλλος βασιλιάς Κλάβης (εννοεί: Clovis, 5ος αιώνας) παρακαλεί τον βασιλιά Θευδέριχο να του στείλει μερικούς έλληνες κιθαρωδούς. Γενικώς, τονίζει την επιρροή της Ανατολής πάνω στην μουσική και τον πολιτισμό της Δύσης. Περιέχει μερικούς πολύ πετυχημένους, όχι αναγκαστικά δικής του έμπνευσης, ελληνικούς όρους, χωρίς επεξηγήσεις, όπως «ακανθοκύμβαλον (τσέμβαλο, σπινέττο)». Λιγότερο προφανής είναι ο όρος «σύμμετρος παρασημαντική» για την μετρική σημειογραφία (ο λόγος για την επιλογή αυτή είναι, όπως γράφει, ότι σε αυτήν για κάθε σημάδι και το προηγούμενο και το επόμενο σημάδι έχουν σημασία). Όσον αφορά στην νεότερη μουσική, δεν ασχολείται με έλληνες συνθέτες.

Μόνο εν συντομία θα σχολιαστούν εδώ οι τρεις τόμοι της *Ιστορίας της Μουσικής* της **Σοφίας Σπανούδη** που κυκλοφόρησαν το 1940, βασιζόμενοι σε κείμενα των J. Combarieu (*Histoire de la musique*), Hugo Riemann (*Musiklexikon*) και Otto Keller (*Geschichte der Musik*), όπως αναφέρει η ίδια στον πρόλογό της. Οι τόμοι είναι συνταγμένοι σε απλοϊκή γλώσσα, σαν να απευθύνονται σε παιδιά (βλ., π.χ., τόμος 1, σ. 55: «Τα νεύματα ήσαν μικρά σημεία, που έδειχναν με πολύ σκοτεινό τρόπο μερικά μελωδικά σχήματα ή μερικά ποικίλματα, καθώς και σημεία, που όριζαν το ύψος των ήχων […]»), ενώ κάποιες φορές η συγγραφέας κάνει απλώς λάθος (βλ. τόμος 1, σ. 55: «Οι τρουβέροι εξελίσσονται αργότερα στους μενεστρέλ», ή σ. 61: «Εξόχως ενδιαφέρον

είναι το κουτρίλλο, ένα τύμπανον με μικρά καμπανάκια, που κτυπούσαν εναλλάξ με σφυριά δύο παίκται» – προφανώς εννοεί ένα carillon).

Θετικό είναι, από την άλλη μεριά, το ότι εξηγεί πολλές έννοιες που στα άλλα βιβλία απλώς αναφέρονται, όπως, π.χ., "πολυφωνία" (τόμος 1, σ. 50). Την ιστορία από το 18ο αιώνα και μετά αφηγείται σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τα έργα των σημαντικών συνθετών, στους έλληνες συνθέτες όμως αναφέρεται μόνο πολύ σύντομα.

Εν κατακλείδι: Οι μεταφράσεις αντικατοπτρίζουν, φυσικά, την εποχή τους και την καταγωγή τους (διαίρεση σε εποχές, κρίσεις και προκαταλήψεις). Όλες απευθύνονται σε ένα σχετικά ευρύ κοινό, όχι σε ειδικούς. Οι πιο απαιτητικές είναι τα δύο γερμανικά βιβλία, για διαφορετικούς λόγους το καθένα: εκείνο του Köstlin είναι ακαδημαϊκό σύγγραμμα (διατριβή), ενώ ο Riemann ήταν ερευνητής και πανεπιστημιακός, πράγμα το οποίο επιδρά φανερά στο περιεχόμενο του βιβλίου του. Στα γαλλικά βιβλία βρίσκουμε, εκτός από την ενημέρωση, πολύ πιο έντονα απ' ό,τι στα γερμανικά βιβλία μια τάση για εκτιμήσεις, κρίσεις και κατακρίσεις, και το περιεχόμενό τους τείνει να είναι λιγότερο ειδικευμένο (ίσως επιβεβαιώνεται έτσι και η παραδοσιακή άποψη ότι οι Γερμανοί είναι σχολαστικοί, ενώ οι Γάλλοι πνευματώδεις).

Στα ελληνικά συγγράμματα βλέπουμε πολύ μεγάλες διαφορές στην αντιμετώπιση του αντικειμένου και του κοινού: τη σοβαρή, αλλά κάθε άλλο παρά απρόσωπη προσέγγιση της Θεοδωροπούλου, την παιδαγωγική πρωτοτυπία του Choisy με τις έντονες απόψεις του, τη θέρμη και τον (μάλλον πατριωτικό) τονισμό της ανατολικής επιρροής πάνω στην Δύση στο βιβλιαράκι του Δάσιου, και τελικά τη στάση της Σπανούδη, η οποία, θα τολμούσα να πω, δεν παίρνει το κοινό της στα σοβαρά.

Κλείνοντας, θα ήθελα, γυρίζοντας πίσω στην αρχή, να αναφερθώ σε δύο επιστολές τις οποίες παραθέτει η Αθηνά Σερεμέτη, το 1888, στην αρχή της μετάφρασής της. Στην πρώτη, ο συγγραφέας ευχαριστεί την μεταφράστρια και την παρακαλεί να συμπληρώσει αυτά που εκείνος δεν γνωρίζει για την μουσική στη νεότερη Ελλάδα. Η δεύτερη είναι η απάντηση της ίδιας, που αποδίδει, μέσα από τα λόγια και τις απόψεις της, εν μέρει το κλίμα της εποχής. Κατ' αρχάς, θρηνεί τον χαμό της μουσικής της αρχαιότητας στους προηγούμενους σκοτεινούς αιώνες: η μουσική στην Ελλάδα επέζησε μόνο περιορισμένη από τους αυστηρούς κανόνες της Εκκλησίας. Το συγκινητικό τραγούδι του κλέφτη και οι γλυκές μελωδίες της «απλοϊκής φλογέρας του αρματολού» δεν μπορούν να θεωρηθούν ως «εξακολούθησις της αρχαίας ελληνικής τέχνης, παρά μόνο ως αναμνήσεις του παρελθόντος ή προφητείες για την επάνοδον της τέχνης εις την πάτριον κοιτίδα της». Δεν θα συμπληρώσει λοιπόν την μεταγενέστερη ιστορία της μουσικής στην Ελλάδα, διότι «οι νεκροί δεν έχουν ιστορία». Σημειώνει όμως με περηφάνια ότι εκείνος [ο Lavoix], που είναι ο πρώτος που αφηγείται στους Έλληνες την ιστορία της μουσικής τέχνης, θα άκουγε και στους δρόμους μιας απόμερης κωμόπολης τους ήχους του πιάνου, διότι η νεότερη μουσική διαδίδεται πολύ γρήγορα στην νεολαία της χώρας. Από τα σπίτια στην Αθήνα που δεν διαθέτουν ήδη πιάνο, τα περισσότερα φιλοδοξούν να αποκτήσουν ένα, και μάλιστα ιδρύθηκε μια σχολή μουσικής [προφανώς το Ωδείο Αθηνών]. Προβλέπει επίσης – πράγμα αξιοσημείωτο σχεδόν είκοσι χρόνια πριν από τα πρώτα σχετικά κείμενα του Λαυράγκα – ότι θα υπάρξει μια εθνική μουσική και ότι τα δημοτικά άσματα θα χρησιμεύσουν ως θεμέλια για την επιστροφή της μουσικής από την εξορία στην Ελλάδα.

Λίστα των αναφερόμενων ιστοριών της μουσικής

Μεταφράσεις:

1888 (2η έκδοση: 1908): Henri Lavoix, μτφρ. **Αθηνά Σερεμέτη**, *Ιστορία της μουσικής*, Τύποις Αλεξ. Παπαγρηγορίου, 390 σελ. (*Histoire de la musique*, 1885).

1908: Heinrich Adolf Köstlin, μτφρ. **Αναστάσιος Ν. Μάλτος**, *Ιστορία της μουσικής εν περιλήψει*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 823 σελ. (*Geschichte der Musik im Umriss*, 5η έκδοση: 1898, πρώτη έκδοση: 1875, ως *Geschichte der Musik im Umriss für die Gebildeten aller Stände*).[15]

1931: Paul Landormy, μτφρ. **Σοφία Σπανούδη**, *Ιστορία της μουσικής*, Ελευθερουδάκης, 2 τόμοι (*Histoire de la musique*, 1910, 3η έκδοση: 1923).[16]

1933: Hugo Riemann, μτφρ. **Γεώργιος Σκλάβος**, *Επίτομος ιστορία της μουσικής*, Μουσικά Χρονικά, 480 σελ. (*Katechismus der Musikgeschichte*, 1888, μετά: *Abriss der Musikgeschichte*).

1942: Norbert Dufourcq, μτφρ. **Σπύρος Σκιαδαρέσης**, *Επίτομη ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη*, Μουσικός εκδοτικός οίκος Melody, 216 σελ. (*Petite histoire de la musique en Europe*, 1942).

Ελληνικά συγγράμματα:

1924[-1936]: Αύρα Θεοδωροπούλου, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος 1, Ελληνικόν Ωδείον, 1924· τόμος 2, Πυρσός, [1936].

1934: Λουκάς Δάσιος, *Επίτομος ιστορία της μουσικής*, Τύποις Νομικής, Π. Λ. Βεργιανίτη, 67 σελ.

1940: Σοφία Σπανούδη, *Ιστορία της μουσικής: από τα κείμενα του J. Combarieu, Hugo Riemann και Otto Keller*, Γαϊτάνος, 3 τόμοι.

Στα γαλλικά στην Ελλάδα:

1907-1908: Frank Choisy, *Histoire de la musique* (χειρόγραφο, ΕΛΙΑ/MIET, Αρχείο Frank Choisy, φακ. 6).

[15] Επανέκδοση: Πελεκάνος, Αθήνα 2013.

[16] Επανέκδοση: Κάκτος, Αθήνα 2006.

Η διδασκαλία της μουσικής σύνθεσης στην Ελλάδα: ιστορική αναδρομή, δεδομένα και προοπτικές

Θανάσης Τρικούπης

Εισαγωγή

Η διδασκαλία της σύνθεσης στην Ελλάδα συνδυάστηκε με τον θεσμό των ωδείων, αφού βάσει του ισχύοντος νομοθετικού πλαισίου τα ωδεία εξ αρχής υπήρξαν τα εκπαιδευτήρια στα οποία δόθηκε η αποκλειστική δυνατότητα της διδασκαλίας της, εν αντιθέσει με τις Μουσικές Σχολές, όπου δεν υφίσταται αυτή η δυνατότητα. Σε πανεπιστημιακό επίπεδο, η σύνθεση, ως εξειδικευμένη καλλιτεχνική κατεύθυνση στα Μουσικά Τμήματα των ελληνικών πανεπιστημίων, εισήχθη α) από το 1992 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, δηλαδή από την ίδρυση του Τμήματος, β) από την έναρξη λειτουργίας του, το 1998, στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και γ) από το ακαδημαϊκό έτος 2003-2004 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Π.Δ. 191/2.8.2002, Φ.Ε.Κ. 176 τ. Α΄). Δηλαδή, σε πανεπιστημιακό επίπεδο, η διδασκαλία της σύνθεσης στην Ελλάδα αρχίζει να λειτουργεί μόλις την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα.

Ιστορική αναδρομή

Το πρώτο ωδείο που λειτούργησε στην Ελλάδα είναι το Ωδείο Αθηνών, το 1871. Για πρώτη φορά στον Κανονισμό του Ωδείου Αθηνών του 1904 παρατηρούμε σαφή αναφορά του μαθήματος της Σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Κανονισμό, το Ωδείο διαιρείται σε δύο τμήματα: στο μουσικό και στο δραματικό. Συνολικά περιέχει 9 Σχολές: «την Θεωρητικήν Προκαταρκτικήν, την Οργανικήν Προκαταρκτικήν, την Οργανικήν, την Ωδικήν και μελοδραματικήν, την Θεωρητικήν, την Δραματικήν, το Πρακτικόν Διδασκαλείον, την Σχολήν ερασιτεχνών και την Εσπερινήν Σχολήν χορωδίας». Στα ειδικά μαθήματα της Θεωρητικής Σχολής υπάγονται «η Αρμονία, η Αντίστιξις και η Σύνθεσις». Το μάθημα της σύνθεσης περιλαμβάνει τη διδασκαλία περί των διαφόρων ειδών των μουσικών συνθέσεων («Formenlehre»), την ανάλυση μουσικών συνθέσεων και τη διδασκαλία περί της φύσης και έκτασης της φωνής και των μουσικών οργάνων («Instrumentation»). Επίσης, αναφέρεται ότι στο πλαίσιο των σπουδών μπορούν να εκτελούνται οι συνθέσεις των μαθητών που ευδοκιμούν στον κλάδο. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η σύνθεση δεν αυτονομείται ακόμα ως μάθημα, αλλά ενοποιείται και διδάσκεται ως ενιαίο μάθημα μαζί με την αντίστιξη. Σύμφωνα με τα δεδομένα της ύλης του μαθήματος της σύνθεσης, με τη σημερινή ορολογία θα αναφερόμασταν στα μαθήματα της μορφολογίας, της ανάλυσης και της οργανογνωσίας. Επειδή όμως γίνεται λόγος για τις συνθέσεις των μαθητών, εξάγεται το συμπέρασμα ότι υφίστατο και διδασκαλία της σύνθεσης σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο. Στον Κανονισμό ορίζονται ως υποχρεωτικά μαθήματα για το ειδικό μάθημα της αντίστιξης και της σύνθεσης το πιάνο, η χορωδία και η ιστορία της μουσικής.[1]

[1] *Κανονισμός του Ωδείου Αθηνών*, τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1904, σ. 8 και 13. Στον Κανονισμό του 1891, η Θεωρητική Σχολή του Ωδείου περιλαμβάνει μόνο τα μαθήματα της αρμονικής και της

Από το 1912 θεσπίζεται το δίπλωμα σύνθεσης. Ως καθηγητές του μαθήματος της σύνθεσης του Ωδείου αναφέρονται ο Armand Marsick (1877-1959) από το 1908 και ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) από το 1911. Σε γενικές γραμμές, οι μαθητές του συγκεκριμένου ειδικού μαθήματος την εποχή εκείνη είναι ελάχιστοι έως και ανύπαρκτοι. Για παράδειγμα, κατά το σχολικό έτος 1915-1916 δεν υφίστανται μαθητές σύνθεσης. Σίγουρα μέχρι και το 1915 δεν υπάρχει απόφοιτος σύνθεσης.[2] Από το 1930 καθηγητής σύνθεσης στο Ωδείο Αθηνών είναι ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960). Κατά το σχολικό έτος 1933-1934 δεν υφίσταται κανένας μαθητής.[3]

Παρ' όλο που το Ωδείο Αθηνών υπήρξε το πρώτο ωδείο που ιδρύεται στην ελληνική επικράτεια (1871), ένα άγνωστο ωδείο σήμερα, που φαίνεται πως είχε βραχύ χρόνο ζωής, μάλλον λειτούργησε την πρώτη σχολή σύνθεσης στην ελληνική επικράτεια: το Ωδείο του Καλλιτεχνικού Κέντρου Πειραιώς, το οποίο ιδρύθηκε το 1896 και στο οποίο συστάθηκε από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του σχολή σύνθεσης με καθηγητή τον Διονύσιο Λαυράγκα (1860 ή 1864-1951). Δεν γνωρίζουμε ακόμα εάν παρακολούθησαν μαθητές τη συγκεκριμένη σχολή και πόσοι.[4] Διδασκαλία σύνθεσης περιλαμβάνει και η σχολή θεωρητικών μαθημάτων του Ωδείου Κέρκυρας από τον ιδρυτικό κανονισμό του Ιδρύματος το 1899.[5]

Στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, το οποίο ιδρύθηκε το 1914, λειτούργησε Σχολή Σύνθεσης τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1930. Αυτό προκύπτει από το πρώτο δίπλωμα σύνθεσης του Ωδείου που δίνεται το 1937 στον Ευάγγελο Καραηλία (1900-1975) με καθηγητή τον Γεώργιο Βακαλόπουλο (1889-1956), το οποίο είναι και το μοναδικό που δίνεται κατά την εποχή διδασκαλίας του συγκεκριμένου καθηγητή. Από το 1957 η Σχολή Σύνθεσης λειτουργεί με καθηγητή τον Σόλωνα Μιχαηλίδη (1905-1979). Μέχρι και το 1965 δεν δόθηκε δίπλωμα σύνθεσης.[6]

Δεδομένα

Από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι τις ημέρες μας προκύπτουν συνολικά περί τους 450 δασκάλους και καθηγητές σύνθεσης, οι οποίοι δίδαξαν σε αναγνωρισμένα μουσικά εκπαιδευτήρια στη χώρα μας. Από αυτούς περί τους 45 έχουν πραγματοποιήσει σχετικές σπουδές στο εξωτερικό, δηλαδή ποσοστό 10%. Σύμφωνα με το Σχήμα 1, η πλειονότητα αυτών που σπούδασαν στο εξωτερικό προτίμησαν για διάφορους λόγους τη Γερμανία (29%) και κυρίως τις πόλεις Βερολίνο, Μόναχο και Düsseldorf. Δεύτερη στις προτιμήσεις των Ελλήνων έρχεται η Αγγλία (15%), με κύριο εκπρόσωπό της την

αντίστιξης· βλ. *Κανονισμός του Ωδείου Αθηνών*, εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1891, σ. 11.

[2] *Έκθεσις των Πεπραγμένων από 1 Ιανουαρίου 1915 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1915 και εν Παραρτήματι σημειώσεις και στατιστικοί πίνακες επί τη εικοσιπενταετηρίδι από της αναδιοργανώσεως του Ωδείου 1891-1915*, Ο εν Αθήναις Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, Αθήνα 1916, σ. 45 και 66, και *Εικοστόν έκτον έτος από της αναδιοργανώσεως αυτού. Εικοστή λεπτομερής έκθεσις των κατά το σχολικόν έτος 1915-1916*, Ωδείον Αθηνών, Αθήνα 1916, σ. 7, 29 και 31.

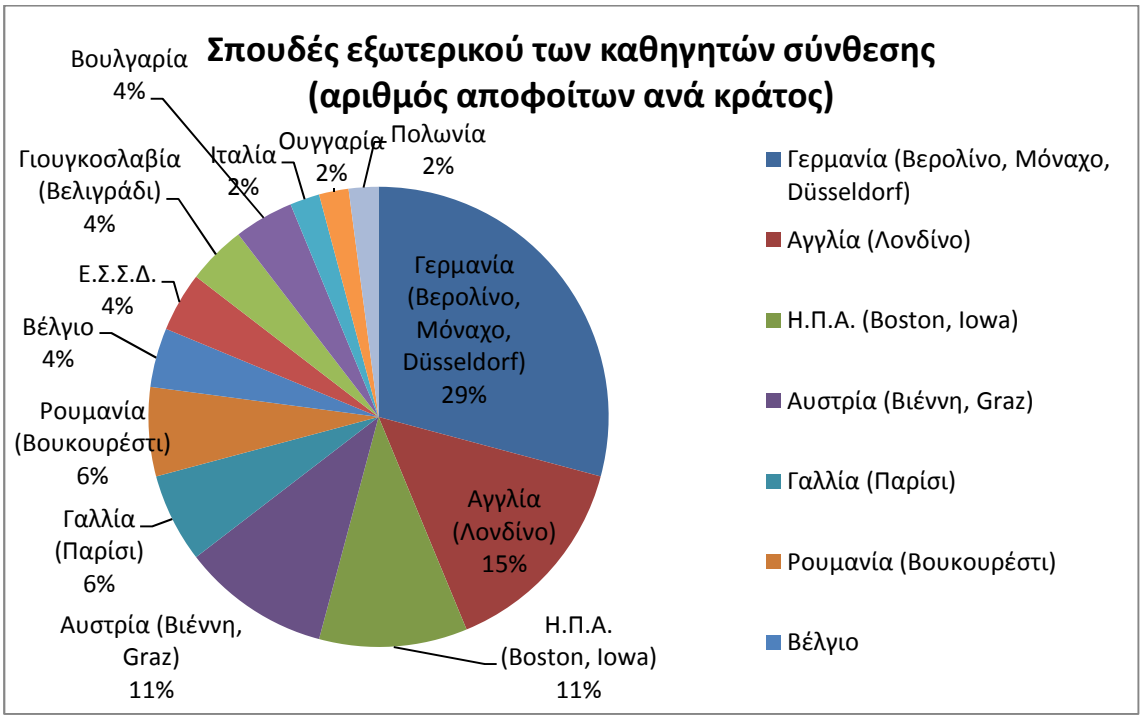
[3] *Τεσσαρακοστόν τέταρτον έτος από της αναδιοργανώσεως αυτού. Τριακοστή όγδοη λεπτομερής έκθεσις σχολικού έτους 1933-1934*, Ωδείον Αθηνών, Αθήνα 1934, σ. 9 και 30-31.

[4] *Κανονισμοί και Προγράμματα Σχολών. Ι. Ωδείον, ΙΙ. Σχολή Ζωγραφικής*, Καλλιτεχνικόν Κέντρον, Πειραιάς 1896, σ. 1.

[5] Σπυρίδων Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σ. 172. Διδασκαλία σύνθεσης υφίστατο, ακόμα και σε προγενέστερο χρόνο, σε διάφορες φιλαρμονικές των Επτανήσων (π.χ. στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας και στη Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλληνίας). Αν και προβλεπόταν από τους κανονισμούς αυτών των ιδρυμάτων, η ελληνική πολιτεία δεν ενέκρινε ποτέ τη λειτουργία σχολών σύνθεσης σε άλλα αδιαβάθμητα εκπαιδευτήρια πέραν των ωδείων.

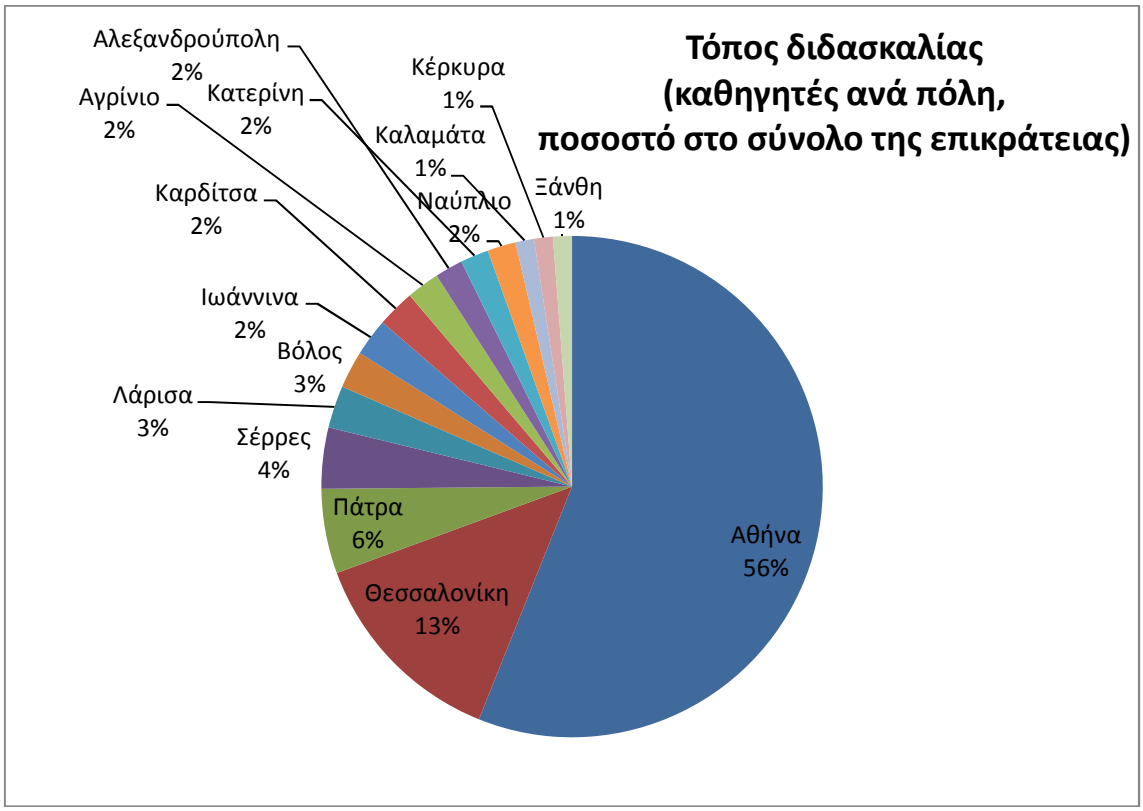
[6] *Ωδείον Θεσσαλονίκης, 1915-1965*, Βασίλειον της Ελλάδος, Υπουργείον Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Θεσσαλονίκη 1966, σ. 10 και 40-47.

πρωτεύουσα, το Λονδίνο. Στην τρίτη θέση ισοβαθμούν οι Η.Π.Α. (11%), με κύριους εκπροσώπους τη Βοστώνη και την Iowa, και η Αυστρία (11%), με κύριους εκπροσώπους τη Βιέννη και το Graz. Ακολουθούν στην τέταρτη θέση η Γαλλία (6%) και η Ρουμανία (6%) με τις πρωτεύουσές τους, το Παρίσι και το Βουκουρέστι, ως τους κύριους εκπροσώπους τους. Με μικρότερα ποσοστά ακολουθούν το Βέλγιο (4%), η Ε.Σ.Σ.Δ. (4%), η Γιουγκοσλαβία (4%), η Βουλγαρία (4%), η Ιταλία (2%), η Ουγγαρία (2%) και η Πολωνία (2%). Ως εκπρόσωπος των προαναφερομένων χωρών μπορεί να αναφερθεί μόνο το Βελιγράδι για τη Γιουγκοσλαβία, γεγονός που σημαίνει ότι στα υπόλοιπα κράτη η διασπορά της προτίμησης είναι αναπτυγμένη σε βαθμό που δεν αναδεικνύονται χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι. Με εξαίρεση τις Η.Π.Α. και την Ε.Σ.Σ.Δ., όλα τα κράτη που αναφέρονται ανήκουν στην Ευρώπη και συμπληρώνουν το 81% επί του συνόλου. Οι Η.Π.Α., παρά την απόστασή τους από την Ελλάδα, καταφέρνουν και λαμβάνουν διψήφιο ποσοστό προτίμησης καταλαμβάνοντας, όπως ήδη είπαμε, την τρίτη θέση. Είναι επίσης σημαντικό το γεγονός ότι παρά τους δύο παγκόσμιους πολέμους που σημάδεψαν τον 20ό αιώνα, στους οποίους η Ελλάδα υπήρξε στο αντίπαλο στρατόπεδο της Γερμανίας, η δεύτερη, παρ' όλα αυτά, κατάφερε να κερδίσει την εμπιστοσύνη των ενδιαφερομένων της πρώτης στον συγκεκριμένο τομέα και μάλιστα να καταλάβει την πρώτη θέση της προτίμησής τους. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι ενώ η Ιταλία στις αρχές του 20ού αιώνα διατηρούσε ακόμα την πρώτη θέση στις προτιμήσεις των ελλήνων σπουδαστών σύνθεσης, με την πάροδο του χρόνου υπέστη μία συνεχή υποβάθμιση στις προτιμήσεις των ελλήνων ενδιαφερομένων. Βέβαια, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι η πραγματική της θέση στις προτιμήσεις των ελλήνων σπουδαστών σύνθεσης μπορεί να είναι υψηλότερη, αφού το συγκεκριμένο διάγραμμα αφορά μόνο τις προτιμήσεις εκείνων των ελλήνων συνθετών που ασχολήθηκαν με τη διδασκαλία της σύνθεσης εντός του ελλαδικού χώρου.



Σχήμα 1: Σπουδές εξωτερικού των καθηγητών σύνθεσης της ελληνικής επικράτειας. Ποσοστιαίος επιμερισμός ανά κράτος

Από το σύνολο των περίπου 450 δασκάλων και καθηγητών σύνθεσης, περισσότεροι από τους μισούς, ένα ποσοστό 56%, δραστηριοποιείται επαγγελματικά στην Αθήνα (Σχήμα 2). Ένα ποσοστό περί το 13% δραστηριοποιείται στη Θεσσαλονίκη. Οι αριθμοί αυτοί λειτουργούν σχεδόν αντίστοιχα με τις πληθυσμιακές αναλογίες της πρωτεύουσας και της συμπρωτεύουσας, με σχετικό προβάδισμα υπέρ των Αθηνών. Σύμφωνα με την τελευταία απογραφή του 2011, η Αθήνα, συμπεριλαμβανομένου του Πειραιά, φιλοξενεί περί τους 3.182.000 κατοίκους, δηλαδή περίπου 3,6 φορές πολλαπλάσιους από τη Θεσσαλονίκη, η οποία φιλοξενεί περί τους 893.000 κατοίκους. Περίπου αντίστοιχα, οι καθηγητές σύνθεσης που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα είναι 4,2 φορές πολλαπλάσιοι αυτών της Θεσσαλονίκης. Σε μονοψήφια ποσοστά ανέρχεται η δραστηριότητα που παρατηρείται σε έκαστο από τα αστικά κέντρα της ελληνικής περιφέρειας (Πάτρα 6%, Σέρρες 4%, Λάρισα 3%, Βόλος 3%, Ιωάννινα 2%, Καρδίτσα 2%, Αγρίνιο 2%, Αλεξανδρούπολη 2%, Κατερίνη 2%, Ναύπλιο 2%, Καλαμάτα 1%, Κέρκυρα 1%, Ξάνθη 1% κ.λπ.). Είναι χαρακτηριστικό ότι στο σύνολό της η ελληνική επαρχία καταγράφει ένα ποσοστό μόλις 31%. Επίσης, σημαντικές πόλεις δεν καταφέρνουν να αποκτήσουν μετρήσιμο ποσοστό, όπως η Καβάλα, το Ηράκλειο Κρήτης, τα Τρίκαλα κ.ά. Σημαντική είναι και η γενικότερη υστέρηση που παρατηρείται στη νησιωτική Ελλάδα σε σχέση με την ηπειρωτική, αφού ο μόνος καταγεγραμμένος εκπρόσωπός της είναι η Κέρκυρα με το ελάχιστο δυνατό ποσοστό του 1%.

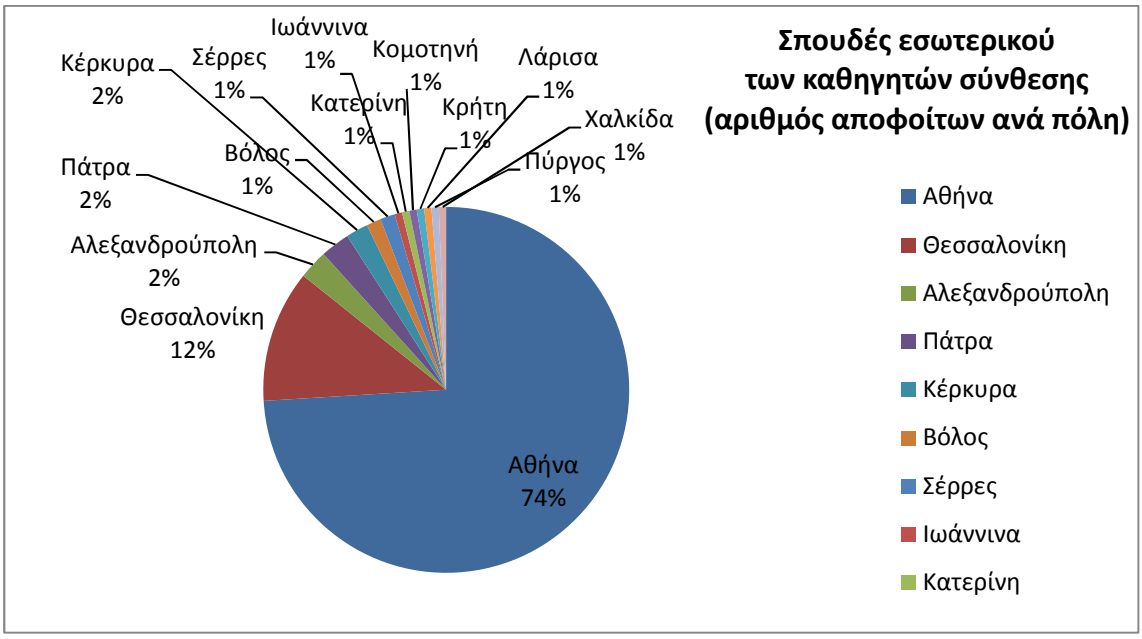


Σχήμα 2: Ποσοστά ανά πόλη επί του συνόλου των δασκάλων και καθηγητών σύνθεσης που δραστηριοποιούνται στην ελληνική επικράτεια

Δυστυχώς, συγκριτικά με τα μεγάλα αστικά κέντρα της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, είναι εμφανής η αναντιστοιχία των πληθυσμιακών ποσοστών και των ποσοστών επιμερισμού των δραστηριοποιούμενων διδασκόντων. Δηλαδή, ενώ όπως είδαμε στην Αθήνα δραστηριοποιείται ένα ποσοστό 56% επί του συνόλου των

διδασκόντων, μόλις το 34% του συνόλου του ελληνικού πληθυσμού βρίσκεται στον ευρύτερο Νομό Αττικής.

Εντελώς αναντίστοιχα με τα ποσοστά κατανομής του ελληνικού πληθυσμού αποδεικνύονται τα ποσοστά γεωγραφικής κατανομής των σπουδών σύνθεσης ανά την ελληνική επικράτεια των διδασκόντων σύνθεσης (Σχήμα 3). Εδώ, υφίσταται απόλυτη πλειοψηφία της Αθήνας, στην οποία εμφανίζεται να έχει σπουδάσει το 74% των διδασκόντων σύνθεσης που δραστηριοποιούνται στην ελληνική επικράτεια. Δηλαδή, δυσανάλογα ως προς το προηγούμενο διάγραμμα, η παραγωγή της Αθήνας εμφανίζεται ιδιαίτερα αυξημένη, σε σχέση με την αρχική ποσοστιαία κατανομή του τόπου διδασκαλίας εις βάρος του ποσοστού της επαρχίας. Μόνο το ποσοστό της Θεσσαλονίκης παραμένει περίπου σταθερό, με ελάχιστη αρνητική απόκλιση του τελικού παραγωγικού αποτελέσματος σε σχέση με το ποσοστό του αρχικού επιμερισμού των ενδιαφερομένων. Επίσης, σημαντικό δεδομένο αποτελεί το γεγονός ότι ενώ ορισμένα αστικά επαρχιακά κέντρα δεν εκπροσωπούνται από ένα σημαντικό ποσοστό στο διάγραμμα του γεωγραφικού επιμερισμού του τόπου διδασκαλίας, ή δεν αναφέρονται καν, εμφανίζονται να εκπροσωπούν κάποιο ποσοστό στο διάγραμμα κατανομής των αποφοίτων ανά πόλη (π.χ. η Κρήτη, η Κομοτηνή, ο Πύργος και η Χαλκίδα). Στις ποσοστιαίες διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο διαγραμμάτων μπορούν να συμβάλλουν πολλοί παράγοντες, όπως η μετακίνηση των σπουδαστών για τα τελικά χρόνια φοίτησης στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα, τα επί μέρους ποσοστά των σπουδαστών ανά πόλη τα οποία είναι άγνωστα, δηλαδή ο αριθμός των σπουδαστών ανά πόλη, ο οποίος είναι ένας καταλυτικός παράγοντας επιρροής του αριθμού αποφοίτων ανά πόλη και είναι εντελώς ανεξάρτητος από το ποσοστό των διδασκόντων ανά πόλη, η σχετική αποτελεσματικότητα των διδασκόντων, το σχετικό ενδιαφέρον των σπουδαστών για ολοκλήρωση των σπουδών τους κ.ά.



Σχήμα 3: Σπουδές εσωτερικού των καθηγητών σύνθεσης της ελληνικής επικράτειας. Ποσοστιαίος επιμερισμός ανά πόλη

Όσον αφορά τον τόπο γέννησης των διδασκόντων σύνθεσης, παρατηρείται ιδιαίτερη διακύμανση τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Η απόλυτη πλειοψηφία βρίσκεται και πάλι στην Αττική, η οποία είναι η μόνη που λαμβάνει

διψήφιο ποσοστό (40%) και μάλιστα υπερτετραπλάσιο κάθε άλλου, αφού το αμέσως επόμενο ποσοστό, που το κατέχει η Θεσσαλονίκη, ανέρχεται μόλις στο 7%. Στην τρίτη θέση βρίσκεται η Κέρκυρα με ποσοστό 6%, η οποία μαζί με τη Ζάκυνθο, που λαμβάνει το ελάχιστο ποσοστό του 1%, αποδεικνύει το αδιάλειπτο ενδιαφέρον των Επτανησίων για την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική. Το εξωτερικό εκπροσωπείται από ένα συνολικό ποσοστό της τάξεως του 8%. Το μισό περίπου από αυτό (4%) δικαιολογείται από παλιννοστήσεις ομογενών που έγιναν για διάφορους λόγους κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα (Ε.Σ.Σ.Δ. 2%, Αίγυπτος 1% και Τουρκία 1%). Συγκριτικά με τα πληθυσμιακά ποσοστά του ελλαδικού χώρου, το πιο αυξημένο ποσοστό γεννήσεων μελλοντικών διδασκόντων σύνθεσης σε σχέση με το αναμενόμενο παρατηρείται στην Αττική κατά 0,06%, στην Αχαΐα κατά 0,02%, στον Έβρο κατά 0,03% και στην Κέρκυρα κατά 0,05%. Αντίστοιχα, σχετικά το πιο μειωμένο ποσοστό παρατηρείται στη Θεσσαλονίκη κατά 0,03%.

Όσον αφορά την περίοδο γέννησης των διδασκόντων σύνθεσης, παρατηρείται από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα μία σταθερή αυξητική πορεία που κορυφώνεται στη δεκαετία του 1960 (Σχήμα 4). Αυτό αντιστοιχεί σε μία σταθερή αυξητική πορεία των διδασκόντων που δραστηριοποιούνται από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα μέχρι και την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα. Το γεγονός σίγουρα οφείλεται στην αντίστοιχη οικονομική ανάπτυξη της χώρας και στη γενική σταθερότητα που επήλθε μετά τους παγκόσμιους πόλεμους και τον εμφύλιο της δεκαετίας του 1940. Σημαντική πτώση παρατηρείται στους γεννηθέντες της δεκαετίας του 1970, η οποία αντιστοιχεί περίπου σε υποδιπλασιασμό σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία. Δηλαδή, η είσοδος στον 21ο αιώνα δεν ευνόησε τον συγκεκριμένο τομέα στην Ελλάδα, αφού οι δραστηριοποιούμενοι διδάσκοντες σύνθεσης κατά την δεκαετία 2001-2010 μειώνονται δραστικά. Τα δεδομένα για αυτούς που γεννήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1980 δεν μπορούν να αξιολογηθούν ακόμα και δεν είναι αξιόπιστα, αφού πιθανώς ένα ποσοστό αυτών να μην έχει εισαχθεί ακόμα στην αγορά εργασίας λόγω ηλικίας και μεγάλης διάρκειας σπουδών.



Σχήμα 4: Αριθμός διδασκόντων σύνθεσης ανά δεκαετία γέννησης

Από το σύνολο των καθηγητών σύνθεσης, μόνο ένα ποσοστό 16%, δηλαδή περί τους 70, συμμετέχουν στην αναπαραγωγή του συστήματος της διδασκαλίας της σύνθεσης στην Ελλάδα, δηλαδή έχουν να επιδείξουν απόφοιτους μαθητές τους που ασχολήθηκαν με τη διδασκαλία του συγκεκριμένου γνωστικού αντικειμένου στην ελληνική επικράτεια. Από αυτούς μόνο 14, δηλαδή το 20% του 16% επί του συνόλου καταγράφουν μετρήσιμο ποσοστό, γεγονός που σημαίνει ότι το υπόλοιπο 80% (περί τα 55 άτομα) έχει να επιδείξει μεμονωμένες παρουσίες αποφοίτων που εξελίχθηκαν σε διδάσκοντες. Χαρακτηριστική είναι η πρωτοκαθεδρία του Θεόδωρου Αντωνίου (1935), νυν Ακαδημαϊκού της Μουσικής, οι απόφοιτοι του οποίου αποτελούν το 27% του συνόλου των διδασκόντων σύνθεσης που ενεργοποιήθηκαν στην Ελλάδα του 20ού αιώνα (Σχήμα 5). Στην πράξη, το σημερινό ενεργό ποσοστό των μαθητών του που διδάσκουν ανάγεται σε υψηλότερο αριθμό επί του ενεργού συνόλου, αφού στο προαναφερθέν ποσοστό (27%) εσωκλείονται όλοι οι διδάσκοντες του 20ού αιώνα, δηλαδή τόσο οι αποβιώσαντες όσο και οι ανενεργοί λόγω προχωρημένης ηλικίας. Ο Μιχάλης Τραυλός (1950) αποτελεί τον μοναδικό άλλο καθηγητή σύνθεσης που καταφέρνει να επιτύχει διψήφιο ποσοστό παραγωγής ενεργών μαθητών επί του συνόλου (14%), προσεγγίζοντας περίπου το μισό ποσοστό του Αντωνίου. Ο κυριότερος εκπρόσωπος της συμπρωτεύουσας είναι ο καθηγητής σύνθεσης του Α.Π.Θ., Χρήστος Σαμαράς (1956). Οι τρεις τους, Αντωνίου, Τραυλός και Σαμαράς, συγκεντρώνουν το 50% επί του συνόλου. Μαζί με τον τέταρτο της σειράς, τον Γιάννη Ιωαννίδη (1930), και μερικούς άλλους, αποδεικνύουν τη σημαντική επιρροή που άσκησε ο γερμανόφωνος χώρος στον μουσικό εξευρωπαϊσμό της νεώτερης Ελλάδας, δεδομένου ότι οι δύο πρώτοι (Αντωνίου και Τραυλός) σπούδασαν στη Γερμανία, αντίστοιχα στο Μόναχο και στο Βερολίνο, και οι δύο επόμενοι (Σαμαράς και Ιωαννίδης) στη Βιέννη. Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι η πλειονότητα των διδασκόντων συνθετών που αποδίδει στην αναπαραγωγή του είδους έχει σπουδάσει στο εξωτερικό. Δηλαδή, παρ' όλο που η συγκεκριμένη κατηγορία αποτελεί μόλις το 10% επί του συνόλου των διδασκόντων, καταφέρνει και ασκεί καταλυτικό ρόλο και επιρροή στην εξέλιξη του είδους των καθηγητών σύνθεσης της ελληνικής επικράτειας.



Σχήμα 5: Καθηγητές με αποφοίτους που εξελίχθηκαν σε διδάσκοντες στην ελληνική επικράτεια. Ποσοστά παραγωγής διδασκόντων επί του συνόλου

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι από το σύνολο των 14 καταγεγραμμένων συνθετών, 3 έχουν αποβιώσει: ο Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989), ο Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης (1908-1996) και ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001). Παρ' όλα αυτά και παρά τον συνεχή επιμερισμό της παραγωγικής διαδικασίας σε νεώτερους διδάσκοντες, συνεχίζουν να διατηρούν ένα σημαντικό ποσοστό επί του συνόλου, γεγονός που αποδεικνύει τον πρωτεύοντα ρόλο που έπαιξαν στην εποχή τους στην προσπάθεια διάδοσης και καθιέρωσης της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής, όχι μόνο ως συνθέτες, γεγονός που δεν εξετάζουμε στην παρούσα μελέτη, αλλά ως εκπαιδευτικοί μέσα από τη διαδικασία μεταλαμπάδευσης της γνώσης και της αγάπης τους σε νεώτερους συναδέλφους τους, οι οποίοι με τη σειρά τους ασχολήθηκαν ενεργά με τη διδασκαλία της ευρωπαϊκής σύνθεσης.

Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι τα αποτελέσματα του συγκεκριμένου διαγράμματος προκύπτουν κυρίως από την ωδειακή παραγωγή, αφού μέχρι την παρούσα στιγμή η παραγωγή των πανεπιστημιακών αποφοίτων σύνθεσης είναι αμελητέα σε σύγκριση με την ωδειακή.

Προοπτικές

Η λειτουργία Σχολής Σύνθεσης στα ωδεία κατοχυρώθηκε νομικά με το άρθρο 9 του Βασιλικού Διατάγματος 16 του 1966: «Περί ιδρύσεως ιδιωτικών μουσικών ιδρυμάτων». Ο αναλυτικός τρόπος λειτουργίας της Σχολής αναφέρεται στα άρθρα 68-70 του Βασιλικού Διατάγματος 11 του 1957: «Περί κυρώσεως του εσωτερικού κανονισμού του Ωδείου Θεσσαλονίκης». Το άρθρο 68 καταγράφει τη διάρκεια φοίτησης και τις προϋποθέσεις εγγραφής στη Σχολή της Σύνθεσης, το άρθρο 69 καταγράφει το πρόγραμμα σπουδών και το άρθρο 70 το πρόγραμμα των τελικών διπλωματικών εξετάσεων:

ΣΥΝΘΕΣΙΣ
Άρθρο 68
Φοίτηση περίπου τετραετής.
Προϋπόθεση: πτυχίο φούγκας με βαθμό τουλάχιστον «λίαν καλώς».

Άρθρο 69
Πρόγραμμα

Ο μουσικός λόγος, ανάλυση και δημιουργία μοτίβων, φράσεων και περιόδων φωνητικού και οργανικού ύφους.

Τα διάφορα είδη του Lied, το θέμα μετά παραλλαγών, οι διάφοροι χοροί, η σουίτα.

Το Σκέρτσο δια πιάνο, για κουαρτέτο, για ορχήστρα.

Το πρώτο μέρος της φόρμας σονάτας για πιάνο, για κουαρτέτο, για ορχήστρα.

Τα διάφορα είδη του Rondo. Τα λοιπά μέρη της φόρμας σονάτας και οι διάφοροι παραλλαγές αυτών.

Τα διάφορα είδη των Εισαγωγών.

Η Φαντασία.

Η Παραλλαγή.

Προγραμματική μουσική (το συμφωνικό ποίημα κ.λπ.).

Φωνητικά είδη: Ρομάνς, Άρια, Αριέττα, Καβατίνα κ.λπ. Ανάπτυξη και εφαρμογή αυτών των ειδών στη σύνθεση χορωδιών με ή χωρίς συνοδεία.

Η Λειτουργία, το Ορατόριο, το Μελόδραμα, το Μουσικό Δράμα, η σκηνική μουσική, η παντομίμα κ.λπ.

Ανάλυση κλασικών και νεότερων έργων.

Ανάλυση παρτιτούρας και εκτέλεση απ' ευθείας στο πιάνο.

Περί διεύθυνσης ορχήστρας.

Επισταμένη μελέτη των βυζαντινών ήχων και ρυθμών καθώς και των αρχαίων ελληνικών τρόπων και των νεοελληνικών κλιμάκων.

Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Αυτοσχεδιασμός στο πιάνο.

Εξάσκηση στη διεύθυνση της ορχήστρας.

Άρθρο 70

Πρόγραμμα διπλωματικών εξετάσεων

Σύνθεση και παρουσίαση δύο ή τριών έργων των εξής ειδών:

1. Άσμα με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας.
2. Χορωδιακό έργο με ή χωρίς συνοδεία.
3. Θέμα με παραλλαγές για πιάνο, κουαρτέτο ή ορχήστρα.
4. Πρώτο μέρος σονάτας ή κουαρτέτου.
5. Δραματική σκηνή.
6. Πρώτο μέρος συμφωνίας ή συμφωνικό ποίημα ή εισαγωγή για συμφωνική ορχήστρα.

Από αυτά, ένα ή δύο κατ' επιλογή και σύμφωνα με τη γνώμη του ειδικού καθηγητή πρέπει να εκτελεσθούν δημόσια πριν τις διπλωματικές εξετάσεις.

Επίσης κατά τις εξετάσεις, ο μαθητής οφείλει:

α) να συνθέσει εντός ενός μήνα:

1. Επτά τουλάχιστον παραλλαγές επί δοσμένου θέματος για πιάνο, κουαρτέτο ή ορχήστρα με τελική φούγκα ή ένα σημαντικό συμφωνικό έργο.
2. Χορωδία με συνοδεία ορχήστρας σε δοσμένη ελληνική ποίηση.

β) να διευθύνει μέρος κλασικού έργου για ορχήστρα καθορισμένου μία εβδομάδα πριν τις εξετάσεις.

Είναι προφανές ότι η προαναφερόμενη νομοθεσία δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να ανταποκρίνεται στα ζητούμενα και στο γνωστικό επίπεδο της σημερινής εποχής. Οι εξελίξεις και τα επιτεύγματα της μουσικής τέχνης κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα έχουν αξιολογηθεί, έχουν καταγραφεί ιστορικά και έχουν ενταχθεί στα εκπαιδευτικά προγράμματα των αναγνωρισμένων μουσικών ιδρυμάτων όλων των ευρωπαϊκών κρατών και όλων των πολιτισμένων ανά τον κόσμο χωρών. Είναι αδιανόητο στην Ελλάδα του 21ου αιώνα η αδιαφορία ή και η ανικανότητα των υπευθύνων του Υπουργείου Πολιτισμού να διατηρεί τους σπουδαστές των ωδείων στην εκπαιδευτική ομηρία ενός απαρχαιωμένου τριτοκοσμικού καθεστώτος, διατηρώντας εν ισχύ ένα Βασιλικό Διάταγμα που δεν έχει καμία απολύτως σχέση με τη σημερινή πραγματικότητα, τόσο σε πρακτικό επίπεδο λειτουργίας ενός μουσικού εκπαιδευτηρίου, όσο και σε επίπεδο καταγραφής προγραμμάτων σπουδών.

Επίσης, ο θεσμός των ωδείων και των μουσικών σχολών, όσο παραμένει εκπαιδευτικά αδιαβάθμητος, δεν μπορεί να οδηγήσει πουθενά· απλά συντηρεί ένα χρόνιο πρόβλημα που υφίσταται μόνο στην Ελλάδα, η οποία πεισματικά συνεχίζει να διατηρεί τη λειτουργία της μουσικής εκπαίδευσης στο Υπουργείο Πολιτισμού και δεν τη μεταφέρει στο καθ' ύλην αρμόδιο Υπουργείο, που είναι αυτό της Παιδείας. Οι κατά καιρούς μεταβολές του ονόματος του Υπουργείου Πολιτισμού και οι παροδικές ενώσεις του με το Υπουργείο Παιδείας δεν συνοδεύτηκαν από τίποτα ουσιώδες.

Τα προαναφερόμενα δείχνουν μία εμμονή στην παράταση του προβλήματος σε μία μακροχρόνια βάση που διατηρείται άτεγκτη επί σειρά γενεών. Δεδομένης της γενικής προβληματικής που μαστίζει τη χώρα σε επίπεδο δημόσιας διοίκησης και λειτουργίας και δεδομένης της ειδικής αλλά και γενικής απαιδευσίας της πλειονότητας των Ελλήνων στα θέματα του μουσικού ευρωπαϊκού πολιτισμού, είναι αρκετά δύσκολο να ευελπιστούμε σε λύση των προβλημάτων και σε βελτίωση της παρούσας κατάστασης επί ορθολογικής βάσης.

Τέχνες, γράμματα, αθλητισμός: Η συμμετοχή του Louis-Albert Bourgault-Ducoudray στην συνδιάσκεψη της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής

Αναστασία Κακάρογλου

Το 1906 αποφασίστηκε από την Διεθνή Ολυμπιακή Επιτροπή η διοργάνωση μίας συνδιάσκεψης με συμβουλευτικό χαρακτήρα,[1] ώστε να μελετηθεί η δυνατότητα σύνδεσης των γραμμάτων και των τεχνών με τις αθλητικές εκδηλώσεις. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, οι έννοιες της υγιεινής και της άθλησης είχαν αρχίσει να γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλείς, με αποτέλεσμα να αυξάνεται η συμμετοχή σε αθλήματα και η παρακολούθηση αθλητικών εκδηλώσεων. Από την άλλη πλευρά, οι Ολυμπιακοί Αγώνες, που είχαν πρόσφατα αναβιώσει, αποτελούσαν ένα γεγονός πρόσφορο για τη σύνδεση του αθλητισμού με την καλλιέργεια του πνεύματος, κατά τα αρχαία ελληνικά ιδεώδη. Με αυτά τα δεδομένα, έπειτα από την διοργάνωση τριών Ολυμπιάδων,[2] κρίθηκε απαραίτητη η διερεύνηση των δυνατοτήτων συνύπαρξης γραμμάτων – τεχνών – αθλημάτων, μέσα από έναν διάλογο αισθητικής και σύγχρονου αθλητισμού.[3] Βασικοί στόχοι της διοργάνωσης ήταν ο εξευγενισμός των αθλητικών εκδηλώσεων και η εξοικείωση ενός ευρύτερου κοινού με τα γράμματα και τις τέχνες.[4] Η συνδιάσκεψη πραγματοποιήθηκε από τις 23 μέχρι τις 25 Μαΐου 1906 στον χώρο της Comédie Française στο Παρίσι. Ο χαρακτήρας της αποδίδεται από την εναρκτήρια εισήγηση, όπου περιγράφεται ως ένας «μεγάλος γάμος» μεταξύ «αρχαίων διαζευγμένων»: των μυών και του πνεύματος.[5]

Ο Bourgault-Ducoudray μίλησε εκπροσωπώντας την τέχνη της μουσικής. Ως συνθέτης, κάτοχος του Βραβείου της Ρώμης και καθηγητής της Ιστορίας της Μουσικής στο Ωδείο του Παρισιού, αποτελούσε προσωπικότητα με ιδιαίτερο κύρος. Βασικό θεματικό άξονα της εισήγησης του Bourgault-Ducoudray αποτελεί η σύνδεση των αθλητικών εκδηλώσεων με την χορωδιακή μουσική. Ο Bourgault-Ducoudray εκτιμούσε ιδιαίτερα την χορωδιακή μουσική και κατέβαλε ιδιαίτερες προσπάθειες για την προβολή της. Χαρακτηριστικά, είχε ιδρύσει το 1868 την «Société Bourgault-Ducoudray», μία ερασιτεχνική μεικτή χορωδία, με σκοπό να κάνει γνωστά στο ευρύ κοινό σημαντικά έργα του χορωδιακού ρεπερτορίου.[6] Ως συνθέτης-μέλος της Société Nationale de

[1] Στο πρωτότυπο: «conférence consultative». Βλ. «Les séances de la conférence consultative», *Revue Olympique*, τεύχος Ιουνίου 1906, σ. 83.

[2] Είχαν προηγηθεί οι Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας (1896), του Παρισιού (1900) και του Σαιν Λούις των Ηνωμένων Πολιτειών (1904).

[3] Douglas A. Brown, «Revisiting the Discourses of art, beauty and sport from the 1906 Consultative Conference for the Arts, Literature and Sport», *Olympika: The International Journal of Olympic Studies* 5, 1996, σ. 2.

[4] «Les séances de la conférence consultative», ό.π., σ. 83.

[5] «Un grand mariage», *Revue Olympique*, τεύχος Ιουνίου 1906, σ. 83.

[6] Το ρεπερτόριο της χορωδίας αποτελούσαν σημαντικά έργα της Αναγέννησης και του μπαρόκ, όπως το *La bataille de Marignan* του Clément Janequin, χορωδιακά των Palestrina και Lassus, καντάτες του Bach και αποσπάσματα από έργα των Rameau και Händel. Βλ. Adolphe Jullien, «Bourgault-Ducoudray, Louis Albert», στο: J. A. Fuller-Maitland (επιμ.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Theodore Presser Company, Φιλαδέλφεια 1922.

Musique παρουσίασε στις πρώτες συναυλίες της, το 1871, θρησκευτικά έργα δικής του σύνθεσης, ερμηνευμένα από χορωδίες που διηύθυνε ο ίδιος.[7] Ακόμη, το 1900 συνέλαβε την ιδέα μίας «Χορωδιακής Ένωσης» (Union Chorale), δηλαδή ενός μάλλον υπερμεγέθους φωνητικού συνόλου, το οποίο περιελάμβανε μία γυναικεία χορωδία εκατό ατόμων μαζί με περισσότερες ανδρικές χορωδίες, αποσκοπώντας σε «λαμπρά αποτελέσματα […] μέσα από τις μεγάλες μάζες».[8]

Στις αθλητικές εκδηλώσεις ο Bourgault-Ducoudray φαίνεται να βρίσκει μια πολύ καλή ευκαιρία χρήσης και προβολής της χορωδιακής μουσικής. Ο ογκώδης ήχος που παράγεται από το πλήθος των φωνών ενός μεγάλου χορωδιακού συνόλου θεωρείται ικανός να δημιουργήσει έντονες συγκινήσεις στις ψυχές των ακροατών. Παράλληλα, ο θεσμός των λαϊκών χορωδιών (Orphéons),[9] ιδιαίτερα δημοφιλής στην Γαλλία κατά την εποχή εκείνη, είχε δημιουργήσει εξοικείωση με την ιδέα της χορωδίας στο ευρύ κοινό και παρείχε την δυνατότητα, σε όποιον το επιθυμούσε, να ασχοληθεί με το χορωδιακό τραγούδι.

Για τον Bourgault-Ducoudray αυτή η συνδιάσκεψη ήταν μία ιδιαίτερη ευκαιρία να αναδειχθούν αισθητικές ιδέες που είχε ασπασθεί και ο ίδιος κατά την διάρκεια της δημιουργικής του πορείας, όπως η ανανέωση της σύγχρονης τέχνης μέσα από τις κλασικές αξίες της αρχαιότητας. Η σύζευξη της μουσικής με τον αθλητισμό, κατά το πρότυπο της καλλιέργειας πνεύματος και σώματος, εθεωρείτο ότι μπορούσε να ανεβάσει σημαντικά το επίπεδο των αθλητικών εκδηλώσεων. Ανέφερε, χαρακτηριστικά, στην αρχή της εισήγησής του:

> Πρώτον, η ιδέα που προκάλεσε αυτές τις συναντήσεις μού φαίνεται μεγαλειώδης και γόνιμη. Να δημιουργήσουμε νέες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις για να ομορφύνουμε και να εξευγενίσουμε τις αθλητικές γιορτές· εδώ υπάρχει ένας πολύ υψηλός στόχος, μία πολύ καινούργια τάση, ένα αντικείμενο που μας οδηγεί κατευθείαν στα ποιητικά χρόνια της αρχαιότητας.[10]

Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η εισήγησή του ολοκληρώνεται στο ίδιο πνεύμα, με αναφορά στην αρχαία ελληνική αντίληψη περί τέχνης, θέτοντας έτσι την ελληνική αρχαιότητα στην βάση της αισθητικής του φιλοσοφίας:

> Η ελληνική τέχνη υπήρξε αυθεντική, επειδή καλλιεργούσε ταυτόχρονα την ουσία και τη μορφή. Η λαϊκή τέχνη οφείλει να εμπνέεται από τις ίδιες τάσεις, θεμελιώνοντας τα ποιητικά και μουσικά δημιουργήματα επάνω σε αληθινά και βιωμένα συναισθήματα.[11]

[7] Julien Tiersot, *Un demi-siècle de musique française, 1870-1919*, Librairie Félix Alcan, Παρίσι 1924, σ. 18.

[8] Bernadette Lespinard, «Chant choral», στο: Joël-Marie Fauquet (επιμ.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, Παρίσι 2003, σ. 247.

[9] Οι ερασιτεχνικές χορωδίες (Orphéons) ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στην Γαλλία κατά τον 19ο αιώνα. Ξεκίνησαν από το Παρίσι το 1833, με τους G. L. Bocquillon (Wilhem) και J. Mainzer, οι οποίοι δημιούργησαν ερασιτεχνικά χορωδιακά σύνολα αποτελούμενα από άνδρες της εργατικής τάξης. Η ονομασία Orphéon δόθηκε από τον Bocquillon στην πρώτη ερασιτεχνική χορωδιακή ομάδα που δημιούργησε και αργότερα καθιερώθηκε ως συνώνυμο της ερασιτεχνικής χορωδίας στην Γαλλία. Κατά την δεκαετία του 1850 αυξήθηκε σημαντικά ο αριθμός των Orphéons σε ολόκληρη την χώρα. Την εποχή εκείνη ξεκίνησε η διοργάνωση ετησίων συναντήσεων, οι οποίες περιελάμβαναν διαγωνισμούς και συναυλίες με την συμμετοχή διευρυμένων χορωδιακών συνόλων, αποτελουμένων από εκατοντάδες ή και χιλιάδες τραγουδιστές. Βλ. Donna M. Di Grazia & Adélaïde de Place, «Orphéon», στο: *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, ό.π., σ. 919.

[10] «La musique et le sport», *Revue Olympique*, τεύχος Ιουλίου 1906, σ. 105.

[11] Ό.π., σ. 107.

Ανατρέχοντας στο έργο του Bourgault-Ducoudray, διαπιστώνουμε ότι η ελληνική αρχαιότητα ήταν μία έννοια με ιδιαίτερη σημασία για εκείνον. Όπως μαρτυρούν τα γραπτά του, η ανανέωση στο επίπεδο της μουσικής δημιουργίας θα προέλθει μέσα από το παλαιό: οι τροπικές κλίμακες της αρχαιότητας μπορούν να εξασφαλίσουν στο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα μια πληθώρα τρόπων έκφρασης, διαφορετικών από το δίπολο μείζονος – ελάσσονος.[12] Κατά τον ίδιο τρόπο, μέσα από την σύνδεση αθλητισμού – τεχνών, ο Bourgault-Ducoudray βλέπει τις πολιτιστικές εκδηλώσεις του μέλλοντος, οι οποίες θα απευθύνονται στο σύνολο του πληθυσμού, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και μορφωτικού επιπέδου:

> Βλέπω σε αυτό το γενναίο εγχείρημα μια αιτία αναζωογόνησης και ανανέωσης μέσω της τέχνης, διότι αντί να απευθύνονται αποκλειστικά σε μία πολύ μικρή μερίδα του πληθυσμού, σε μία περιορισμένη ελίτ, αυτές οι νέες μορφές τέχνης οφείλουν να απευθύνονται σε όλους και να αποδέχονται πλάι σε ένα εγγράμματο κοινό ένα στοιχείο απλοϊκό και δυναμικό: τον λαό.[13]

Για τον Bourgault-Ducoudray «ο λαός» ως έννοια ταυτίζεται με τον «ευγενή άγριο» του Jean Jacques Rousseau: μία ευρεία ομάδα ατόμων, χαμηλού οικονομικού και μορφωτικού επιπέδου, που διαθέτουν την έμφυτη ικανότητα να συγκινούνται από το Ωραίο. Στη σκέψη του γίνεται ένας ξεκάθαρος διαχωρισμός μεταξύ του μη εκπαιδευμένου ακροατή των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, ο οποίος έχει διατηρήσει αγνό το μουσικό του αισθητήριο, και του επιτηδευμένου φιλόμουσου, ο οποίος αντιμετωπίζει με συναισθηματική απάθεια το μουσικό φαινόμενο. Σε αυτό το πνεύμα, το «πλήθος» κρίνεται «ικανό να συναισθανθεί την δύναμη του Ωραίου, υπό την προϋπόθεση ότι αυτό εκφράζεται μέσα από μία καθαρή, απλή και μεγαλειώδη μορφή»,[14] σε αντίθεση με τον «μπλαζέ θεατή»[15] που «αποφεύγει την συγκίνηση».[16] Λόγω αυτής της έμφυτης ικανότητας, το «πλήθος» θεωρείται πρόσφορο έδαφος για την εφαρμογή των ιδανικών της νέας τέχνης, σε μια εποχή όπου δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στην παροχή εκπαίδευσης και πνευματικής καλλιέργειας στα λαϊκά στρώματα.

Σύμφωνα με τον Bourgault-Ducoudray, μία ιδανική μορφή τέχνης, που καλείται να συμβάλει στην ηθική διαπαιδαγώγηση και στην πνευματική καλλιέργεια του λαού, οφείλει να βασίζεται σε εξίσου υψηλές αξίες. Οι ετήσιοι διαγωνισμοί ερασιτεχνικών χορωδιών (concours orphéoniques)[17] θεωρούνται ότι καλλιεργούν στους συμμετέχοντες δύο βασικά «ηθικά» μειονεκτήματα: τον ανταγωνισμό και την ιδιοτέλεια. Όπως παρατηρεί και ο ίδιος:

> […] οι λαϊκές μουσικές γιορτές συνίστανται στους χορωδιακούς διαγωνισμούς, όπου το κυνήγι του μεταλλίου αντικαθιστά την ευγενή και ανιδιοτελή καλλιέργεια της τέχνης. […] Υποκινώντας μέχρι παροξυσμού τα συναισθήματα της άμιλλας και της

[12] Το κατεξοχήν πόνημα του Bourgault-Ducoudray όπου αναλύονται διεξοδικά οι αρχαίοι ελληνικοί τρόποι και οι δυνατότητες χρήσης τους στην έντεχνη μουσική δημιουργία είναι η *Διάλεξη για την τροπικότητα στην ελληνική μουσική*. Η διάλεξη δόθηκε στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού το 1878 και τα πρακτικά της δημοσιεύθηκαν έναν χρόνο αργότερα. Βλ. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque, par L. A. Bourgault-Ducoudray* (Comptes Rendus Sténographiques publiés sous les auspices du Comité Central des Congrès et Conférences), Imprimerie Nationale, Παρίσι 1879.

[13] «La musique et le sport», ό.π., σ. 105.

[14] Ό.π.: «Le spectateur blasé se dérobe à l'émotion […] la foule est apte à ressentir la commotion du Beau à condition qu'il s'exprime dans une forme claire, simple et grande».

[15] Ό.π.

[16] Ό.π.

[17] Βλ. υποσημείωση 9.

> αντιπαλότητας, δημιουργούν μεταξύ των χορωδιών ένα πνεύμα ανταγωνισμού και εχθρότητας. Με τον τρόπο αυτό, η χορωδιακή μουσική κατευθύνεται ενάντια στον στόχο της: αντί να ενώνει τους ανθρώπους μέσα από τον ενθουσιασμό, καλλιεργεί τη διχόνοια και, ενίοτε, το μίσος.[18]

Η χορωδιακή μουσική, η νέα λαϊκή τέχνη που επαγγέλλεται ο Bourgault-Ducoudray, καλείται να εξαλείψει αυτά τα μειονεκτήματα και να θέσει τους δικούς της κανόνες δημιουργίας σε διαφορετικές βάσεις. Επ' αυτού, ο Bourgault-Ducoudray υποστηρίζει ότι η επικρατούσα ιδιοτέλεια των λαϊκών χορωδών θα εξαλειφθεί, αν αυτοί κατανοήσουν την υψηλή αποστολή της τέχνης μέσα από την κατάλληλη καθοδήγηση. Βασιζόμενος στην έμφυτη δημιουργική ικανότητα του λαού, θεωρεί ότι αυτός πρέπει να εκφράζει με κάθε ευκαιρία τα βαθύτερα συναισθήματά του μέσα από τον συνδυασμό της ποίησης με τη μουσική.[19] Οι χορωδιακές συνθέσεις προτείνεται να έχουν ιστορική ή μυθολογική θεματολογία και να εξυμνούν σημαντικά γεγονότα και πρόσωπα, με απώτερο στόχο την ηθική διαπαιδαγώγηση του λαού. Υφολογικά, οφείλουν να είναι μεγαλειώδεις, ώστε να επιδρούν έντονα στον ψυχισμό των χορωδών και των ακροατών, δημιουργώντας τους υψηλά και ευγενή συναισθήματα. Με τον τρόπο αυτό, αφού θα έχουν εκπαιδευτεί μουσικά και ηθικά, θα γίνει αποδεκτή από τους λαϊκούς χορωδούς μια καθαρά πνευματική ανταμοιβή: «η ασύγκριτη, βαθιά ευτυχία που εξασφαλίζουν στον άνθρωπο η συγκίνηση του ωραίου και η πρόσληψη του ιδανικού».[20]

Ολοκληρώνοντας την εισήγησή του, ο Bourgault-Ducoudray κάλεσε την Διεθνή Ολυμπιακή Επιτροπή να συμβάλει στην ανανέωση της χορωδιακής μουσικής, παρέχοντάς της τις κατάλληλες ευκαιρίες μέσα από νέες μορφές αθλητικών εκδηλώσεων.

Στο τέλος της συνδιάσκεψης διατυπώθηκαν πρακτικές προτάσεις σχετικά με την εισαγωγή των τεχνών και των γραμμάτων στις αθλητικές εκδηλώσεις.[21] Όσον αφορά την χορωδιακή μουσική, προτάθηκε η σύσταση χορωδίας σε κάθε αθλητικό σύλλογο, ενώ σε πόλεις όπου συνυπήρχαν χορωδίες και αθλητικοί σύλλογοι κρίθηκε απαραίτητη η συνεργασία τους για την διοργάνωση αθλητικών εκδηλώσεων. Στον Bourgault-Ducoudray και στους Henri Rabaud, συνθέτη και μαέστρο, Henri Radiguer, καθηγητή του Ωδείου του Παρισιού, Arthur Coquard, συνθέτη και μουσικοκριτικό, και Max d'Ollone, συνθέτη, που είχε επίσης πραγματοποιήσει εισήγηση στο πλαίσιο της συνδιάσκεψης, ανατέθηκε η αναζήτηση συνθέσεων κατάλληλων να παρουσιαστούν σε παρεμφερείς περιστάσεις. Ιδιαίτερη έκκληση έγινε προς τους συνθέτες, ώστε να γράψουν έργα προς τιμήν του αθλητισμού, προβάλλοντάς τους ως πρότυπο σύνθεσης τον *Ολυμπιακό ύμνο* του Σπύρου Σαμάρα:

> […] αυτός ο τύπος καντάτας που υιοθετήθηκε από τον εξαιρετικό έλληνα συνθέτη Σαμάρα για τον Ολυμπιακό του Ύμνο και που συνίσταται σε χορωδιακά μέρη χωρίς συνοδεία, που επαναλαμβάνονται κατά βούληση και υποστηρίζονται από μία ή περισσότερες στρατιωτικές μπάντες.[22]

[18] «La musique et le sport», ό.π., σ. 106.

[19] «La musique et le sport», ό.π.: «[…] il faut fournir au peuple l'occasion d'exprimer sous la double forme poétique et musicale, les aspirations mystérieuses et les tendances secrètes qui palpitent au tréfond de son âme».

[20] Ό.π.

[21] Βλ. «Les séances de la conférence consultative / La musique», *Revue Olympique*, τεύχος Ιουνίου 1906, σ. 91.

[22] «Les séances de la conférence consultative / La musique», ό.π., σ. 91.

Για την πορεία των προτάσεων και των πεπραγμένων του Bourgault-Ducoudray αναφορικά με τον συνδυασμό χορωδιακής μουσικής και αθλητικών εκδηλώσεων αντλούμε σημαντικές πληροφορίες από το περιοδικό *Revue Olympique*, το οποίο ήταν επίσημο όργανο της Διεθνούς Ολυμπιακής Επιτροπής. Στο τεύχος Ιουλίου του 1906 αναφέρεται ότι ο Bourgault-Ducoudray ανέλαβε την προεδρία μιας επιτροπής, αποτελούμενης από τους Henri Rabaud, Henri Radiguer, Arthur Coquard και Max d'Ollone, η οποία θα είχε σκοπό τη δημιουργία συλλογής χορωδιακού ρεπερτορίου, κατάλληλου για τις αθλητικές εκδηλώσεις. Στο ίδιο τεύχος αναφέρεται επίσης ότι η επιτροπή είχε ήδη ξεκινήσει τις εργασίες της στην Βιβλιοθήκη της Όπερας του Παρισιού. Η συλλογή χορωδιακού ρεπερτορίου θα δημοσιευόταν στην *Revue Olympique* αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της.[23] Τέσσερα χρόνια αργότερα, στο τεύχος Αυγούστου του 1910, δημοσιεύεται μία νεκρολογία για τον Bourgault-Ducoudray (ο οποίος είχε πεθάνει τον προηγούμενο μήνα). Σε αυτήν επαναδιατυπώνεται η πρόθεση να δημοσιευθεί το χορωδιακό ρεπερτόριο των αθλητικών εκδηλώσεων, προκειμένου να καταστεί ευρύτερα γνωστό.[24] Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται ότι μόνο ένας αθλητικός σύλλογος, η Société des Sports Populaires de France, χρησιμοποίησε τις συγκεκριμένες επιλογές χορωδιακού ρεπερτορίου.[25] Αναζητώντας περισσότερες πληροφορίες για το αν τελικά δημοσιεύθηκε το συγκεκριμένο ρεπερτόριο στα επόμενα τεύχη του περιοδικού ή σε αυτοτελή έκδοση, δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστεί κάποιο σχετικό εύρημα. Εικάζεται ότι μετά τον θάνατο του Bourgault-Ducoudray το 1910 και το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το εγχείρημα της δημοσίευσης του χορωδιακού ρεπερτορίου των αθλητικών εκδηλώσεων εγκαταλείφθηκε.

Η πρώτη αθλητική εκδήλωση όπου παρουσιάστηκε χορωδιακή μουσική περιγράφεται στο τεύχος της *Revue Olympique* όπου δημοσιεύεται και η εισήγηση του Bourgault-Ducoudray. Πρόκειται για ετήσιους αγώνες που διοργάνωσε ο αθλητικός σύλλογος Racing-Club de France στις 8 Ιουλίου 1906. Εκεί, αντί της καθιερωμένης στρατιωτικής μπάντας, μία χορωδία και ένα μουσικό σύνολο αποτελούμενα από εξακόσια άτομα παρουσίασαν μουσικά έργα συντεθειμένα την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης. Συγκεκριμένα, παρουσιάστηκαν τα έργα *Hymne à la Nature* του François Joseph Gossec, *Hymne funèbre* του Luigi Cherubini, *Ode patriotique* του Charles-Simon Catel, *Chant dithyrambique* του Jean-François Lesueur και *Chant national* του Étienne Méhul.

[23] «La musique et le sport», ό.π., σ. 106.
[24] «L'apôtre des harmonies viriles», *Revue Olympique*, τεύχος Αυγούστου 1910, σ. 119.
[25] Ό.π.

Η αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου – Arnold Schoenberg (1945-1951): κριτική αποδελτίωση και σχολιασμός

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η καλλιτεχνική παρουσία του Δημήτρη Μητρόπουλου στην Αμερική, κατά την τελευταία εικοσαετία της ζωής του (1940-1960), χαρακτηρίζεται, μεταξύ των άλλων επιτευγμάτων της, και από μία συνειδητή, επίμονη και – συχνά – επίπονη προώθηση της σύγχρονης μουσικής. Τόσο στη Μινεάπολη, όσο και στη Νέα Υόρκη, ο Μητρόπουλος συνέχισε και εξέλιξε τις προσπάθειες της ώριμης αθηναϊκής του περιόδου, ανανεώνοντας το συμφωνικό ρεπερτόριο και εισάγοντας τη μουσική νεωτερικότητα στο αμερικάνικο κοινό, με την πρόθεση να διαμορφώσει νέα κριτήρια πρόσληψης αλλά και να εκπαιδεύσει το κοινό του να ακούει αυτήν τη νέα μουσική.

Ο σεβασμός και η εκτίμηση του Μητρόπουλου για το έργο του Arnold Schoenberg είχαν οπωσδήποτε ξεκινήσει να διαμορφώνονται αισθητικά και ιδεολογικά ήδη από την τριετή περίοδο παραμονής του πρώτου στο Βερολίνο (1921-1924). Αντικατοπτρίζονται δε στις επιλογές ρεπερτορίου του έλληνα μαέστρου από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 στην Αθήνα (με τις πρώτες εκτελέσεις της *Εξαϋλωμένης νύχτας* [*Verklärte Nacht*, op. 4] και αποσπασμάτων από τα *Gurre-Lieder* του αυστριακού συνθέτη),[1] εν συνεχεία στην Ευρώπη και, πολύ πιο εντατικά, από τα τέλη της δεκαετίας του ’30 στη Μινεάπολη, με παρουσία έργων και των άλλων δύο βασικών συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, Berg και Webern. Επιπλέον, η παρουσία, εκεί, του Ernst Krenek, που με τον Μητρόπουλο συνίδρυσαν το Twin Cities branch, τοπικό παράρτημα της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (ISCM), αλλά και του βιολονίστα Louis Krasner, ο οποίος είχε αναλάβει καθήκοντα εξάρχοντα της Συμφωνικής Ορχήστρας της Μινεάπολης έπειτα από προτροπή του έλληνα μαέστρου, αποτέλεσαν συμπληρωματικούς ευνοϊκούς παράγοντες ώστε η συγκεκριμένη πόλη να γίνει ένα ζωντανό κέντρο του μουσικού μοντερνισμού στις Η.Π.Α. κατά τη δεκαετία του 1940.[2]

Η ανανέωση του ρεπερτορίου στη Μινεάπολη γίνεται ξεκάθαρα αντιληπτή μέσα από την αποδελτίωση των προγραμμάτων συναυλιών, τόσο της ορχήστρας (για την περίοδο 1939-1948), όσο και του παραρτήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (μεταξύ των ετών 1943-1947). Εκτός από έργα των Debussy, Ravel, Προκόφιεβ, Σοστακόβιτς, Hindemith, Britten, Milhaud, Walton, Bloch, Bax, Respighi, Malipiero, Tansman και Cordero, με αρκετά από αυτά να αποτελούν αμερικάνικες πρώτες εκτελέσεις και τον Μητρόπουλο να υπηρετεί συχνά το διπλό ρόλο του μαέστρου-πιανίστα, προωθήθηκε και η αμερικανική συνθετική παραγωγή, με εκτελέσεις έργων των Aaron Copland, David Diamond, Morton Gould and Elie Siegmeister, μεταξύ άλλων.[3]

[1] Βλ. σχετικά: Άρης Γαρουφαλής και Χάρης Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείον Αθηνών: το χρονικό και τα τεκμήρια*, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011, σ. 37, 43-44, 187, 193, 195. Επίσης: Απόστολος Κώστιος, “Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η Σχολή της Βιένης”, *Μουσικός Λόγος* 5, 2003, σ. 77-84: 78-79.

[2] Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, Athens: Hellenic Music Centre, 2016, σ. 241-243.

[3] Ένας αρκετά μεγάλος αριθμός προγραμμάτων συναυλιών που διηύθυνε ο Μητρόπουλος στη Μινεάπολη (την περίοδο 1937-1949) βρίσκονται στο Αρχείο Δημήτρη Μητρόπουλου, Γεννάδειος

Η πρώτη γνωριμία του κοινού της Μινεάπολης με τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης πραγματοποιείται με μία επιτυχημένη παρουσίαση των τριών μερών για ορχήστρα εγχόρδων από τη *Λυρική σουίτα* (*Lyrische Suite*) του Alban Berg το 1939,[4] του οποίου το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα* ερμηνεύει ο Louis Krasner (ο οποίος, ως γνωστόν, είχε παραγγείλει το έργο) τον Ιανουάριο του 1945. Ο Webern εκπροσωπείται μόνο από την *Passacaglia*, op. 1, και μάλλον όψιμα (μόλις το 1948), ενώ ο Schoenberg πρωτοπαρουσιάζεται σχετικά "ανώδυνα", με την *Εξαϋλωμένη νύχτα* το 1941. Ωστόσο, σταδιακά, εισάγεται και το προοδευτικότερό του ιδίωμα που οδηγεί, μεταξύ άλλων, στην εκτέλεση του *Κοντσέρτου* του *για βιολί και ορχήστρα*, το Νοέμβριο του 1945, γεγονός που αποτέλεσε και την αφορμή έναρξης της αλληλογραφίας Μητρόπουλου – Schoenberg, με το εγκάρδιο γράμμα του έλληνα μαέστρου προς τον αυστριακό συνθέτη να τον προσκαλεί να παρακολουθήσει τη συναυλία στη Μινεάπολη.

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΓΟ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ – ΤΟΠΟΣ
Arnold Schoenberg	*Verklärte Nacht*, op. 4	5.12.1941
	Das Buch der hängenden Gärten, op. 15 (εκδοχή του 1909)	1.12.1943 (συναυλία ISCM)
	Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2, σε φα δίεση ελάσσονα (με σοπράνο), op. 10 (εκδοχή για ορχήστρα εγχόρδων)	23.3.1945
	Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, op. 36	30.11.1945 (Louis Krasner, βιολί)
Alban Berg	*Λυρική σουίτα* (*Lyrische Suite*, τρία μέρη για ορχήστρα εγχόρδων)	22.12.1939
	Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα	12.1.1945 (Louis Krasner, βιολί)
	Κοντσέρτο δωματίου (*Kammerkonzert*), για βιολί, πιάνο και 13 πνευστά	1.12.1943 (συναυλία ISCM)
	Drei Bruchstücke aus "Wozzeck"	12.3.1948
Anton von Webern	*Passacaglia*, op. 1	10.12.1948

Πίνακας 1: Οι εκτελέσεις έργων Schoenberg, Berg και Webern από τον Μητρόπουλο στη Μινεάπολη, 1939-1948

Απέναντι σε ένα πιο δύσκολο και συντηρητικό κοινό (κυρίως συνδρομητών), μία σκληρή διοίκηση ορχήστρας και αυστηρούς, δύστροπους κριτικούς, ο Μητρόπουλος συνεχίζει να υπηρετεί το όραμά του για τον μουσικό μοντερνισμό και στη Νέα Υόρκη. Αν και οι πολλαπλές εκτελέσεις της *Εξαϋλωμένης νύχτας*, ως προς τα υπόλοιπα έργα του Schoenberg, οπωσδήποτε υποκρύπτουν ζητήματα πρόσληψης κοινού,[5] η επιμονή του

Βιβλιοθήκη, Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα (Φάκελος 27 / Υποφάκελος 2 και Φάκελος 28 / Υποφάκελος 1). Βλ. επίσης: Απόστολος Κώστιος, "Δημήτρης Μητρόπουλος: η προσφορά του ανθρώπου και του καλλιτέχνη (μια διαφορετική προσέγγιση)", *Πολυφωνία* 16, 2010, σ. 8-53: 13.

[4] Δημήτρης Μητρόπουλος, *Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη*, Αθήνα: Ίκαρος, 1966, σ. 33 (επιστολή του Μητρόπουλου προς την Κατσογιάννη με ημερομηνία 23 Δεκεμβρίου 1939 και λεπτομέρειες για την επιτυχημένη πρόσληψη του έργου από το κοινό της Μινεάπολης).

[5] Βλ., για παράδειγμα, τη "διαμαρτυρία" του πρωτοποριακού αμερικανού συνθέτη Henry Cowell σχετικά με την γνωριμία του αμερικανικού κοινού με τον Schoenberg βάσει κυρίως αυτού του έργου και τις πολλαπλές εκτελέσεις του σε σύγκριση με άλλα έργα του αυστριακού συνθέτη από τις αμερικάνικες ορχήστρες: «[…] No living composer is surer of his place in history than Arnold Schoenberg, but the only piece of his that can be said to be in the current orchestral repertory is the *Verklärte Nacht*. This is

Μητρόπουλου για εκτελέσεις έργων συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, και όχι μόνο, για σχεδόν μία εικοσαετία, είναι εμφανής: ως αποτέλεσμα, τα έργα που συνολικά παρουσιάζονται είναι, τελικά, αριθμητικά περισσότερα στη Νέα Υόρκη, σε σχέση με την – σε κάθε περίπτωση πιο ευνοϊκή – Μινεάπολη.

Ο Πίνακας 2 που ακολουθεί αφορά στην περίοδο 1942-1960 και σε εκτελέσεις μόνο με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης στο Carnergie Hall και σε περιοδείες της ορχήστρας (λ.χ. στη Νότιο Αμερική). Δεν περιλαμβάνονται εκτελέσεις του Μητρόπουλου με έργα των παραπάνω συνθετών σε συναυλίες της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (μη συμφωνικές), σε συναυλίες άλλων ορχηστρών (π.χ. Cleveland, Βοστώνης) και σε συναυλίες του New York Chamber Ensemble. Αν και τα έργα του Schoenberg υπερτερούν αριθμητικά, οι τρεις εκτελέσεις της όπερας *Wozzeck* του Alban Berg, τον Απρίλιο του 1951, αποτελούν, αναμφίβολα, το σημαντικότερο καλλιτεχνικό επίτευγμα του Μητρόπουλου στην Αμερική, όσον αφορά στη σύγχρονη μουσική, με καθολική αποδοχή από κοινό και κριτικούς, αλλά και διεθνή απήχηση, που οδήγησε τόσο στη δισκογράφηση του έργου, όσο και στην παρουσίασή του, από τον Μητρόπουλο, την επόμενη χρονιά, στο άντρο του bel canto, τη Σκάλα του Μιλάνου.[6]

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΡΓΟ	ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ – ΤΟΠΟΣ
Arnold Schoenberg	*Verklärte Nacht*, op. 4	31.12.1942
		3.1.1943
		27.3.1952
		30.3.1952
		27.2.1958
		2.3.1958
		3.5.1958 (Teatro Colón, Buenos Aires)
		1.6.1958 (Estudio Auditorio, Montevideo)
		3.6.1958 (University Auditorium, Porto Alegre)
		5.6.1958 (Teatro Municipal, Sao Paulo)
		10.6.1958 (Teatro Municipal, Rio de Janeiro)[7]

a well-written, respectable piece in Schoenberg's immature, post-Straussian style. Despite its appealing qualities, it would never be known were it not for its composer's subsequent fame – a fame that is based on the abandonment of the very style of which *Verklärte Nacht* is an example, so that to represent Schoenberg by it alone is an absurdity» («[…] Κανείς συνθέτης δεν έχει εξασφαλίσει περισσότερο από τον Schoenberg τη θέση του στην ιστορία, αλλά το μόνο έργο του που ουσιαστικά υφίσταται στο τρέχον συμφωνικό ρεπερτόριο είναι η *Εξαϋλωμένη νύχτα*. Πρόκειται για ένα καλογραμμένο, αξιοπρεπές έργο, που ωστόσο ανήκει στο πρώιμο, "μετα-στραουσικό" ύφος του Schoenberg. Παρά τις προφανείς αρετές του, αυτό το έργο δεν θα ήταν ποτέ γνωστό αν δεν το ακολουθούσε η φήμη του συνθέτη του – μια φήμη που όμως βασίζεται στην ολοκληρωτική εγκατάλειψη του ύφους του οποίου η *Εξαϋλωμένη νύχτα* αποτελεί παράδειγμα. Έτσι, το να παρουσιάζεται ως μοναδικό, ουσιαστικά, αντιπροσωπευτικό δείγμα γραφής του συνθέτη είναι παραλογισμός»). Henry Cowell, "Current Chronicle", *The Musical Quarterly* 35/1, 1949, σ. 106-111: 106-107 (μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος).

6 Βλ. σχετικά: Κώστιος, "Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η Σχολή της Βιέννης", ό.π., σ. 80.

7 Οι πέντε, συνολικά, εκτελέσεις της *Εξαϋλωμένης νύχτας* σε Αργεντινή, Ουρουγουάη και Βραζιλία έλαβαν χώρα κατά την περιοδεία της ορχήστρας στη Νότιο Αμερική το 1958.

	Fünf Orchesterstücke, op. 16 (εκδοχή του 1909)	21 & 22.10.1948
	A Survivor from Warsaw, op. 46	13 & 14.4.1950
	Variationen, op. 31	2 & 3.11.1950
	Erwartung, op. 17	15, 16 & 18.11.1951
	Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, op. 36	29 & 30.11.1952 (Louis Krasner, βιολί)
	Pelleas und Melisande, op. 5	29 & 30.10.1953
	Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, op. 42	13 & 16.3.1958 (Glenn Gould, πιάνο)
Alban Berg	*Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*	15 & 16.12.1949 (Joseph Szigeti, βιολί)
	Wozzeck	12, 13 & 15.4.1951
	Drei Orchesterstücke, op. 6	20 & 21.11.1952
Anton von Webern	*Passacaglia*, op. 1	23.10.1948 / 21, 22, 23 & 24.1.1960
	Symphonie, op. 21	26.1.1950

Πίνακας 2: Οι εκτελέσεις Μητρόπουλου σε έργα των Schoenberg, Berg και Webern με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης, 1942-1960 (εκτελέσεις και εκτός Νέας Υόρκης, όπου αναφέρεται)[8]

Ισορροπώντας θαυμαστά μεταξύ σύνθεσης, διδασκαλίας, επιμέλειας εκδόσεων και προετοιμασίας εκτελέσεων έργων του, και, φυσικά, οικογενειακών υποχρεώσεων, ο Schoenberg κατόρθωσε να αφιερώσει μεγάλο μέρος του χρόνου του στην αλληλογραφία του. Σύμφωνα με τα στοιχεία του Arnold Schönberg Center στη Βιέννη, περισσότερα από 20.000 τεκμήρια αλληλογραφίας, από και προς τον Schoenberg, έχουν ταυτοποιηθεί έως σήμερα. Ο αυστριακός συνθέτης ήταν ιδιαίτερα σχολαστικός με αυτήν του την ενασχόληση, διατηρώντας επιμελώς αντίγραφα σε καρμπόν των γραμμάτων που έστελνε καθώς και τις αυθεντικές εκδοχές των γραμμάτων που ελάμβανε (γι' αυτό και έχουμε πλήρη αρχειακή εικόνα, ως φυσικό αντικείμενο, της παρούσας αλληλογραφίας από τον Schoenberg και – δυστυχώς – μηδενική από τον Μητρόπουλο). Ο Schoenberg δώρισε την αλληλογραφία του στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου το 1951, όπου διατηρείται σήμερα σε φυσική και ψηφιοποιημένη μορφή, ως μέρος της Schoenberg Collection, του τμήματος Music Division.[9]

Η αλληλογραφία Μητρόπουλου – Schoenberg ξεκινά στις 10 Οκτωβρίου 1945 και ολοκληρώνεται στις 27 Ιουνίου 1951. Αποτελείται από 37 συνολικά τεκμήρια (ήτοι, 26 δακτυλογραφημένες επιστολές, 7 τηλεγραφήματα, 2 χειρόγραφα γράμματα και 2 σύντομα χειρόγραφα σημειώματα), εκ των οποίων 17 απηύθυνε ο Μητρόπουλος και 20 ο Schoenberg. Η ημερολογιακή εξέλιξη της αλληλογραφίας είναι συνεχής μεταξύ Οκτωβρίου 1945 και Μαΐου 1946, Οκτωβρίου – Δεκεμβρίου 1948 και Απριλίου 1950 – Ιουνίου 1951, με δύο, σχεδόν διετείς, διακοπές μεταξύ των ετών 1946-1948 και 1948-1950. Τέλος, μπορεί με ακρίβεια να διαπιστωθεί η απώλεια ενός, τουλάχιστον, τεκμηρίου, που χρονολογικά προηγείται της επιστολής της 8ης Απριλίου 1950 από τον

[8] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s*, ό.π., σ. 244 (Πίνακας 3.1).

[9] Σε ψηφιοποιημένη μορφή, η αλληλογραφία Μητρόπουλου – Schoenberg είναι επίσης διαθέσιμη στα αρχεία του Arnold Schönberg Center στη Βιέννη.

Μητρόπουλο προς τον Schoenberg, πράγμα που οριοθετεί το πραγματικό corpus της παρούσας αλληλογραφίας στα 38 τεκμήρια.[10]

1	Μητρόπουλος προς Schoenberg	10 Οκτωβρίου 1945 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
2		2 Νοεμβρίου 1945 (τηλεγράφημα)
3		10 Νοεμβρίου 1945 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
4		19 Νοεμβρίου 1945 (τηλεγράφημα)
5		1 Δεκεμβρίου 1945 (τηλεγράφημα)
6		7 Μαΐου 1946 (τηλεγράφημα)
7		10 Οκτωβρίου 1948 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
8		29 Οκτωβρίου 1948 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
9		9 Δεκεμβρίου 1948 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
10		8 Απριλίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
11		27 Ιουνίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
12		2 Αυγούστου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
13		6 Οκτωβρίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
14		25 Οκτωβρίου 1950 (τηλεγράφημα)
15		22 Νοεμβρίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
16		8 Ιουνίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
17		19 Ιουνίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
1	Schoenberg προς Μητρόπουλο	30 Οκτωβρίου 1945 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
2		[;] Οκτώβριος 1945 (τηλεγράφημα)
3		[;] Νοέμβριος 1945 (τηλεγράφημα)
4		[;] Νοέμβριος 1945 (χειρόγραφο γράμμα)
5		20 Νοεμβρίου 1945 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
6		[;] Νοέμβριος 1945 (χειρόγραφο σημείωμα)
7		5 Μαΐου 1946 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
8		4 Οκτωβρίου 1948 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
9		1 Νοεμβρίου 1948 (χειρόγραφο γράμμα)
10		26 Απριλίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)

[10] Η πλήρης αποδελτίωση και ο κριτικός σχολιασμός της αλληλογραφίας Μητρόπουλου – Schoenberg αποτελούν το αντικείμενο ολόκληρου του όγδοου κεφαλαίου στην πρόσφατη μελέτη του γράφοντος, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece* (ό.π., σ. 246-275). Επιπλέον, στο παράρτημα που ακολουθεί το συγκεκριμένο κεφάλαιο, παρατίθενται οι αυθεντικές εκδοχές (facsimiles) και των 37 τεκμηρίων της αλληλογραφίας. Για τη δυνατότητα πρόσβασης και τις άδειες χρήσης και δημοσίευσης, τόσο στην προαναφερθείσα μελέτη του γράφοντος όσο και στα δείγματα που παρουσιάζονται εδώ, ευχαριστίες οφείλονται στους Lawrence Schoenberg (γιο του Arnold Schoenberg), Carey Bostian (κληρονόμο του James Dixon, κληρονόμου του Μητρόπουλου), ενώ σημαντική ήταν η βοήθεια των βιβλιοθηκονόμων Kevin LaVie (Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου, Ουάσινγκτον), Therese Muxeneder και Eike Fess (Arnold Schönberg Center, Βιέννη), και Amy McBeth (Μουσική Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Iowa). Μια προγενέστερη δημοσίευση και κριτικός σχολιασμός δύο εκ των επιστολών της αλληλογραφίας Μητρόπουλου – Schoenberg, έχει γίνει στο: Απόστολος Κώστιος, "Δύο άγνωστες επιστολές του Arnold Schönberg προς τον Δημήτρη Μητρόπουλο", *Μουσικός Λόγος* 4, 2002, σ. 112-124.

11		4 Ιουλίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
12		2 Αυγούστου 1950 (χειρόγραφο σημείωμα)
13		14 Οκτωβρίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
14		6 Νοεμβρίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
15		17 Νοεμβρίου 1950 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
16		30 Ιανουαρίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
17		19 Μαΐου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
18		2 Ιουνίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
19		13 Ιουνίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)
20		27 Ιουνίου 1951 (δακτυλογραφημένη επιστολή)

Πίνακας 3: Το corpus της αλληλογραφίας Μητρόπουλου – Schoenberg (Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου)

Αν και, όπως είναι φυσικό, η αλληλογραφία αφορά κατά κύριο λόγο σε επικείμενες εκτελέσεις ορχηστρικών έργων του Schoenberg από τον Μητρόπουλο, η αποδελτίωση φέρνει στο φως ενδιαφέροντα στοιχεία γύρω από τον τρόπο που ο καθένας τους αντιλαμβανόταν την έννοια του μουσικού μοντερνισμού στη μεταπολεμική Αμερική, ζητήματα και γεγονότα της αμερικάνικης μουσικής ζωής, αλλά και στοιχεία της προσωπικής τους σχέσης, η οποία, ξεκινώντας ως τυπική, εξελίχθηκε σε εγκάρδια, χωρίς ωστόσο να λείψουν και οι συγκρούσεις.

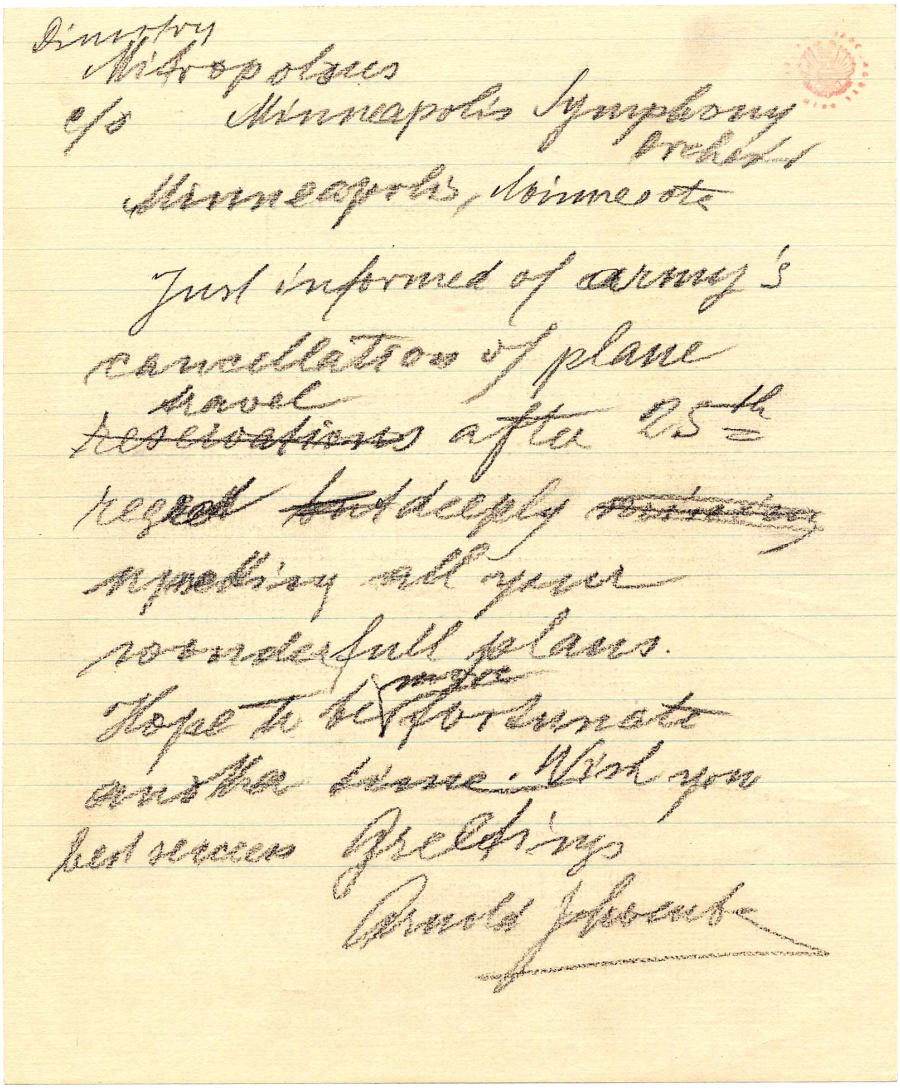
Ο Schoenberg, ο οποίος ζει και εργάζεται στο Λος Άντζελες, φαίνεται να γνωρίζει και να εκτιμά τόσο τις προθέσεις όσο και τις προσπάθειες του Μητρόπουλου να προωθήσει τη σύγχρονη μουσική, ήδη από την περίοδο της Μινεάπολης και, πιθανόν, αρκετά πριν από την έναρξη της αλληλογραφίας τους. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα επιστολής του προς τον Hermann Scherchen, στις 12 Νοεμβρίου 1945, δηλαδή μόλις έναν μήνα μετά την έναρξη της αλληλογραφίας του με τον Μητρόπουλο, όπου αναφέρει:

> Θα ήταν εξαιρετικά σημαντικό – τουλάχιστον όσον αφορά την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική – να είχαμε κάποιον σαν εσάς εδώ, που να τολμά να υπερασπιστεί τη μοντέρνα μουσική. Από τους πολλούς Ευρωπαίους εδώ, μόνο ο Μητρόπουλος έχει το θάρρος να το κάνει.[11]

Η αλληλογραφία επιλύει, οριστικά, και το ερώτημα, εάν ο Μητρόπουλος και ο Schoenberg συναντήθηκαν τελικά δια ζώσης στις Η.Π.Α. Οι ευκαιρίες που παρουσιάστηκαν ήταν δύο, αλλά καμιά εξ αυτών δεν ευοδώθηκε. Η πρώτη, που αφορά και στην έναρξη της αλληλογραφίας, ήταν η πρόσκληση του Μητρόπουλου προς τον Schoenberg και τη σύζυγό του να ταξιδέψουν από το Λος Άντζελες στη Μινεάπολη για να παραστούν στην εκτέλεση του *Κοντσέρτου για βιολί* του αυστριακού συνθέτη, με σολίστ τον Louis Krasner, στις 30 Νοεμβρίου 1945. Τελικά, κι ενώ όλα είχαν κανονιστεί (μετακίνηση, εισιτήρια, διαμονή), ο Schoenberg ενημερώνει τον Μητρόπουλο, με ένα ιδιαίτερα φορτισμένο χειρόγραφο σημείωμα (προφανώς στάλθηκε ως τηλεγράφημα), ότι αδυνατεί να παραστεί στη συναυλία, καθώς την τελευταία στιγμή (στις 25 Νοεμβρίου) η αμερικάνικη κυβέρνηση δέσμευσε όλες τις θέσεις όλων των αεροπορικών

[11] Επιστολή του Schoenberg προς τον Hermann Scherchen, σταλμένη από το Λος Άντζελες στις 12 Νοεμβρίου 1945· στο: Arnold Schoenberg, *Letters*, Erwin Stein (επιμ.), Eithne Wilkins και Ernst Kaiser (μτφρ.), Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1987, σ. 237 (επιστολή αρ. 205· ελληνική απόδοση της αγγλικής μετάφρασης: Γ. Σακαλλιέρος).

εταιρειών, προκειμένου να επιστρέψουν στα σπίτια τους οι αμερικανοί στρατιώτες μετά το οριστικό τέλος των επιχειρήσεων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Έτσι, ακυρώθηκαν άμεσα τα αεροπορικά εισιτήρια του ζεύγους Schoenberg από το Λος Άντζελες στο Κάνσας Σίτυ κι από εκεί στη Μινεάπολη.


Dimitry Mitropolous
c/o Minneapolis Symphony Orchestra
Minneapolis, Minnesota

Just informed of army's cancellations of plane travel reservations after 25th. Regret but deeply spoiling all your wonderfull plans. Hope to be more fortunate another time. Wish you best success.

Greetings
Arnold Schoenberg

Εικόνα 1: Χειρόγραφο σημείωμα του Schoenberg προς τον Μητρόπουλο [(;) Νοέμβριος 1945] [Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου][12]

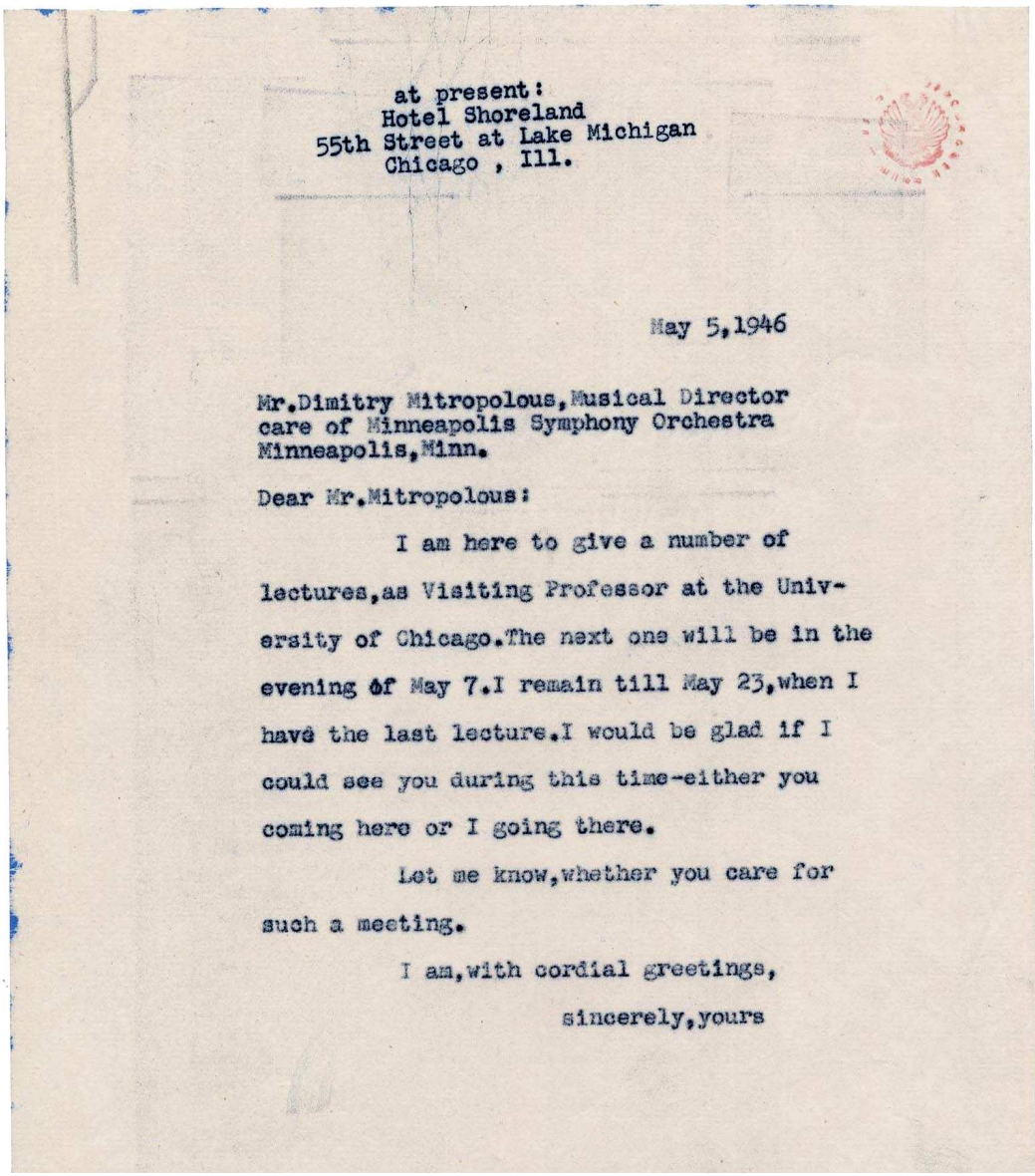
[12] Το ακριβές χειρόγραφο κείμενο του Schoenberg (Εικόνα 1):

Dimitry [sic] Mitropolous [sic]
c/o Minneapolis Symphony Orchestra
Minneapolis, Minnesota

Just informed of army's cancellations of plane reservations travel after 25th. Regret but deeply spoiling all your wonderfull [sic] plans. Hope to be more fortunate another time. Wish you best success.

Greetings
Arnold Schoenberg

Η δεύτερη ευκαιρία δόθηκε στην επιστολή της 5ης Μαΐου 1946, όπου ο Schoenberg ανακοινώνει στον Μητρόπουλο (μάλλον την τελευταία στιγμή) ότι βρίσκεται ήδη και θα παραμείνει μέχρι τις 23 Μαΐου ως επισκέπτης καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο, για μία σειρά διαλέξεων, δηλαδή σχετικά κοντά στη Μινεάπολη. Έτσι, του προτείνει να συναντηθούν σε μία από τις δύο πόλεις. Δύο μέρες αργότερα, σε ένα μάλλον βιαστικό τηλεγράφημα, ο Μητρόπουλος ενημερώνει τον Schoenberg για ανειλημμένες υποχρεώσεις του στη Νέα Υόρκη και, ακολούθως, στην Ευρώπη, την ίδια ακριβώς περίοδο, οι οποίες στέρησαν, και από τους δύο, και αυτή τη δυνατότητα μιας κατ' ιδίαν γνωριμίας.



at present:
Hotel Shoreland
55th Street at Lake Michigan
Chicago , Ill.

May 5,1946

Mr.Dimitry Mitropolous,Musical Director
care of Minneapolis Symphony Orchestra
Minneapolis,Minn.

Dear Mr.Mitropolous:

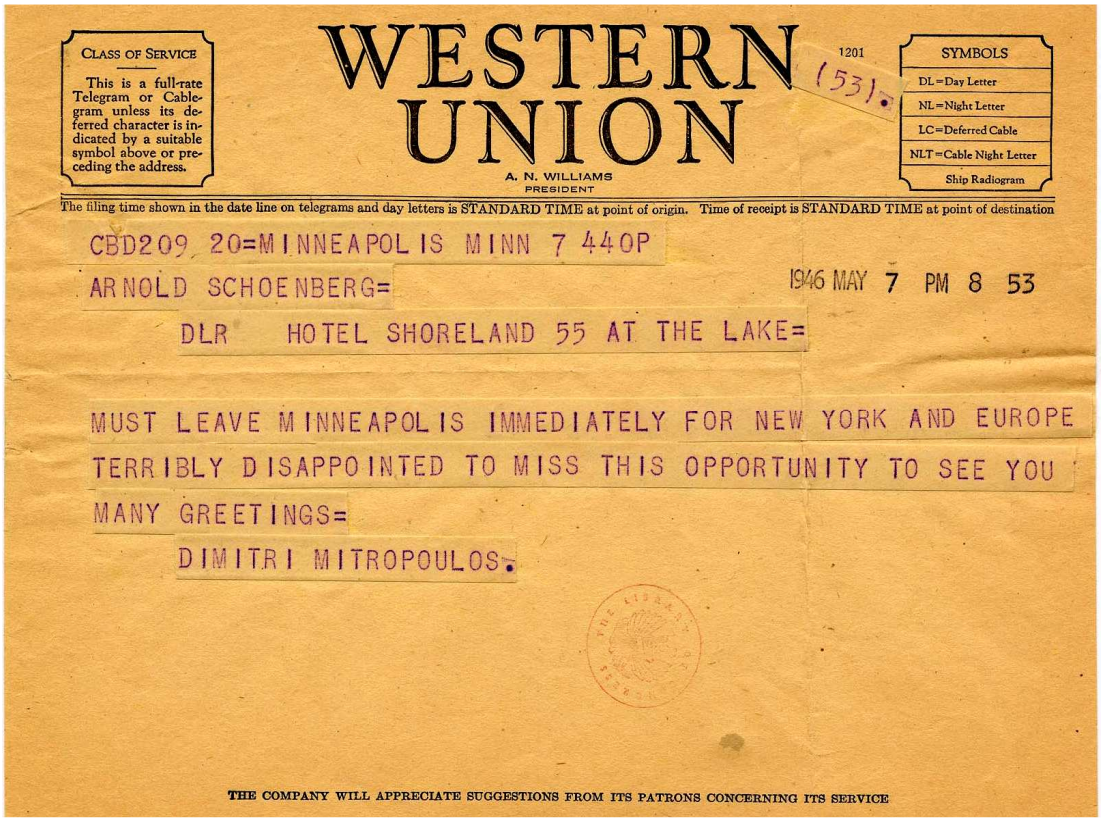
I am here to give a number of lectures,as Visiting Professor at the University of Chicago.The next one will be in the evening of May 7.I remain till May 23,when I have the last lecture.I would be glad if I could see you during this time-either you coming here or I going there.

Let me know,whether you care for such a meeting.

I am,with cordial greetings,

sincerely,yours

Εικόνα 2: Επιστολή του Schoenberg προς τον Μητρόπουλο (5 Μαΐου 1946) [Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]



CLASS OF SERVICE
This is a full-rate Telegram or Cablegram unless its deferred character is indicated by a suitable symbol above or preceding the address.

WESTERN UNION

1201

(531)

A. N. WILLIAMS
PRESIDENT

SYMBOLS
DL = Day Letter
NL = Night Letter
LC = Deferred Cable
NLT = Cable Night Letter
Ship Radiogram

The filing time shown in the date line on telegrams and day letters is STANDARD TIME at point of origin. Time of receipt is STANDARD TIME at point of destination

CBD209 20=MINNEAPOLIS MINN 7 440P

ARNOLD SCHOENBERG= 1946 MAY 7 PM 8 53

DLR HOTEL SHORELAND 55 AT THE LAKE=

MUST LEAVE MINNEAPOLIS IMMEDIATELY FOR NEW YORK AND EUROPE TERRIBLY DISAPPOINTED TO MISS THIS OPPORTUNITY TO SEE YOU MANY GREETINGS=

DIMITRI MITROPOULOS.

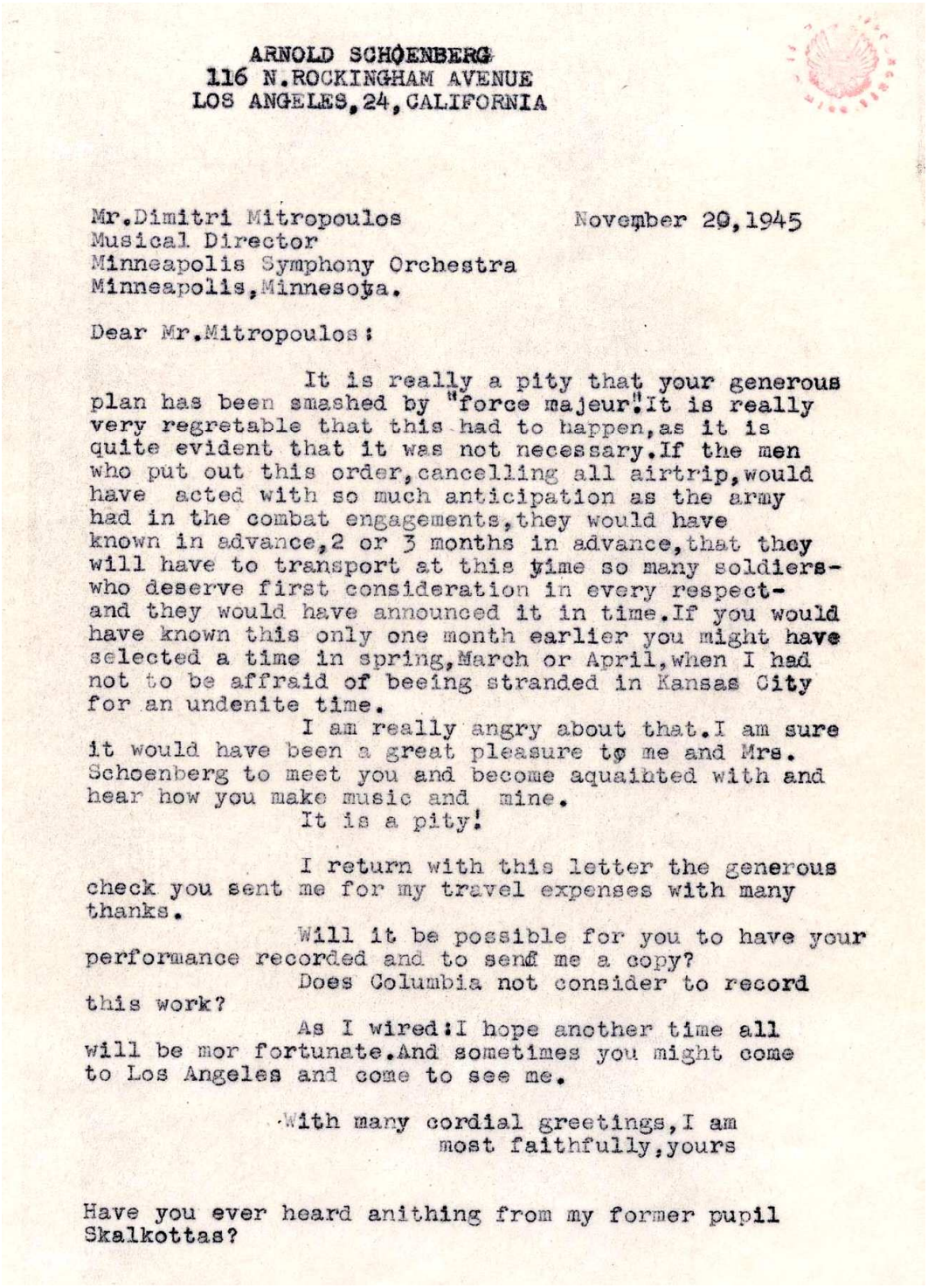
THE COMPANY WILL APPRECIATE SUGGESTIONS FROM ITS PATRONS CONCERNING ITS SERVICE

Εικόνα 3: Απαντητικό τηλεγράφημα του Μητρόπουλου προς τον Schoenberg (7 Μαΐου 1946) [Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]

Ο Schoenberg δεν φαίνεται να ξεχνά τις μέρες του Βερολίνου, αλλά και τους εκεί μαθητές του, ειδικά τους πιο σημαντικούς. Στην επιστολή της 20ής Νοεμβρίου 1945, όπου και εξηγεί αναλυτικά στον Μητρόπουλο τους λόγους που δεν δύναται να παραστεί στη συναυλία της 30ής Νοεμβρίου στη Μινεάπολη, έχει ένα ενδιαφέρον υστερόγραφο με το ερώτημα:

> Έχετε ακούσει οτιδήποτε για τον παλιό μου μαθητή, Σκαλκώτα;

Πιο ενδιαφέρουσα, ωστόσο, είναι η αντίδραση του Μητρόπουλου, καθώς, στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει αντίδραση και το ερώτημα, άγνωστο γιατί, παραμένει αναπάντητο.



ARNOLD SCHOENBERG
116 N.ROCKINGHAM AVENUE
LOS ANGELES,24,CALIFORNIA

Mr.Dimitri Mitropoulos
Musical Director
Minneapolis Symphony Orchestra
Minneapolis,Minnesota.

November 29,1945

Dear Mr.Mitropoulos:

It is really a pity that your generous plan has been smashed by "force majeur".It is really very regretable that this had to happen,as it is quite evident that it was not necessary.If the men who put out this order,cancelling all airtrip,would have acted with so much anticipation as the army had in the combat engagements,they would have known in advance,2 or 3 months in advance,that they will have to transport at this time so many soldiers- who deserve first consideration in every respect- and they would have announced it in time.If you would have known this only one month earlier you might have selected a time in spring,March or April,when I had not to be affraid of beeing stranded in Kansas City for an undenite time.

I am really angry about that.I am sure it would have been a great pleasure to me and Mrs. Schoenberg to meet you and become aquainted with and hear how you make music and mine.

It is a pity!

I return with this letter the generous check you sent me for my travel expenses with many thanks.

Will it be possible for you to have your performance recorded and to send me a copy?

Does Columbia not consider to record this work?

As I wired:I hope another time all will be mor fortunate.And sometimes you might come to Los Angeles and come to see me.

With many cordial greetings,I am
most faithfully,yours

Have you ever heard anithing from my former pupil Skalkottas?

Εικόνα 4: Επιστολή του Schoenberg προς τον Μητρόπουλο (20 Νοεμβρίου 1945). Η αναφορά στον Σκαλκώτα στις δύο τελευταίες γραμμές [Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]

Στην αλληλογραφία Μητρόπουλου – Schoenberg, συζητούνται επικείμενες εκτελέσεις, δισκογραφικές εκδόσεις, καθώς και ραδιοφωνικές μεταδόσεις και μαγνητοσκοπήσεις τους, δέκα, συνολικά, έργων του αυστριακού συνθέτη, τα οποία, με χρονολογική σειρά, είναι: το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*, op. 36, το *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων (με σοπράνο)*, op. 10, τα *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα* (*Fünf Orchesterstücke*), op. 16, η πρώτη *Συμφωνία δωματίου* (*Kammersymphonie in E*, Nr. 1),

op. 9, η *Σερενάτα* (*Serenade*), op. 24, οι *Παραλλαγές* για ορχήστρα (*Variationen*), op. 31, η καντάτα *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία* (*A Survivor from Warsaw*), op. 46, η όπερα *Μωυσής και Ααρών* (*Moses und Aron*), το μονόδραμα *Προσμονή* (*Erwartung*), op. 17, και το ορατόριο *Η κλίμακα του Ιακώβ* (*Die Jakobsleiter*). Η αναλυτικότερη αντιστοιχία έργων με αναφορές για κάθε ένα από αυτά σε συγκεκριμένα γράμματα ακολουθεί στον παρακάτω πίνακα:

ΕΡΓΑ	**Αναφορές στην αλληλογραφία**	
	Μητρόπουλος προς Schoenberg	Schoenberg προς Μητρόπουλο
Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα, op. 36	10.10.1945 1.12.1945	20.11.1945
Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 2, σε φα δίεση ελάσσονα (με σοπράνο), op. 10	10.10.1945	[;].11.1945
Πέντε κομμάτια για ορχήστρα, op. 16	10.10.1948 2.8.1950 6.10.1950 25.10.1950 8.6.1951	4.10.1948 1.11.1948 14.10.1950 6.11.1950 19.5.1951 2.6.1951
Συμφωνία δωματίου αρ. 1, op. 9	10.10.1948	4.10.1948
Σερενάτα, op. 24	8.4.1950	–
Παραλλαγές για ορχήστρα, op. 31	29.12.1948 8.4.1950 22.11.1950 8.6.1951	17.11.1950 30.1.1951 2.6.1951
Ένας επιζών από τη Βαρσοβία, op. 46	27.6.1950 2.8.1950	26.4.1950 4.7.1950
Μωυσής και Ααρών	2.8.1950	2.6.1951
Προσμονή, op. 17	8.6.1951 19.6.1951	6.11.1950 13.6.1951 27.6.1951
Η κλίμακα του Ιακώβ	–	6.11.1950

Πίνακας 4: Τα έργα του Schoenberg τα οποία αναφέρονται στην αλληλογραφία του με τον Μητρόπουλο (με ημερολογιακή αναφορά ανά επιστολή και αποστολέα – παραλήπτη)

Ιδιαίτερη έκταση στην αλληλογραφία καταλαμβάνουν, όπως βλέπουμε, τα *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα*, τα οποία ο Μητρόπουλος παρουσίασε στο Carnegie Hall με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης στις 21 και 22 Οκτωβρίου 1948. Το έργο αυτό, γραμμένο αρχικά το 1909 για μια τεράστια ορχήστρα μαλερικών διαστάσεων, με τετραπλά ξύλινα, ομάδα 14 χάλκινων πνευστών και μεγάλο αριθμό κρουστών, ο Schoenberg το αναθεώρησε το 1949, αφαιρώντας μέρη οργάνων και συγχωνεύοντας άλλα, και αυτή είναι η εκδοχή που παρουσιάζεται, κατά κύριο λόγο, σήμερα. Αν και στο διαδικτυακό αρχείο προγραμμάτων συναυλιών της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης αναφέρεται ότι

στις συγκεκριμένες συναυλίες εκτελέστηκε η εκδοχή του 1909,[13] από τις επιστολές που αντήλλαξαν Μητρόπουλος και Schoenberg τον Οκτώβριο του 1948 καταλαβαίνουμε ότι ο Μητρόπουλος είχε ήδη στα χέρια του τη συντομευμένη – ενορχηστρωτικά – εκδοχή του 1949, προφανώς ανέκδοτη ακόμα[14] και με χειρόγραφες διορθώσεις. Ωστόσο, ο Schoenberg την είχε ήδη χρησιμοποιήσει, αφού ο ίδιος την είχε στείλει στο Μεξικό, κάποιους μήνες νωρίτερα, για να διευθύνει το έργο ο γνωστός συνθέτης Carlos Chávez.[15] Το έργο αναφέρεται στην αλληλογραφία και αργότερα, για επικείμενη εκτέλεσή του με την ορχήστρα του Cleveland, τη σεζόν 1950-1951.[16]

Τα *Πέντε Κομμάτια για ορχήστρα* είχαν μεγάλη απήχηση στη συναυλία της 21ης Οκτωβρίου 1948, με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης στο Carnegie Hall. Πανευτυχής ο Schoenberg, γράφει στον Μητρόπουλο, την 1η Νοεμβρίου, για τα πάμπολλα γράμματα και κριτικές που έλαβε για τη συγκεκριμένη εκτέλεση και την επιτυχία του έργου. Από αυτήν την επιστολή και μετά, ο τόνος του Schoenberg γίνεται πιο εγκάρδιος, πιο οικείος και, σταδιακά, αποκαλεί πια τον Μητρόπουλο «αγαπητό φίλο». Ο Μητρόπουλος, από μεριάς του, ανταποκρίνεται, αλλά πάντα διατηρεί έναν σεβασμό και μια απόσταση προς έναν συνθέτη που θαυμάζει και εκτιμά, ως Δάσκαλο και θεμελιωτή της μοντέρνας μουσικής. Χαρακτηριστική της επιτυχημένης πρόσληψης του έργου είναι, για παράδειγμα, η ενθουσιώδης επιστολή του προαναφερθέντος αμερικανού συνθέτη Henry Cowell προς τον Schoenberg, σταλμένη μόλις την επομένη της συναυλίας, 22 Οκτωβρίου, όπου αναφέρει:

> Αγαπητέ φίλε,
>
> Ήμουν απολύτως συνεπαρμένος από την παρτιτούρα, φυσικά, αλλά και η εκτέλεση ήταν μεγαλειώδης, πέρα από το πόσο εξαιρετικό είναι το ίδιο το έργο. Καθόμασταν δίπλα-δίπλα με τον John Cage, ο οποίος ήταν επίσης εκστασιασμένος, και μιλήσαμε αργότερα με τον Arthur Schnabel, ο οποίος ήταν, κι αυτός, κατενθουσιασμένος. Όλοι δώσαμε συγχαρητήρια στον Μητρόπουλο για την εξαιρετική του ερμηνεία. Ελπίζουμε το έργο να καθιερωθεί στο ρεπερτόριο. Η τελευταία φορά που το είχα ακούσει ήταν τη δεκαετία του 1920, εδώ [σ.σ. στη Νέα Υόρκη] με τον Stokowski. Σας εσωκλείω αποκόμματα κριτικών που ίσως χρειαστείτε. Σας σκεφτόμαστε συχνά και με θέρμη […].[17]

[13] Βλ. σχετικά στο ψηφιακό αρχείο προγραμμάτων συναυλιών της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης: http://history2.nyphil.org/nypwcpub/dbweb.asp?ac=a1 (πρόσβαση στις 28 Μαρτίου 2014).

[14] Η έκδοση της αναθεωρημένης εκδοχής των *Πέντε κομματιών για ορχήστρα* πραγματοποιήθηκε μετά το θάνατο του Schoenberg, από τον εκδοτικό οίκο C. F. Peters Corp. στη Νέα Υόρκη. Μία ακόμη πιο πρόσφατη αναθεωρημένη εκδοχή κυκλοφόρησε στις 21 Νοεμβρίου 1973 (πληροφορίες από τον ιστότοπο του Arnold Schönberg Center στη Βιέννη: http://www.schoenberg.at/compositions/werke_einzelansicht.php?werke_id=233· πρόσβαση στις 17 Φεβρουαρίου 2016).

[15] Το αναφέρει ο ίδιος ο Schoenberg στον Μητρόπουλο, στην επιστολή του με ημερομηνία 4 Οκτωβρίου 1948.

[16] Για τις αναφορές στο έργο, στο corpus της αλληλογραφίας, βλ. Πίνακα 4.

[17] Dear Friend:

I was completely enthralled by the score, of course, but the performance was magnificent, and the work itself is marvellous! We sat with John Cage, who was in raptures, and spoke afterwards to Schnabel, who was terribly pleased, too. We all congratulated Mitropoulos on his clear performance. We all hope that the work will come into standard repertory. The last time I heard it was in the 1920s here with Stokowski. I enclose clippings in case you can use them. We think of you often and with affection […].

Hearty greetings

Henry Cowell

Επιστολή του Henry Cowell στον Schoenberg (22 Οκτωβρίου 1948, Cowell Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου), μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος. Η επιστολή αναφέρεται και στο: Sabine Feisst, "Henry Cowell und Arnold Schoenberg – eine unbekannte Freundschaft", *Archiv für Musikwissenschaft* 55, 1998, σ. 57-71: 67.

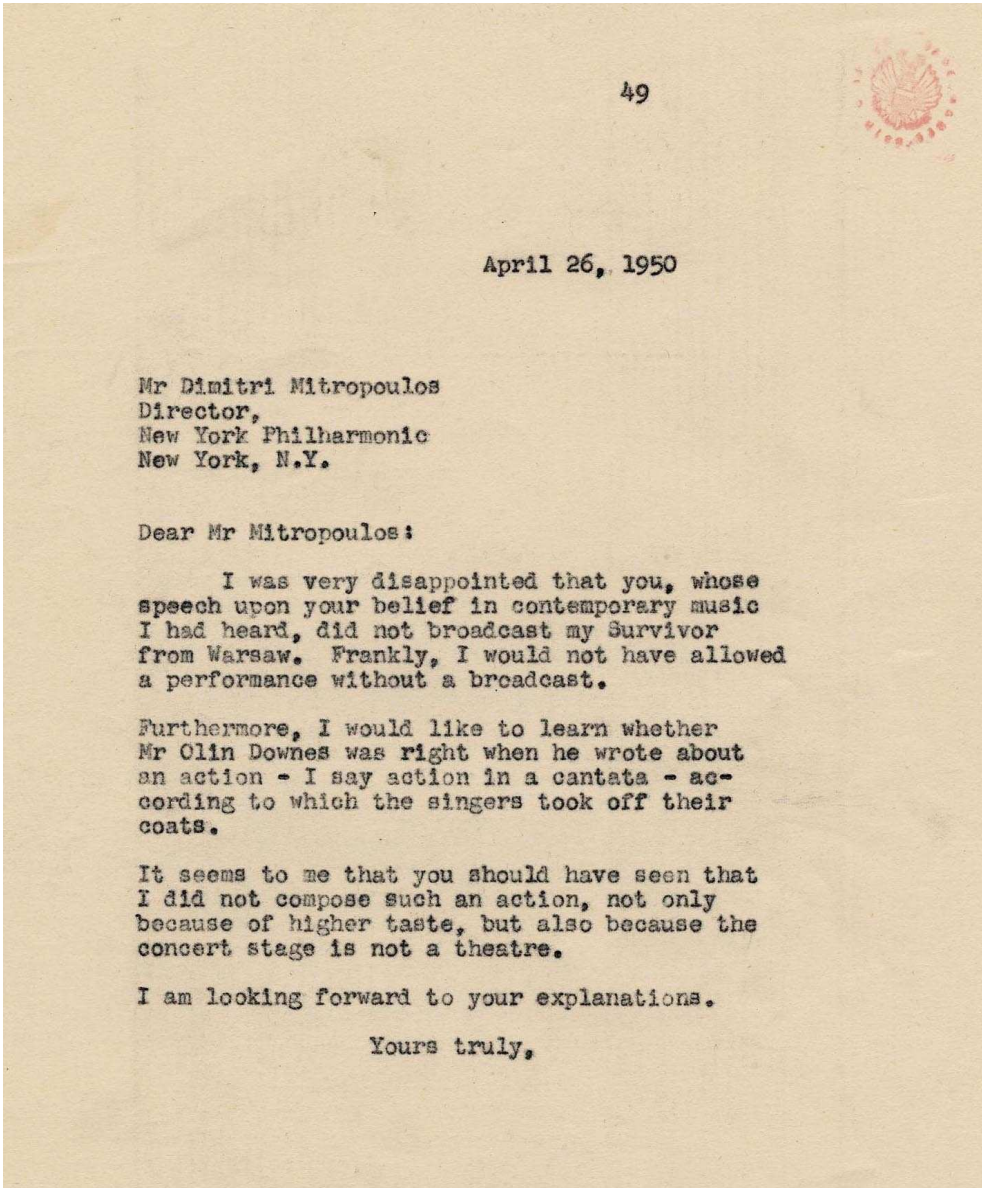
Ωστόσο, η εκτέλεση ή, πιο σωστά, μια σκηνική προσθήκη στη συναυλιακή παρουσίαση ενός έργου τύπου concertante λίγο έλειψε να τινάξει στον αέρα την έως τότε ανέφελη, και σχεδόν φιλική πια, σχέση Μητρόπουλου – Schoenberg. Αυτό το αρκετά γνωστό περιστατικό συνέβη στην παρουσίαση του έργου *Ένας επιζών από τη Βαρσοβία*, για αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα, στις 13 Απριλίου 1950 στο Carnegie Hall. Στο δραματικό αποκορύφωμα της αντιπολεμικής αυτής καντάτας του Schoenberg, η χορωδία, η οποία συμβολίζει τους Εβραίους που παρατάσσονται στη γραμμή αναμένοντας την εκτέλεσή τους, τραγουδά την εβραϊκή προσευχή "Sh'ma Yisrael!" («Άκου, Ισραήλ!»). Ο Μητρόπουλος ζήτησε από τα μέλη της χορωδίας, σε εκείνο το σημείο, να σηκωθούν όρθιοι, να βγάλουν τα επανωφόριά τους και να μείνουν με τα λευκά πουκάμισά τους, που συμβόλιζαν τους μελλοθάνατους. Η επιτυχία του έργου ήταν τεράστια και το κοινό απαίτησε επιτόπου την επανάληψή του, κάτι που έγινε.[18]

Ο Schoenberg, ο οποίος βρισκόταν στο Λος Άντζελες, ήταν ήδη ενοχλημένος επειδή η εκτέλεση δεν μεταδόθηκε ραδιοφωνικά και, επιπλέον, επηρεάστηκε και από την έντονα αρνητική κριτική του Olin Downes στους *New York Times*.[19] Αποτελώντας, στην ουσία, τον ηθικό αυτουργό της υπόθεσης, ο Olin Downes, ως μουσικοκριτικός, ήταν σχεδόν πάντα αρνητικός και προς τον Μητρόπουλο και προς τον Schoenberg, αλλά και γενικότερα προς τη σύγχρονη μουσική.[20] Σε μία επιστολή γραμμένη σε ιδιαίτερα αυστηρό τόνο προς τον Μητρόπουλο, στις 26 Απριλίου 1950, ο Schoenberg εκθέτει τη διαμαρτυρία του για την αναίτια, και χωρίς να την έχει επιτρέψει ο ίδιος, σκηνική προσθήκη, σε ένα έργο συναυλιακής, κατά τα άλλα, παρουσίασης, απαιτώντας με ανυπομονησία τις εξηγήσεις του έλληνα μαέστρου.

[18] Το επεισόδιο περιγράφεται (με την ανάλογη γλαφυρότητα που χαρακτηρίζει τον συγγραφέα του), στο: William R. Trotter, *Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland: Amadeus Press, 1995, σ. 294-295.

[19] Olin Downes, "Schoenberg Work is Presented Here", *The New York Times* (κριτική που δημοσιεύτηκε στις 14 Απριλίου 1950).

[20] Ο Schoenberg είχε και ο ίδιος, βέβαια, προσωπικές προστριβές με τον Downes, όχι μόνο σε κριτικές του τελευταίου για δικά του έργα, αλλά και για έργα άλλων συνθετών. Χαρακτηριστική είναι η ανταλλαγή επιστολών μεταξύ τους με αφορμή μία αυστηρή κριτική του Downes για την εκτέλεση της *7ης συμφωνίας* του Mahler από τον Μητρόπουλο, στις 11 Νοεμβρίου 1948 (μαζί με ένα έργο του Poulenc). Βλ. σχετικά: Schoenberg, *Letters*, ό.π., σ. 260-262 (επιστολή αρ. 230) και σ. 263-264 (επιστολή αρ. 231). Επίσης: Olin Downes, "Work by Poulenc Concert Feature", *The New York Times* (κριτική που δημοσιεύτηκε στις 16 Νοεμβρίου 1948)· αναδημοσίευση στο: Egbert M. Ennulat (επιμ.), *Arnold Schoenberg Correspondence. A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged With Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, Metuchen [N.J.] – London: The Scarecrow Press, 1991, σ. 253-254.



49

April 26, 1950

Mr Dimitri Mitropoulos
Director,
New York Philharmonic
New York, N.Y.

Dear Mr Mitropoulos:

I was very disappointed that you, whose speech upon your belief in contemporary music I had heard, did not broadcast my Survivor from Warsaw. Frankly, I would not have allowed a performance without a broadcast.

Furthermore, I would like to learn whether Mr Olin Downes was right when he wrote about an action - I say action in a cantata - according to which the singers took off their coats.

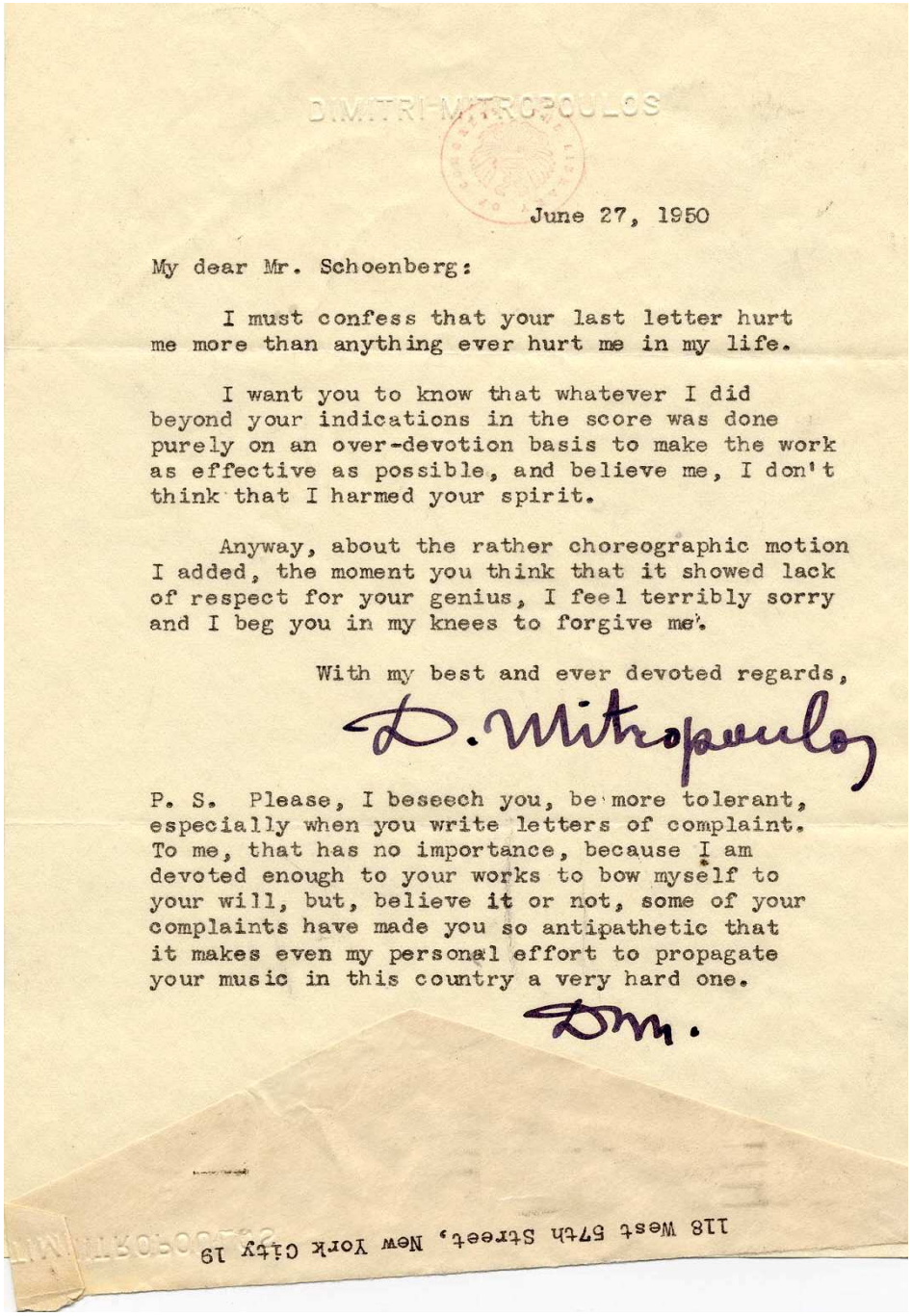
It seems to me that you should have seen that I did not compose such an action, not only because of higher taste, but also because the concert stage is not a theatre.

I am looking forward to your explanations.

Yours truly,

Εικόνα 5: Επιστολή του Schoenberg προς τον Μητρόπουλο (26 Απριλίου 1950) [Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]

Ο Μητρόπουλος απαντά σχετικά αργά, δύο μήνες μετά, πράγμα που σημαίνει ότι περίμενε να καταλαγιάσει ο αρνητικός απόηχος από μεριάς του αυστριακού συνθέτη, αλλά και επειδή προφανώς ήθελε να σκεφτεί καλά τι θα γράψει. Και μάλλον το σκέφτηκε καλά, καθώς το απολογητικό μέρος της απάντησής του αφορά μόνο στο συναισθηματικό κομμάτι της αλληλοεκτίμησης και της φιλίας τους, που θεωρεί ότι υπέστη κάποια ρωγμή· όχι στην καλλιτεχνική του επιλογή, την οποία υπερασπίζεται και θεωρεί ότι συνέβαλε στην ανάδειξη του περιεχομένου του έργου και στην καλύτερη πρόσληψή του από το κοινό. Επιπλέον, προχωρά παραπέρα, ζητώντας, ή έμμεσα απαιτώντας, από τον Schoenberg να είναι γενικά… πιο κόσμιος και συγκρατημένος στις αντιδράσεις του, γιατί κάποιες από αυτές τον είχαν κάνει τόσο αντιπαθή στην Αμερική, ώστε οι προσπάθειες του ιδίου να υπερασπίζεται και να αναδεικνύει τη μουσική του να γίνονται ολοένα και δυσκολότερες.



DIMITRI MITROPOULOS

June 27, 1950

My dear Mr. Schoenberg:

I must confess that your last letter hurt me more than anything ever hurt me in my life.

I want you to know that whatever I did beyond your indications in the score was done purely on an over-devotion basis to make the work as effective as possible, and believe me, I don't think that I harmed your spirit.

Anyway, about the rather choreographic motion I added, the moment you think that it showed lack of respect for your genius, I feel terribly sorry and I beg you in my knees to forgive me.

With my best and ever devoted regards,

D. Mitropoulos

P. S. Please, I beseech you, be more tolerant, especially when you write letters of complaint. To me, that has no importance, because I am devoted enough to your works to bow myself to your will, but, believe it or not, some of your complaints have made you so antipathetic that it makes even my personal effort to propagate your music in this country a very hard one.

Dm.

118 West 57th Street, New York City 19

Εικόνα 6: Επιστολή του Μητρόπουλου προς τον Schoenberg (27 Ιουνίου 1950)
[Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]

Κι απ' ό,τι φαίνεται, τελικά, η απάντησή του πέτυχε το στόχο της. Ο Schoenberg μοιάζει να αντιλαμβάνεται πλήρως ότι, στην πράξη, ο Μητρόπουλος είναι ο μόνος μαέστρος στην Αμερική που ενδιαφέρεται ουσιαστικά και προωθεί το έργο του. Από την αμέσως επόμενη επιστολή του προς τον έλληνα μαέστρο, στις 4 Ιουλίου 1950, αλλάζει πλήρως τόνο και ύφος, ζητά συγγνώμη και, σύντομα, οι σχέσεις των δύο ανδρών αποκαθίστανται πλήρως.

Μέσα από την εξέλιξη της αλληλογραφίας, και καθώς η σχέση Μητρόπουλου – Schoenberg γίνεται ολοένα και πιο οικεία, πιο προσωπικά ζητήματα έρχονται στο φως. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της υγείας του Schoenberg, ο οποίος αναφέρει προβλήματα με τα μάτια του που τον εμποδίζουν να συνθέτει ήδη από το 1945,

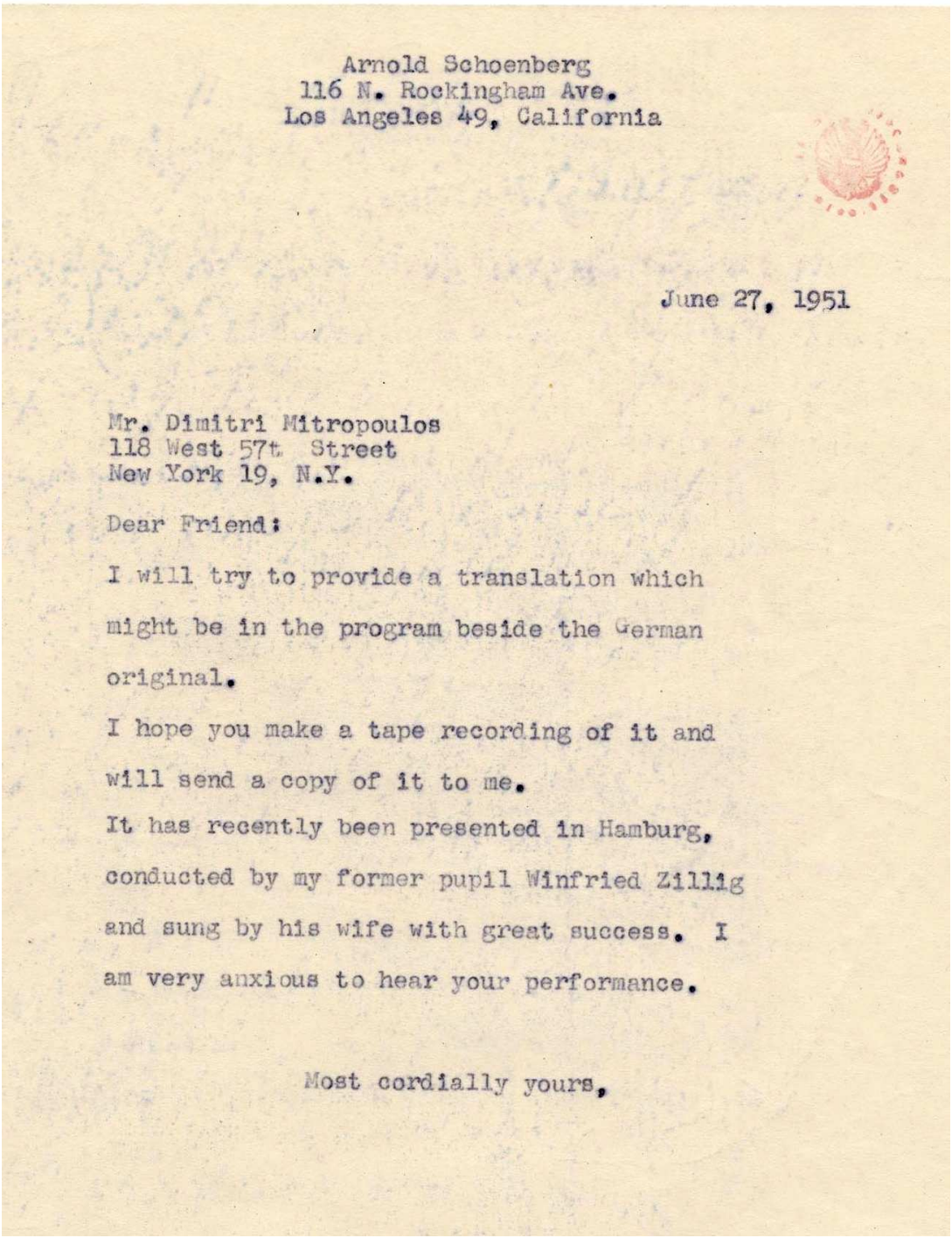
εξελισσόμενη σταδιακά ως μία γενικότερα κακή σωματική κατάσταση, η οποία τον εμποδίζει ακόμα και να βγει από το δωμάτιό του για να ακούσει μια ηχογράφηση που του στέλνει ο Μητρόπουλος ή μια ραδιοφωνική μετάδοση έργου του. Τις τελευταίες του επιστολές, ο αυστριακός συνθέτης τις υπαγορεύει, πλέον, στον βοηθό του Richard Hoffmann, αφού αδυνατεί να τις συντάξει ο ίδιος.

Τα τέσσερα τελευταία τεκμήρια της αλληλογραφίας αφορούν στην επικείμενη παρουσίαση του μονοδράματος *Erwartung* (*Προσμονή*), την οποία ο Μητρόπουλος σχεδίαζε από το 1949, όταν και ζήτησε από την Καίτη Κατσογιάννη να του στείλει την πιανιστική αναγωγή του έργου από τη βιβλιοθήκη του στην Αθήνα.[21] Είχε ήδη ενημερώσει τον Schoenberg, σχετικά, από τον Απρίλιο του 1950.[22] Έναν χρόνο μετά, τον Ιούνιο του 1951, οπότε και επανέρχεται το θέμα, ο Schoenberg θεωρεί ότι αν το έργο παρουσιαστεί στα γερμανικά, το αμερικάνικο κοινό δεν θα καταλάβει το εξπρεσιονιστικό περιεχόμενο του κειμένου, πράγμα αρνητικό για την πρόσληψή του. Οπότε προτείνει να μεταφραστεί και να τραγουδηθεί στα αγγλικά. Ο Μητρόπουλος συμφωνεί με το σκεπτικό του αυστριακού συνθέτη, αλλά επειδή, τόσο ο ίδιος όσο και η πρωταγωνίστρια του έργου, η σοπράνο Dorothy Dow (και όχι, τελικά, η στενή συνεργάτιδά του Eleanor Steber που αναφέρεται στην επιστολή του 1950), έχουν ήδη μελετήσει το έργο στα γερμανικά, θα ήταν αδύνατο να το προετοιμάσουν από την αρχή σε άλλη γλώσσα. Στην τελευταία του επιστολή προς τον Μητρόπουλο, στις 27 Ιουνίου 1951, ο Schoenberg αναφέρει ότι θα προσπαθήσει να ετοιμάσει και να στείλει ο ίδιος μια μετάφραση του γερμανικού κειμένου, ώστε να ενσωματωθεί τουλάχιστον στο έντυπο πρόγραμμα της συναυλίας. Δυστυχώς, δεν προλαβαίνει να το πραγματοποιήσει. Ο Schoenberg πεθαίνει 18 μέρες αργότερα, στις 13 Ιουλίου 1951, ενώ ο Μητρόπουλος ανεβάζει την *Erwartung* στις 15, 16 και 18 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς, σε συναυλιακή μορφή, στο Carnegie Hall. Η εκτέλεση ηχογραφείται και κυκλοφορεί σε δίσκο βινυλίου από την εταιρεία Columbia,[23] αποτελώντας έτσι ένα διασωθέν ζωντανό ηχητικό ντοκουμέντο που όμως ο Schoenberg δεν άκουσε ποτέ.

[21] Μητρόπουλος, *Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη*, ό.π., σ. 177 (επιστολή του Μητρόπουλου προς την Κατσογιάννη με ημερομηνία 8 Νοεμβρίου 1949).

[22] «[…] I am also intending to find a possibility to do the *Erwartung* with Miss Steber […]» («[…] ψάχνω μια ευκαιρία να ανεβάσω την *Erwartung* με την κα Steber […]»). Επιστολή του Μητρόπουλου προς τον Schoenberg (8 Απριλίου 1950), μτφρ. Γ. Σακαλλιέρος.

[23] Stathis A. Arfanis, *The Complete Discography of Dimitri Mitropoulos*, Athens: Potamos, 2000, σ. 125.



Arnold Schoenberg
116 N. Rockingham Ave.
Los Angeles 49, California

June 27, 1951

Mr. Dimitri Mitropoulos
118 West 57t Street
New York 19, N.Y.

Dear Friend:

I will try to provide a translation which might be in the program beside the German original.

I hope you make a tape recording of it and will send a copy of it to me.

It has recently been presented in Hamburg, conducted by my former pupil Winfried Zillig and sung by his wife with great success. I am very anxious to hear your performance.

Most cordially yours,

Εικόνα 7: Η τελευταία επιστολή του Schoenberg προς τον Μητρόπουλο (27 Ιουνίου 1951), μόλις 18 μέρες πριν τον θάνατό του
[Schoenberg Collection, Music Division, Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου]

Ολοκληρώνοντας το παρόν κείμενο, οφείλω να επισημάνω πως η αποδελτίωση και μελέτη της παρούσας αλληλογραφίας δίνει αρκετές αφορμές διατύπωσης συμπληρωματικών συμπερασμάτων για το έργο και την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Μητρόπουλου, σε σχέση και αντιπαραβολή με ήδη υπάρχουσες πηγές και μελέτες. Για έναν μαέστρο ο οποίος φτάνει στο απόγειο μιας διεθνούς καριέρας, η επιμονή και τόλμη του να προωθεί διαρκώς το μοντέρνο ορχηστρικό ρεπερτόριο σε συμφωνικές συναυλίες με μεγάλο κοινό, στη συντηρητική Αμερική των δεκαετιών του 1940 και,

κυρίως, του 1950 (ο Μακαρθισμός βρίσκεται στο απόγειό του την περίοδο 1950-1956), έχει δύο όψεις. Από τη μια μεριά, αναλαμβάνοντας ένα τέτοιο ρίσκο, υπηρετεί το καλλιτεχνικό ιδεώδες της κοινωνίας συνθετών και κοινού, δίνοντας την ευκαιρία στους μεν συνθέτες να ακούσουν τα έργα τους σε εξαιρετικές εκτελέσεις από ορχήστρες πρώτης γραμμής, στο δε κοινό τη δυνατότητα να εξοικειωθεί και να εκπαιδευτεί στην πρόσληψη της σύγχρονης μουσικής. Από την άλλη, η ενασχόληση του ίδιου του Μητρόπουλου με το μουσικό μοντερνισμό, με έμφαση στα έργα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης, αποτελεί έναν κοινό μίτο που διασυνδέει τον νέο, φιλόδοξο συνθέτη της δεκαετίας του 1920 με τον ώριμο, αναγνωρισμένο μαέστρο της δεκαετίας του 1950. Είναι κάτι παραπάνω από βέβαιο ότι ο ίδιος δεν αποκόπηκε ποτέ από την ευλαβική προσήλωσή του στις αισθητικές αρχές και τα εξπρεσιονιστικά πρότυπα του Schoenberg, τα οποία, με τον δικό του τρόπο, εισήγαγε στη νεοελληνική μουσική, στα έργα του της τριετίας 1924-1927: τις δύο μελοποιήσεις (*Παν* και *Αφροδίτη ουρανία*) σε ποίηση Σικελιανού (1923[;]-1924), την *Passacaglia, Intermezzo e Fuga* για πιάνο (το πρώτο ελληνικό ατονικό έργο οργανικής μουσικής, 1924), τις *14 Invenzioni* για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Καβάφη (1925) και την *Ostinata in tre parti* για βιολί και πιάνο (το πρώτο ελληνικό δωδεκαφθογγικό έργο, 1926-1927). Στις δεκαετίες του 1940 και του 1950 ο Μητρόπουλος δεν μπορούσε, ή δεν επιθυμούσε πια, να ανταποκριθεί ως συνθέτης σε αυτήν την πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Μπορούσε όμως να ανταποκριθεί πολύ καλά ως ερμηνευτής, πράγμα που έκανε με πίστη και προσήλωση, χωρίς φόβο για την αδιαφορία του κοινού, την εχθρότητα των κριτικών ή τους κινδύνους στους οποίους έθετε ο ίδιος την καριέρα του.

Η κριτική αποδελτίωση της παρούσας αλληλογραφίας, της οποίας το γενικό πλαίσιο και ένα συνοπτικό δείγμα παρουσιάζονται εδώ, αποτελεί μέσο επιβεβαίωσης των παραπάνω συμπερασμάτων, σε συνδυασμό με την ιστορική καταγραφή, την αρχειακή τεκμηρίωση και τη νεώτερη ενημέρωση επάνω σε ζητήματα που αφορούν σε επιφανείς μουσικές προσωπικότητες, συνθετική δημιουργία, μουσικούς θεσμούς και όψεις μιας προσδιορισμένης, χρονολογικά και γεωγραφικά, μουσικής ζωής. Πέραν αυτού, αποτελεί μία ακόμη δυνατότητα ανάγνωσης της πολυσχιδούς και γοητευτικής περίπτωσης Μητρόπουλου, τα μυστικά της οποίας, προσωπικά, θεωρώ ότι δεν έχουν αποκαλυφθεί, στην πλήρη τους διάσταση, ακόμα.

Μανώλης Καλομοίρης – Εθνικό Ωδείο Κύπρου (Παράρτημα Λευκωσίας): Οι σχέσεις συνεργασίας και οι προεκτάσεις τους

Νεκταρία Δελβινιώτη-Βασιλείου

Αντικείμενο της παρούσας εισήγησης αποτελεί η σχέση του Μανώλη Καλομοίρη με το Παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στη Λευκωσία και γενικότερα με την Κύπρο και τους διάφορους κυπριακούς φορείς κατά την περίοδο 1947-1961. Επιπλέον, θα επιχειρηθεί να αποτιμηθεί η προσφορά του Καλομοίρη στην κυπριακή μουσική εκπαίδευση. Η έρευνα βασίζεται κατά κύριο λόγο στην ανέκδοτη αλληλογραφία του Καλομοίρη, που φυλάσσεται στο «Αρχείο Μανώλης Καλομοίρης» στην Αθήνα», η μελέτη της οποίας αποτελεί το θέμα της διδακτορικής διατριβής μου.

Ιστορικό πλαίσιο

Η Κύπρος τελούσε υπό αγγλική κατοχή από το 1878 και ανακηρύχθηκε βρετανική αποικία το 1925.[1] Το καθεστώς της αποικιοκρατίας επέβαλε περιορισμούς στη λειτουργία των σχολείων μέσης εκπαίδευσης, έθεσε τα δημοτικά σχολεία υπό τον άμεσο έλεγχό του και ανέλαβε την κατάρτιση των διδασκάλων, γεγονός που προκάλεσε τις διαμαρτυρίες του κυπριακού λαού.[2]

Την περίοδο της Αγγλοκρατίας εισήχθη και διαδόθηκε η ευρωπαϊκή μουσική στο νησί, όπου μέχρι τότε κυριαρχούσε η εκκλησιαστική και η δημοτική μουσική, ενώ η ευρωπαϊκή ακουγόταν μόνο σε κάποια σπίτια ξένων και σε πολύ λίγα καφενεία-κέντρα. Η ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική καλλιεργήθηκε στην Κύπρο αρχικά από ξένους σε ξενόγλωσσα σχολεία, στα σπίτια των προξένων και άλλων ξένων, όπως και από καλλιτέχνες που επισκέπτονταν το νησί για συναυλίες τους. Η πύλη εισόδου της μουσικής αυτής στην Κύπρο φαίνεται ότι υπήρξε η Λάρνακα.[3] Τα πολιτικά γεγονότα του εξωτερικού και του εσωτερικού της περιόδου εκείνης (στις αρχές του 20ού αιώνα) επηρέασαν επίσης τα μουσικά πράγματα της Κύπρου. Υπήρχαν μουσικοί που αναγκάστηκαν να καταφύγουν στην Κύπρο μετά τη Ρωσική Επανάσταση, την καταδίωξη των Αρμενίων από τους Τούρκους και τη Μικρασιατική Καταστροφή.[4]

Το Παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στην Κύπρο

Το αυτοτελές Παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στη Λευκωσία φαίνεται να ιδρύθηκε περί το 1937 και λειτούργησε αρχικά υπό τη διεύθυνση του Γεωργίου Μουκτάρη.[5] Το 1947 ως ιδρυτές και διευθυντές του παραρτήματος αναφέρονταν η Λουλού Συμεωνίδου και ο Ησαΐας Καλμάνοβιτς.[6] Η Συμεωνίδου υπήρξε διαπρεπής κύπρια πιανίστα και

[1] Κωνσταντίνος Σπυριδάκις, *Σύντομος ιστορία της Κύπρου*, Τμήμα Δημοσιευμάτων Ελληνικής Κοινοτικής Συνελεύσεως Κύπρου, Λευκωσία 1964, σ. 106 και 108.

[2] Σπυριδάκις, ό.π., σ. 109.

[3] Νίκος Παναγιώτου (επιμ.), *Η μουσική στην Κύπρο τον καιρό της Αγγλοκρατίας: Στ' αχνάρια των πρωτοπόρων*, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, Λευκωσία 1985, σ. 13-14.

[4] Παναγιώτου, ό.π., σ. 16.

[5] Εθνικόν Ωδείον, *Δελτίον σχολικού έτους 1937-1938*, [Λευκωσία 1938], σ. 71.

[6] «ΩΔΕΙΟΝ ΚΥΠΡΟΥ […]. Ιδρυταί-Διευθυνταί Λ. ΣΥΜΕΩΝΙΔΟΥ & Ι. ΚΑΛΜΑΝΟΒΙΤΣ» (επιστολή του Ι. Καλμάνοβιτς προς τον Καλομοίρη, 8 Οκτωβρίου 1947).

καθηγήτρια πιάνου, η οποία δίδαξε στο Παράρτημα του Εθνικού Ωδείου στη Λευκωσία πάνω από τέσσερις δεκαετίες. Ήταν απόφοιτος του Ελληνικού Ωδείου[7] και φαίνεται ότι συνεργάστηκε με την Ελένη Αθανασιάδου-Μαξούτη. Η τελευταία συνεργαζόταν με το Ελληνικό Ωδείο Αθηνών από το 1929. Ο γεννημένος στη Ρωσία Καλμάνοβιτς άρχισε να δραστηριοποιείται μουσικά στην Κύπρο περί το 1925 και το 1950 τιμήθηκε για την εκεί πλούσια μουσική προσφορά του. Το 1927 ο κυβερνήτης της Κύπρου, Sir Ronald Storrs, του ανέθεσε την ίδρυση ωδείου. Υπήρξε μέλος επιτροπής, η οποία συνεργάστηκε με το Trinity College για τη διεξαγωγή εξετάσεων σπουδαστών μουσικής στην Κύπρο.[8]

Φαίνεται ότι εκείνη την εποχή οι μαθητές που επιθυμούσαν να προετοιμαστούν για τις πτυχιακές εξετάσεις του πιάνου αποστέλλονταν στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών, όπου την προετοιμασία τους αναλάμβανε κάποιος καθηγητής. Από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του παραρτήματος, ο Καλμάνοβιτς επιζητούσε από τον Καλομοίρη ηθική ενίσχυση στην προσπάθειά του.[9] Ο Καλομοίρης τού την παρείχε, επαινώντας τη διδασκαλία του.[10] Τα δικαιώματα των εγγραφών του παραρτήματος αποστέλλονταν από την Κύπρο στον Καλομοίρη σε λίρες, στη διεύθυνση του φίλου του στο Λονδίνο Λεωνίδα Σαβίνου ή, σε άλλες περιπτώσεις, όταν υπήρχε δυσκολία να αποσταλούν στο εξωτερικό,[11] μεταβιβάζονταν μέσω κάποιου φιλικού προσώπου στην Αθήνα.[12] Τον Οκτώβριο του 1949, ο Καλομοίρης συνεχάρη τους δύο παραπάνω διευθυντές για την καλλιτεχνική πρόοδο που σημείωνε το Ωδείο Κύπρου, επιβραβεύοντας τη δραστηριότητά τους με την προσφορά δωρεάν ανώτερων μουσικών σπουδών στην Αθήνα σε δύο αριστούχους αποφοίτους στο βιολί και το πιάνο.[13] Στο παράρτημα διδάσκονταν ακόμα, εκτός από

[7] Τάκης Καλογερόπουλος, «Συμεωνίδου Λουλού», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής (Από τον Ορφέα έως σήμερα)*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τόμος 5, σ. 650.

[8] Παναγιώτου, ό.π., σ. 23, 33 και 77.

[9] «Η φέρουσα το παρόν δ. Δέσποινα Μ. Χατζηλοΐζου υπήρξε μαθήτριά μου. […] συνεχίζει παρ' εμοί τα μαθήματα και λόγω επιθυμίας να συνεχίση ανωτέρας επί πτυχίω εξετάσεις συνιστάται προς υμάς με την πεποίθησιν ότι θα τύχη πάσης βοηθείας και συμπαθείας. Θα σας είμαι τα μάλα ευγνώμων να συστήσετε εις αυτήν την Καν Καλομοίρη εάν είναι δυνατόν, ή οποιονδήποτε άλλον θέλετε εσείς δια την προπαρασκευήν εις τας εξετάσεις της (επί πτυχίω). Είναι η πρώτη μαθήτριά μου που σας στέλλω με την ελπίδα να της δώσετε άριστα βαθμόν, […]» (επιστολή του Ι. Καλμάνοβιτς προς τον Καλομοίρη, 8 Οκτωβρίου 1947).

[10] «[…] εγνώρισα την μαθήτριάν σας διδα Χατζηλοΐζου η οποία ενεγράφη εις το Ωδείον εις την τάξιν της γυναικός μου και προσεχώς θα δώση εξετάσεις πτυχίου. Η γυναίκα μου είναι πολύ ευχαριστημένη και από το τάλαντόν της και από την διδασκαλίαν σας. […]» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Καλμάνοβιτς, 29 Νοεμβρίου 1947).

[11] «Στο γράμμα αυτό σας παρακαλούσα μια που δεν ήταν επιτετραμμένο να στείλετε το αντίτιμο των εγγραφών στο Παρίσι, να το στέλνατε στο Λονδίνο, όπου έχω ασφαλείς πληροφορίας πως επιτρέπεται ελεύθερα να στέλλωνται χρήματα από την Κύπρο. Και τώρα σας παρακαλώ να μου κάμετε την χάριν ότι λ/σμό έχουμε σχετικώς με εγγραφές κλπ. του Εθνικού Ωδείου να τα στείλετε στην ακόλουθη Διεύθυνσι: Leonidas Savinos, 15, Neu Street, Bishopsgate, LONDON E.C. 2, δια λ/σμόν του κ. Καλομοίρη» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Καλμάνοβιτς, 1 Ιουλίου 1948).

[12] «Όπως σας εγράψαμε εις προηγούμενο γράμμα μας του οποίου στερούμεθα μέχρι σήμερον απαντήσεως, σας εστείλαμε ολόκληρο το ποσόν των εγγραφών των μαθητών του Ωδείου μας ήτοι μέσω του εν Λονδίνου φίλου σας Κυρίου Λεωνίδα Σαβίνου ποσόν εξ δεκαπέντε λιρών κι δέκα σελινίων – του Κυρίου Σαβίνου γνωρίσαντος αμέσως παραλαβής – κι δέκα λίρας Αγγλίας μέσω κάποιου φίλου εις Αθηνάς» (επιστολή του Καλμάνοβιτς προς τον Καλομοίρη, 1 Σεπτεμβρίου 1948).

[13] «[…] Εγώ προσωπικά χάρηκα πολύ που σας γνώρισα από κοντά και διεπίστωσα από πόσον αγνό ιδεαλισμό εμπνέεσθε και τί κόπους και θυσίες καταβάλλετε για την καλλιτεχνική πρόοδο της θαυμαστής ελληνικής μεγαλονήσου. Γι' αυτό σας γράφω σήμερα αυτά τα λίγα λόγια για να σας συγχαρώ καθώς και τον κ. Καλμάνοβιτς και όλους τους αγαπητούς συνεργάτας σας και να σας καθορίσω μια μικρή προσφορά του Κεντρικού Ιδρύματος στον ωραίο σας καλλιτεχνικόν αγώνα».

«Το Διοικητικόν Συμβούλιον του Εθν. Ωδείου με εξουσιοδότησε να σας βεβαιώσω ότι αναλαμβάνει ως βραβείον αριστούχων αποφοίτων σας να παρέχη απολύτως δωρεάν διδασκαλίαν σε δύο αποφοίτους του Παραρτήματός , Ι του πιάνου και Ι του βιολίου, που θα μπορούσαν να φοιτήσουν στην Πρωτεύουσα για ανώτερες μουσικές σπουδές» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 22 Οκτωβρίου 1949).

πιάνο και βιολί, ανώτερα θεωρητικά και απαγγελία.[14] Επίσης, υπήρχε τάξη παιδικού μπαλλέτου και κλασικών χορών υπό τη διεύθυνση ενός αξιόλογου δασκάλου, περσοϊνδικής καταγωγής.[15] Στα τέλη του 1949, η Συμεωνίδου προσέλαβε μάλιστα και την απόφοιτο του Εθνικού Ωδείου και καθηγήτρια τραγουδιού Λυσιμάχη Αναστασιάδου, χαιρετίζοντας το γεγονός με ενθουσιασμό, από την άποψη ότι ποτέ κατά το παρελθόν δεν είχε καλλιεργηθεί στην Κύπρο συστηματικά το τραγούδι.[16] Δώδεκα περίπου χρόνια αργότερα, πάντως, εξέφραζε ακόμη την ανησυχία της για τον μικρό αριθμό μαθητών της τάξης της μονωδίας, γεγονός που προξενούσε ζημία στο Ωδείο.[17]

Φαίνεται ότι σύντομα παρουσιάστηκαν διάφορα προβλήματα μεταξύ των δύο συνδιευθυντών, της Συμεωνίδου και του Καλμάνοβιτς. Ο δεύτερος εμφάνιζε τάσεις ανεξαρτησίας και αρνιόταν να συμμορφωθεί με τις υποδείξεις προσώπων υπεύθυνων για την ευρυθμία του Ωδείου. Η Συμεωνίδου, από την πλευρά της, ενδιαφερόταν για την απρόσκοπτη λειτουργία του παραρτήματος και επιθυμούσε να απαλλαχτεί από τον συνδιευθυντή της.[18] Εκείνος έφυγε τελικά για την Αγγλία το Μάιο του 1950, αφήνοντας σε αυτή διάφορα εκκρεμή ζητήματα,[19] με αποτέλεσμα η διεύθυνση του παραρτήματος να περιέλθει τον Οκτώβριο του 1950 αποκλειστικά στα χέρια της. Η Συμεωνίδου ήταν

[14] «Σκοπός όμως του γράμματός μου αυτού είναι ο εξής : η γυναίκα μου, ανηψιά και κόρη της κας Μαρίας Π. Ιωάννου, προτίθεται να γραφτή στο Ωδείο σας για απαγγελία και να τύχει του σχετικού διπλώματος» (επιστολή του Κύπρου Χρυσάνθη προς τον Καλομοίρη, 3 Απριλίου 1951).

[15] «Πήρα την σονάτα σας για βιολί κι πιάνο που είχατε την ευγενή καλωσύνη να μου στείλετε κι σας ευχαριστώ. Την έδωσα ήδη στον Τούρκο μαθητή μας να την μελετήση […]. Εγώ πέρασα το μέρος του πιάνου· είναι δύσκολο αλλά ωραιώτατο. […] Η Κα Αναστασιάδου, ο Κος Bedelian κι η Δις Σταυρινού σας χαιρετούν επίσης κι ο Κος Αρβανιτάκης ο οποίος προσελήφθη για ανώτερα θεωρητικά κι πιάνο. Έχομε επίσης τάξιν παιδικού μπαλλέττου κι κλασσικών χορών υπό την διεύθυνσι κάποιου Πέρση-Ινδού πολύ καλού» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 30 Οκτωβρίου 1950).

[16] «Με την ευκαιρία της σημερινής μου επιστολής θα σας αναγγείλω και κάτι που είμαι βέβαιη πως θα σας προξενήση μεγάλη χαρά. Από της 1ης Δεκεμβρίου προσελάβαμε στο προσωπικό μας κι την γνωστή σας καλλιτέχνιδα του τραγουδιού κι τελειόφοιτον του Εθνικού Ωδείου Κα Λυσιμάχη Αναστασιάδου. Η Κα Αναστασιάδου θα εγκατασταθή στην Κύπρο κι έτσι ελύσαμε κι το πρόβλημα της καθηγητρίας του τραγουδιού. Ήδη έχει πέντε μαθητάς, πράγμα πολύ ενθαρρυντικό για το τραγούδι το οποίον ποτέ δεν καλλιεργήθη συστηματικά» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 5 Δεκεμβρίου 1949).

[17] «[…] Στο Ωδείον πάμε πολύ καλά και ελπίζω και το τραγούδι να σταθεροποιηθή λιγάκι. Έχει 7 μαθητάς. Φυσικά για την ώρα μεγάλη ζημία αλλά ο Θεός βοηθός. Η κοπέλλα φαίνεται αρκετά καλή κι συμπαθής. Σήμερα τηλεφώνησα κι της κανόνισα να τραγουδήση στο ραδιόφωνο κι την τηλεόρασι» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 25 Οκτωβρίου 1961).

[18] «Σας ευχαριστώ θερμώς δια το ενδιαφέρον το οποίον επεδείξατε δια το Παράρτημα της Κύπρου αποστέλλοντας τον επόπτην κ. Β. Κολάσην δι' επιθεώρησιν. […] Συμφώνως με τας οδηγίας της επιστολής σας την οποίαν μου ενεχείρισε άμα τη αφίξει του ο κ. Κολάσης σας απέστειλα όλον το ποσόν των μέχρι τούδε εγγραφών καθώς και τα εξέταστρα των προκριματικών εξετάσεων. Πάντως οφείλω να σας είπω ότι το ποσόν αυτό προέρχεται εξ ολοκλήρου από εμέ διότι ο κ. Καλμάνοβιτς ούτε καν εδέχθη να συζητηθή το ζήτημα της αποστολής των εγγραφών τώρα επιθυμών να κανονίση αυτόν τον λογαριασμόν εις το τέλος του σχολικού έτους απ' ευθείας με σας και όχι μέσον του κ. Κολάση προσθέτων ότι κατόπιν γραπτής συνεννοήσεως μαζύ σας εμείνατε σύμφωνοι όπως έλθετε σεις εις Κύπρον τον προσεχή Ιούνιον δια τας εξετάσεις του Ωδείου. Αντέδρασεν επίσης κατηγορηματικώς εις την υπόδειξιν του κ. Κολάση όπως προσληφθή εις το Ωδείον μας ο κ. Γ. Αρβανιτάκης […]. Εγώ βέβαια, παρά την θέλησίν του, έστειλα τα οφειλόμενα χρήματα, δεν μπορώ όμως να καλέσω τον κ. Αρβανιτάκην άμα τη επανόδω του χωρίς να έλθω εις προστριβήν με τον συνδιευθυντήν κ. Καλμάνοβιτς. Δια τούτο θα ήθελα να σας παρακαλέσω θερμώς όπως υποδειχθεί εις τον κ. Καλμάνοβιτς ότι πρέπει να υπακούση εις τας οδηγίας τας οποίας λαμβάνει ή να απαλλαγώ της δεσμεύσεώς μου με τον συνδιευθυντήν Καλμάνοβιτς ούτως ώστε να δύναμαι να προχωρώ απρόσκοπτα εις το έργον τον οποίον ανέλαβα» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 26 Ιανουαρίου 1949).

[19] «Έδωσα τους χαιρετισμούς σας εις τη Μαμά δυστυχώς όχι κι στον Κο Καλμάνοβιτς διότι είχε φύγει για την Αγγλία την προηγούμενη ημέρα. Παράτησε κι τους μαθητάς κι όλα. Δεν το ενέκρινα φυσικά αλλά απέφυγα κι να συζητήσω. Μου άφησε ένα σωρό ζητήματα εκκρεμή να κανονίσω. Ελπίζω να τα καταφέρω με την βοήθεια του Θεού» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 31 Μαΐου 1950).

αποφασισμένη να αντεπεξέλθει μόνη της.[20] Πραγματοποιούνταν προκριματικές, πτυχιακές και διπλωματικές εξετάσεις, των οποίων τα εξέταστρα κανονίζονταν σύμφωνα με τα αντίστοιχα των Αθηνών, με το μισό ποσό να αποδίδεται στο κεντρικό ωδείο και το άλλο μισό στο παράρτημα της Κύπρου.[21]

Ο Καλομοίρης και το Παγκύπριο Γυμνάσιο Λευκωσίας

Η Αγγλία προσέφερε στην Κύπρο εκείνη την εποχή (στις αρχές της δεκαετίας του 1950) ημίμετρα αυτοκυβέρνησης. Ο κυπριακός λαός επιθυμούσε έντονα την ένωση του νησιού με την Ελλάδα, αλλά οι Βρετανοί παρέμεναν απαθείς. Στις 15 Ιανουαρίου 1950, ο αρχιεπίσκοπος Μακάριος Β΄ διεξήγαγε δημοψήφισμα, στο οποίο το 96% του ελληνικού λαού της Κύπρου ψήφισε υπέρ της ένωσης. Μάλιστα, το δημοψήφισμα έτυχε διεθνούς προβολής, παρά τις προσπάθειες της βρετανικής και της τοπικής κυβέρνησης να υποβαθμίσουν τη σημασία του.[22]

Την άνοιξη του ίδιου έτους ο Καλομοίρης επισκέφτηκε την Κύπρο. Ο διευθυντής του Παγκυπρίου Γυμνασίου, σημαντικός πνευματικός άνθρωπος της Κύπρου, Κωνσταντίνος Σπυριδάκις, και η σύζυγός του, καθώς και ο Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος της Κύπρου, του επεφύλαξαν θερμή υποδοχή.[23] Το Παγκύπριο Γυμνάσιο ιδρύθηκε το 1812 από τον Αρχιεπίσκοπο Κυπριανό με την ονομασία «Ελληνική Σχολή» ή «Ελληνομουσείο». Το Σχολείο και το (συνημμένο σε αυτό) Παγκύπριον Διδασκαλείον, τα οποία επέδρασαν σημαντικά στην εθνική, πνευματική, πολιτική και κοινωνική ζωή της Κύπρου, αποτελούσε πρότυπο για τα εκεί νεοϊδρυόμενα σχολεία μέσης εκπαίδευσης για δεκαετίες. Η λειτουργία της σχολής υπήρξε σχεδόν αδιάλειπτη από την ίδρυσή της. Διακόπηκε μόνο για μία δεκαετία μετά το 1821, λόγω του απαγχονισμού του Κυπριανού και άλλων κληρικών και λαϊκών με διαταγή του τότε τούρκου διοικητή Κουτσιούκ Μεχμέτ. Ο αρχιεπίσκοπος Πανάρετος την επανίδρυσε το 1830.[24] Το 1896, πρώτο έτος της γυμνασιαρχίας του Μ. Βολονάκι, ονομάστηκε «Παγκύπριον», επωνυμία που διατηρεί μέχρι σήμερα. Παλαιότερα, για ένα διάστημα, έφερε την απλή ονομασία Γυμνάσιο Λευκωσίας. Κατά το διάστημα της γυμνασιαρχίας του Μ. Μιχαηλίδη (1915-1917) θεσπίστηκαν βραβεία στο σχολείο, μεταξύ των οποίων το «Σεβέρειον Βραβείον», που απονεμόταν για σύνθεση στη νεοελληνική γλώσσα μετά από διαγωνισμό, και το «Γώγειο», που προοριζόταν για βράβευση του επιμελέστερου μαθητή του σχολείου. Καθηγητές του διετέλεσαν πανεπιστημιακοί διδάσκαλοι, γεγονός που μαρτυρά το επίπεδο της διδασκαλίας στο Παγκύπριο. Οι γυμνασιάρχες εναλλάσσονταν συχνά και ένας βασικός λόγος γι' αυτό ήταν ότι εκείνοι απέβλεπαν σε ανώτερες θέσεις στην Ελλάδα, κρατικές και πανεπιστημιακές.[25]

[20] «Είναι μέρες που ήθελα να σας γράψω για να σας πω πως από δεκαπέντε περίπου μέρες το Ωδείον λειτουργεί μονάχα υπό την δική μου διεύθυνσι. Ο Κος Καλμάνοβιτς έχει φύγει για λόγους που φυσικά καταλαμβάνετε κι δεν θέλω να συζητήσω. […] Και να επιστρέψη πλέον στο Ωδείον δεν πρόκειται να τον δεχθώ· επιθυμώ να διαλυθή η συνεργασία μας» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 30 Οκτωβρίου 1950).

[21] «Για προκριματικές, πτυχιακές και Διπλωματικές θα κανονίζωνται σύμφωνα με τις εν Αθήναις τιμαίς υπολογισμένης της λίρας εις 40χ. εφ' όσον είναι η σημερινή τιμή εκ των οποίων το ήμισυ θα ανήκη εις το κεντρικόν Ωδείον κι το ήμισυ εις το Ωδείον της Κύπρου» (κατά πάσα πιθανότητα, σημείωμα της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 20 Μαΐου 1951).

[22] Σπυριδάκις, ό.π., σ. 111-112.

[23] «Καθώς εγύρισα στας Αθήνας θεωρώ καθήκον μου να σας ευχαριστήσω από την καρδιά μου καθώς και την ευγενεστάτη Κα Σπυριδάκι δια την καλωσύνη με την οποίαν με δεχθήκατε. Επίσης σας παρακαλώ να διαβιβάσητε και στον Ελληνικόν Πνευματικόν Όμιλο Κύπρου τις πιο θερμές μου ευχαριστίες για την τόσο συγκινητική για μένα υποδοχή που μου εκάματε» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Κ. Σπυριδάκι, 30 Μαΐου 1950).

[24] Σπυριδάκις, ό.π., σ. 101-104.

[25] Κωνσταντίνος Σπυριδάκις, *Η ιστορία του Παγκυπρίου Γυμνασίου από της ιδρύσεως αυτού (1893) μέχρι της συμπληρώσεως πεντηκονταετίας (1943)*, Λευκωσία 1944, σ. 23, 24, 25 και 33.

Ο Καλομοίρης εκτιμούσε το Παγκύπριο Γυμνάσιο και ενδιαφερόταν για αυτό.[26] Φαίνεται ότι με πρωτοβουλία της Συμεωνίδου και του ωδείου της πραγματοποιήθηκε ομιλία του Καλομοίρη για τους μαθητές του σχολείου με θέμα τον Σούμπερτ. Η ομιλία πλαισιώθηκε με δισκογραφική ακρόαση των αντιπροσωπευτικότερων έργων του.[27] Το 1951 ο Καλομοίρης μίλησε και πάλι στο σχολείο, έπειτα από πρόταση του Διευθυντή Κ. Σπυριδάκι,[28] με θέμα, όπως φαίνεται, «Παγκόσμιος η Εθνική Μουσική».[29] Το σχολείο εισήγαγε τότε και τη διδασκαλία των σχολικών του τραγουδιών,[30] κατόπιν δικής του πρότασης.[31] Ο Καλομοίρης θεωρούσε προσιτή την τιμή πώλησής τους, ενώ κατά βάση τον ενδιέφερε να διαδοθούν τα τραγούδια του και να εκπληρώσουν τον προορισμό τους.[32] Ο Σπυριδάκις εμπιστεύονταν τη γνώμη του Καλομοίρη, επικαλούμενος τη συνδρομή του για το διορισμό κατάλληλου καθηγητή μουσικής για το σχολείο.[33] Το καλοκαίρι του 1951, ο Καλομοίρης προσκάλεσε τους μαθητές του Παγκυπρίου Γυμνασίου στην Ελλάδα για να παρακολουθήσουν την παράσταση του έργου του *Ο πρωτομάστορας*. Η παράσταση τούς προκάλεσε βαθιά συναισθήματα[34] και μάλιστα και ο ίδιος ο μουσουργός συγκινήθηκε, διότι

[26] «Πάντως τόσον από μέρους της σχολικής εφορείας όσον κ' από μέρους μου σας εκφράζομεν θερμοτάτας ευχαριστίας δια το επιδειχθέν από μέρους σας δια το σχολείον μας ενδιαφέρον κ' την προς αυτό εκτίμησί σας» (επιστολή του Σπυριδάκι προς τον Καλομοίρη, 31 Αυγούστου 1950).

[27] «Εντός της εβδομάδος αυτής θα δώσωμε διάλεξι για τα παιδιά του Γυμνασίου περί Schubert κι θα παιχθούν από δίσκους μερικά από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα του» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 5 Δεκεμβρίου 1949).

[28] «Θα είμεθα πολύ ευτυχείς να μας δώσετε κ' ιδιαιτέρως διάλεξιν εις το Γυμνάσιον, την οποίαν κ' πλέον να οργανώση ο Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος όπως κ' πέρυσι» (επιστολή του Σπυριδάκι προς τον Καλομοίρη, 20 Απριλίου 1951).

[29] «Όμως αν νομίζετε θα μπορούσα να κάνω και μια μεγαλείτερη διάλεξη ξεχωριστή στην Αίθουσα του Γυμνασίου με θέμα "Παγκόσμιος η Εθνική Μουσική"» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 17 Απριλίου 1951).

[30] «Έλαβα το καλό σας γράμμα καθώς και το Τσεκ των 25 Λιρών, αντίτιμον των αποσταλλέντων αντιτύπων των Σχολικών μου Τραγουδιών. Σας ευχαριστώ από την καρδιά μου και είμαι ιδιαιτέρως ευτυχής που τα παιδιά του Παγκυπρίου Γυμνασίου θα διδαχθούν τα μικρά μου τραγούδια» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 31 Μαρτίου 1955).

[31] «Σας στέλνω ένα αντίτυπον των Σχολικών μου τραγουδιών που εξεδόθη μόλις προχθές και θα είμαι ευτυχής, αν νομίζετε, ότι μπορούν να χρησιμοποιηθούν στα Γυμνάσια της Κύπρου. Ελπίζω να είσθε καλά και όλα τα ζητήματα του Γυμνασίου να λυθούν κατά την ευχήν όλων μας» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 19 Νοεμβρίου 1954).

[32] «Σας στέλνω 10 αντίτυπα και ευχαρίστως θα σας στείλω όσα θα χρειασθήτε. Η τιμή των είναι στας Αθήνας 25 δραχμάς με 20% έκπτωσιν ήτοι 20.– δραχμάς έκαστον δηλ. 5 σελλίνια περίπου. Ελπίζω τα 5 σελλίνια να μη φανούν υπερβολικά δια τους μαθητάς του Γυμνασίου. Πωλούνται σχεδόν εις την τιμήν του κόστους των διότι με ενδιαφέρει προ παντός η διάδοσίς των και εκπλήρωσις του προορισμού των» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 1 Φεβρουαρίου 1955).

[33] «Το ζήτημα του Καθηγητού της Μουσικής δεν το έχω ξεχάσει. Έκανα μερικά διαβήματα αλλά δυστυχώς δεν είμαι ακόμα σε θέση να σας γράψω τίποτα θετικόν» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 30 Μαΐου 1950).

[34] «Μια βραδυάν αξέχαστη ζήσαμε μαζί σας. Ή, καλύτερα, μια βραδυάν αξέχαστη αρχίσατε πιο έντονα να ζήτε μέσα μας. Ναι! Και τον σεβάσμιο, τον ακάματό μας Καλομοίρη πάντοτε θα τον ευγνωμονούμε, γιατί μας παρέσχε μια τιμή εξαιρετική, προσκαλώντας μας να δούμε τον "Πρωτομάστορα". Ακούμε ακόμα μέσα μας τους δυνατούς παλμούς της αγέραστης καρδιάς του εθναποστόλου της ελληνικής μουσικής, πούναι διοχετευμένοι μέσα στο τέλειό του έργο. Ζούμε πάντοτε μέσα σ' εκείνο το περιβάλλον της απλής αλλά συνάμα και μεγαλειώδους ομορφιάς του "Πρωτομάστορα" και αναπνέουμε μέσα σ' εκείνη την δραματική "μουσική" την καλλιτεχνική ατμόσφαιρα του έργου. Βαθειά συναισθήματα γεννιόντουσαν στα στήθεια μας στις τραγικές σκηνές και χαρά με ικανοποίηση πλημμύρισε και τις δικές μας καρδιές στα ξεφαντώματα για την στήριξη του γεφυριού. Νοιώσαμε μαζί σας την πάλη και την αγωνία της ανθρώπινης ψυχής, χαρήκαμε όμως παράλληλα και την ελληνική πνοή του έργου, ενδυναμώνοντας την πίστη μας στο ακριβό "πιστεύω" της σταδιοδρομίας σας, "Παγκόσμιος η εθνική μουσική". Γι' αυτό, αγαπημένε μας Κύριε Καλομοίρη, σας εκφράζουμε τις πιο εγκάρδιες ευχαριστίες για την τιμή, που μας κάνατε» (επιστολή του Πάτροκλου Σταύρου προς τον Καλομοίρη, 31 Αυγούστου 1951).

κατάφερε με την τέχνη του να μεταδώσει όμορφα αισθήματα και δη σε νεανικές ψυχές. Όπως λέει ο ίδιος ο συνθέτης, ήταν μια τις πιο ευτυχισμένες στιγμές, που τον αποζημίωσε για τις πολλές πίκρες και τους μόχθους της καλλιτεχνικής του ζωής.[35]

Το 1958, το Παγκύπριο Γυμνάσιο, ο Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου και η Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών συνεχάρησαν τον Καλομοίρη με αφορμή τον εορτασμό της συμπλήρωσης των πενήντα ετών της δημιουργικής του δραστηριότητας,[36] με ορόσημο την πρώτη συναυλία του στο Ωδείο Αθηνών το 1908. Την πρωτοβουλία του εορτασμού ανέλαβε το Διοικητικό Συμβούλιο της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών προς τιμήν του σημαντικού έργου και των ιστορικών αγώνων του για την ελληνική μουσική.[37] Συστάθηκε τότε τιμητική Επιτροπή Εορτασμού, την οποία στελέχωσαν προσωπικότητες πνευματικών και καλλιτεχνικών οργανώσεων.[38]

Ο Καλομοίρης, επίσης, προώθησε την έκδοση ποιήματος του γνωστού κύπριου ποιητή, επιστήμονα και μαθητή του Σπυριδάκι,[39] Κύπρου Χρυσάνθη,[40] στο δεκαπενθήμερο λογοτεχνικό περιοδικό της *Νέας Εστίας*,[41] με το οποίο ο Καλομοίρης είχε στενές σχέσεις και στο οποίο είχε δημοσιεύσει τη μελέτη του σχετικά με τον Παλαμά και τη μουσική το 1945.[42] Επρόκειτο για το *Σονέττο* του Χρυσάνθη, που η ανάγνωσή του τον συγκίνησε ιδιαίτερα.[43] Ο Χρυσάνθης εργαζόταν ως γιατρός σε

[35] «Για το μουσουργό είναι από τις ωραιότερες ικανοποιήσεις της καλλιτεχνικής ζωής τα ωραία αισθήματα που μπόρεσε να προκαλέση η μικρή του μουσική προσπάθεια. Είναι τόσον ωραίο και παρηγορητικό να νοιώθη κανείς πως μπόρεσε να δονήση κάπως την ψυχή των νέων όπως είσθε όλοι σεις, ώστε αυτό να τον αποζημιώνη για πολλές πίκρες και κόπους και μόχθους της καλλιτεχνικής του ζωής. Σας ευχαριστώ και πάλιν και σας παρακαλώ να μεταδώσετε τις ευχαριστίες και την συγκίνησή μου σ' όλους τους μαθητάς του Παγκυπρίου Γυμνασίου που μου έκαναν τη χαρά να παρακολουθήσουν τον Πρωτομάστορά μου» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σταύρου, 2 Νοεμβρίου 1951).

[36] «PANKYPRION GYMNASION ELLINIKOS PNEVMATIKOS OMILOS KYPROU ETERIA KYPRIAKON SPOUDON SYNHEROUSIN YMIN EPI SYMPLIROSI KE EORTASMO PENTIKONTA ETON LIAN DIMIOURGIKIS DIETHNOUS FIMIS DRASEOS KALLITEHNIKIS PNEVMATIKIS KE EFHONTE EPI MIKISTON DYNITHITE SYNEHISITE TAFTIN EP AGATHO ETHNOUS» (τηλεγράφημα του Κ. Σπυριδάκι προς τον Καλομοίρη, 21 Απριλίου 1958).

[37] «Το Διοικητικόν Συμβούλιον της Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών τιμώντας το μεγάλο Σας έργο και αναγνωρίζοντας μ' ευγνωμοσύνη τους ιστορικούς Σας αγώνες για την Ελληνική Μουσική, απεφάσισε ομοφώνως να γιορτάση τα πενήντα Σας χρόνια που συμπληρώνονται εφέτος τον Ιούνιο από την πρώτη Συναυλία Σας στο Ωδείο Αθηνών» (επιστολή της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών προς τον Καλομοίρη, 25 Ιανουαρίου 1958).

[38] «Το Διοικητικόν Συμβούλιον της Ενώσεως, λαμβάνει την τιμήν, Κύριε Υπουργέ, να παρακαλέση Υμάς όπως ευαρεστούμενος δεχθήτε την προεδρίαν της τιμητικής Επιτροπής του Εορτασμού, ήτις θέλει απαρτισθή εκ των προέδρων των πνευματικών και καλλιτεχνικών μας οργανώσεων και άλλων προσωπικοτήτων» (επιστολή της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών προς τον Υπουργό Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αχιλλέα Γεροκωστόπουλο, 25 Ιανουαρίου 1958].

[39] Δρ. Κύπρος Χρυσάνθης κ.ά. (επιμ.), *Αφιέρωμα εις τον Κωνσταντίνον Σπυριδάκιν*, Λευκωσία, 1964, σ. 9.

[40] «[…] σας εσωκλείω ένα ποίημα του γνωστού ποιητού και επιστήμονος της Κύπρου κ. Κύπρου Χρυσάνθη και θα με υποχρεώσητε αν νομίζης ότι μπορεί να δημοσιευθή στη Νέα Εστία» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Π. Χάρη, 16 Φεβρουαρίου 1952).

[41] Σοφία Βαφειάδου Πασχαλινού, «Η *Νέα Εστία* του Γρ. Ξενόπουλου και τα Ιταλικά Γράμματα», στο: E. Close, M. Tsianikas & G. Frazis (επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University, April 2003*, Flinders University, Department of Languages – Modern Greek, Adelaide 2005, σ. 549-564: 549.

[42] «[…] Δυστυχώς έχω τόσην δουλειά που δεν είμαι καθόλου προετοιμασμένος, θα μπορούσα όμως, για να μη χαλάσω χατήρι του Γυμνασιάρχου μας να μιλήσω με θέμα "Ο Παλαμάς και η Μουσική" επεκτείνοντας μια μελέτη που είχα δημοσιεύσει στα 1945 στην "Νέα Εστία"» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 8 Μαΐου 1952).

[43] «Ιδιαιτέρως με συγκίνησε το Σονέττο σας – μεγάλη μου τιμή – και σας ευχαριστώ από την καρδιά μου. Το σονέττο σας το έστειλα στον κ. Χάρη και ελπίζω πως θα δημοσιευθή στη "Νέα Εστία"» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Χρυσάνθη, 16 Φεβρουαρίου 1952).

νοσοκομείο στο Λονδίνο και είχε φιλόμουσα ενδιαφέροντα.[44] Ίδρυσε ένα από τα μακροβιότερα λογοτεχνικά περιοδικά της Κύπρου, το περιοδικό *Πνευματική Κύπρος*, το οποίο τιμήθηκε από την Ακαδημία Αθηνών με απονομή επαίνου.[45] Η Συμεωνίδου ήταν μάλιστα καλλιτεχνική συνεργάτιδα σε αυτό.[46]

Η συνέχεια της πορείας του Παραρτήματος Λευκωσίας

Ο Καλομοίρης όρισε τον Βύρωνα Κολάση επόπτη[47] του Παραρτήματος Λευκωσίας. Ο Κολάσης υπήρξε «παιδί-θαύμα», γεννημένος στην Αντιγόνη των Πριγκιποννήσων, διαπρεπής βιολιστής, πιανίστας, καθηγητής, αρχιμουσικός και συνθέτης. Σπούδασε βιολί στο Ωδείο Αθηνών και διετέλεσε καθηγητής βιολιού και μουσικής δωματίου στο Εθνικό Ωδείο από το 1941.[48] Πραγματοποίησε επιτυχείς καλλιτεχνικές εμφανίσεις στην Ισπανία, σημειώνοντας το ενδιαφέρον των συμφωνικών ορχηστρών της Βαρκελώνης και της Βαλένθια για την ελληνική μουσική.[49]

Ωστόσο, η συνεργασία του παραρτήματος με τον Κολάση δεν υπήρξε ανέφελη. Γνωρίζουμε ότι το καλοκαίρι του 1950 η Συμεωνίδου κινήθηκε δικαστικά για να διεκδικήσει το χρηματικό ποσό που του είχε δανείσει. Η υπόθεση σχετιζόταν με την αγορά αυτοκινήτου από εκείνον και την άνομη χρήση του αυτοκινήτου της Συμεωνίδου. Ο Κολάσης αρνείτο να της επιστρέψει τα χρήματα και την απέτρεπε από τη δικαστική διεκδίκησή τους. Η Συμεωνίδου ζήτησε τότε τη βοήθεια του Καλομοίρη και δανείστηκε ένα ποσό χρημάτων με την υπόσχεση ότι θα το επέστρεφε. Η όλη υπόθεση είχε αίσιο τέλος για τη Συμεωνίδου.[50] Ο Καλομοίρης, μάλιστα, διαχώρισε τη θέση του και δεν

[44] «ΔΡ. ΚΥΠΡΟΣ ΧΡΥΣΑΝΘΗΣ ΙΑΤΡΟΣ ΛΕΥΚΩΣΙΑ / Εμείς στο Λονδίνο έχουμε πια τακτοποιηθή από απόψεως ζωής. Καθημερινά εγώ δουλεύω στο νοσοκομείο κι η γυναίκα μου μαθαίνει εγγλέζικα. […] Πήγαμε σε αρκετές συναυλίες εδώ στο Albert Hall κυρίως. Έχομε ακούση και τη βιεννέζικη βραδυά με έργα Strauss, Lehar και Sholz με διεύθυνση του ίδιου του Sholtz. […] Ένα όμως που μου έκαμε εντύπωσι ήτανε οι συναυλίες με όργανο στις εκκλησιές. Σε μια εκκλησιά που πήγα είχε συναυλία με έργα Bach (τόσο θρησκευτικά όσο και Sonates, Fantasies κλπ) και ήταν το τέταρτο recital Bach σε όργανο το φθινόπωρο αυτό» (επιστολή του Χρυσάνθη προς τον Καλομοίρη, 25 Οκτωβρίου 1951).

[45] Ανδρέας Δημητρίου, «Χαιρετισμός του Υπουργού Παιδείας και Πολιτισμού σε εκδήλωση για τα 50χρονα του περιοδικού *Πνευματική Κύπρος*» (14 Δεκεμβρίου 2010, Αίθουσα Καστελλιώτισσα), σ. 1.

[46] «Όταν έρθω με το καλό θα ζητήσω μια συνέντευξι με τον Κο Μπαστιά εκ μέρους της Πνευματικής Κύπρου της οποίας είμαι καλλιτεχνικός συνεργάτης» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 16 Σεπτεμβρίου 1961).

[47] «Σας ευχαριστώ θερμώς δια το ενδιαφέρον το οποίον επεδείξατε δια το Παράρτημα της Κύπρου αποστέλλοντας τον επόπτην κ. Β. Κολάσην δι' επιθεώρησιν» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 26 Ιανουαρίου 1949).

[48] Καλογερόπουλος, «Κολάσης Βύρων», ό.π., τόμος 3, σ. 210-211.

[49] «[…] Μέχρι ώρας έχω δώσει 10 Recitals ήδη, σε διάφορες πόλεις της Ισπανίας και οι κριτικές είνε η μία καλύτερη από την άλλη. Ποτέ μου δεν φανταζόμουνα πως θα είχα τόσον μεγάλην επιτυχίαν στην Ισπανίαν. […] Τόσον στην Βαρκελώνη όσον και στην Valencia μου γυρέψανε Ελληνική μουσική οι Συμφωνικές Ορχήστρες των 2 πόλεων» (επιστολή του Κολάση προς τον Καλομοίρη, 21 Μαρτίου 1952).

[50] «Είναι γεγονός πως το ζήτημα αυτό βαίνει προς αίσιον τέλος όχι βέβαια εκουσίως του Κου Κολάση ο οποίος όπως φανερώνει η όλη εξέλιξις των πραγμάτων έκανε κάθε σκέψι να μου καταστήση αδύνατον να πάρω τα χρήματά μου δικαστικώς. […] Αυτός φαίνεται πως όταν έληξε η πρώτη δόσις τον παρελθόντα Δεκέμβριον κι εγώ του έγραφα να φροντίση να κανονισθούν τα ζητήματά μας διότι είχα ανάγκη τα λεπτά μου όταν λοιπόν μετά δεκάδες γραμμάτων φιλικών τον απείλησα πως θα καταφύγω εις τα δικαστήρια τα οποία δεν θέλει όπως εφάνη εκ των υστέρων εσκέφθη ότι έπρεπε να με καταστήση ανίκανον να του πάρω ρούπι έστω κι αν πήγαινα δικαστικώς. Πωλεί λοιπόν το αυτοκίνητό μου κι αγοράζει το δεύτερο το οποίον όμως γράφει στο όνομα της γυναίκας του ούτως ώστε εγώ εν περιπτώσει να μη βρω τίποτε να κατάσχω. Έλεγε στην Κυρία Βαμβακά η οποία εμεσολάβησε χιλιάκις γι' αυτό το ζήτημα, ότι το αυτοκίνητό μου το επούλησε στην Αίγυπτο κι θα επωλούσε το δεύτερο για να με πληρώση. […] Εις τον Δήμον υπήρχε ένα αυτοκίνητο εις το όνομα του Κου Κολάση κι ένα άλλο εις το όνομα της Κα Κολάση. Το του Κου Κολάση το οποίον ισχυριζόταν ότι ήτο στην Αίγυπτο ήτο το δικό

αναμίχθηκε καθόλου.[51] Φαίνεται όμως ότι εκείνη δεν είχε, γενικά, εμπιστοσύνη στις ενέργειες του Κολάση[52] και ήταν ψυχραμένη μαζί του. Η διαγωγή του ήταν αχαρακτήριστη από τη στιγμή που κατόπιν δεν πλήρωσε τα υπολειπόμενα και έκανε έφεση.[53] Σε άλλη περίπτωση, δεν μερίμνησε για την επιστροφή κάποιου βιολιστικού έργου στον καθηγητή[54] του Ωδείου Κύπρου Μπεντελιάν. Εκείνος του το είχε δανείσει κατά το παρελθόν και επιθυμούσε να του επιστραφεί, διότι του ήταν χρήσιμο.[55] Ο Μπεντελιάν ήρθε στην Κύπρο το 1921 και δίδαξε σε διάφορα ωδεία, στα αρμενικά σχολεία Μελικιάν και Μελκονιάν, στην Αγγλική Σχολή και στο Τουρκικό Λύκειο. Ίδρυσε επίσης χορωδίες, φιλαρμονικές και ορχήστρες.[56]

Στις αρχές του 1951 έγιναν επίσημες ενέργειες από την κυπριακή πλευρά για την κάθοδο και εξαήμερη διαμονή της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών στην Κύπρο. Θα πραγματοποιείτο σειρά συναυλιών και η Συμεωνίδου ήταν της γνώμης ότι θα μπορούσε να συνδυαστεί η παραπάνω πρωτοβουλία με τη οργάνωση μίας συναυλίας με έργα Καλομοίρη υπό τη διεύθυνση του ιδίου του συνθέτη.[57] Ο τελευταίος θεωρούσε το όλο εγχείρημα εξαιρετικά πολύπλοκο, τόσο από οικονομικής άποψης, όσο και λόγω του ότι το προσωπικό της Κρατικής Ορχήστρας απασχολείτο ταυτόχρονα και στη Λυρική Σκηνή.[58] Στη Λευκωσία, ως χώρο πραγματοποίησης της συναυλίας πρότεινε

μου το οποίον είχε πουλήσει στην Αθήνα με δόσεις κι ευρισκόταν προ της τελευταίας δόσεως κι συνεπώς κι της μεταβιβάσεως εις τον νέον ιδιοκτήτη όταν έγινε η Κατάσχεσις. […] Φαίνεται πως τότε εφοβήθη διότι η θέσις του ήτο νομικώς πολύ άσχημη κι έτρεξε εις συμβιβασμό. Εντός των ημερών θα πληρώση το μεγαλύτερον ποσόν όπως μου γράφει ο δικηγόρος μου. […] Όσον αφορά τα χρήματα (300.000) που δώσατε στον Κο Παπαπαναγιώτου θα του γράψω να σας τα επιστρέψη μόλις έχει χρήματά μου στα χέρια του κι σας ευχαριστώ θερμότατα που με βοηθήσατε» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 25 Ιουλίου 1950).

[51] «Ο Βύρων λέγει αλλά δεν αναλαμβάνω καμμίαν ευθύνην πως θα τακτοποιήση την υπόθεση και να είμαι ήσυχος. Ο Θεός να δώση» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 14 Ιουνίου 1950).

[52] «[…] Για τον αδελφό κι τη Κρινώ θα τους γράψουν πάλι επισήμως εκείνο αλλά η μόνη εποχή που είναι δυνατόν είναι Ιανουάριος, αν δεχθούν τότε θα τους γράψουν να κανονίσουν κι το οικονομικό μέρος. Πάντως ελπίζω ο Βύρων να μη κάνει καμμιά κουταμάρα κι να πη πως δεν μπορή. Είναι αδύνατον αρχές Νοεμβρίου ο Μάριος κι τέλος αυτοί, πρέπει να μεσολαβήση κάποιο χρονικό διάστημα κι μέσα στις γιορτές δεν δίνουν τα θέατρα» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 26 Σεπτεμβρίου 1960).

[53] «Ο Κος Κολάσης πάλι δεν επλήρωσε τα υπολειπόμενα κι όπως μου γράφει ο δικηγόρος μου έκανε έφεσι. Είναι αχαρακτήριστος πάντως η διαγωγή αυτού του Κυρίου. Σας είπε μήπως τυχόν πως τα κανονίσαμε όπως λέει συνήθως;» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Νοεμβρίου 1951).

[54] «ΕΘΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΚΥΠΡΟΥ / Διεύθυνσις: ΤΖΑΚ ΚΑΛΜΑΝΟΒΙΤΣ – ΛΟΥΛΟΥ ΣΥΜΕΩΝΙΔΟΥ / ΓΙΑΓΚΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ: θεωρητικά και χορωδία / ΜΠΕΝΤΕΛΙΑΝ: Βιολί / Επόπτης Παραρτήματος: ΒΥΡΩΝ ΚΟΛΑΣΗΣ» (Εθνικόν Ωδείον, *Δελτίον σχολικού έτους 1948-1949*, [Λευκωσία 1949]).

[55] «[…] Επίσης αν σας είναι δυνατόν να ζητήσετε εκ μέρους του Κου Bedelian από τον κ. Κολάση το conserto για βιολί Katchatourian που του είχε δανείσει όταν βρισκόταν στην Κύπρο κι δεν του έχει επιστρέψει έκτοτε κι το χρειάζεται ο Κος Bedelian κι με παρεκάλεσε να γράψω στον Κο Κολάση. Καθώς ξεύρετε αυτό είναι αδύνατον κι γι' αυτό παρακαλώ σας» (επιστολή της Συμεωνίδου-Στελλάκη προς τον Καλομοίρη, 19 Δεκεμβρίου 1950).

[56] Παναγιώτου, ό.π., σ. 17-18.

[57] «Δεν ξεύρω κατά πόσον έχει περιέλθει εις γνώσιν σας ή όχι το γεγονός ότι έγιναν απ' εδώ ενέργειαι επίσημοι όπως έλθη η Κρατική ορχήστρα Αθηνών για έξ ημέρες εδώ για μια σειρά συναυλιών. Νομίζω πως έχει σταλή επίσημος έκθεσις στο Υπουργείον εξωτερικών το οποίον κι θα την μεταβιβάση στο Υπουργείον Παιδείας. Νομίζω πως το ζήτημα μεταφοράς της θα εξασφαλισθή δωρεάν οπότε τα έξοδα διαμονής της δεν θα ήτο κι δύσκολον να καλυφθούν εφ' όσον πρόκειται μόνον για έξ ημέρες. Θα ήτο ευχής έργον αν πραγματοποιείτο κάτι τέτοιο σαν την εμφάνισι της Κρατικής ορχήστρας εδώ. Θα ήτο δε θαυμαστώτερον αν μπορούσε να συνδιασθή με την άφιξί σας εδώ ώστε να διευθύνετε μια συναυλία έργων σας σεις ο ίδιος» (επιστολή της Συμεωνίδου-Στελλάκη προς τον Καλομοίρη, 8 Ιανουαρίου 1951).

[58] «Σχετικά με την Κρατικήν Ορχήστρα, έχουμε ήδη συζητήσει στο Συμβούλιό της που είμαι και εγώ μέλος. Δυστυχώς τα πράγματα είναι πολύ περίπλοκα, γιατί εκτός από το οικονομικό ζήτημα είναι και το ζήτημα των παραστάσεων της Λυρικής Σκηνής. Καθώς ξέρετε βέβαια, η Ορχήστρα της Λ.Σ. καθώς

εναλλακτικά το «Μαγικό Παλάτι» ή την Αίθουσα του Παγκυπρίου Γυμνασίου, κατόπιν συναίνεσης του γυμνασιάρχη.[59] Θα υπήρχε και εισιτήριο και διαπραγματευόταν την τιμή του. Υπολόγιζε, μάλιστα, να προλογίσει τη συναυλία ολιγόλεπτα με θέμα «Η Τέχνη μου και οι πόθοι μου».[60] Η συναυλία φαίνεται να πραγματοποιήθηκε στη Λευκωσία, την άνοιξη της ίδιας χρονιάς. Πάντως, ο Καλομοίρης συνάντησε δυσκολίες με το Βρετανικό Προξενείο, παρ' ότι προσκόμισε υπηρεσιακό διαβατήριο για τον ίδιο και την καλλιτέχνιδα Ναυσικά Γαλανού. Το προξενείο προέβαλε ιδιαίτερα εμπόδια στην περίπτωση της Κρινώς Καλομοίρη, διότι εκείνη θα έπρεπε να είχε ειδική άδεια για να ταξιδέψει στο νησί[61] από τη στιγμή που ήταν γαλλίδα υπήκοος, σύμφωνα με το διαβατήριό της.[62] Γενικά, ο Καλομοίρης αδυνατούσε να εξασφαλίσει την άδεια εισόδου του πριν από την αναχώρησή του και συναντούσε δυσκολίες κάθε φορά που θα ταξίδευε στην Κύπρο. Για αυτό το λόγο, ζητούσε από τη Συμεωνίδου να μεριμνά για την έγκαιρη αποστολή της άδειας στο Αγγλικό Προξενείο.[63]

Εκτός από το Εθνικό Ωδείο, στην Κύπρο υπήρχε, όπως φαίνεται, και Παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου από το 1929. Τη χρονιά εκείνη άρχισε η συνεργασία της Ελένης Αθανασιάδου-Μαξούτη με το Ελληνικό Ωδείο Αθηνών. Η Μαξούτη, γεννημένη στη Λευκωσία στις αρχές του εικοστού αιώνα, αποφοίτησε από το οκτατάξιο δημοτικό σχολείο Αγίου Αντωνίου και κατόπιν φοίτησε στη Σχολή Καλογραιών. Φοίτησε στο

και του Ραδιοφώνου απαρτίζονται από τους ίδιους μουσικούς της Κρατικής Ορχήστρας. Συνεπώς απουσία της Κρατικής Ορχήστρας από την Αθήνα, σημαίνει διακοπή των Παραστάσεων της Λ.Σ. και διακοπή των εκπομπών της ορχήστρας του Ραδιοφώνου. Το δεύτερο δεν είναι και τόσο σοβαρό, αλλά το πρώτο θα είχε άλλες οικονομικές περιπλοκές για τη Λυρική Σκηνή. Θα έπρεπε λοιπόν να συνδυασθή είτε με κάθοδο του ενός τμήματος της Λυρικής Σκηνής είτε με το να πάη η Λ.Σ. στην Θεσ/νίκη, όπου μπορεί να βρη και μερικούς μουσικούς για Ορχήστρα. Εννοείται ότι όλα αυτά δεν είναι τόσο εύκολα και προ παντός αφορούν την Κυβέρνηση, το Υπουργείον Παιδείας και ιδιαιτέρως το Υπουργείον Οικονομικών. Οπωσδήποτε εγώ θα βοηθήσω όσο μπορέσω σχετικά. Ανεξάρτητα όμως προς αυτά εγώ φαντάζομαι πως μαζύ με την κόρη μου και με μια καλή τραγουδίστρια κατά πάσαν πιθανότητα την Άννα Ρεμούνδου θα μπορέσω να κατέβω στην Κύπρο μετά το Πάσχα, οπότε θα μπορούσε να συνδυαθή και με τας εξετάσεις του Ωδείου και να δώσω μερικές συναυλίες με έργα μου και διαλέξεις στις διάφορες πόλεις της Κύπρου. Φυσικά εσείς δεν θα είχατε να επιβαρυνθήτε παρά μόνο με τα συνηθισμένα ατομικά μου έξοδα ταξιδίου και με όσες μέρες θα χρειασθή να διαμείνω στην Κύπρο για τις εξετάσεις. Τα παραπάνω θα αφορούν εμένα ατομικά» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 19 Ιανουαρίου 1951).

[59] «Για την Αίθουσα θα έχετε την καλωσύνη να φροντίσετε σεις είτε στο "Μαγικό Παλάτι" είτε στην Αίθουσα του Γυμνασίου που έκανα την διάλεξή μου, αν θέλη να την παραχωρήση ο κ. Σπυριδάκις» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 3 Απριλίου 1951).

[60] «[…] Τώρα σχετικά για το εισιτήριο της γράφω ότι ίσως όπως και του κ. Θέμελη θα μπορούσε να ήταν 8-10 σελλίνια και 5 και 3 για να μπορέσουν να καλυφθούν τα έξοδα που με το ταξίδι είναι αρκετά. Το θέττω υπό την κρίσιν σας. Προ της συναυλίας σκέπτομαι να μιλήσω 5-10 λεπτά με θέμα "Η Τέχνη μου και οι πόθοι μου"» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σπυριδάκι, 17 Απριλίου 1951).

[61] «Αυτή τη στιγμή πήρα το γράμμα σας και σας ευχαριστώ πολύ για το ενδιαφέρον σας. Ήρθε σε πολύ καλή ώρα, γιατί γύριζα από το Βρεττανικό Προξενείο όπου παρ' όλον που είχα για μένα και για την Κα Γαλανού υπηρεσιακό διαβατήριο, μου έκαναν δυσκολίες και ιδιαιτέρως για την κόρη μου όπου είχα γράψει TOURISME και CONCERT. Ήθελαν ειδικήν άδεια και έλεγαν να τηλεγραφήσουν στην Κύπρο. Τους πήρα αμέσως στο τηλέφωνο και τους είπα ότι μου στέλνετε τα χαρτιά και τα περιμένω για να τακτοποιήσω την υπόθεση» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 20 Απριλίου 1951).

[62] «Έχετε υπ' όψιν σας για τις άδειες, γιατί η κόρη μου είναι Γαλλίς υπήκοος στο διαβατήριό της, Κρινώ-Καλομοίρη-Σεάγι και δεν ξέρω αν χρειάζεται άδεια των Αγγλικών Αρχών όπως για τους Έλληνας υπηκόους, γιατί από την Αγγλία στη Γαλλία πηγαίνουν χωρίς θεώρηση διαβατηρίου» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 3 Απριλίου 1951).

[63] «Εγώ ευχαρίστως θα έλθω τον Μάιο στις ημερομηνίες που σας ταιριάζουν, μόνο θα σας παρακαλέσω να φροντίσετε από τώρα να σταλή η άδεια στο Αγγλικό Προξενείο (με δικαίωμα εργασίας) γιατί πάντα αργεί τόσο ώστε ποτέ δεν το λαμβάνω πριν φύγω και περνώ με τουρίστ αλλά βρίσκομαι πάντα μπερδεμένος και έχω συζητήσεις» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 12 Μαρτίου 1952).

Ελληνικό Ωδείο Αθηνών από το 1919 μέχρι το 1925 και αποφοίτησε με πρώτο έπαινο πιάνου. Πήρε μαθήματα από το διάσημο συνθέτη, πιανίστα και βιολοντσελλίστα Φρανς Σμιτ στη Βιέννη, ενώ επιστρέφοντας στην Κύπρο, ο τότε κυβερνήτης Storrs τής ζήτησε να διδάξει στο Ωδείο Κύπρου το 1928, που ο ίδιος είχε ιδρύσει.[64] Όπως είναι αναμενόμενο, υπήρχε ανταγωνιστικό κλίμα ανάμεσα στο Ελληνικό Ωδείο Κύπρου και το εκεί Παράρτημα του Εθνικού Ωδείου. Ο Γεωργιάδης, καλλιτεχνικός εκπρόσωπος του Ελληνικού Ωδείου, στο λόγο που εκφώνησε στο πλαίσιο εορτής του ωδείου σε θέατρο με αφορμή τις εξετάσεις των σπουδαστών του, εκφράστηκε εναντίον της Συμεωνίδου. Την χαρακτήρισε αγνώμονα, διότι τόλμησε να υψώσει το μικρό της ανάστημα απέναντι στην πανελλήνιας φήμης Αθανασιάδου.[65] Η Συμεωνίδου, από την πλευρά της, ενδιαφερόταν να είναι τυπική και να μη δίνει αφορμές για κακεντρεχή σχόλια, τα οποία θα έθιγαν το γόητρο του ωδείου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούσε η επιμονή της να μην παραβλέπονται οι προκριματικές εξετάσεις για την απόκτηση πτυχίου, επειδή υπήρχε το ενδεχόμενο να τους κατηγορούσε το Ελληνικό Ωδείο ότι «πουλάνε» τα πτυχία.[66]

Το 1952 φαίνεται ότι το Εθνικό Ωδείο μεταστεγάστηκε στο δεύτερο όροφο πολυκατοικίας, η οποία ανεγέρθηκε στη θέση μιας οικίας, την οποία είχε δωρίσει η θεία της Συμεωνίδου.[67] Στις νέες εγκαταστάσεις του ωδείου θα περιλαμβανόταν και μία πολύ καλή αίθουσα συναυλιών για τις εμφανίσεις των καλλιτεχνών.[68]

[64] Παναγιώτου, ό.π., σ. 23.

[65] «Αφού φύγατε κι το πεδίον έμεινε κατά ένα τρόπο ας πούμε ελεύθερο ξεσπάθωσε ο φίλος μας Κος Γεωργιάδης ο "καλλιτεχνικός εκπρόσωπος του Ελληνικού Ωδείου" κι εις την εορτήν στο Θέατρο που έδωσαν επί ευκαιρία των εξετάσεών των κι κατά την οποίαν ουδείς μαθητής έκανε την εμφάνισί του παρά τα παλαιά πτυχία των άλλων χρόνων ο Κος Γεωργιάδης μίλησε κι είπε άφθονα πράγματα εναντίον μου κι εμμέσως φυσικά εναντίον σας. Έκανε τέτοια κακή εντύπωσι ο λόγος του που πολλοί φώναξαν αίσχος από κάτω. Εγώ δεν ήμουν, μου είπαν όμως πως με χαρακτήρισε αγνώμονα επειδή τόλμησα να υψώσω το μικρό μου ανάστημα μπροστά στη φτασμένη πια μεγάλη κι πανελληνίως αναγνωρισμένη καλλιτέχνιδα Κα Αθανασιάδου κι ακόμη οικτίρησε όσους τολμούν να με υποστηρίζουν υπονοών προφανώς εσάς. Πάντως εγώ περίμενα να δημοσιεύση τον λόγον του ακέραιον κι θα του κοπάνιζα μιαν αγωγή επί λιβέλλω να μη μπορή να ξαναπατήση εδώ. Φαίνεται όμως πως η εφημερίς ηρνήθη να δημοσιεύση το περί ού ο λόγος μέρος του λόγου του διότι ετυπώθη πολύ διαφορετικά. Για μένα φυσικά κι για το Ωδείον μας αυτό είναι έπαινος κι όχι κόλαφος. Φοβούνται όσους έχουν κάποιαν αξία κι υβρίζουν εκείνους που γίνονται η αιτία να κουνιέται το έδαφος κάτω από τα πόδια των. Είχα σκοπό να στείλω κι σε σας μια εφημερίδα για να γελάσετε. Δυστυχώς η εφημερίς δεν το εδημοσίευσε» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 18 Ιουνίου 1951).

[66] «Μια μαθήτριά μας για την οποία θα σας μιλήσω όταν έρθετε με το καλό ετοιμάζεται για προκριματικές εξετάσεις πτυχίου εις την τάξιν του καθηγητού Κου Αρβανιτάκη. Τώρα δεν ξεύρω πως εσκέφθηκαν κι οι δύο κι ο Κος Αρβανιτάκης χθες με ερώτησε κατά πόσον θα ήτο δυνατόν να δώση κατ' ευθείαν εξετάσεις πτυχίου λέγοντας πως είναι ώριμη κι έχει και ανάγκην να δουλέψη κι χωρίς το πτυχίον δεν είναι δυνατόν να πληρώνεται. […] Φυσικά εγώ του απήντησα ότι αυτό είναι αδύνατον δεδομένου ότι η μαθήτρια αυτή πέρυσι έδωσε εξετάσεις εις την ανωτέρα σχολή κι δεν μπορεί να ξεύρη ό,τι χρειάζεται αλλά κι αν συνέβαινε αυτό δεν θα ήτο δυνατόν να χορηγηθή πτυχίον χωρίς να προηγηθούν αι προκριματικαί εξετάσεις. […] Του απήντησα όμως πως εδώ δεν είναι Ελληνικόν Ωδείον ούτε Κος Γεωργιάδης κι ότι εγώ είναι εντελώς αδύνατον να επιτρέψω αυτό το πράγμα. Μου είπε πως θα γράψη σε σας. Δεν ξεύρω αν θα σας γράψη. Σας παρακαλώ πάντως θερμότατα να μη δεχθήτε κανένα συμβιβασμό επί του προκειμένου δια πολλούς λόγους τους οποίους σας γράφω για να είστε ενήμερος. […] Έπειτα κι το γόητρον του Ωδείου θα μειωθή κι θα δοθή λαβίς εις το Ελληνικόν Ωδείον να οργιάση εις βάρος μας ότι πωλούμε τα πτυχία κι αυτήν την φορά δικαίως» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 23 Απριλίου 1952[;]).

[67] «Στις 29 τρεχ. θα πάμε κι μεις στο Βαρώσι κατόπι προσκλήσεως του Ωδείου του λυκείου να δώσωμε κοντσέρτο. Θα πας τα πιο προχωρημένα παιδιά. Προχθές πάλι βράδυ δόθηκε στο Θέατρο Royal μια φιλανθρωπική γιορτή κι έπαιξαν κατόπιν παρακλήσεως όλο παιδιά δικά μας. Έγινε πολύ καλή ρεκλάμα του Ωδείου διότι είχε πάρα πολύ κόσμο. / Υ.Γ. Ξέχασα να σας γράψω πως τον επόμενο χρόνο με την βοήθεια του Θεού θάχω Ωδείον δικό μου. Η θεία μου δώρισε εκείνο το σπίτι που σας άρεσε με τις καμάρες που είναι κοντά στο σπίτι που κάθεται η κ. Λόλα Λεοντιάδου το οποίον θα κατεδαφίσω κι θα

Ο Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου ασχολείτο ελεύθερα με πνευματικά ζητήματα, κυρίως με όσα σχετίζονταν άμεσα με οτιδήποτε το ελληνικό. Ο Σπυριδάκις διατελούσε Πρόεδρος του Ομίλου από την ίδρυσή του.[69] Το 1954 απένειμαν στον Καλομοίρη τον τίτλο του επίτιμου μέλους του, σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για την προθυμία του να συνδράμει το έργο του Ομίλου ποικιλότροπα.[70] Αυτή η πράξη τον συγκίνησε, διότι υπήρχαν πνευματικοί δεσμοί που τον συνέδεαν.[71] Με πρωτοβουλία του Ομίλου, του οποίου η Συμεωνίδου φαίνεται ότι αποτελούσε μέλος και πραγματοποίησε σε αυτόν κάποιες σύντομες διαλέξεις για τη νεώτερη ελληνική μουσική,[72] διοργανώθηκε εκεί, στις αρχές του ίδιου χρόνου, γιορτή για τον Διονύσιο Σολωμό. Το συμβούλιο ανέθεσε στην Συμεωνίδου να επικοινωνήσει με τον Καλομοίρη και να αναζητήσει σχετικά τραγούδια και τυχόν χορωδιακά έργα. Η γιορτή θα περιελάμβανε απαγγελία ποιημάτων, διάλεξη για το έργο του Σολωμού και εκτέλεση διαφόρων μελοποιημένων κομματιών του από έλληνες συνθέτες.[73] Ο Καλομοίρης είχε υπ' όψη του ελάχιστες συνθέσεις βασισμένες σε στίχους του Σολωμού. Ελάχιστοι από τους σύγχρονους συνθέτες είχαν ασχοληθεί σχετικά, με εξαίρεση τον Βάρβογλη, τον Ριάδη και τον ίδιο.[74]

κτίσω πολυκατοικίαν εις το δεύτερο πάτωμα της οποίας θα γίνη το Ωδείον» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Νοεμβρίου 1951).

[68] «Τα στάδια του καινούργιου Ωδείου πάνε προς το τέλος. Θα έχωμε ελπίζω μια πολύ καλή σάλα για κοντσέρτα. Και έτσι θα σταματήση η περιπέτεια εξευρέσεως σάλας κι πιάνου για τους καλλιτέχνας» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 18 Δεκεμβρίου 1951).

[69] Χρυσάνθης, ό.π., σ. 8.

[70] «Το Δ. Συμβούλιον του Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου Κύπρου, εκφράζον και την ομόφωνον γνώμην των μελών αυτού, απεφάσισε να ανακηρύξη υμάς *επίτιμον* μέλος του ημετέρου Ομίλου όχι μόνον εις αναγνώρισιν – εάν θα είχε καμμίαν σημασίαν δι' υμάς η τοιαύτη αναγνώρισις εκ μέρους των ταπεινών θαυμαστών της τέχνης σας – του πολυτίμου έργου, το οποίον επετελέσατε και επιτελείτε εις τον τομέα της τέχνης σας, αλλά και εις εκδήλωσιν της ευγνωμοσύνης μας δια την εκτίμησίν σας προς το έργον του Ομίλου και την προθυμίαν σας να ενισχύετε τούτο πολλαπλώς» (επιστολή του Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου Κύπρου προς τον Καλομοίρη, 16 Απριλίου 1954).

[71] «Με βαθυτάτην συγκίνησιν έλαβα το από 16ης Απριλίου έγγραφόν σας από το οποίον επληροφορήθην την ανακήρυξίν μου ως επιτίμου μέλους του Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου. Γνωρίζετε την αγάπην που τρέφω και τους πνευματικούς δε δεσμούς που με ενώνουν με την θαυμαστήν μεγαλόνησον και πιστέψετέ με Κύριε Πρόεδρε, ότι η τιμή που μου προσγίνεται την αισθάνομαι ως τα βάθη της ψυχής και της καρδιάς μου» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Πρόεδρο του Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου Κύπρου, 27 Απριλίου 1954).

[72] «Επίσης ανέλαβα εις τον Πνευματικό όμιλο δύο μικροδιαλέξεις για την νεώτερη Ελληνική Μουσική μέσα στον Μάιο μαζί με μουσική είτε από ταινίες είτε από δίσκους» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 31 Μαρτίου 1959).

[73] «Προχθές είχαμε συνεδρίασι στον Πνευματικό Όμιλο και απεφασίσθη να δοθή μια γιορτή για τον Δ. Σολωμό όπου θα απαγγελθούν ποιήματά του, θα γίνη διάλεξις δια το έργον του και θα παιχθούν διάφορα κομμάτια του Σολωμού τα οποία τυχόν έχουν μελοποιηθή από Έλληνας συνθέτας. Επειδή όμως εδώ δεν έχομε τίποτε υπ' όψιν μας εκτός φυσικά από τον Εθνικό Ύμνο είτε τραγούδια είτε για ορχήστρα ή χορωδία γι' αυτό μου ανέθεσε το Συμβούλιο του Ομίλου να γράψω σε σας να μας στείλετε κάτω μερικά τραγούδια κι τίποτα χορωδιακό αν υπάρχη για να εκτελεσθή στην γιορτή η οποία θα γίνη μετά τα Χριστούγεννα κι την Πρωτοχρονιά» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Νοεμβρίου 1951).

[74] «Σχετικώς με τα τραγούδια του Σολωμού έχω να σας πληροφορήσω πως δυστυχώς πολύ ολίγοι είναι οι συνθέσεις που ξέρω επάνω σε στίχους του Σολωμού. Εκτός βέβαια από τον Εθνικόν Ύμνο που καθώς ξέρετε ο Μάντζαρος είχε μελοποιήσει ολόκληρο τον Ύμνο στην Ελευθερία, υπάρχουν και του Μαντζάρου και άλλων συγχρόνων του Σολωμού και άλλων επτανησίων μουσουργών πολλοί στίχοι του Σολωμού μελοποιημένοι με το Ιταλικό ύφος της εποχής εκείνης αλλά τα οποία έχουν χαθή ή μάλλον θα βρίσκονται στα Επτάνησα. Απο συγχρόνους ελάχιστοι έχουν μελοποιήσει, καθόσον τουλάχιστον ξέρω εγώ ο Βάρβογλης νομίζω ένα τραγούδι του, νομίζω και ο Ριάδης και εγώ έχω την επίκληση από τους Ελευθέρους Πολιορκημένους για ορχήστρα, χορωδία και μια φωνή σόλο το οποίον είναι αρκετά δύσκολο. Θα μπορούσε όμως εν ανάγκη να εκτελεσθή και με πιάνο αντί ορχήστρας. Έχω επίσης συνθέσει και των "Ψαρρών στην ολόμαυρη Ράχη" για απαγγελία και μικρή σχετικώς ορχήστρα, αλλά

Έστειλε, έτσι, το έργο του *Στων Ψαρρών την ολόμαυρη ράχη* για απαγγελία και μικρή ορχήστρα.[75]

Ο Γιάγκος Μιχαηλίδης, γεννημένος στη Λάρνακα στις αρχές του εικοστού αιώνα και απόφοιτος του Παγκυπρίου Γυμνασίου και της Αγγλικής Σχολής Λευκωσίας, διηύθυνε τη χορωδία και την ορχήστρα του Εθνικού Ωδείου.[76] Η Συμεωνίδου τον εκτιμούσε και αναγνώριζε την προσφορά του.[77] Ο Μιχαηλίδης οργάνωσε το Μουσικό Σύλλογο «Μότσαρτ» το 1938, πρόδρομος του οποίου υπήρξε ο μουσικός, φιλολογικός και αθλητικός σύλλογος «Ολυμπιακός».[78] Διηύθυνε επίσης την ορχήστρα του Συλλόγου για μία εικοσαετία περίπου και ανέπτυξε έντονη δραστηριότητα συγκροτώντας χορωδίες, μαντολινάτες, ορχήστρες και φιλαρμονικές.[79] Ο Σύλλογος τίμησε τον Μιχαηλίδη με αφορμή τη συμπλήρωση της τριακονταετούς προσφοράς του στη μουσική πρόοδο του τόπου, διοργανώνοντας μουσική τελετή προς τιμήν του, στην οποία κάλεσε τον Καλομοίρη να τον προσφωνήσει.[80] Ο Σύλλογος έλαβε την πρωτοβουλία να αφιερώσει την ετήσια συναυλία του για το έτος 1952 στον Καλομοίρη, ο οποίος επρόκειτο μάλιστα να παρίσταται σε αυτήν.[81] Ο Μιχαηλίδης θεωρούσε πολύτιμη την παρουσία του δασκάλου στο μουσικό κόσμο της Ελλάδας.[82] Τα πλέον εκλεκτά στελέχη του συλλόγου, υπό τη διδασκαλία και διεύθυνση πιθανότατα του Μιχαηλίδη, επρόκειτο να ιδρύσουν μια μικρή ορχήστρα, με σκοπό αυτή να εκτελεί σε εβδομαδιαία βάση αποκλειστικά έργα ελληνικής και κυπριακής μουσικής στον κυπριακό ραδιοσταθμό.[83] Το πρόγραμμά της

αυτό μόνο με πιάνο δεν θα έλεγε τίποτα. Οπωσδήποτε στην προσεχή Συνεδρίαση των Μουσουργών που έχουμε θα ερωτήσω και τους άλλους συναδέλφους μήπως έχει κανείς συνθέσει και μου διαφεύγει και θα σας γράψω σχετικά» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 12 Ιανουαρίου 1952).

[75] «Σας στέλνω "Στων Ψαρρών την ολόμαυρη Ράχη" για απαγγελία και μικρή ορχήστρα. Την τσελέστα μπορεί να την παίξη πιάνο» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 4 Μαρτίου 1952).

[76] Παναγιώτου, ό.π., σ. 43.

[77] «Ο Γιάγκος διωρίστηκε στο Βαρώσι αλλά δεν ξεύρη ο νέος Διευθυντής του Γυμνασίου αν θα του επιτρέψη νάρχεται να εργάζεται στη Λευκωσία. Σε παρακαλώ λοιπόν να γράψης ένα γράμμα προς τον Κο Κυριάκο Χατζηιωάννου Γυμνασιάρχη Αμμοχώστου και να του εξηγείς πόσο απαραίτητος μάς είναι ο Γιάγκος […]» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 2 Σεπτεμβρίου 1958).

[78] Παναγιώτου, ό.π., σ. 20.

[79] Παναγιώτου, ό.π., σ. 43.

[80] «Η Γεν. Συνέλευσις του Μ. Σ. ΜΟΤΣΑΡΤ της 30ής Απριλίου απεφάσισε, όπως διωργανώση Μουσικήν Τελετήν προς τιμήν του Μουσουργού Γιάγκου Μιχαηλίδη, Καλλιτεχνικού Διευθυντού και από τους ιδρυτάς του Συλλόγου, επί ευκαιρία της συμπληρώσεως Τριάκοντα ετών αξιολόγου συμβολής αυτού προς την Μουσικήν πρόοδον του τόπου. […] Η Γεν. Συνέλευσις υπέδειξε υμάς όπως κάμετε την τιμήν να προσφωνήσετε τον μουσουργόν κατά την τελετήν. Παρακαλούμεν απαντήσατε αν αποδέχεσθε την πρόσκλησιν. Η Τελετή θα λάβη χώραν εις την Μεγάλην Αίθουσαν Παγκ. Γυμνασίου (ευγενώς παραχωρηθείσα) την Παρασκευήν, 20ήν Μαΐου, ώραν 7.30 μμ.» (επιστολή του Δ. Μιχαηλίδη προς τον Καλομοίρη, 9 Μαΐου 1960).

[81] «Ο Μουσικός σύλλογος Mozart του οποίου την ορχήστρα ακούσατε προπέρυσι όταν έπαιζε εις την όπερα Διδώ κι Αινείας πρόκειται να δώση την ετησίαν του συναυλία υπό την Διεύθυνσι του κ. Σόλωνος Μιχαηλίδη τον προσεχή Μάιον εις ημερομηνίαν η οποία θα ληφθή φροντίς να είναι τέτοια ώστε να συμπέση με την εδώ παραμονήν σας. Με παρεκάλεσαν να σας γράψω κι να σας ζητήσω ένα έργο δικό σας για ορχήστρα της οποίας την δύναμι γνωρίζετε κι όχι μεγαλυτέρας διαρκείας των 20-25 λεπτών για το πρόγραμμά των του προσεχούς Μαΐου ούτως ώστε η συναυλία να δοθή τρόπον τινά προς τιμήν σας» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 26 Φεβρουαρίου 1952).

[82] «Είναι τόσο banale να λες τα ίδια λόγια που λες σε κάθε περίπτωση ευχαριστίας για μια τόσο εγκάρδια φιλοξενία που είχε το πιο αγνό χαρακτηριστικό, τη συγγενική φυσικότητα κι απλότητα. Λυπούμαι ειλικρινά γιατί η αρρώστια του σεβαστού μου δασκάλου μου στέρησε την ευχαρίστηση να 'ρθώ σ' επαφή πιο πλατειά μαζί του. Η παρουσία μου έστω κι λίγες μέρες μούδωσε την ευκαιρία να καταλάβω πόσο πολύτιμος είναι αυτός ο μοναδικός ρωμηός μέσα στο μουσικό κόσμο της Ελλάδας […]» (επιστολή του Γ. Μιχαηλίδη προς την οικογένεια Μ. Καλομοίρη, 25 Σεπτεμβρίου 1960).

[83] «Επίσης πρόκειται να ιδρύσουμε μια μικρά Ορχήστρα δηλ. 2 πρώτα 2 Δεύτερα, Βιόλα, Cello, Πιάνο, Φλάουτο και Κλαρίνο, με σκοπόν να αναλάβουμε κάθε βδομάδα να παίζουμε από τον Κυπριακόν

θα μεταδιδόταν μάλιστα και από αγγλικό σταθμό. Τα μέλη του συλλόγου ενδιαφέρονταν να έρθουν σε επαφή με έργα ελλήνων συνθετών και ζητούσαν από τον Καλομοίρη να τους υποδείξει ελληνικά έργα. Γνώριζαν τη συμπάθεια που αυτός έτρεφε για τους Κυπρίους και η Συμεωνίδου, βασιζόμενη σε αυτό, τον παρακάλεσε να τους βοηθήσει.[84] Αλλά και οι Κύπριοι τον συμπαθούσαν ιδιαίτερα. Η Συμεωνίδου φαίνεται ότι είχε ενεργή ανάμιξη στην ίδρυση Μουσικού Συλλόγου σε συνεργασία με τα ωδεία και το Μουσικό Σύλλογο «Μότσαρτ». Ο σύλλογος διοικείτο από ενδεκαμελές Συμβούλιο και ανάμεσα στους σκοπούς του ήταν και η μετάκληση καλλιτεχνών, καθώς επίσης η διοργάνωση διαλέξεων και ακροάσεων.[85] Μαρτυρείται η δράση και ενός ακόμη συλλόγου, του Μουσικού Συλλόγου Κύπρου,[86] ο οποίος διεκδικούσε την προώθηση των καλλιτεχνικών του ζητημάτων σε συνεργασία με την Ελλάδα. Το ίδιο επεδίωκε και ο Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ», ο οποίος διαλύθηκε το 1963.[87]

Οι προσωπικές σχέσεις του Καλομοίρη με την Συμεωνίδου

Η Συμεωνίδου εκδήλωνε πάντοτε αληθινά φιλικό ενδιαφέρον προς τον Καλομοίρη και τους οικείους του.[88] Ως άνθρωπος έδειχνε να είναι εσωστρεφής, μοναχική και επιλεκτική στις συναναστροφές της.[89] Δεν εμπιστευόταν εύκολα πρόσωπα από τον περίγυρό της, θεωρώντας μόνο εκείνον αληθινό της φίλο. Έτρεφε ανιδιοτελή φιλικά αισθήματα αφοσίωσης στο πρόσωπό του και πίστευε ότι ήταν πραγματικά καλός και ανεξίκακος.[90]

Ραδιοσταθμόν. Κατ' αρχήν δε απεφασίσαμε να εμφανιστούμε με Κυπριακάς και Ελληνικάς συνθέσεις. […] Πάντως σεις έχετε και ιδέαν τινά της δυναμικώτητός μας, αυτή η Ορχήστρα θα εκλεγή από τα καλλίτερα στελέχη του Συλλόγου "MOZART" […]. Κατά πάσαν πιθανότητα θα διδάσκει και διευθύνει τα έργα εις τον Ραδιοσταθμόν ο κ. Γιάγκος Μιχαηλίδης με τον οποίον αρχίζουμε και το Σαββάτο τας δοκιμάς του Συλλόγου MOZART» (επιστολή του Δ. Μιχαηλίδη προς τον Καλομοίρη, 24 Σεπτεμβρίου 1953).

[84] «[…] Ο Διαμαντής μου τηλεφώνησε σήμερον πρωί πρωί κι με παρεκάλεσε να σου γράψω, θα σου γράψη κι ο ίδιος, το εξής. Θα γίνη από μέλη του Mozart μια μικρή ορχηστρούλα η οποία θα παίζη στο ραδιοσταθμό επί πληρωμή αποτελούμενη από 2 πρώτα βιολιά 2 δεύτερα μια βιόλα ένα βιολοντσέλλο ένα κλαρίνο ένα φλάουτο κι πιάνο. Θέλουν να παίζουν αποκλειστικά Ελληνική κι Κυπριακή μουσική. Λοιπόν σε παρακαλώ ό,τι νομίζης Ελλήνων συνθετών έργα για αυτή την ορχήστρα κι αυτή την δύναμι να μας τα υποδείξης καθώς κι από πού μπορούν να τα προμηθευτούν. Ή αν μπορής να μας τα στείλης με κατάλογον της αξίας των. Σε παρακαλώ θερμά κύταξε κι αυτήν την υπόθεσί μας πριν φύγης. Δεν σε φθάνουν οι δικές σου σκοτούρες σε παραφορτώνουμε κι μεις εκμεταλλευόμενοι την απέραντη καλωσύνη σου κι συμπάθειά σου για τους Κυπρίους. Νομίζω όμως πως αυτός ο σκοπός της ορχήστρας που είναι μόνο για τη διάδοσι της Ελληνικής μουσικής κι της Κυπριακής μουσικής είναι άξιος προσοχής κι υποστηρίξεως δεδομένου ότι θα παίζεται κι από Αγγλικό σταθμό» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 24 Σεπτεμβρίου 1953).

[85] «Ιδρύσαμε Μουσικό Σύλλογο εν συνεργασία τα Ωδεία κι Mozart. Έχει 11μελές Συμβούλιο από 5 μουσικούς κι έξι φιλομούσους. Σκοπός η μετάκλησις καλλιτεχνών Διαλέξεις ακροάσεις κλπ.» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 18 Φεβρουαρίου 1960).

[86] «Την άλλη εβδομάδα περνά ένας διάσημος Γερμανός βιολοντσελλίστας και θα δώση ρεσιτάλ υπό την αιγίδα του Μουσικού Συλλόγου Κύπρου. Έχομεν αρκετήν κίνησι» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 5 Φεβρουαρίου 1961).

[87] Παναγιώτου, ό.π., σ. 20.

[88] «[…] Πάντως η σκέψις μου πρέπει να ξεύρης πως ταξειδεύει μαζί σου κι η επιθυμία μου να μπορούσα να ήμουνα κι εγώ σ' αυτό το ταξείδι είναι αφάνταστη. Σου εύχομαι μέσα από την καρδιά μου καλλιτεχνικώς νάναι θρίαμβος κι από απόψεως Κρινώς νάναι ό,τι καλύτερο μπορεί να γίνη για να την κάνη ευτυχή όπως της αξίζει. Στην προσευχή μου θα ζητήσω από τον Θεό που πιστεύω με όλη την δύναμι της ψυχής μου να σε απαλλάξη από κάθε στενοχώρια από αυτής της πλευράς» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 16 Οκτωβρίου 1953).

[89] «[…] Ψυχικά δεν είμαι καθόλου καλά. Ίσως γι' αυτό δεν μπορώ να αναλάβω κι γρήγορα. Αισθάνομαι μόνη φοβερά. Δεν βρίσκω άνθρωπο να κουβεντιάσω. Διότι κόσμος υπάρχει μπόλικος. Αλλά άνθρωποι πούντοι! Είμαι πιο ξένη προς όλα κι όλους παρά ποτέ. Μου λείπεις αφάνταστα» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 14 Σεπτεμβρίου 1955).

[90] «Λυπήθηκα για την περίπτωσι της Καλφοπούλου χωρίς να εκπλαγώ. Εκείνο που με εξέπληξε είναι η Έλλη Νικολαΐδου και ο επιστήθιος φίλος που υποψιάζομαι ποιός είναι. […] Πολλές φορές καιγώ σε

Ζητούσε να τη διευκολύνει ακόμα και σε ζητήματα οικονομικής φύσης,[91] ενώ συμβουλευόταν την, αλάνθαστη κατ' εκείνη, γνώμη του. Από την άλλη πλευρά, ο Καλομοίρης ήταν ικανός να διαισθάνεται την εξέλιξη καταστάσεων, προτού αυτές εκδηλωθούν.[92] Υπήρχε αμοιβαιότητα στα μεταξύ τους φιλικά αισθήματα και τη θεωρούσε πιστή φίλη του,[93] διατηρώντας παράλληλα φιλικές σχέσεις και με την οικογένειά της.[94] Εμπιστευόταν μόνο την προσωπική της εκτίμηση για πρόσωπα και τις τυχόν δικές του πληροφορίες για αυτά, χωρίς να επηρεάζεται από αντικρουόμενες φήμες.[95] Ο Καλομοίρης έτρεφε απόλυτη εμπιστοσύνη προς το πρόσωπό της και για ζητήματα διευθέτησης διάφορων προβληματικών καταστάσεων στα Παραρτήματα Λευκωσίας και Μόρφου, διότι η απόσταση λειτουργούσε ανασταλτικά στην επίλυσή τους από μέρους του. Στα τέλη του 1950, τη συνεχάρη για το γάμο της,[96] ο οποίος, όμως, διαλύθηκε έπειτα από λίγους μήνες. Τότε ο Καλομοίρης την ενθάρρυνε, υπογραμμίζοντας το νεαρό της ηλικίας της και συμβουλεύοντάς την να μη λυπάται.[97] Φαίνεται ότι κάποιες φορές η Συμεωνίδου τον

στιγμές τέτοιες ακατανόμαστης αχαριστίας σκέφτομαι και αναρωτιέμαι ποιοί τάχα απ' αυτούς που με περιστοιχίζουν είναι πραγματικοί φίλοι. Αγαπημένε μου σε διαβεβαιώ πως μόνο εσένα πιστεύω για αληθινό φίλο. Αν θέλης και συ να κάνης το ίδιο θα βρεις πως εδώ μακριά σ' αυτή τη φτωχιά κι κακόμοιρη γωνιά υπάρχει ένας άνθρωπος που σου είναι πραγματικά αφωσιωμένος φίλος όχι από συμφέρον αλλά από αγάπη. […] Θα ξαναγυρίσουν είμαι βέβαιη και η αμέτρητη καλωσύνη και ανεξικακία σου θα τους συγχωρήση όπως και άλλους προηγούμενους» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 11 Σεπτεμβρίου 1958).

[91] «Σου ξανάγραψα πως θάρθει μια πολύ φίλη μου η Κυρία Χατζηιωάννου την οποίαν παρεκάλεσα να αγοράση κοστούμι ευζωνικό του Προκοπάκη για τις 25 Μαρτίου κι της είπα να σου φέρη την απόδειξι να το πληρώσης σε παρακαλώ για λογαριασμό μου. Δεν ξεύρω πόσο το έχουνε τώρα το καλοκαίρι ήτανε νομίζω 200 ή 300 δρ. Πάντως ό,τι κάνει σε παρακαλώ πολύ πλήρωσέ το κι χρέωσέ με» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 3 Μαρτίου 1955).

[92] «[…] Πάντως σε παρακαλώ κι με συγχωρείς που σε ενοχλώ τώρα όπου έχεις περισσότερο από άλλη φορά ανάγκη ησυχίας να μου απαντήσεις λεπτομερώς επί όλων αυτών των θεμάτων που σου έθιξα κι να μου δώσεις τις απόψεις σου. Αν μου ζητηθεί φυσικά όπως θα ζητηθεί ίσως από όλους να πουν τις σκέψεις τους θέλω να είμαι προετοιμασμένη κι προ παντός να ξέρω πως αυτά που θα πω είναι η γνώμη η δική σου η οποία είναι πάντοτε αλάθητη. Οσφραίνεσαι τα πάντα κι βλέπεις καταστάσεις πριν ακόμη διαμορφωθούν» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 12 Νοεμβρίου 1960).

[93] «Δεν ξέρεις πόσο χάρηκα που σήμερα το πρωί σε άκουσα από το τηλέφωνο. Με αποζημίωσε λίγο για την απογοήτευση που είχα από την απουσία σου από τις γιορτές των Χριστουγέννων που σε περίμενα με τόση λαχτάρα. Δεν μπορείς να φαντασθής πόσο μου λείπεις πάντα και ιδιαίτερα αυτές τις μέρες. Στην ψυχική ερημιά που μας δέρνει είναι τόσο σπάνια ένας καλός και πιστός φίλος όπως εσύ που καταντάς η μοναδική ψυχή που νοιώθω κοντά μου. Ας ελπίσωμε πως το Πάσχα θα αξιωθώ να βρεθώ κοντά σου και τότε θα έχω τόσα πολλά να πούμε. Κατά τα άλλα είμαστε όλοι καλά και σε φιλούμε όλοι με άδολη αγάπη» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 2 Ιανουαρίου 1959).

[94] «[…] Σε ευχαριστώ για το δώρο που κάνης στον Προκόπη. Του αγόρασα την Ελληνική Ιστορία κι τη Βιογραφία μεγάλων μουσικών Ι τόμος που έχεις κυτάξει εσύ για τη βιβλιοθήκη του […]» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 20 Ιανουαρίου 1955).

[95] «[…] Με την αναχώρησι της Λιάγκουρα εκκρεμούσαν κάπου 55 μαθηταί δεν ήξερα τί να κάνω. Στο τέλος πήρα κάποιαν Πόπη Χατζησάββα πτυχιούχον του Εθνικού Ωδείου του 58 ή 59 δεν θυμάμαι ακριβώς τί μου είπε μαθήτρια του Τσακαρισιάνου πάλι. Αν μπορείς να μάθεις τίποτε σχετικό με την επίδοσί της στη διδασκαλία και το ήθος της γράψε μου δυο λόγια διότι εδώ διχάζονται αι γνώμαι και μερικοί με κάκισαν διότι την προσέλαβα. Φυσικά εγώ δεν πιστεύω τίποτε εκτός απ' εκείνο που θα διαπιστώσω μόνη μου κι σ' αυτό που τυχόν θα με πληροφορήσεις εσύ. Διότι εδώ μπορεί καμιά φορά κι προσωπικά ζητήματα να δημιουργούν παρεξηγήσεις» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 6 Οκτωβρίου 1961).

[96] «Με μεγάλη χαρά έμαθα από το γράμμα σας τους γάμους σας και σας συγχαίρω και σας εύχομαι κάθε ευτυχίαν και κάθε αγαθό. Ελπίζω να πήρατε το σχετικό μου τηλεγράφημα» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 15 Νοεμβρίου 1950).

[97] «Με μεγάλη μου λύπη έμαθα από το γράμμα σας και από την Κα Βαμβακά που είδα σήμερα τα του διαζυγίου σας. Δεν πρέπει να στενοχωρήσθε, γιατί είσθε νέα και η ζωή είναι ανοικτή μπροστά σας καλλίτερα μάλιστα που γίνεται εγκαίρως ό,τι πρέπει παρά ύστερα από χρόνια στενοχώριας» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 25 Απριλίου 1951).

συνόδευε στις εξετάσεις των υπόλοιπων Παραρτημάτων του Ωδείου στην Κύπρο, ακόμα και στο Κάιρο, καθώς και σε ορισμένα ταξίδια του στην Ευρώπη.[98]

Τα χρόνια του Κυπριακού Αγώνα

Η δήλωση της βρετανικής κυβέρνηση ότι δεν θα παρείχε ποτέ το δικαίωμα της αυτοδιάθεσης στους Κυπρίους αποτέλεσε την αφορμή σχηματισμού της Εθνικής Οργανώσεως Κυπρίων Αγωνιστών (Ε.Ο.Κ.Α.) υπό την ηγεσία του συνταγματάρχη Γεωργίου Γρίβα, με το ψευδώνυμο Διγενής. Την 1η Απριλίου 1955 η Ε.Ο.Κ.Α. κήρυξε την κυπριακή επανάσταση. Ο αρχιεπίσκοπος Κύπρου Μακάριος Γ΄, από το 1950 που εξελέγη, προέβη στην παγίωση του κινήματος και το ισχυροποίησε οργανώνοντας τη νεολαία. Η αποικιοκρατική κυβέρνηση προσπάθησε να καταπνίξει τον αγώνα των Κυπρίων για αυτοδιάθεση με διάφορα καταπιεστικά μέτρα. Έθεσε την Ε.Ο.Κ.Α. εκτός νόμου και το νησί σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Η καθημερινή ζωή του νησιού έχασε τους κανονικούς ρυθμούς της. Με διαταγή της κυβέρνησης, πολλά σχολεία έκλεισαν εξαιτίας της δράσης των μαθητών ή της έπαρσης της ελληνικής σημαίας σε αυτά. Δημιουργήθηκαν κρατητήρια στα οποία φυλακίζονταν πολλοί μαθητές, χωρίς να δικαστούν. Οι Βρετανοί προσεταιρίστηκαν τους Τούρκους του νησιού, οι οποίοι, αν και αδιάφοροι προηγουμένως, συνεργάζονταν με τους Βρετανούς εναντίον του ελληνικού κυπριακού λαού. Πολλοί από αυτούς κατατάχθηκαν στην επικουρική αστυνομία. Συνέπεια των αποτυχημένων διαπραγματεύσεων ανάμεσα στο νέο κυβερνήτη του νησιού, στρατάρχη sir John Harting, και τον αρχιεπίσκοπο Μακάριο για την εξεύρεση λύσης ήταν η εξορία του δεύτερου και ορισμένων ακόμα στις Σεϋχέλλες, τον Μάρτιο του 1956. Ο Μακάριος επέστρεψε από την εξορία του στην Αθήνα, τον Απρίλιο του 1957. Τον Ιούνιο του 1958 σημειώθηκαν συγκρούσεις ανάμεσα σε Έλληνες και Τούρκους στο νησί, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν πολλοί και από τις δύο πλευρές.[99]

Κατά τη διάρκεια των γεγονότων αυτών, το ωδείο ανέστειλε τη λειτουργία του για κάποιο χρονικό διάστημα. Η Συμεωνίδου απέφευγε να ταξιδέψει στην Αθήνα, λόγω της αβεβαιότητας της κατάστασης.[100] Η απόφαση της αποικιακής κυβέρνησης, τον Οκτώβριο της χρονιάς εκείνης, να μην επιτρέπει την κυκλοφορία στους δρόμους μετά τις 7 μ.μ., είχε δυσμενή επακόλουθα για την Συμεωνίδου, που αναγκάστηκε να εγκαταλείψει ορισμένους μαθητές της και να εργάζεται εντατικά την Κυριακή. Απασχολείτο με το διάβασμα της *Θείας κωμωδίας* του Δάντη, προτιμώντας το διάβασμα βιβλίων από την πιανιστική μελέτη. Αισθανόταν την ανάγκη να ταξιδέψει και να ανανεωθεί ψυχικά, αλλά οι συνθήκες δεν ευνοούσαν κάτι τέτοιο.[101] Πραγματοποιούνταν αλλεπάλληλες απεργίες, ενώ οι εργαζόμενοι

[98] «[…] Το μόνο ότι ούτε στην Πάφο ούτε πουθενά θα πάμε μαζί διότι θα είμαι εδώ καρφωμένη με τα μαθήματα κι θα είναι εντελώς αδύνατο να ξεμυτίσω. Είμαι κυριολεκτικά πνιγμένη. […] Δεν ξεύρω αν θα τα καταφέρω να πάω μαζί σου στο Κάιρο. Το επιθυμώ πολύ. Θα εξαρτηθή πάντως από το πώς θα περάσω το καλοκαίρι. Το Παλέρμο αποκλείεται είτε ούτως είτε άλλως για μένα. […] Δεν έχει φέτος Ευρώπη; Δεν θα πάμε πουθενά; Προτιμώ την Ευρώπη από οτιδήποτε άλλο συνδυασμό» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 14 Απριλίου 1954).

[99] Σπυριδάκις, *Σύντομος ιστορία της Κύπρου*, ό.π., σ. 114-118.

[100] «[…] Το Ωδείον έκλεισε από την επομένη Δευτέρα της αναχώρησής σου και έως τώρα παραμένει κλειστό. Καλόν Σεπτέμβριον πλέον. […] Για την Αθήνα σε ευχαριστώ για την πρόσκλησί σου αλλά χρυσέ μου, τα πάντα θα εξαρτηθούν από την κατάστασι. Μου είναι αδύνατον να τους αφήσω έστω και για οκτώ μέρας, με αβεβαία κατάστασι. […] Αν τα πράγματα βολευτούν πιθανόν νάρθω για οκτώ μέρας. Αλλά αυτό είναι μου φαίνεται μάλλον όνειρο θερινής νυκτός» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 20 Ιουνίου 1958).

[101] «[…] Ήμουνα πνιγμένη στα μαθήματα επειδή τώρα υποχρεωτικά γυρνούμε στα σπίτια μας πριν τις 7 μ.μ. Καταλαβαίνεις τί σημαίνει αυτό για μένα που έκανα μάθημα το βράδυ και ώς τις δέκα καμιά φορά. Αναγκάστηκα να αφίσω μαθητάς άλλους να βάλω μια φορά την εβδομάδα και τέλος να δουλεύω κι όλη την Κυριακή. Και το βράδυ στο σπίτι νωρίς μεν αλλά αφού κοιμηθή το παιδί κι συχνά και η γιαγιά

δικαιούνταν διακοπές μόνο ανήμερα των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς.[102] Φαίνεται επίσης ότι παρατηρούνταν απώλειες διαφόρων γραμμάτων, γεγονός που η Συμεωνίδου απέδιδε στο ταχυδρομείο.[103] Η ακαταστασία που επικρατούσε στο ταχυδρομείο στα τέλη του 1960[104] εξακολουθούσε να υφίσταται και την άνοιξη του 1961.[105] Μέσα στο περιβάλλον αυτό, η Συμεωνίδου, όταν ήθελε να επικοινωνήσει με τον Καλομοίρη, προσπαθούσε να του στέλνει μηνύματα με διάφορους ανθρώπους που ταξίδευαν για την Αθήνα.[106] Εκείνος υπέθετε ότι, κατά πάσα πιθανότητα, οι επιστολές χάνονταν για κάποιο λόγο στο ωδείο της. Πρότεινε, έτσι, την αποστολή της αλληλογραφίας του στη διεύθυνση της οικίας της, για να είναι πιο σίγουροι ότι η Συμεωνίδου θα την παραλάμβανε.[107] Ο Καλομοίρης συνέδραμε επίσης και άλλους μουσικούς οικονομικά και επαγγελματικά κατά τη δύσκολη εκείνη περίοδο.[108]

μένω ώρες ολόκληρες μόνη. Κανείς δεν ξεμυτάει μετά τις 7 μ.μ. Ωστόσο αν είναι μόνο αυτό δόξα να έχει ο Θεός. Τώρα δεν διαβάζω πια τον Χορό του De Falla συχνά. Προτιμώ το διάβασμα από το πιάνο. Διαβάζω ώρες ολόκληρες την Δευτέρα Παρουσία του Δάντη. (…) Νοσταλγώ ένα ταξείδι ψυχικό κι ιδίως νευρικό αναβάπτισμα αλλά δυστυχώς τώρα είναι αδύνατο» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 12 Οκτωβρίου 1958).

[102] «[…] λυπούμαι μονάχα που δεν θα αξιωθώ να σου ευχηθώ προφορικά όπως ήλπιζα επειδή λόγω των αλλεπαλλήλων κέρφιου κι απεργιών – κι λοιπά – δεν θα κάνωμε εφέτος παύσεις παρά μονάχα την ημέραν των Χριστουγέννων και της Πρωτοχρονιάς. Καταλαμβάνεις λοιπόν πως δεν μου είναι δυνατόν να βάλω τους άλλους να δουλέψουν κι εγώ να φύγω ταξείδι. Η Κυρία Θεοδώρου ήξερε αυτό που ήλπιζα. Φαίνεται πως τα πλείστα σχολεία θα κάνουν το ίδιο. Ολόκληρο τον Οκτώβριο σχεδόν δεν εδουλέψαμε» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 10 Δεκεμβρίου 1958).

[103] «Επειδή είμαι βέβαια πως δεν παίρνεις όλα τα γράμματά μου γι’ αυτό παρεκάλεσα την Κυρία Θεοδώρου που ήρθε στην Αθήνα να σου τηλεφωνήση και να σου πη πως είμαστε καλά για την ώρα και να σου δώση λεπτομέρειες διάφορες. Δυστυχώς όπως σου έχω γράψει και στο γράμμα μου της περασμένης και της προπερασμένης εβδομάδας εφέτος δεν έχει Αθήνα. Ας ζήσωμε καλά και ασφαλισμένα και έχομε καιρό. Ελπίζω σεις να είσθε όλοι καλά. Απο την Κυρία Τζέτζα πήρα τηλεφωνικώς ειδήσεις σας. Εγώ δεν πήρα παρά ένα γράμμα σου από τον Αδρία και ένα από την Αθήνα αφ’ ότου έφυγες. Δεν ξέρω τί να υποθέσω. Στο ταχυδρομείο θα οφείλεται» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Ιουλίου 1958).

[104] «Υ.Γ. Το γράμμα μου φέρνει ο Κος Κοτσώνης και έχει εντολήν να το δώσει αμέσως στο Ωδείον για να το λάβεις χωρίς καθυστέρησι διότι το ταχυδρομείο είναι ανυπόφορο» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 17 Δεκεμβρίου 1960).

[105] «Σου ξαναγράφω από την ημέρα που μου τηλεφώνησες. Φοβάμαι διότι στην μεριά μας υπάρχει φοβερή ταχυδρομική αταξία. Σου ξαναγράφω εις περίπτωσι που δεν έλαβες ή που θα καθυστερήση το πρώτο γράμμα μου. Αν πάλιν το πήρες δεν πειράζει» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Απριλίου 1961).

[106] «Απο την Καλλιόπη έμαθα πως πάλι δεν έχεις λάβει γράμμα μου. Εις δε το γράμμα σου μου γράφεις πως έμαθες από τη μικρή Μαραθοβουνιώτου νέα μου. Με αφίνει κατάπληκτη το πράγμα διότι δεν ξέρω τί να υποθέσω. Δέκα ημέρες πριν ταχυδρομήσω το γράμμα της Μάρως εταχυδρόμησα εγώ με τα ίδια μου τα χέρια το γράμμα σου κι σου ξανάγραφα μαζί με της Μάρως και δεύτερο γράμμα στο οποίο έγραφα να μου στείλεις και 20 θεωρίες. Το έγραφα επίσης και στη Μάρω. Δεν βρίσκω εξήγησι σ’ αυτό το πράγμα. Γι’ αυτό προσπαθώ να σου στέλλω μηνύματα με ανθρώπους που έρχονται» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 5 Νοεμβρίου 1958).

[107] «Δεν μπορώ να καταλάβω πώς χάνονται τα γράμματά μου. Αρχίζω να πιστεύω πως ίσως να μη φταίνε τα Ταχυδρομεία αλλά εκεί στο Ωδείον σου να παραπέφτουνε κατά κάποιον τρόπο. Γι’ αυτό σήμερα σου στέλνω συστημένο το γράμμα μου και σε ρωτώ μήπως θα ήταν καλλίτερα να στα στέλνω στη Διεύθυνση του σπιτιού σου. Αν συμφωνείς γράψε μου την ακριβώς για να στα στέλνω εκεί» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 3 Φεβρουαρίου 1959).

[108] «Τα 12 χρόνια που σου ανεγνώρισε το Παγκύπριο Γυμνάσιο σου τα αναγνωρίζει και η εδώ Γενική Επιθεώρηση όπως μου είπε και ο κ. Ατσαβές και ο κ. Σμυρλής, ένας λαμπρός κύριος βοηθός του. Δια την διαβάθμισιν σήμερα ακριβώς η Επιθεώρησις διαβιβάζει εις το Ανώτατον Εκπαιδευτικόν Συμβούλιον πρότασιν περί διαβαθμίσεώς σου με ευνοϊκοτάτην μου είπαν εισήγησιν. Ερώτησαν αν χρειάζεται να ενεργήσω εκεί, αλλά όπως μου είπε ο κ. Ατσαβές δεν χρειάζεται, είναι υπηρεσιακό. Φαντάζεται ότι ώς το τέλος του μηνός θα έχη εκδοθή η απόφασις του Κ.Ι.Σ.Μ.Ε.» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Σώζο, 1 Νοεμβρίου 1958).

Το Φεβρουάριο του 1959, με τις συνθήκες που υπογράφηκαν ανάμεσα στους πρωθυπουργούς της Βρετανίας Macmillan, της Ελλάδας Καραμανλή και της Τουρκίας Μεντερές, καθώς και από τον εκπρόσωπο των ελλήνων κατοίκων του νησιού, αρχιεπίσκοπο Μακάριο, και τον αρχηγό της τουρκικής μειονότητας Φαντίλ Κουτσούκ, η Κύπρος ανακηρυσσόταν ανεξάρτητο κράτος υπό την εγγύηση των τριών χωρών. Οι Έλληνες της Κύπρου αντιμετώπισαν τις συνθήκες Ζυρίχης και Λονδίνου με απογοήτευση, θεωρώντας ότι επρόκειτο για προσωρινή λύση που τους επιβλήθηκε από τους ισχυρούς της γης. Η δημοκρατία της Κύπρου ανακηρύχθηκε την 16η Αυγούστου 1960.[109]

Ο Καλομοίρης χάρηκε πραγματικά με το εθνικής σημασίας συμβάν, παρά το γεγονός ότι ιδεολογικά δεν συνέπλεε με την Ε.Ρ.Ε.,[110] την «Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση», που ο Κ. Καραμανλής ίδρυσε στις 4 Ιανουαρίου 1956, μετά τη διάλυση του Ελληνικού Συναγερμού.[111] Παρακολουθούσε με αληθινό ενδιαφέρον τους ηρωικούς αγώνες των Κυπρίων και ευχόταν να επιδείξουν την ίδια αυταπάρνηση με αρχηγό τον Μακάριο στην αναδημιουργία της ανεξάρτητης Κύπρου.[112] Στα τέλη του 1959 διεξήχθηκαν προεδρικές εκλογές στην Κύπρο και εξελέγη ο Μακάριος, όπως όλοι ανέμεναν. Η Συμεωνίδου εκτιμούσε ότι θα εκλεγόταν, αλλά όχι με τον τρόπο που θα του άξιζε, αποδίδοντας το γεγονός αυτό στην τάση του Έλληνα να κομματίζεται.[113]

Η ζωή στην ανεξάρτητη Κύπρο

Στις αρχές του 1960, η Συμφωνική Ορχήστρα του Ισραήλ επισκέφτηκε την Κύπρο για πρώτη φορά και πραγματοποίησε συναυλία για τη μαθητιώσα νεολαία όλων των σχολών μέσης εκπαίδευσης με ελεύθερη είσοδο. Τα έξοδα της ορχήστρας ανέλαβε να καλύψει η κυβέρνηση του Ισραήλ και το όλο εγχείρημα είχε ως σκοπό τη σύσφιξη των πνευματικών και καλλιτεχνικών δεσμών ανάμεσα στις δύο χώρες.[114]

Η Συμεωνίδου θεωρούσε ότι η παρουσία του Καλομοίρη θα ήταν καίρια τη στιγμή που θεμελιωνόταν η νέα πολιτεία.[115] Το Γραφείο Ελληνικής Παιδείας, το οποίο θεωρείτο

[109] Σπυριδάκις, *Σύντομος ιστορία της Κύπρου*, ό.π., σ. 118-119.

[110] «Πρώτα απ' όλα θέλω να δοξάσω μαζί σου το Θεό για την ελευθερία, έστω και κατά δόσεις, της Κύπρου μας. Αν και δεν υπήρξα ποτέ φίλος της Ε.Ρ.Ε. πιστεύω πως ο κ. Καραμανλής και ο κ. Αβέρωφ, μαζί με τον μεγάλο σας Μακάριο, κάνανε ό,τι μπορούσανε καλλίτερο και εύχομαι απ' όλη μου την ψυχή το θαυμαστό σας Νησί να ευτυχήση με την Ελλάδα μας πάντα στην καρδιά του» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 24 Φεβρουαρίου 1959).

[111] Ανδρέας Γ. Δημητρόπουλος, *Οι ελληνικές κυβερνήσεις, 1843-2004*, Αθήνα 2004, σ. 76.

[112] «[…] θέλω να σας πω με πόσην αγάπη, αγωνία και συγκίνηση παρακολούθησα τα τεσσεράμιση αυτά χρόνια, όχι μόνον από την Αθήνα, μα και από την ίδια την Κύπρο, τους άθλους και τον αγώνα της ηρωικής Ε.Ο.Κ.Α. και ολόκληρης της Μεγαλονήσου. Τώρα, που φθάσαμε σε κάποιο, ας πούμε, τέρμα των θαυμαστών αυτών αγώνων, δεν έχω παρά να ευχηθώ από την ψυχή και την καρδιά μου όλοι οι Κύπριοι ενωμένοι να δείξουν την ίδια αυτοθυσία, αυταπάρνηση και δυναμικότητα, συσπειρωμένοι γύρω από τον Εθνάρχη για να κερδίσουμε και την μάχη της Ειρήνης, στην αναδημιουργία της ανεξάρτητης Κύπρου» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Παντελή Μπίστη, 20 Μαρτίου 1959).

[113] «Τώρα έχομε μεγάλο οργασμό για τις προεδρικές εκλογές. Θα βγη φυσικά ο Μακάριος μα όπως είναι το φυσικό του Έλληνα να κομματίζεται κι να διχάζεται την τελευταία στιγμή δεν θα βγη όπως θα έπρεπε κι όπως του αξίζει» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 29 Νοεμβρίου 1959).

[114] «Απόψε έρχεται η Συμφωνική ορχήστρα του Ισραήλ, 85 άτομα με τον Μαρτινιόν. Θα παίξουν απόψε κι αύριο βράδυ. Το απόγευμα σήμερα θα παίξουν δωρεάν για 1000 μαθητάς όλων των Σχολών Μέσης εκπαιδεύσεως. Αν ήμουνα καλά θα πήγαινα γιατί τα εισιτήρια προαγοράσθησαν από 20ημέρου. Πάντως ως Ελληνίς άσχετα αν θα πάω ή όχι ντρέπομαι διότι η ορχήστρα του Ισραήλ είναι η πρώτη συμφωνική ορχήστρα που μας έρχεται. Σημείωσε έρχεται δι' εξόδων της Κυβερνήσεως του Ισραήλ "προς σύσφιξιν των πνευματικών κι καλλιτεχνικών δεσμών των 2 χωρών"» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 20 Ιανουαρίου 1960).

[115] «Σε παρακαλώ αποφάσισε να 'ρθης πιο νωρίς. Να καθίσεις να ξεκουρασθείς και να συγκεντρωθείς να γράψεις. Μην ξεχνάς πως εδώ θάχεις ησυχία. Σε περιμένω εγώ και το θέρος και ο Παλαιολόγος. Εδώ θα τον προχωρήσεις απερίσπαστα. Έπειτα εδώ η παρουσία σου θάναι όσο δεν μπορείς να φαντασθείς

κυβερνητικό τμήμα,[116] ζήτησε από το Ωδείο Κύπρου να προσκομίσει στοιχεία για να το αναγνωρίσουν ως επίσημο σχολείο.[117] Το Ελληνικό Εκπαιδευτικό Συμβούλιο άσκησε έλεγχο στα ωδεία και συνέταξε κανονισμούς που αφορούσαν αυτά και γενικά τις μουσικές σχολές.[118] Πρόεδρός του ανέλαβε ο Σπυριδάκις, ο οποίος παρακάλεσε τον Καλομοίρη να τους ενημερώσει ποιά κυπριακά παραρτήματα λειτουργούσαν ως αναγνωρισμένα από το κεντρικό ωδείο. Τα παραρτήματα ζήτησαν άδεια λειτουργίας και το Συμβούλιο αποφάσισε να αναγνωρίσει μόνο εκείνα, τα οποία λειτουργούσαν ως παραρτήματα των κεντρικών ωδείων σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Τον Σπυριδάκι ενδιέφερε να πληροφορηθεί την ισοτιμία των πτυχίων και των διπλωμάτων που απονέμονταν από το κεντρικό ωδείο και τα παραρτήματα, και να ενημερωθεί για τη δυνατότητα απορρόφησης αυτών των αποφοίτων σε σχολεία της μέσης εκπαίδευσης,[119] πράγμα που ο Καλομοίρης του εγγυούταν. Αναγνώριζε το Παράρτημα της Λευκωσίας υπό τη διεύθυνση της Συμεωνίδου, το οποίο προσέφερε σημαντικές υπηρεσίες στη μουσική ζωή της Λευκωσίας και είχε αναδείξει αρκετούς απόφοιτους. Το Ωδείο Κυρήνειας είχε απόλυτη καλλιτεχνική και διοικητική εξάρτηση από το Ωδείο Λευκωσίας της Συμεωνίδου.[120] Το 85% των δασκάλων μουσικής στην Κύπρο ήταν απόφοιτοι του Εθνικού Ωδείου Κύπρου, γεγονός που απέδιδαν στη συγκεκριμένη πολιτική που εφάρμοζαν. Το γεγονός προκάλεσε την αγανάκτηση των εκπροσώπων των άλλων ωδείων.[121] Φαίνεται ότι εκείνη τη χρονική περίοδο συστάθηκε

χρήσιμη τώρα που μπαίνουν τα θεμέλια της νέας πολιτείας. Θα σώσεις πολλά πράγματα άκουσέ με. Ανήκεις λίγο κι σε μας» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 6 Ιανουαρίου 1960).

[116] Δρ. Κωνσταντίνος Σπυριδάκις, «Έκθεσις περί του έργου του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας κατά το σχολικόν έτος 1959-1960», σ. 3.

[117] «[…] Μας έγραψαν από το γραφείον Ελληνικής Παιδείας να δώσωμε στοιχεία του Ωδείου για να το αναγνωρίσουν ως επίσημο σχολείο ασχέτως προς το εάν είναι παράρτημα Ωδείου εν Ελλάδι» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 28 Αυγούστου 1959).

[118] Σπυριδάκις, «Έκθεσις περί του έργου του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας…», ό.π., σ. 17.

[119] «Το Ελληνικόν Εκπαιδευτικόν Συμβούλιον, εις το οποίον υπεβλήθησαν αιτήσεις παρά διαφόρων Ωδείων της Κύπρου προς παραχώρησιν αδείας λειτουργίας των, απεφάσισε να αναγνωρίση εκείνα τα Ωδεία, τα οποία λειτουργούν ως παραρτήματα των Κεντρικών Ωδείων Αθηνών ή Θεσσαλονίκης. Δια τούτο σας παρακαλώ να μας πληροφορήσητε, ποία παραρτήματα του υπό την διεύθυνσιν υμών Ωδείου λειτουργούσιν εν Κύπρω ως αναγνωρισμένα υφ' υμών πλήρη παραρτήματα του Κεντρικού Ωδείου. Επί πλέον παρακαλώ να με πληροφορήσητε ποίαν ισχύν έχουν τα υπό των παραρτημάτων τούτων της Κύπρου παραχωρούμενα πτυχία και πιστοποιητικά, αν δηλ. ταύτα είναι ισότιμα προς τα του Κεντρικού Ωδείου και αν τα πτυχία ταύτα παρέχουν δικαίωμα διδασκαλίας εις σχολεία μέσης εκπαιδεύσεως» (επιστολή του Κ. Σπυριδάκι, Προέδρου του Ελληνικού Εκπαιδευτικού Συμβουλίου, προς τον Διευθυντή του Εθνικού Ωδείου, 22 Οκτωβρίου 1959).

[120] «[…] έχω την τιμήν να πληροφορήσω υμάς ότι εις Κύπρον λειτουργούν τα ακόλουθα Παραρτήματα του Εθνικού Ωδείου ανεγνωρισμένα ως ισότιμα με τας Σχολάς, το πρόγραμμα και τα μαθήματα του εν Αθήναις Κεντρικού Εθνικού Ωδείου. Ι. Το Εθνικόν Ωδείον Κύπρου εν Λευκωσία υπό την διεύθυνσιν της Κας Λουλού Συμεωνίδου, ιδρυθέν και λειτουργούν ανελλιπώς και με εξαιρετικήν επιτυχίαν από του 1948, ως αυτοτελές Παράρτημα. Το Παράρτημα τούτο έχει προσφέρει εξαιρετικάς υπηρεσίας εις την μουσικήν ζωήν της Λευκωσίας και έχει δώσει λαμπρά αποτελέσματα και αρκετούς αποφοίτους οίτινες συμβάλλουν εις την πρόοδον της μουσικής ζωής της Μεγαλονήσου. Τα Διπλώματά του και τα πτυχία του εκδιδόμενα πάντοτε κατόπιν εξετάσεων ενώπιον επιτροπής προεδρευομένης υπό εκπροσώπου του Εθνικού Ωδείου θεωρούνται ισότιμα προς τα του Κεντρικού Ωδείου και παρέχουν δικαίωμα διδασκαλίας εις Σχολεία μέσης εκπαιδεύσεως ως και δια το Κεντρικόν, σύμφωνα με τους εκάστοτε Νόμους και Κανονισμούς του Ελληνικού Κράτους. […] το Εθνικόν Ωδείον παρακολουθεί και τας εργασίας του Ωδείου Κυρηνείας ως εξαρτήματος του υπό την Καν Λουλού Συμεωνίδου Εθνικού Ωδείου Κύπρου και συνεπώς τούτο υπάγεται υπό την απόλυτον καλλιτεχνικήν και διοικητικήν εξάρτισιν του Ωδείου Κύπρου» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Κ. Σπυριδάκι, Πρόεδρο του Ελληνικού Εκπαιδευτικού Συμβουλίου, 4 Νοεμβρίου 1959).

[121] «Πληροφορήθηκα σήμερα την αγανάχτηση των άλλων Ωδείων γιατί οι περισσότεροι (το 85%) από τους δασκάλους της Μουσικής στην Κύπρο είναι τώρα απόφοιτοι του Ωδείου μας. Τούτο είναι απόδειξη ότι η πολιτική να ευκολύνουμε μερικούς που ξέραμε τις ικανότητές τους κι την δίψα τους για πρόοδο, πως ήτανε σωστή. Η αντίδραση των άλλων δηλαδή είναι απόδειξη της επιτυχίας μας» (επιστολή του Γιάγκου

επιτροπή στην Αθήνα, βάσει εγγράφου του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, η οποία αποφάσισε να διαιρέσει τα μουσικά ιδρύματα σε δύο τύπους, στα ωδεία και τις μουσικές σχολές, με βάση τα απαιτούμενα προσόντα για τη διδασκαλία και τα προβλεπόμενα μαθήματα.[122] Το Υπουργείο Παιδείας επεσήμαινε την απουσία ισοτιμίας ανάμεσα στα πτυχία και διπλώματα των αναγνωρισμένων ελληνικών ωδείων και στα πανεπιστημιακά πτυχία. Για το διορισμό, ωστόσο, σε θέσεις καλλιτεχνικού προσωπικού της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών απαιτείτο απολυτήριος τίτλος από αναγνωρισμένα ωδεία και από ανώτερη ή ανωτάτη σχολή, λόγω απουσίας Ανώτατης Κρατικής Σχολής Μουσικής στην Ελλάδα.[123]

Ο Σπυριδάκις, με την ιδιότητα του Προέδρου του Ελληνικού Εκπαιδευτικού Συμβουλίου, κάλεσε τον Καλομοίρη να αποτελέσει μέλος ειδικής επιτροπής. Αντικείμενό της αποτελούσε η μελέτη του ζητήματος της στελέχωσης των σχολών της μέσης εκπαίδευσης με το κατάλληλο διδακτικό προσωπικό, στο πλαίσιο ανύψωσης του επιπέδου της μουσικής στην Κύπρο. Ο Καλομοίρης θεώρησε ιδιαίτερα τιμητικό για εκείνον το να συμπεριληφθεί μαζί με τον Αντίοχο Ευαγγελάτο στην επιτροπή αυτή, μεταξύ διαφόρων σημαντικών παραγόντων της Κύπρου. Μέλη της επιτροπής ήταν επίσης ο Γιώργος Αρβανιτάκης και ο Κώστας Ιωαννίδης.[124]

Μιχαηλίδη προς την οικογένεια Μ. Καλομοίρη, 25 Σεπτεμβρίου 1960).

[122] «Εν Αθήναις σήμερον τη […] συνήλθεν εν τω […] η δια του υπ' αριθμ. 96964/5-8-58 εγγράφου του Υπ. Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας συσταθείσα Επιτροπή, ίνα αποφανθή περί της εκδόσεως του υπό των διατάξεων του άρθρου 15 του Ν.Δ. 1445/42 προβλεπομένου Δ/τος περί καθορισμού τύπου και λοιπών προϋποθέσεων δια την ίδρυσιν Μουσικών Εκπαιδευτικών Ιδρυμάτων, και απεφάσισεν τα ακόλουθα:

1) Όπως τα μουσικά Ιδρύματα διαιρεθούν εις δύο τύπους: α) Ωδεία και β) Μουσικάς Σχολάς.

2) Προσόντα Ιδρυτών – Δ/ντών.

Α) Δια τα Ωδεία. 1) Δίπλωμα εκ των ανεγνωρισμένων Ωδείων της ημεδαπής […]. 2) 10ετής τουλάχιστον προϋπηρεσίαν με τον βαθμόν του τακτικού Καθηγητού Α΄ […].

Β) Δια τας Μουσικάς Σχολάς. 1) Δίπλωμα των ως άνω Ωδείων της ειδικότητος της ιδρυθησομένης Σχολής, […]. 2) 5/ετής τουλάχιστον προϋπηρεσίαν με τον βαθμόν του τακτικού Καθηγητού Α΄ […].

Α) Ωδεία: Ειδικά μαθήματα. α) Σχολή Ανωτέρων Θεωρητικών Μαθημάτων με τμήματα […]. β) Σχολή Οργανικής Μουσικής […]. γ) Σχολή Μονωδίας […]. Υποχρεωτικά μαθήματα. Θεωρία, σολφέζ, αρμονία […].

Β) Μουσικαί Σχολαί. Ειδικά Μαθήματα. Σχολή της ειδικότητος του Ιδρυτού. Υποχρεωτικά μαθήματα. Θεωρία, σολφέζ, αρμονία και ιστορία μουσικής […].

Απολυτήριοι Τίτλοι

Α) Ωδεία: Τα Ωδεία δύνανται να χορηγούν διπλώματα και πτυχία, μετά παρέλευσι τριετίας από της ιδρύσεως και λειτουργίας των, τα Ωδεία δύνανται να χορηγούν διπλώματα και μετά παρέλευσιν διετίας δύνανται να χορηγούν πτυχία.

Β) Μουσικαί Σχολαί. Δύνανται να χορηγούν μόνον πιστοποιητικά φοιτήσεως» (κοινοποίηση υπουργικής απόφασης του 1959, κατά πάσα πιθανότητα).

[123] «Τα Εν Ελλάδι λειτουργούντα ανεγνωρισμένα Ωδεία δεν αποτελούν Ανωτάτας ή Ανωτέρας Μουσικάς Σχολάς, χαρακτηρισθείσας δια Νόμου. Επομένως, τα υπ' αυτών χορηγούμενα Πτυχία και Διπλώματα δεν ανταποκρίνονται προς τα Πτυχία των Παν/μίων. Επειδή όμως, εν Ελλάδι, δεν λειτουργεί Ανωτάτη Κρατική Σχολή Μουσικής και προς διορισμόν εις τας θέσεις του Καλλιτεχνικού Προσωπικού της Κ.Ο.Α., αίτινες, συμφώνως προς τας διατάξεις του Υπαλληλικού Κώδικος, κατενεμήθησαν εις θέσεις Α΄ Κατηγορίας, απαιτείται απολυτήριος τίτλος Ανωτάτης ή Ανωτέρας. Οι απολυτήριοι τίτλοι των ανεγνωρισμένων Ωδείων ανεγνωρίσθησαν εμμέσως ως πληρούντες του όρους περί προσόντων διορισμού εις θέσεις Α΄ Κατηγορίας» (σημείωμα της Τμηματάρχου, Υπουργείο Παιδείας, 1960[;]).

[124] «Το Ελληνικόν Εκπαιδευτικόν Συμβούλιον εν τη μερίμνη αυτού προς ανύψωσιν της μουσικής εν Κύπρω απεφάσισε να μελετήση το ζήτημα της επανδρώσεως των σχολών μέσης εκπαιδεύσεως δια καταλλήλου διδακτικού προσωπικού. Προς τούτο παρακαλεί υμάς να αποτελέσητε ειδικήν προς τούτο επιτροπήν, ίνα μελετήση το όλον ζήτημα και υποβάλη προς το Εκπαιδευτικόν Συμβούλιον τας εισηγήσεις της. […] Προς τας κυρίας / κυρίους Μ. Καλομοίρην, Αντ. Ευαγγελάτον, Σολ. Μιχαηλίδην, Γ. Μιχαηλίδην, Ε. Αθανασιάδου-Μαξιούτη, Λ. Συμεωνίδου, Γ. Αρβανιτάκην, Κ. Ιωαννίδην» (επιστολή του Δρ. Κ. Σπυριδάκι προς τους ανωτέρω αναγραφόμενους (μεταξύ αυτών και ο Καλομοίρης), 17 Μαΐου 1960).

Ο Αρβανιτάκης υπήρξε περίφημος μουσικός και ποιητής. Σπούδασε πιάνο και θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών, από όπου αποφοίτησε το 1942. Τον κάλεσαν στην Κύπρο να διδάξει στο Ωδείο του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου, το οποίο διηύθυνε από το 1951. Ίδρυσε την «Ελληνική Μουσική Ακαδημία» στη Λευκωσία το 1953 και αποτέλεσε στενό συνεργάτη του Ραδιοφωνικού Σταθμού Λευκωσίας ως πιανίστας, συνθέτης και ομιλητής για διάφορα μουσικά θέματα.[125] Η εφημερίδα *Ελευθερία* πρόσκειτο φιλικά σε αυτόν. Η Συμεωνίδου φαίνεται ότι δεν εκτιμούσε τα γραφόμενά του,[126] ούτε το άτομό του. Τον θεωρούσε επιτήδειο και «πληγή» για τους μουσικούς της Κύπρου, καθώς προσκολλείτο στον Ιωαννίδη για να προσποριστεί προσωπικά οφέλη.[127] Ο Κώστας Δ. Ιωαννίδης ήταν Επιθεωρητής Μουσικής, ο οποίος εισηγήθηκε την καθιέρωση ώρας ελλήνων συνθετών.[128] Ο Καλομοίρης αναφερόταν στην προσπάθεια που κατέβαλαν το Ελληνικό και το Εθνικό Ωδείο στα χρόνια της Αγγλοκρατίας ώστε να διατηρήσουν την ελληνική μουσική, σχολιάζοντας ότι προσωπικά αψήφησε τον κίνδυνο του πολέμου το 1956 και διενήργησε εξετάσεις. Απέδιδε δε την παύση διείσδυσης των άγγλων εξεταστών σε ενέργειες της Συμεωνίδου. Τον ενδιέφερε επίσης να πληροφορηθεί τί απέγινε το Πρακτικό που η επιτροπή υπέγραψε ως Νομοσχέδιο, επειδή νοιαζόταν να δοθούν μελετημένες λύσεις για την κυπριακή μουσική εκπαίδευση και οι κόποι τους να μην πάνε χαμένοι.[129]

Με απόφαση της επιτροπής, όλοι οι διορισμένοι δάσκαλοι της μουσικής στα γυμνάσια της Κύπρου κατά τη διετία 1959-1961 ήταν υποχρεωμένοι να εξεταστούν ενώπιον του Συμβουλίου για να εξασφαλίσουν την αναγνώριση των διπλωμάτων τους.

[125] Καλογερόπουλος, «Αρβανιτάκης Γιώργος», ό.π., τόμος 1, σ. 215-216.

[126] «Η αρθρογραφία του Διαμαντή εξακολούθησε και του απάντησε στην Ελευθερία ο Αρβανιτάκης κάτι σαχλαμάρες όπου ο Διαμαντής τού έκανε άλλη μια απάντησι που έστειλε να δημοσιευθή στην Ελευθερία επίσης. Η εφημερίς προσκειμένη στον Αρβανιτάκη τον ειδοποίησε κι πήγε κι του το έδειξε, αυτός επήγε στον Σπυριδάκι κι του τα είπε ο δε Σπυριδάκις μήνυσε στον Διαμαντή πως πρέπει να σταματήση αυτή η αρθρογραφία κι ο Διαμαντής τελικά απέσυρε το της Ελευθερίας αφού όμως τον ρεζίλεψε καλά στα 3 προηγούμενα» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 2 Ιουνίου 1960).

[127] «[…] Την κοπέλλα η Πρεσβεία την αφήκε ελεύθερη να διαλέξη πού θέλει να πάη. Και αυτή φαίνεται ερώτησε παντού όπου το σκαθάρι ο Αρβανιτάκης πάτησε πάνω στο Σάλτσμπουρκ που εσύ της εφρόντισες για να τη δελεάση να πάη εκεί. Για να πηγαίνει δήθεν κι στο Σάλτσμπουρκ. Καταλαμβαίνεις. Είναι κι αυτή αρκετά ελαφρόμυαλη. […] Η πληγή των μουσικών της Κύπρου είναι ο Γ. Αρβανιτάκης, ο οποίος τώρα προσκολλήθη στον αγ. Ιωαννίδη στο τμήμα Πολιτιστικής αναπτύξεως κι καταλαμβαίνεις γλύφει εκεί για ίδια οφέλη. Ας είναι. Είναι η εποχή των επιτηδείων» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 6 Οκτωβρίου 1961).

[128] «Ευχαριστώ υμάς ιδιαιτέρως δια τους, μέσω της κας Τζέτζα, αποσταλέντας δίσκους συνθέσεων υμών, τους οποίους έχω ήδη διαβιβάσει προσωπικώς προς τον Έντιμον Πρόεδρον της Ελληνικής Κοινοτικής Συνελεύσεως Κύπρου ως και προς το Ραδιοφωνικόν Ίδρυμα Κύπρου. […] Έχω εισηγηθή όπως καθιερωθή ώρα Ελλήνων Συνθετών, οπότε θα είναι εύκολον, εάν μελλοντικώς το θελήσητε, να μεταδοθούν και ταινίαι άλλων έργων υμών μεγαλυτέρας διαρκείας. […] Ευχαριστώ και πάλιν δια την προς εμέ δοθείσαν τιμήν και προτίμησιν» (επιστολή του Κώστα Δ. Ιωαννίδη, Επιθεωρητή Μουσικής, προς τον Καλομοίρη, 4 Αυγούστου 1961).

[129] «3) Δεν θέλω να συζητήσω και να χαρακτηρίσω τον τρόπο του σκέπτεσθαι ειδικώς για το Ελληνικό και το Εθνικόν Ωδείον που επί χρόνια κάτω από την αγγλοκρατία αγωνιζόμαστε να κρατήσωμε την παράδοση και τη σημαία της Ελληνικής Μουσικής και χάρις σε σας και ιδιαιτέρως και προσωπικώς σε σένα, σταματήσαμε τη διείσδυση των Άγγλων εξεταστών και ας μην ξεχνάμε πως το 1956 νομίζω, όταν κανείς εκπρόσωπος άλλου Ωδείου δεν είχε έλθη στην Κύπρο, εγώ ήρθα ολομόναχος και μάλιστα εξήτασα στην Λάρνακα ενώ απ' έξω πέφτανε βόμβες. […] 5) Θα έπρεπε να ρωτήσης επισήμως εκ μέρους μου τον κ. Σπυριδάκι, για την τύχη του Πρακτικού που υπογράψαμε ως σχέδιον Νόμου για την Κυπριακή Πολιτεία εδώ ως Επιτροπή μαζύ με τους κ.κ. Ευαγγελάτον, Σόλωνα και Γιάγκον Μιχαηλίδη, τον κ. Ιωαννίδη και εμένα, που κανονίζει όλα τα ζητήματα που έχουν σχέσιν με την Κυπριακή μουσική εκπαίδευση. Θα ήτανε πολύ περίεργο αν ύστερα από τους κόπους που εκάναμε, έμπαινε στο χρονοντούλαπο και εδίνονταν άστοχες και αμελέτητες λύσεις» (επιστολή του Καλομοίρη προς τη Συμεωνίδου, 24 Νοεμβρίου 1960).

Οι ωδειακοί παράγοντες στην Κύπρο θεώρησαν την απόφαση αυτή «δολοπλεκτική μηχανή» του Ιωαννίδη, θύμα της οποίας υπήρξε και ο Σπυριδάκις.[130] Οι δάσκαλοι μουσικής συσπειρώθηκαν τότε και αποφάσισαν να προσέλθουν στις εξετάσεις μόνο σε περίπτωση τροποποίησης του νόμου, η οποία θα αφορούσε την «κατάταξή» τους. Η Συμεωνίδου χαρακτήριζε σκανδαλώδη την πρόθεση του Ιωαννίδη να αποδείξει ότι τα πτυχία των κυπριακών ωδείων δεν ήταν έγκυρα.[131] Την ενδιέφερε να μην υποβιβαστούν τα πτυχία που χορηγούσαν τα ωδεία τους και ενδεχομένως τα κίνητρά της να είχαν επιχειρηματική βάση, από την άποψη ότι δεν την άφηνε αδιάφορη ο αντίκτυπος που θα είχε η παραπάνω ενέργεια στους μαθητές τους. Σε άλλη περίπτωση, όπου απαιτούνταν υψηλά προσόντα για τους μουσικοδιδασκάλους στην Κύπρο, όπως, για παράδειγμα, η κατοχή πτυχίων Αντίστιξης και Φούγκας, για να θεωρούνται αυτοί καθηγητές Α΄ τάξης, η Συμεωνίδου διαμαρτυρόταν διότι κανείς μουσικός στην Κύπρο δεν τα διέθετε και παρ' όλα αυτά καταξιωμένοι κύπριοι μουσικοί θα εξισώνονταν μισθολογικά με τους υπόλοιπους. Ο Καλομοίρης δεν πήρε κάποια θέση στο παραπάνω ζήτημα. Φαίνεται, ωστόσο, ότι επιθυμούσε να υποστηρίξει τη συνεργάτιδά του, ενώ εκείνη δεν δίσταζε να του ζητήσει ακόμα και «χάρες», τις οποίες ο Καλομοίρης ενδεχομένως να αδυνατούσε να πραγματοποιήσει, από τη στιγμή που σχετίζονταν με τα δικά του θέματα αρχής.[132] Εκείνος προθυμοποιήθηκε να μετάσχει στην Ειδική Εξεταστική Επιτροπή για τους υποψήφιους καθηγητές μουσικής στις σχολές μέσης εκπαίδευσης της Κύπρου.[133] Αναγκάστηκε, ωστόσο, να απέχει από την διεξαγωγή των εξετάσεων του Γραφείου Παιδείας της Κύπρου για λόγους υγείας και η απουσία του έγινε αισθητή.[134] Ο καθηγητής των ανωτέρων θεωρητικών μαθημάτων Μιχάλης

[130] «Είμασταν όλοι με την εντύπωσιν ότι αυτό που κάναμε ήταν για τη διαβάθμιση κι νομίζω ότι εσείς ιδίως επιμείνατε πάνω σ' αυτό. Τώρα η διαβάθμιση σβύστηκε από το Γραφείο της Παιδείας κι μπήκε αναγνώρισις. Δηλαδή οι ήδη διορισμένοι τα δύο τελευταία χρόνια δάσκαλοι της Μουσικής στα Γυμνάσια δεν θα αναγνωριστούν, αν δεν περάσουν τις εξετάσεις ενώπιον του Συμβουλίου δεν θα αναγνωριστούν. Αυτό φυσικά θίγει την αυθεντικότητα κ' ισχύν των διπλωμάτων των Ωδείων. Σας παρακαλώ γράψετε δυο λόγια στον κύριον Σπυριδάκι γι' αυτό γιατί δυστυχώς είναι φοβούμαι θύμα της δολοπλεκτικής μηχανής του κ. Ιωαννίδη» (επιστολή του Γ. Μιχαηλίδη προς τον Καλομοίρη, 14 Ιανουαρίου 1961).

[131] «Για τις εξετάσεις του Γραφείου Παιδείας έχουν γίνει μαλιά κουβάρια. Ειδοποιήθησαν όλοι οι δάσκαλοι μουσικής ότι "εάν επιθυμούν να επαναδιορισθούν πρέπει να περάσουν αυτές τις εξετάσεις δι' αναγνώρισιν". Αυτοί έκαναν συνεδρίασι επήγε αντιπροσωπεία κι είδε τον Γεωργιάδη κλπ. κι όλοι αρνούνται να παν για αναγνώρισι εκτός αν τροποποιηθή ο νόμος κι γίνη για κατάταξι. Κατατόπισε σε παρακαλώ τον κ. Βούρτση κι τους άλλους. Αυτό είναι πρωτοφανές σκάνδαλο κι απολύτως έργον του Ιωαννίδη ο οποίος πάει να βγάλη τα πτυχία προ παντός των εδώ Ωδείων μη έγκυρα» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 24 Απριλίου 1961).

[132] «Στο Γραφείον Παιδείας διορίζουν ως καθηγητάς Α΄ τάξεως μόνον τους έχοντας πτυχία αντιστίξεως κι φυγής πράγμα δηλ. που κανείς δεν έχει κι όλοι είναι δευτέρας τάξεως. Είναι όμως αδίκημα να πληρώνεται ο Γιάγκος όπως ο Σίταρος κι διάφορα άλλα δασκαλάκια. Του Γιάγκου επαίχθηκε ένα έργο του προ ημερών από το B.B.C. Λοιπόν σε παρακαλεί αν μπορείς να του δώσης ένα πτυχίον αντιστίξεως κι όσο μπορεί πιο αναδρομικά. Αν γίνεται φυσικά κι χωρίς καθόλου να στενοχωρηθής» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 11 Φεβρουαρίου 1962).

[133] «Ευχαριστώ θερμώς δια την προθυμίαν υμών να μετάσχητε της Ειδικής Εξεταστικής Επιτροπής δια την εξέτασιν των υποψηφίων Καθηγητών Μουσικής εις Σχολάς Μέσης Παιδείας εν Κύπρω» (επιστολή του Διευθυντή του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας προς τον Καλομοίρη, 17 Απριλίου 1961).

[134] «Χαίρω δια την βελτίωσιν της υγείας σας, εύχομαι δε αύτη συντόμως να αποκατασταθή πλήρως και ούτω δυνηθήτε να έλθητε κατά το προσεχές έτος εις Κύπρον, η απουσία σας από την οποίαν κατά την περίοδον αυτήν μας είναι πολύ αισθητή. Όσον αφορά τας εξετάσεις συνεννοήθην και μετά του κ. Ευαγγελάτου, θα αποβλέψουν δε αύται εις την εκτίμησιν της ικανότητος των νέων καθηγητών και την κατάταξίν των» (επιστολή του Προέδρου της Ελλ. Κοινοτ. Συνέλευσης Κύπρου προς τον Καλομοίρη, 13 Μαΐου 1961).

Βούρτσης τον αντικατέστησε,[135] συμμετέχοντας ακόμα και στη συσταθείσα επιτροπή διαβάθμισης προσόντων των καθηγητών μουσικής την άνοιξη του 1961.[136]

Ο Καλομοίρης ανταποκρίθηκε ακόμα στο αίτημα του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας και παρείχε διετή υποτροφία σε δύο κύπριους[137] δημοδιδασκάλους, με ικανοποιητική μουσική κατάρτιση, οι οποίοι ήρθαν στην Ελλάδα για μετεκπαίδευση. Το Ελληνικό Εκπαιδευτικό Συμβούλιο Κύπρου επιθυμούσε να προωθήσει το μάθημα της μουσικής στα δημοτικά σχολεία του νησιού.[138]

Η δραστηριότητα του Καλομοίρη στην Κύπρο περιορίστηκε αισθητά προς το τέλος της ζωής του, όταν, για λόγους υγείας, δεν μπορούσε πια να μεταβεί εκεί και να πραγματοποιήσει προσωπικά τις εξετάσεις. Τότε φάνηκε πόσο αγαπητός ήταν στο Ωδείο Κύπρου[139] και πόση αίσθηση προκάλεσε η είδηση της απουσίας του την άνοιξη του 1961,[140] χρονιά κατά την οποία γιορτάστηκαν τα δεκαπεντάχρονα του ωδείου.[141]

[135] «Είμαι πολύ λυπημένος και στενοχωρημένος που η κατάστασις της υγείας μου δεν θα μου επιτρέψη εφέτος να επισκεφθώ την αγαπημένη μου Κύπρο και να παραστώ στας εξετάσεις του Γραφείου Παιδείας. Θα με αναπληρώση, όπως σας είχα πη και εις το Φάληρο ο Γεν. Γραμματεύς, έφορος και Καθηγητής των Ανωτέρων Θεωρητικών μαθημάτων κ. Μιχάλης Βούρτσης. Είμαι βέβαιος, ότι ο κ. Βούρτσης θα με αντικαταστήση επαξιώτατα και γνωρίζων καλώς τας απόψεις μου θα σας κατατοπίση επί εκάστης λεπτομερείας των εξετάσεων» (επιστολή του Καλομοίρη προς τον Κ. Σπυριδάκι, Πρόεδρο της Κοινοτικής Βουλής, 3 Μαΐου 1961).

[136] «Δια ταύτης εκφράζονται μέσω υμών ευχαριστίαι προς τας Διευθύνσεις του Εθνικού Ωδείου Αθηνών και Κύπρου ως και προς τον Κον Μ. Βούρτσην δια την άνευ αμοιβής συμμετοχήν του κατά την 15/5/61 εις την Επιτροπήν διαβαθμίσεως των προσόντων των Καθηγητών Μουσικής. Αι διαφωτιστικαί υμών εισηγήσεις εν συνδυασμώ με το υποβληθέν σχέδιον καθορισμού του τύπου των Μουσικών Ιδρυμάτων και λοιπών προϋποθέσεων λειτουργίας αυτών, θα ληφθώσι σοβαρώς υπ' όψιν προκειμένου η Ε.Κ.Σ.Κ. να μελετήση την σύνταξιν και εφαρμογήν ειδικών κανονισμών διεπόντων την ίδρυσιν και λειτουργίαν νέων εν Κύπρω Ωδείων και Μουσικών Σχολών. Προσωπικώς συμφωνώ πλήρως με τας απόψεις υμών, ότι πρέπει να τεθή φραγμός τις εις την ίδρυσιν νέων τοιούτων υπό προσώπων μη κατεχόντων τα υποδεικνυόμενα προσόντα» (επιστολή του Κώστα Δ. Ιωαννίδη προς τον Καλομοίρη, 18 Αυγούστου 1961).

[137] «Δια ταύτης εκφράζονται προς υμάς αι ευχαριστίαι του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας δια την προσφοράν διετούς υποτροφίας εκ μέρους του Εθνικού Ωδείου Αθηνών προς τους Κυρίους Κ. Καλαθάν και Χρ. Αχιλλεούδην, οι οποίοι ήδη επανακάμψαντες εις Κύπρον θα αισθάνωνται πάντοτε ευγνωμοσύνην δια το ευεργέτημα» (επιστολή του Κλ. Γεωργιάδη, Διευθυντή του Γραφείου Ελληνικής Παιδείας, προς τον Καλομοίρη, 17 Αυγούστου 1961).

[138] «Το Ελληνικόν Εκπαιδευτικόν Συμβούλιον Κύπρου, εν τη επιθυμία του να προωθήση το μάθημα της Μουσικής εις τα Δημοτικά Σχολεία της νήσου, απεφάσισε να στείλη εις την Ελλάδα προς μετεκπαίδευσιν δύο εκ των Κυπρίων Δημοδιδασκάλων, τους κ.κ. Χριστόδουλον Ν. Αχιλλεούδην εκ Λευκάρων και Κώσταν Καλαθάν εκ Μόρφου, ικανώς κατηρτισμένους εις την μουσικήν, θα το θεωρήση δε μεγάλην υποχρέωσιν εάν υποβοηθήσητε το έργον αυτού δια της εκ μέρους υμών παραχωρήσεως υποτροφίας εις αυτούς» (επιστολή του Χρ. Λ. Γερμανάκου, Γραφείον Ελληνικής Παιδείας, προς τον Καλομοίρη, Εθνικό Ωδείο, 29 Αυγούστου 1959).

[139] «Πιστεύω να άρχισες να βγαίνεις για να μπορέσεις να ταξιδέψεις στην πρέπουσα ημερομηνία. Πιστεύω πως το ταξείδι θα σου κάνη καλό. Στο Ωδείον πάμε αρκετά καλά δόξα τω Θεώ. Και όλοι σε περιμένουν. Όταν τους πω πως δεν θα εξετάσει ο Κος Καλομοίρης αλλά η Κα Κρινώ όλοι δακρύζουν. Δύσκολα παραδέχονται να δουν άλλο στην θέσι του εξεταστή. Και τα μωρά ακόμη μου είπαν προχθές σε μια τάξη θεωρίας: Εμείς θέλομε τον Κο Καλομοίρη που τον αγαπάμε» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Απριλίου 1961).

[140] «[…] λυπήθηκα όμως που δεν θα μας έλθεις. Θάμενες στο μεγάλο δωμάτιο με την Νίκη και θα είχες μια θαυμασία αλλαγή. Ας είναι αυτό θα γίνη αργότερα που θα έχεις βγάλει τον σωλήνα κι θα ξαναύρεις τον εαυτόν σου. Ο Πίπης πιστεύει πάντα πως ο σωλήνας πρέπει να φύγη. Δεν ξεύρω αλλά αυτή η αναβολή της επισκέψεως σου έδωσε το μέτρο της αγάπης των Κυπρίων προς εσένα. Όλοι δακρύζουν με την σκέψι πως δεν θαρθείς. Όχι ότι δεν αγαπούν την Κρινώ αλλά εσένα σου έχουν λατρεία» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 24 Απριλίου 1961).

[141] «Χάρηκα που η Κα Καλομοίρη είναι καλά. Ίσως εφέτος το αποφασίσει κι κείνη νάρθει που είναι τα δεκαπεντάχρονα του Ωδείου» (επιστολή της Συμεωνίδου προς τον Καλομοίρη, 15 Φεβρουαρίου 1961).

Ο Καλομοίρης ήρθε σε επαφή με διάφορους αξιόλογους μουσικούς και εκπαιδευτικούς παράγοντες στην Κύπρο. Η γνώμη του είχε βαρύτητα και αποτέλεσε μέλος συλλόγων και επιτροπών, καταλαμβάνοντας θέσεις από τις οποίες είχε τη δυνατότητα να ασκήσει επιρροή στα μουσικά και παιδαγωγικά ζητήματα. Ήταν πολύ αγαπητός δάσκαλος σε καθηγητές, μαθητές και, γενικά, στους συνεργάτες του στην Κύπρο, ενώ τιμήθηκε από κυπριακούς ομίλους για το έργο του. Μερίμνησε ακόμα για τη διάδοση βιβλίου του στο Παγκύπριο Γυμνάσιο και για την προώθηση εκτέλεσης έργου του σχετικού με τον Διονύσιο Σολωμό. Ήταν άνθρωπος που κινείτο διπλωματικά, αποφεύγοντας να αναμιγνύεται σε προσωπικά ζητήματα των ωδειακών συνεργατών του. Κρατούσε αποστάσεις ασφαλείας από πρόσωπα και πράγματα, ωστόσο παρέμενε αληθινός φίλος. Ανέπτυξε σχέση εμπιστοσύνης, εκτίμησης και βαθιάς φιλίας με τη διευθύντρια του Εθνικού Ωδείου Κύπρου, Λουλού Συμεωνίδου, και το ωδείο της διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση του κυπριακού λαού, αναδεικνύοντας πολλούς αξιόλογους απόφοιτους και μουσικοδιδασκάλους μέσα από τις υψηλού επιπέδου παρεχόμενες σπουδές του. Κατά τα χρόνια της βρετανικής αποικιοκρατίας, αλλά και μεταγενέστερα, ο Καλομοίρης έδωσε αγωνιστικό παρών για την κυπριακή ωδειακή και σχολική μουσική παιδεία, με κύριο μέλημά του τη διατήρηση της ελληνικής εθνικής της ταυτότητας.

Πηγές

Επιστολογραφία Μανώλη Καλομοίρη («Αρχείο Μανώλης Καλομοίρης», Εθνικό Ωδείο)

A. Επιστολογράφος ο Μ. Καλομοίρης και παραλήπτες:

- 29/11/1947 (Καλμάνοβιτς)
- 01/07/1948 (Καλμάνοβιτς)
- 22/10/1949 (Συμεωνίδου)
- 30/05/1950 (Σπυριδάκις)
- 14/06/1950 (Συμεωνίδου)
- 15/11/1950 (Συμεωνίδου)
- 19/01/1951 (Συμεωνίδου)
- 03/04/1951 (Συμεωνίδου)
- 17/04/1951 (Σπυριδάκις)
- 20/04/1951 (Συμεωνίδου)
- 25/04/1951 (Συμεωνίδου)
- 02/11/1951 (Σταύρου)
- 12/01/1952 (Συμεωνίδου)
- 16/02/1952 (Χάρης και Χρυσάνθης)
- 04/03/1952 (Συμεωνίδου)
- 12/03/1952 (Συμεωνίδου)
- 08/05/1952 (Συμεωνίδου)
- 27/04/1954 (Πρόεδρος του Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου Κύπρου)
- 19/11/1954 (Σπυριδάκις)
- 01/02/1955 (Σπυριδάκις)
- 31/03/1955 (Σπυριδάκις)
- 01/11/1958 (Σώζος)

- 02/01/1959 (Συμεωνίδου)
- 03/02/1959 (Συμεωνίδου)
- 24/02/1959 (Συμεωνίδου)
- 20/03/1959 (Μπίστης)
- 04/11/1959 (Σπυριδάκις)
- 24/11/1960 (Συμεωνίδου)
- 03/05/1961 (Σπυριδάκις)

Β. Επιστολογράφοι οι παρακάτω και παραλήπτης ο Καλομοίρης, εξαιρέσει κάποιων ελάχιστων περιπτώσεων:

- 08/10/1947 (Καλμάνοβιτς)
- 01/09/1948 (Καλμάνοβιτς)
- 26/01/1949 (Συμεωνίδου)
- 05/12/1949 (Συμεωνίδου)
- 31/05/1950 (Συμεωνίδου)
- 25/07/1950 (Συμεωνίδου)
- 31/08/1950 (Συμεωνίδου)
- 30/10/1950 (Συμεωνίδου)
- 19/12/1950 (Συμεωνίδου)
- 08/01/1951 (Συμεωνίδου)
- 03/04/1951 (Χρυσάνθης)
- 20/04/1951 (Σπυριδάκις)
- 20/05/1951 (Συμεωνίδου)
- 18/06/1951 (Συμεωνίδου)
- 31/08/1951 (Σταύρου)
- 25/10/1951 (Χρυσάνθης)
- 15/11/1951 (Συμεωνίδου)
- 18/12/1951 (Συμεωνίδου)
- 26/02/1952 (Συμεωνίδου)
- 21/03/1952 (Κολάσης)
- 23[;]/04[;]/1952[;] (Συμεωνίδου)
- 24/09/1953 (Δ. Μιχαηλίδης)
- 24/09/1953 (Συμεωνίδου)
- 16/10/1953 (Συμεωνίδου)
- 14/04/1954 (Συμεωνίδου)
- 16/04/1954 (Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου)
- 20/01/1955 (Συμεωνίδου)
- 03/03/1955 (Συμεωνίδου)
- 14/09/1955 (Συμεωνίδου)
- 25/01/1958 (Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, δύο επιστολές, από τις οποίες η μία απευθύνεται προς τον Υπουργό Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αχιλλέα Γεροκωστόπουλο)
- 21/04/1958 (Σπυριδάκις)
- 20/06/1958 (Συμεωνίδου)

- 15/07/1958 (Συμεωνίδου)
- 02/09/1958 (Συμεωνίδου)
- 11/09/1958 (Συμεωνίδου)
- 12/10/1958 (Συμεωνίδου)
- 05/11/1958 (Συμεωνίδου)
- 10/12/1958 (Συμεωνίδου)
- 31/03/1959 (Συμεωνίδου)
- 28/08/1959 (Συμεωνίδου)
- 29/08/1959 (Γερμανάκος)
- 22/10/1959 (Σπυριδάκις)
- 29/11/1959 (Συμεωνίδου)
- [;]/[;]/1959[;] (υπουργική απόφαση, Γ. Έγγραφα)
- 06/01/1960 (Συμεωνίδου)
- 20/01/1960 (Συμεωνίδου)
- 18/02/1960 (Συμεωνίδου)
- 09/05/1960 (Δ. Μιχαηλίδης)
- 17/05/1960 (Σπυριδάκις, παραλήπτες κυρίες και κύριοι, μέλη ειδικής επιτροπής, μεταξύ των οποίων και ο Καλομοίρης)
- 02/06/1960 (Συμεωνίδου)
- 25/09/1960 (Γ. Μιχαηλίδης, παραλήπτης η οικογένεια Μ. Καλομοίρη)
- 26/09/1960 (Συμεωνίδου)
- 12/11/1960 (Συμεωνίδου)
- 17/12/1960 (Συμεωνίδου)
- [;]/[;]/1960[;] (Τμηματάρχης, Υπουργείο Παιδείας, Γ. Έγγραφα)
- 14/01/1961 (Γ. Μιχαηλίδης)
- 05/02/1961 (Συμεωνίδου)
- 15/02/1961 (Συμεωνίδου)
- 15/04/1961 (Συμεωνίδου)
- 17/04/1961 (Διευθυντής Γραφείου Ελληνικής Παιδείας)
- 24/04/1961 (Συμεωνίδου)
- 13/05/1961 (Πρόεδρος Ελληνικής Κοινοτικής Συνέλευσης Κύπρου)
- 04/08/1961 (Ιωαννίδης)
- 17/08/1961 (Γεωργιάδης)
- 18/08/1961 (Ιωαννίδης)
- 16/09/1961 (Συμεωνίδου)
- 06/10/1961 (Συμεωνίδου)
- 25/10/1961 (Συμεωνίδου)
- 30/11/1961 (Συμεωνίδου)

Χειρονομία και Λόγος: Παρελθόν και μέλλον

Αθανασία Κυριακίδου

Η μελέτη της χειρονομίας στη σύγχρονη μουσικολογία αποτελεί ένα νευραλγικό τομέα της διεπιστημονικής μελέτης, καθώς συνδέει τη μουσική με τομείς όπως η νευρολογία, η μηχανική, η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία και η ρητορική.[1] Ο όρος χειρονομία ορίζεται ανάλογα με την επιστήμη που τον ερευνά. Η χειρονομία μελετάται μέσα από τη ρητορική, την αισθητική, την ανθρωπολογία, τη λαογραφία, την εθνομουσικολογία, τις γλωσσικές επιστήμες, τη σημειολογία, τις γνωστικές επιστήμες κ.ά. Η τόσο ευρεία χρήση της αποτελεί και την πρώτη απόδειξη της σημασίας της ύπαρξής της.

Κάθε απόπειρα ορισμού μιας έννοιας υπόκειται στην οπτική γωνία της επιστημονικής περιοχής που προσπαθεί να την ορίσει.[2] Οι διαφορές που εντοπίζονται κατά την έρευνα προκύπτουν κυρίως λόγω της εξήγησης που δίνεται για το αποτέλεσμα μιας χειρονομίας. Ερωτήματα και απαντήσεις, όπως το τι πληροφορίες εμπεριέχει η ίδια η χειρονομία, τι νόημα αποκτά ανάλογα με το περιβάλλον της, τι νόημα δίνεται για την ίδια χειρονομία ανάλογα με το κοινωνικό της περιβάλλον, δυσκολεύουν τον ορισμό της και, κατ' επέκταση, τη μετέπειτα χρήση συνώνυμων λέξεων, όπως η κίνηση, η δράση, η ενέργεια.

Με τη λέξη «χειρονομία» ορίζουμε εκείνες τις σωματικές κινήσεις ή τις πτυχές της κίνησης ενός ατόμου, τις οποίες ο παρατηρητής εκλαμβάνει ως ελεγχόμενες με βούληση και με σκοπό την έκφραση.[3] Το κατά πόσο μια κίνηση είναι σκόπιμη ή όχι είναι άμεσα εξαρτώμενο από το πώς αυτή η κίνηση αποκωδικοποιείται από τους άλλους. Μια δράση, σύμφωνα με τους Kugler και Turvey, είναι σχετική με τη λειτουργικότητά της και όχι με τη συγκεκριμένη ανατομική θέση.[4] Συνεπώς, δεν είναι οι συγκεκριμένοι μύες που χρησιμοποιούνται και η ανατομική θέση που παίρνει το σώμα, αλλά η λειτουργία μιας δράσης με πρόθεση που κάνει διακριτή μια χειρονομία.

Οι χειρονομίες μπορεί να έχουν νόημα (αντικειμενικό) για έναν παρατηρητή, ενώ για έναν άλλο να μην είναι κατανοητές και άρα αντικειμενικά να μη μπορούν να μεταφέρουν το μήνυμα. Συνεπώς, η εξήγηση της χειρονομίας εξαρτάται από τη σχέση

[1] Rolf Inge Godøy & Marc Leman (επιμ.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York & London 2010, σ. 4.

[2] Για ορισμούς της χειρονομίας ανάλογα με την οπτική γωνία που αυτή μελετάται, βλ. π.χ. Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*, Indiana University Press, Bloomington 2004, σ. 99· Robert F. Port & Timothy Van Gelder (επιμ.), *Mind as Motion: Explorations in the Dynamics of Cognition*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1995, σ. 4 & 125· Susanne Klein-Vogelbach, *Λειτουργική κινητική: Παρατηρώντας, αναλύοντας και διδάσκοντας την ανθρώπινη κίνηση*, μτφρ. Εμμανουήλ Αντωνογιαννάκης, Ιατρικές εκδόσεις Α. Σιώκη, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 10-19. Για τη θεωρία πρωτοτύπων, βλ. Γιώργος Ματσαρίδης, *Guide Terms. Η εννοιολογική τους αναπαράσταση και η καθολική ισχύς των σημασιολογικών παραμέτρων κατά τη μοντελοποίηση δεδομένων σε συστήματα θησαυρών Όρων*, μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Συστήματα πολιτισμικών πληροφοριών και διαχείρισης της πολιτισμικής κληρονομιάς», 2001, σ. 20· Stephen Laurence & Eric Margolis, «Concepts and Cognitive Science», κεφάλαιο 1 του *Concepts: Core Readings*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1999, σ. 3-7.

[3] Adam Kendon, *Gesture, Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 15-16.

[4] Peter N. Kugler, J. A. Scott Kelso & M. T. Turvey, *On the Concept of Coordinative Structures as Dissipative Structures*. *Tutorials in Motor Behavior*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1980, σ. 297-310.

του χειρονόμου με τον παρατηρητή, το περιβάλλον και τις συνθήκες μέσα στις οποίες λαμβάνει χώρα η χειρονομία. Οι χειρονομίες έχουν ιδιότητες που καθορίζουν το βαθμό διάκρισής τους σε σημαίνουσες ή μη. Τα κριτήρια της διάκρισης των χειρονομιών, όσον αφορά τη σκοπιμότητα μιας δράσης, εξαρτώνται από το πώς αυτή φαίνεται στους άλλους και διαχωρίζουν την επιτυχή από την ανεπιτυχή χειρονομία.

Ένας ορισμός δεν μπορεί να στηρίζεται στην παρατήρηση αυτών που συμμετέχουν, καθώς και αυτό που υπολογίζεται ως σκόπιμο μπορεί να διαφέρει ανάλογα με το περιβάλλον.[5] Προκύπτουν, συνεπώς, διαφορές στη δομή, στην ορολογία και στην οργάνωσή τους, αν και παρατηρούνται ομοιότητες σε βαθύτερα επίπεδα. Ορισμοί που έχουν δοθεί ταξινομήθηκαν από τους Zhao και MacNeil στις εξής τρεις κατηγορίες:[6] ο πρώτος ορισμός αφορά την επικοινωνιακή πλευρά της χειρονομίας. Οι χειρονομίες γίνονται το μέσο για νοήματα κατά τη διάρκεια της κοινωνικής διάδρασης. Τον ορισμό αυτόν τον συναντάμε στις γλωσσικές επιστήμες, στην ανθρωπολογία και στις ψυχολογικές μελέτες της συμπεριφοράς του ανθρώπου. Ο δεύτερος ορισμός αφορά τον έλεγχο. Περιλαμβάνει χειρονομίες που ως υποσύνολα είναι στοιχεία ενός συστήματος και αφορά τις επιστήμες που ερευνούν τη διάδραση του ανθρώπου και των υπολογιστών. Ο τρίτος ορισμός είναι η μεταφορική σημασία μιας χειρονομίας. Εδώ οι χειρονομίες λειτουργούν ως έννοιες που προβάλλουν / αντανακλούν μια φυσική κατάσταση, ήχο ή οποιαδήποτε συνθήκη έχει οριστεί από το κοινωνικό περιβάλλον. Την πτυχή αυτή μελετούν οι γνωστικές επιστήμες, η μουσικολογία και η ψυχολογία.

Η έρευνα που προέρχεται από τον τομέα της οικολογικής ψυχολογίας προτρέπει να δομήσουμε καλύτερα τη σχέση ήχου και χειρονομίας. Όπου, για να γίνει επιτυχέστερη η όποια εμπειρική μελέτη, στατιστική και ούτω καθεξής, χρειάζεται να έχουμε μια καλύτερη αντίληψη των δύο επιμέρους μελών. Η οικολογική ψυχολογία, με πρωτοπόρο τον Gibson, αναφέρει ότι οι άνθρωποι, ανάλογα με την κοινωνία, το έθνος, την προσωπική τους εξέλιξη, τη στιγμή στην οποία βρίσκονται, παρατηρούν διαφορετικές εκφάνσεις του ίδιου φαινομένου.[7] Η διαρκής αλλαγή καταστάσεων, όπως από την αντίληψη στη δράση και από την ακουστική κατάσταση στην παραγωγή του ήχου, μας δείχνει ότι η μουσική πράξη συνδέεται με την εμπειρία. Η μελέτη του εγκεφάλου και της συμπεριφοράς δείχνει ότι, μέσω των καθρεπτικών νευρώνων, η μιμητική συμπεριφορά είναι τόσο σημαντική, διότι η διάδραση αυτή μπορεί να μας δώσει τη δυνατότητα της πρόβλεψης και της γρήγορης απάντησης σε αυτήν τη χειρονομία.[8] Σύμφωνα με τους Gallese και Metzinger, «η αντίληψη μιας δράσης είναι αντίστοιχη με την εσωτερική προσομοίωσή της με το σώμα και το μυαλό». Αυτό συνεπάγεται ότι «ο παρατηρητής κάνει χρήση της τράπεζας πληροφοριών που έχει, μέσω ενός σιωπηρού, αυτόματου και υποσυνείδητου μηχανικού τρόπου προσομοίωσης».[9] Καταλήγοντας, έτσι, το 2010 ο Godøy δηλώνει ότι οι χειρονομίες είναι αρχέγονες για κάθε μουσικό τόνο και, συνεπώς, κάθε τόνος περιέχει *a priori* χειρονομικές εκφάνσεις, και το στοιχείο αυτό το ονομάζει *motormimetic*, δηλαδή μηχανομιμητικό για την αντίληψη και τη γνώση του ήχου.[10]

[5] Μια χειρονομία μπορεί να παρατηρηθεί από τρίτο πρόσωπο ή σε πρώτο πρόσωπο. Σε κάποιες χειρονομίες αυτά τα δύο συνδυάζονται.

[6] Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 14. Βλ. επίσης Irmgard Bartenieff, *Body Movement: Coping with the Environment*, Gordon & Breach, New York 1980, και Jordan James, *The Conductor's Gesture: A Practical Application of Rudolf von Laban's Movement Language*, Gia Publications, Chicago 2011.

[7] Rolf Inge Godøy, «Gestural Affordances of Musical Sound», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 103.

[8] Στο ίδιο, σ. 108. Antonio Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Press, New York 2006, σ. 74-78.

[9] Vittorio Gallese & Thomas Metzinger, «Motor Ontology: The Representational Reality of Goals, Actions and Selves», *Philosophical Psychology* 16/3, 2003, σ. 365.

[10] Godøy, ό.π., σ. 110.

Την ικανότητα να αναγνωρίζουμε τη σημασία της ενεργητικής διαμόρφωσης του ήχου διαμέσου του χρόνου μελετά η επιστήμη της μουσικολογίας.[11] Στη μουσική πρακτική, τη χειρονομία είναι γνωστό ότι τη συναντούμε από πολύ παλιά σε παραδόσεις της Αιγύπτου, της Νότιας Ασίας, της Ινδίας και του Ισραήλ.[12] Σύμφωνα με την πορεία των μελετών στις παραπάνω παραδόσεις, η χειρονομία, σε παγκόσμιο επίπεδο, μπορεί να έχει τους εξής ρόλους στη μουσική δραστηριότητα:

1. Ως κίνηση των χεριών στο χώρο για την καθοδήγηση στην εκτέλεση των έργων.
2. Ως ο μετασχηματισμός αυτών σε νευματική σημειογραφία, όπου αρκετά σύμβολα αναγνωρίζονται ως η αποτύπωση (είτε στιγμιαία είτε περιγραφική) της κίνησης.
3. Ως μετατροπή του χεριού σε επιφάνεια ανάγνωσης τονικού ύψους.
4. Ως διδακτική μέθοδος, με την αναπαράσταση διαστημάτων μέσα στην οκτάβα (π.χ. το σύστημα του John Curwen) και η αιγυπτιακή χειρονομική μέθοδος (με αναπάντητα ακόμα τα ερωτήματα για το αν οι εικονογραφημένες χειρονομίες αναφέρονται σε ένα διάστημα ή σε μια μελωδική φόρμουλα).
5. Ως μέθοδο για τη διδασκαλία και εκτέλεση του γρηγοριανού μέλους.

Η επιτυχής διάκριση των χειρονομιών στη μουσική γίνεται μεταξύ των χειρονομιών που σχετίζονται με το σώμα και αυτών που σχετίζονται με τον ήχο. Οι χειρονομίες που σχετίζονται με το σώμα είναι, ενδεικτικά, οι μηχανικές κινήσεις που γίνονται και περιορίζονται από το σώμα, οι κινήσεις ελέγχου (κάποιες από τις κινήσεις του μαέστρου), κινήσεις που προκαλούν ήχους, κινήσεις που συνασπίζουν, ή απλώς πόζες. Αντίστοιχα, τις κινήσεις που σχετίζονται με τους ήχους τις αντιλαμβανόμαστε ως διαφοροποιήσεις στον ήχο και μπορούν να επηρεάσουν μερικά ή ολικά τις παραμέτρους του μουσικού κειμένου.[13] Εάν υποθέσουμε, σύμφωνα με τα παραπάνω, ότι η μουσική επικοινωνεί κίνηση, προκύπτουν τα εξής ερωτήματα: πώς μπορούμε να εντοπίσουμε την κίνηση στον ήχο και τι σημαίνει ότι ο ήχος εμπεριέχει την κίνηση; Οι σωματικές κινήσεις, υποθετικά, κωδικοποιούν κινήσεις του ήχου.[14] Αλλά μόλις δοθεί το αποτέλεσμα, είναι δύσκολο να εντοπίσουμε ποια ακριβώς παράμετρος της σωματικής κίνησης την προκάλεσε. Τα πειράματα που έχουν γίνει μπορούν μόνο να εντοπίσουν ότι η κίνηση είναι σημαντικό μέρος της χειρονομίας, αλλά το νόημα της χειρονομίας δεν είναι μονοσήμαντα σχετικό με την κίνηση αυτή.

[11] Hatten, ό.π., σ. 93.

[12] Edith Gerson-Kiwi & David Hiley, «Cheironomy», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05510 (προσπελάστηκε στις 21 Απριλίου 2015).

[13] Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η σχέση ενός ήχου και η διαμόρφωση της αντίστοιχης χειρονομίας είναι μέσω τροχιών που διαμορφώνονται στο χώρο και στο χρόνο. Το χώρο διαμορφώνουν οι κινήσεις ανάλογα με την αντίσταση, την τάση, το tempo και την υφή.

[14] Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 4. Ήδη από το 1990, οι Kurtenbach και Hulteen είχαν δηλώσει ότι μια χειρονομία είναι μια κίνηση του σώματος που περιέχει πληροφορία. Αργότερα, ο Camurri, το 2001, πρόσθεσε τον όρο *expressive gesture*, ως μια χειρονομία που μεταφέρει συναίσθημα και επιρροή. Ο Métois, το 1997, είχε κάνει τη σημαντική επισήμανση ότι οι σωματικές χειρονομίες παρουσιάζουν την ικανότητα να επικοινωνούν μουσικές προθέσεις σε υψηλότερο επίπεδο από ό,τι ένα ακουστικό κύμα. Η διαπίστωσή αυτή, ότι η μουσική χειρονομία συνδυάζει τις αισθήσεις της σωματικής κίνησης και του ήχου, είναι κάτι που οι σημερινοί μουσικολόγοι, τις τελευταίες δεκαετίες, έχουν αρχίσει να ερευνούν και να υποστηρίζουν. Βλ. Claude Cadoz, «Instrumental gesture and musical composition», στο: *Proceedings of the 1998 International Computer Music Conference*, The Hague 1998, σ. 60-64· François Delalande, «La gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical», στο: Ghyslaine Guertin (επιμ.), *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Quebec 1988, σ. 85-87· Marcelo M. Wanderley, «Quantitative analysis of non-obvious performer gestures», στο: I. Wachsmuth & T. Sowa (επιμ.), *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction: International Gesture Workshop*, Springer, Berlin & Heidelberg 2002, σ. 245-249.

Προχωρώντας στη μελέτη της χειρονομίας, ο Godøy, το 2008, θα υποστηρίξει ότι μια χειρονομία έχει τρία βασικά στάδια: το *prefix* (πρόθεμα), το *excitation* (διέγερση) και το *suffix* (κατάληξη), και στη συνέχεια θα διαχωρίσει τις μουσικές χειρονομίες σε δύο κατηγορίες: σε εκείνες που προάγουν τη διέγερση, και μπορούν να οδηγήσουν σε κορύφωση, και σε εκείνες που τροποποιούν τον ήχο. Μουσικές χειρονομίες που διευκολύνουν τον ήχο είναι τριών ειδών: εκείνες που στηρίζουν, εκείνες που διαγράφουν τη μουσική φράση και εκείνες που παρασύρουν.[15] Τέλος, οι χειρονομίες που συνοδεύουν τον ήχο είναι αυτές που εντοπίζουν και ακολουθούν τη φύση ενός φαινομένου, και εκείνες που μιμούνται έναν ήχο. Όλες οι λειτουργικές πληροφορίες που δίνει μια χειρονομία είναι αποτέλεσμα των παραπάνω παραμέτρων. Η συνεχής ροή μέσα στο χρόνο και η ιεράρχησή τους τις κάνει να αλληλεπικαλύπτονται χρονικά και ιεραρχικά, και να γίνεται αυτό που αντικειμενικά δυσκολεύει τους ερευνητές να έχουν μια άποψη. Διότι ο κάθε παρατηρητής δεν βρίσκεται στην ίδια κατάσταση με έναν διπλανό του παρατηρητή και έχει άλλες ανάγκες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αξιολογεί ο καθένας άλλη πληροφορία ως σημαντικότερη και εκείνη να παρατηρεί και να θυμάται.[16]

Η κίνηση των χεριών συνοδεύει το λόγο από την αρχαιότητα.[17] Από την εποχή εκείνη γίνονται διακριτά στοιχεία του λόγου, όπως το μέτρο, το τονικό ύψος, οι τονισμοί, η άρθρωση, ο ρυθμός και οι μελωδικές κινήσεις. Οι χειρονομίες, σύμφωνα με τις πηγές, αρχικά χρησιμοποιούνται για να τονίσουν, να μεγεθύνουν, να διαμορφώσουν την κορύφωση μιας φράσης.[18] Η χειρονομία, όταν συνοδεύει την ομιλία, δεν είναι συμβατική για τη συγκεκριμένη χρήση, είναι παγκόσμια, είναι μια συνθετική μέθοδος έκφρασης και έχει έλλειψη γλωσσικών ιδιοτήτων. Αντίθετα, όταν η ομιλία και οι χειρονομίες λειτουργούν σε αντίθεση, τότε η χειρονομία έχει τα εξής χαρακτηριστικά: είναι συμβατική, κατακερματίζεται, είναι αναλυτική και έχει ιδιότητες γλώσσας.[19] Η σύγχρονη έρευνα απομακρύνεται από την αρχική σύνδεση της ρητορικής και της χειρονομίας, μιας πρακτικής που μελετήθηκε από τα ρωμαϊκά χρόνια. Οι ρητορικές χειρονομίες που συνόδευαν το ρητορικό λόγο θεωρούνται πλέον καλλωπισμοί του λόγου, ενώ οι χειρονομίες ορίζονται σήμερα ως μέρος του γλωσσικού συστήματος και

[15] Οι χειρονομίες που ονομάζονται *sound facilitating gestures* κάνουν ό,τι λέει ο όρος, δηλαδή διευκολύνουν τη συνέχεια και τη διαμόρφωση του ήχου διαμέσου του χρόνου. Οι κινήσεις αυτές είναι, π.χ., του νευρομυικού συστήματος που υποστηρίζει το χέρι για να κάνει ο δείκτης του χεριού μια μικρή και ελαφριά κίνηση. Ονομάζονται και υποστηρικτικές κινήσεις. Βλ. Alexander Refsum Jensenius κ.ά., «Musical Gestures. Concepts and Methods in Research», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 26· David Lidov, «Mind and Body in Music», *Semiotica* 66/1-3, 1987, σ. 69-97.

[16] Lean van Noorden, «Expressive Gestures in Activation and Sonification», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 163.

[17] Από τις αρχές του 20ού αιώνα υπάρχει η διάκριση ανάμεσα στους όρους «ομιλία», «γλώσσα» και «λόγος». Ο Ferdinand de Saussure, ορίζει ως «γλώσσα» το «αφηρημένο σύστημα που έχουν στον εγκέφαλό τους τα μέλη μιας γλωσσικής κοινότητας στο σύνολό τους» και ως «λόγο» την «πραγμάτωση (καθαρά ατομική, στιγμιαία και παροδική υπόθεση) της γλώσσας». Κατά τη διάρκεια του 20ού και του 21ου αιώνα, οι γλωσσολόγοι ανέπτυξαν τους όρους, σύμφωνα με τις εκάστοτε οπτικές γωνίες. Βλ. Γιάννης Βελούδης, *Γενική γλωσσολογία Ι: Γενικά χαρακτηριστικά της γλώσσας*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 5-6. Η «ομιλία» ορίζεται ως είδος επικοινωνίας σε παγκόσμιο επίπεδο, η «γλώσσα» ως σύστημα μιας κοινότητας και ο «λόγος» αφορά το άτομο και ειδικότερα «αυτό που υπάρχει στο μυαλό των ομιλητών. Είναι αυτοτελές έναντι της ομιλίας και είναι, επίσης, υποσυνείδητη συστηματική γνώση». Βλ. Ευαγγελία Θωμαδάκη, «IV. Γλωσσικές Σχέσεις», *Συμπληρωματικές σημειώσεις για το μάθημα Εισαγωγή στη Γλωσσολογία*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών, χ.χ.

[18] Στην αρχαία ελληνική φιλολογία υπάρχουν αρκετές αναφορές στη χειρονομία. Βλ. Albrecht Schneider, «Music and Gestures. A Historical Introduction and Survey of Earlier Research», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 70-71.

[19] David McNeill, *Gesture and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, σ. 9 και 12.

όχι ως καλλωπισμοί ή περίτεχνες κινήσεις, αλλά ως αναπόσπαστο στοιχείο της γλωσσικής επικοινωνίας και της χρήσης της γλώσσας.

Οι χειρονομίες, με τις οποίες ο λόγος είναι απαραίτητος, είναι αυτές που ομοιάζουν λιγότερο με τα χαρακτηριστικά της γλώσσας. Οι χειρονομίες / σήματα, για τις οποίες ο λόγος δεν χρειάζεται, έχουν γλωσσικά χαρακτηριστικά οι ίδιες. Αυτό δεν είναι τόσο παράδοξο, όσο αρχικά φαίνεται. Αποκαλύπτει ότι η χειρονομία έχει την ικανότητα να περιέχει χαρακτηριστικά ενός γλωσσικού συστήματος, αλλά και να είναι μέρος του προφορικού λόγου.[20] Όταν ο προφορικός τρόπος επικοινωνίας έχει γλωσσικές ιδιότητες, τότε οι χειρονομίες είναι ελεύθερες και δεν εμπεριέχουν ιδιότητες της γλώσσας. Αντίθετα, όταν η ομιλία δεν έχει ιδιότητες, τότε η χειρονομία είναι απαραίτητη. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η ομιλία και η χειρονομία συνδυάζονται σε ένα σύστημα, όπου κάθε παράγοντας έχει τις δικές του λειτουργίες και ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρώνονται.[21]

Ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζεται η χειρονομία με τη γλώσσα ή ένα σημειογραφικό σύστημα δείχνει τον πλούτο που προκύπτει. Τα μέρη μιας χειρονομίας καθορίζονται από το μήνυμα / νόημα του συνόλου. Κατ' επέκταση, οι συνδυασμοί του ενιαίου νοήματος και της μορφής μιας χειρονομίας δεν είναι καθορισμένοι και δεν μπορούν να απαριθμηθούν σε μια λίστα με εικόνες, αλλά διαφέρουν ανάλογα με το περιεχόμενο και τις συνθήκες της επικοινωνίας.[22] Η έρευνα για το αν κάθε χειρονομία μπορεί να είναι συνδυασμένη μονοσήμαντα με μία λέξη είναι ακόμα σε εξέλιξη.[23]

Η μορφή των χειρονομιών και η σημασία τους καθορίζεται, σε ένα βαθμό, από τις κοινωνικές συνθήκες και τη λειτουργία τους μέσα σε ένα σύνολο. Η γλώσσα είναι αλληλένδετη με τις εικόνες. Η εικόνα που έχει ο ομιλητής σωματοποιείται μέσω των χειρονομιών, που συνήθως έχουν είτε παγκόσμια είτε αυτόματη σήμανση. Αυτές οι χειρονομίες είναι απαραίτητα στοιχεία του προφορικού λόγου και της σκέψης.[24] Οι χειρονομίες ακολουθούν και τους μηχανισμούς της γλώσσας. Και παρατηρείται μια ενσωμάτωση της γλώσσας και της χειρονομίας στην πορεία της διαμόρφωσης μιας κορύφωσης. Οι χειρονομίες διαμορφώνονται στιγμή προς στιγμή κατά τη διάρκεια της σκέψης. Ο μηχανισμός αυτός, της αυτόματης ανταπόκρισης στη διαδικασία της σκέψης, είναι αποτέλεσμα ενός διαλόγου μεταξύ της σκέψης και της γλώσσας (λέξεις ή μουσική), μια εγγενώς δυναμική διαδικασία.[25] Η χειρονομία συνδέεται με τη δράση, το

[20] Τα συμπεράσματα αυτά έχουν προκύψει από μελέτες στις νοηματικές γλώσσες. Βλ. Karen Emmorey, «Space on Hand: The Exploitation of Signing Space to Illustrate Abstract Thought», στο: M. Gattis (επιμ.), *Spatial Schemas and Abstract Thought*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2001, σ. 147-174.

[21] David Lidov, «Musical and Verbal Semantics», *Semiotica* 31/3-4, σ. 369-391.

[22] McNeill, ό.π., σ. 10, και Anton Kendon, «Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance», στο: M. R. Key (επιμ.), *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*, Mouton, The Hague 1980, σ. 207-209 και 228.

[23] Gale Stam & Mika Ishino (επιμ.), *Integrating Gestures. The Interdisciplinary Nature of Gestures*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2011, σ. 3-5, και Autumm B. Hostetter, Martha W. Alibali & Sheree M. Schrager, «If you Don't Already Know, I'm Certainly not Going to Show You! Motivation to Communicate Affects Gesture Production», στο: Stam & Ishino (επιμ.), ό.π., σ. 61-63.

[24] Jürgen Streeck, *New Adventures in Language and Interaction*, John Benjamins, Amsterdam 2010, σ. 1-8. Πλούσια βιβλιογραφία παρέχεται από την International Society of Gesture Studies και τον ιδρυτή της, Jürgen Streeck. Βλ. Emmorey, ό.π., σ. 147-174.

[25] Ο μεγάλος προβληματισμός της σκέψης και της γλώσσας ή της γλώσσας και της σκέψης οδηγεί σε δύο αντικρουόμενες σχολές. Για την παρούσα εργασία, μας αρκεί το ότι, για οποιαδήποτε γλώσσα, χρειαζόμαστε νοημοσύνη. Η τρίτη λύση, με την οποία τείνουν να συμφωνήσουν οι επιστήμες της νευρολογίας και της νευρογλωσσολογίας, είναι η αρχική διαπίστωση του Πλάτωνα, ότι «η σκέψη είναι εσωτερικευμένη γλώσσα και η γλώσσα είναι εξωτερικευμένη σκέψη». Βλ., ενδεικτικά, μελέτες των Paul Grice, Jerry Fodor και, αντίστοιχα για την αντίθετη θέση, μελέτες των Edward Sapir και Benjamin Lee Whorf.

σκοπό, την αντίδραση και την ενσάρκωση (ως κινήσεις βασισμένες πάνω σε νοητικά σχήματα του εγκεφάλου). Η χειρονομία τότε είναι ένα σύνολο μέσα από το οποίο δομούμε το δικό μας περιβάλλον υπό το πρίσμα των κινήσεων. Η χειρονομία, συνεπώς, είναι ένα δομικό στοιχείο της αντίληψης και της δράσης του συστήματός μας και έχει τόσο σωματικά, όσο και πνευματικά χαρακτηριστικά.[26]

Το εξελικτικό μοντέλο στη μελέτη της γλώσσας και της χειρονομίας αποδεικνύει ότι κάθε γλώσσα έχει της δικές της μορφές διαλεκτικής, όταν συγκρίνουμε τη γλώσσα σε συνδυασμό με τη χειρονομία. Ο MacCabe εύστοχα παρατηρεί ότι ο εγκέφαλος συλλαμβάνει τα σχήματα μιας ροής χειρονομικών μοτίβων ως ενσαρκωμένα περιληπτικά σχήματα, όπου η συνέπεια και η αλλαγή σηματοδοτούν συγκεκριμένα γεγονότα στο ενιαίο σύνολο.[27] Ανταποκρινόμαστε περισσότερο σε εκείνες τις κινήσεις των χεριών που δημιουργούν θεματικές ή ρητορικές χειρονομίες: π.χ., μια θεματική κίνηση ορίζεται από μια αρχική σημαντική πληροφορία και την επακόλουθη ανάπτυξή της, ενώ μια ρητορική κίνηση ορίζεται από τη διάσπαση της προηγηθείσας ροής μέσω μιας νέας παραμέτρου που ορίζεται από το μουσικό κείμενο.[28]

Η μουσική επικοινωνία δεν γίνεται μόνο μέσω της κίνησης, αλλά και μέσα από δομημένες αλληλεπιδράσεις. Οι χειρονομικές αλληλουχίες και η χειρονομική ιεράρχηση δομούν ένα πλήθος πληροφοριών. Οι εκτελεστές των κρουστών και του πιάνου, από τη στιγμή που θα ξεκινήσουν την παραγωγή του ήχου, μπορούν να επέμβουν ελάχιστα στην ποιότητά του.[29] Αντίστοιχα, οι εκτελεστές πνευστών και εγχόρδων καθώς και οι χορωδοί μπορούν να διαμορφώσουν, σε πολύ μεγάλο βαθμό, διάφορες παραμέτρους του ήχου. Αυτό συνεπάγεται ότι οι χειρονομίες που απευθύνει ο μαέστρος στην κάθε ομάδα δεν μπορούν να έχουν τις ίδιες πληροφορίες και τις ίδιες δυνατότητες. Έχουν άλλη λειτουργική σχέση και άλλη δυνατότητα επιρροής στην έναρξη, στη διέγερση και στην κατάληξη του ήχου. Αντίστοιχα, για τη διαμόρφωση του ήχου διαμέσου του χρόνου, σε διαφορετικές ομάδες οργάνων, ο μαέστρος θα χρειαστεί διαφορετικές χειρονομίες για το κάθε φορά επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η νοητική εικόνα στο μυαλό του μαέστρου είναι εκείνη που πυροδοτεί τις χειρονομίες και την αντίστοιχη έκφρασή τους που γίνεται μέσω του εποπτικού ελέγχου. Η δουλειά του μαέστρου είναι να αποδώσει αυτή την όσο πιο πλήρη νοητική εικόνα σε χειρονομίες. Οι χειρονομίες πρέπει να είναι ταυτόχρονα καθαρές και εκφραστικές, ώστε να μη χρειάζεται καμία λεκτική επεξήγηση. Η διαδικασία της προπαρασκευαστικής κίνησης είναι εκείνη που έχει όλες τις πληροφορίες για το γεγονός που θα ακολουθήσει και προηγείται χρονικά τουλάχιστον κατά έναν χρόνο, με αποτέλεσμα η διαδικασία της προετοιμασίας και η ανταπόκριση των μουσικών σε αυτή να γίνονται σε διαφορετικά χρονοδιαγράμματα. Η προετοιμασία μπορεί να περιλαμβάνει μια κίνηση, μια φράση ή και ένα ολόκληρο μέρος. Αυτά τα χρονοδιαγράμματα, που λειτουργούν ταυτόχρονα για τον μαέστρο, επηρεάζουν τη χειρονομία του και, κατ' επέκταση, και το σώμα και τις εκφράσεις του προσώπου του.[30] Όπως ανέφερε και ο Max Rudolf, διεύθυνση είναι η σχέση μεταξύ της χειρονομίας και της ανταπόκρισης σε αυτήν. Η διεύθυνση, για αυτόν, είναι μια υψηλών απαιτήσεων συμβολική γλώσσα.

[26] Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 8-9.
[27] Hatten, ό.π., σ. 101-102.
[28] Στο ίδιο, σ. 113.
[29] Sofia Dahl κ.ά., «Gestures in Performance», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 62.
[30] Gunnar Johannsen & Teresa Marrin Nakra, «Conductors' Gestures and their Mapping to Sound Synthesis», στο: Godøy & Leman (επιμ.), ό.π., σ. 266 και 270.

Για τη μουσική θα μπορούσαμε να κάνουμε τον παραλληλισμό ότι η χειρονομία εμπεριέχει μήνυμα και μαζί με τη σημειογραφία είναι τα δύο μέσα έκφρασης. Δεν πλεονάζει ούτε η σημειογραφία, ούτε η χειρονομία. Μπορεί, δηλαδή, να μεταφέρουν το ίδιο νόημα, κάθε μία έχει όμως το δικό της τρόπο έκφρασης. Η παρατήρηση δείχνει ότι και στο σημειογραφικό σύστημα και στις χειρονομίες υπάρχει συγχρονισμός στα σημεία κορύφωσης. Αυτό ενισχύεται από τη νευρολογία, όπου ο συγχρονισμός είναι κρίσιμος, διότι αποδίδει μια σαφή εικόνα του εγκεφάλου και υποδηλώνει ότι ο εγκέφαλος κάνει μία και μόνο σκέψη και όχι διπλές σκέψεις που στέλνουν μεικτά νοήματα σε αυτόν με τον οποίο θέλει να επικοινωνήσει. Οι πληροφορίες που ένα υποκείμενο προσλαμβάνει από τη χειρονομία μπορούν να ανακληθούν αργότερα μόνο ως μουσική και όχι ως σημειογραφία. Η τέχνη της ρητορικής και η τέχνη της χειρονομίας καταλήγουν στο ότι όσο χρειάζεται η μελέτη της παρτιτούρας, άλλο τόσο σημαντική είναι και η μελέτη της χειρονομίας.

Είναι πιθανόν η χειρονομία, εκείνο το σύστημα οργάνωσης που συνοψίζει όλα εκείνα που πρέπει να επικοινωνήσει, αλλά που δεν μπορούν γραπτά να αποτυπωθούν μέσω της σημειογραφίας, να τα επικοινωνεί ταυτόχρονα και τόσο γρήγορα ώστε να προλαβαίνει και τη χρονική στιγμή της αντίδρασης από τον άλλον;

Λόγος και *Χειρονομία*: Σχηματίζονται και τα δύο στο μυαλό των ατόμων. Είναι αυτοτελή απέναντι στο σύστημα και είναι αποτέλεσμα νόησης, δομημένης σκέψης. Ο *Λόγος* είναι και η σκέψη και η γλώσσα, είναι αντίστοιχα και η *Χειρονομία*;

Ιχνηλατώντας τη μουσική δραματουργία της γερμανικής ρομαντικής όπερας

Εύη Νίκα-Σαμψών

Παρά τη μακραίωνη καλλιέργεια και παιδεία της μουσικής στη Γερμανία, η εξέλιξη της όπερας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα ακολούθησε μια ασυνεχή πορεία, σε αντίθεση με την ιταλική οπερική παράδοση που βρισκόταν σε έναν συνεχώς αναπτυσσόμενο μετασχηματισμό των μουσικοδραματουργικών της στοιχείων. Η ασυνέχεια στην εξέλιξη της γερμανικής όπερας οφειλόταν εν μέρει στις ειδικές συνθήκες λειτουργίας των σκηνών όπερας στη Γερμανία, που από τη σκοπιά της διοικητικής επιχείρησης δεν πρόσφερε μεγάλη ευελιξία και δυνατότητες για πρωτοπόρες παραγωγές σε μικρότερες πόλεις. Ακόμη και η όπερα της Δρέσδης δεν ήταν σε θέση να δεχτεί τις πρεμιέρες των έργων του Καρλ Μαρία φον Βέμπερ και μόνο οι μεγάλες σκηνές όπερας στο Βερολίνο, τη Βιέννη και το Λονδίνο διέθεταν την οργανωτική εμπειρία και τους μηχανισμούς στήριξης για τις πρώτες εκτελέσεις καινοτόμων έργων. Αφενός η έλλειψη κατάλληλων ποιητικών κειμένων, που θα μπορούσαν να ανανεώσουν τους συμβατικούς δραματουργικούς κανόνες του γερμανικού Singspiel ή να εκγερμανίσουν ακόμη τα εισαγόμενα πρότυπα της Μεγάλης Όπερας, και αφετέρου οι πολλαπλές καλλιτεχνικές ιδιότητες των συνθετών όπερας δεν επέτρεψαν κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα την ενασχόληση με την όπερα, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα τον σχετικά περιορισμένο ρυθμό στην παραγωγή συνθέσεων αυτού του είδους. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Βέμπερ και ο Βάγκνερ συχνά δεν μπόρεσαν να εντάξουν τα έργα τους στο δεδομένο θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας των γερμανικών σκηνών όπερας ή άλλοτε πάλι προσάρμοσαν τα έργα τους στις απαιτήσεις του εκάστοτε φορέα παρουσίασής τους, πράγμα που αντικατοπτρίστηκε εξάλλου και στην ιστορία γένεσης και υποδοχής των έργων τους.

Ακόμη στις αρχές του 19ου αιώνα ο απόηχος από τις όπερες του Γκλουκ και του Μότσαρτ ήταν εναργής και οι συνθέσεις τους συνιστούσαν για τους δημιουργούς όπερας πρότυπα μουσικής δραματουργίας για τα περισσότερα είδη· εντούτοις, σταδιακά οι συνθέτες στη Γερμανία άρχισαν να επηρεάζονται από τις γαλλικές καινοτομίες και να υιοθετούν τους μουσικοδραματουργικούς νεωτερισμούς και τη θεματολογία της opéra comique.[1] Στην προσπάθειά τους να καθιερώσουν έναν ξεχωριστό τύπο εθνικής όπερας που θα χαρακτηριζόταν κατά κύριο λόγο από μουσικοδραματικά και ποιητικά στοιχεία της γερμανικής παράδοσης, οι συνθέτες των πρώτων δεκαετιών αναζήτησαν προφανώς το «ιδεώδες πρότυπο της γερμανικής όπερας»,[2] ανατρέχοντας στα κείμενα του Friedrich von Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1808-1809)· σύμφωνα με τον Φρήντριχ Σλέγκελ, η ιδέα του «χαρακτηριστικού» θα μπορούσε να υλοποιηθεί στο πλαίσιο μιας νέας

[1] Sieghart Döhring & Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, «Handbuch der musikalischen Gattungen», τόμος 13, Laaber-Verlag, Λάαμπερ 1997, σ. 7-8.

[2] Peter Ackermann, «Romantische Oper», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, τόμος 8, Bärenreiter και J. B. Metzler, Κάσσελ και Στουτγάρδη 1998, στ. 507-512.

δραματουργίας, που αφενός θα απέρριπτε τα παραδοσιακά δομικά στοιχεία της όπερας και αφετέρου θα αναζητούσε το «μεγαλειώδες» και «υψηλό» στις περίτεχνες σκηνικές αναπαραστάσεις των στοιχείων της φύσης ή των σκηνών τρόμου και λύτρωσης, έτσι όπως αυτές απεικονίστηκαν στα αντιπροσωπευτικά έργα του είδους: π.χ. στην τρίπρακτη κωμωδία (*comédie mise en musique*) *Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος* του Γκρετρύ, στην *Σπηλιά* του Λε Συέρ, καθώς επίσης στις επαναστατικού περιεχομένου όπερες *Λοντόισκα* και ο *Νεροκουβαλητής* του Κερουμπίνι, που συνδιαμόρφωσαν τα μουσικοαισθητικά ιδεώδη της όπερας του πρώιμου 19ου αιώνα.

Οι σταδιακές μεταβολές που παρατηρήθηκαν στη γερμανική όπερα, κυρίως μετά το 1810, πρόβαλαν συγχρόνως και τις επιρροές από τη γαλλική όπερα της επανάστασης, με τις διασυνδέσεις των μοτίβων και τη θεματική επεξεργασία τους στις διάφορες σκηνές της όπερας ή με το χαρακτηριστικό «υπενθυμητικό» ή «υπομνηστικό» μοτίβο, που ήταν συνδεδεμένο με έναν κεντρικό χαρακτήρα ή μια ιδέα. Η προσήλωση στη γερμανική παράδοση εντοπιζόταν, ωστόσο, στην τήρηση των εξωτερικών γραμμών σχεδίασης με τους ομιλούμενους διαλόγους και στην ιστορική συνέχεια του γερμανικού Singspiel.

Η ιδέα της γερμανικής ρομαντικής όπερας

Το είδος της γερμανικής ρομαντικής όπερας, έτσι όπως διαμορφώθηκε μέσα από τα θεωρητικά δοκίμια και τα λογοτεχνικά έργα κυρίως μετά το 1810, δεν αποτέλεσε έναν ξεχωριστό τύπο μουσικής δραματουργίας, καθώς ο όρος αναφερόταν συχνά σε έργα τελείως διαφορετικού χαρακτήρα και δομής, αλλά και διαφορετικής εποχής. Κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα η ιδέα της γερμανικής ρομαντικής όπερας άρχισε να αναδύεται μέσα από το λογοτεχνικό πνεύμα του Ernst Theodor Amadeus Hoffmann[3] (1776-1822), ο οποίος συνέβαλε όχι μόνο στη διαμόρφωση της ιδέας της ρομαντικής όπερας αλλά εν γένει της ρομαντικής αισθητικής. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν μετέφερε τη ρομαντική διάσταση της συμφωνικής μουσικής του Μπετόβεν και στην αισθητική του για την όπερα, όταν δημοσίευσε το 1813 το διαλογικό μυθιστόρημά του με τίτλο *Der Dichter und der Komponist* (*Ο ποιητής και ο συνθέτης*), ως μέρος του συλλογικού έργου *Serapions-Brüder*, όπου ανέπτυξε τις απόψεις του για τη φύση και την ουσία της ρομαντικής όπερας, περιγράφοντας τον κόσμο των πνευμάτων, των νεράιδων, των θαυμάτων και των μεταμορφώσεων, που ωστόσο ο συνθέτης Λούντβιχ αρνήθηκε να αποδεχτεί, υπερασπιζόμενος τη ρομαντική όπερα ως το μοναδικό είδος, επειδή «μόνο στο βασίλειο του ρομαντισμού μπορεί η μουσική να βρει την πραγματική της υπόσταση».[4]

Κατά τον Ε.Τ.Α. Χόφμαν, στην όπερα έπρεπε να γίνεται αντιληπτή η επίδραση των «υψηλών φύσεων και να διανοίγεται μπροστά στα μάτια μας μια ρομαντική υπόσταση». Επιχειρώντας να προσδιορίσει με λογοτεχνικό τρόπο τις σχέσεις ποίησης και μουσικής, ο Χόφμαν ανέφερε ως πρότυπο προς μελοποίηση μιας ρομαντικής όπερας το έργο *Il Corvo* (*Το κοράκι*, 1761) του Carlo Gozzi (1720-1806), τον οποίο χαρακτήρισε ως ιδανική πηγή αναζήτησης θεμάτων για τη ρομαντική όπερα. Οπωσδήποτε, για τον Ε.Τ.Α. Χόφμαν η ρομαντική όπερα αποτελούσε έναν ιδιαίτερο τύπο όπερας, που

[3] Ulrich Schreiber, «E.T.A. Hoffmann als Musikästhetiker», *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bärenreiter Verlag, Κάσσελ 1991, σ. 64-66.

[4] «Ludwig. Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter, denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben»· παράθεμα από: E.T.A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, *Serapions-Brüder*, 1813, τόμος 2, Insel Verlag, Φρανκφούρτη 1967, σ. 249-268: 256.

βρισκόταν πέραν της συγκεκριμένης τυπολογίας της κωμικής ή της τραγικής όπερας και επιχειρούσε κυρίως με τη θεματολογία της μια ειδολογική συμφιλίωση, μια συγχώνευση ετερόκλιτων στοιχείων, προς όφελος της συνολικής επενέργειας. Μέσα από τη διεξοδική παρουσίαση του έργου (*Το κοράκι*) του Κάρλο Γκότσι ως λογοτεχνικού προτύπου για τη δραματουργία της γερμανικής όπερας, ο Χόφμαν καθιέρωσε ένα κεντρικό ρομαντικό θέμα[5] στη δραματουργία της ρομαντικής όπερας, το οποίο διαφάνηκε σε έναν κύκλο έργων διαφορετικών συνθετών, που αντλούσαν την έμπνευσή τους από ποιητικά κείμενα με διττό εννοιολογικό χαρακτήρα και εστίαζαν στο δισυπόστατο της ύπαρξης, στην αντιπαράθεση δηλαδή δύο διαφορετικών επιπέδων δράσης, που κινούνταν αφενός στην κατάσταση ενός πραγματικού, γήινου κόσμου και αφετέρου στη σφαίρα του εξωπραγματικού, του φανταστικού.

Ο διττός εννοιολογικός χαρακτήρας των έργων, που εστίαζαν στο δισυπόστατο της ύπαρξης, αναβίωσε σε διάφορους μετασχηματισμούς και επανήλθε στις όπερες *Undine*[6] (*Ουντίνε*, 1816) του Ε.Τ.Α. Χόφμαν και τη μεταγενέστερη ομώνυμη *Νεράιδα* του Άλμπερτ Λόρτσινγκ (1845), *Vampyr* (*Ο βρικόλακας*, 1828) και *Hans Heiling*[7] (*Χανς Χάιλινγκ*, 1833) του Χάινριχ Μάρσνερ, *Der Berggeist* (*Το πνεύμα του βουνού*, 1825) του Λούντβιχ Σπορ, *Die Feen* (*Οι νεράιδες*, 1833-1834), *Lohengrin* (*Λόενγκριν*, 1850) του Ρίχαρντ Βάγκνερ και *Rusalka* (*Ρουσάλκα*, 1901) του Αντονίν Ντβόρζακ. Ο απόηχος αυτής της θεματολογικής δισημίας εντοπίστηκε όχι μόνο στο πλαίσιο των αναζητήσεων γύρω από την καθιέρωση μιας γερμανικής όπερας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αλλά και στην ιταλική θεματολογία, καθώς ενσωματώθηκαν ανάλογα δραματουργικά μοτίβα που παρέπεμπαν στο δισυπόστατο της ύπαρξης της ρομαντικής θεώρησης, όπως λ.χ. στα μελοδράματα *La Straniera*[8] (*Η ξένη*) και *La Sonnambula* (*Η υπνοβάτιδα*) του Μπελλίνι.

Τα νεωτερικά στοιχεία της ρομαντικής μουσικοαισθητικής θεώρησης του Ε.Τ.Α. Χόφμαν αποτυπώθηκαν κατά τον πλέον διαυγή τρόπο στην όπερα παραμυθιού *Undine*[9] (*Ουντίνε*, 1816), που θεωρήθηκε και η πρώτη γερμανική ρομαντική όπερα, βασισμένη στο ποιητικό κείμενο του Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué (Φρήντριχ Χάινριχ ντε Λα Μοτ-Φουκέ, 1777-1843), σημαντικού πρωτεργάτη της ρομαντικής ποίησης. Το κείμενο του Φουκέ αποτέλεσε τη βάση για τη μελοποίηση του ιδίου θέματος από τον Friedrich Johann Girschner, ενώ ο απόηχος του ρομαντικού κόσμου του Φουκέ ήταν αισθητός ακόμη και σε έργα του 20ού αιώνα, όπως στο δράμα του Jean Giraudoux (Ζαν Ζιρωντού) *Ondine* (Οντίν, 1939), στη μουσική του Hans Werner Henze για το μπαλέτο του Frederick Ashton *Ondine* (1958), ή ακόμη στη νουβέλα της Ingeborg Bachmann *Undine geht* (*Η Ουντίνε φεύγει*, 1961).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η σύνδεση της φύσης με τον άνθρωπο και η ροπή προς το εξωπραγματικό περιβάλλον με τις υπερφυσικές δυνάμεις οφείλονταν σε σημαντικό βαθμό στις επιδράσεις που δέχτηκε ο ποιητής Φουκέ από τον γερμανό φιλόσοφο, στοχαστή και θεολόγο Jakob Böhme (Γιάκομπ Μπαίμε, 1575-1624), το έργο του οποίου

[5] Ackermann, «Romantische Oper», ό.π., στ. 507-518.

[6] Πρβλ. περαιτέρω Jürgen Schläder, *"Undine" auf das Musiktheater: zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Βόννη 1979.

[7] Πρβλ. γερμανικό λιμπρέτο: http://opera.stanford.edu/Marschner/Heiling/libretto.html και παρτιτούρα: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP134524-PMLP49035-Marschner_-_Hans_Heiling_OvFS_rsl.pdf.

[8] Πρβλ. ιταλικό λιμπρέτο: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10579383_00003.html.

[9] David Charlton, «Undine (i)», στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, ηλεκτρονική πρόσβαση: 17.3.2015, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O905265.

είχε γνωρίσει μέσα από τις παραδόσεις του καθηγητή του, August Wilhelm von Schlegel, κατεξοχήν δημιουργού των ρομαντικών ιδεωδών στη Γερμανία. Ο εξωπραγματικός κόσμος των ξωτικών, των νεράιδων και των πνευμάτων της φύσης, που κυριάρχησε για ένα διάστημα στη θεματολογία της ρομαντικής όπερας, εκπορεύτηκε επίσης και από τη μελέτη του έργου του Θεόφραστου Παράκελσου (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1453-1541),[10] που φαίνεται ότι επηρέασε τις τάσεις μυστικισμού των ρομαντικών δημιουργών, αλλά ικανοποίησε συγχρόνως και την επιθυμία τους να συνδέσουν – έστω και με τον πλέον παράδοξο τρόπο – τις θεοσοφικές και πνευματολογικές αντιλήψεις τους με τις τέχνες και τη μουσική. Οπωσδήποτε, τα μουσικοδραματουργικά στοιχεία που προσδιόρισαν το ύφος της γερμανικής ρομαντικής όπερας ήταν εν γένει το ρομαντικό πνεύμα που προέκυπτε καταρχήν από το ποιητικό κείμενο, η εξατομίκευση του συναισθήματος, η σύνδεση της φύσης με τον άνθρωπο, η περιγραφή του «θαυμαστού» και «αληθινού», έτσι όπως παρουσιάζονταν στα λογοτεχνικά πρότυπα της εποχής· κατ' αυτόν τον τρόπο, οι εικόνες της φύσης, οι υπερφυσικές δυνάμεις και οι ρομαντικοί ιδεατοί τύποι διείσδυσαν θεματικά στη δραματουργία της όπερας.

Ως προς την ειδολογική θεώρηση, αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι η ρομαντική όπερα άντλησε τους νεωτερισμούς της περισσότερο από τη γερμανική ρομαντική λογοτεχνία παρά μέσα από τις συνθετικές επιδιώξεις για μια πρωτότυπη μουσικοδραματουργική υφή. Όπως επεσήμανε ο Dahlhaus[11] στο άρθρο του με τίτλο «Die romantische Oper als Idee und als Gattung» («Η ρομαντική όπερα ως ιδέα και ως είδος»), η ρομαντική εθνική όπερα ανταποκρινόταν περισσότερο στην ιδέα δημιουργίας ενός κατεξοχήν γερμανικού είδους, διαπίστωση που τεκμηριώνεται στις διάφορες κριτικές της εποχής εκείνης, όπου η εμφατική υπογράμμιση μιας ιδέας[12] βρήκε την κορύφωσή της στις μετέπειτα κριτικές του Adolf Bernhard Marx (1828) και του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1841) για τον *Ελεύθερο σκοπευτή*, όπου, ενώ είχε αρχικά χαρακτηριστεί ως opéra comique, αναγνωρίστηκε στη συνέχεια ως «γερμανικό ρομαντικό σκηνικό έργο».

Η φύση και ο κόσμος των πνευμάτων στο προσκήνιο

Με τον *Ελεύθερο σκοπευτή* του Carl Maria von Weber (Καρλ Μαρία φον Βέμπερ, 1786-1816), η γερμανική Ρομαντική Όπερα[13] μπόρεσε να αναμετρηθεί επάξια με τις εξελίξεις της ιταλικής και της γαλλικής όπερας. Η ιδιαιτερότητά της οφείλεται περισσότερο στη σύνδεση των στοιχείων της φύσης με τα ανθρώπινα συναισθήματα, στον φανταστικό κόσμο των υπεργήινων πνευμάτων, στην προβολή της ιδέας της λύτρωσης, στις αντιθέσεις φωτός και σκότους, καθώς και στις σκηνές λαϊκών ομάδων που εκπροσωπούσαν και το επιζητούμενο λαϊκό πολιτισμικό αγαθό της γερμανικής παράδοσης. Αναγνωρισμένος ως θεμελιωτής της ρομαντικής εθνικής όπερας, ο Καρλ Μαρία φον Βέμπερ διετέλεσε από το 1813 διευθυντής όπερας στην Πράγα και από το 1816 διευθυντής όπερας στη Δρέσδη. Με τις όπερές του *Silvana* (*Σιλβάνα*, Φρανκφούρτη 1810), *Abu Hassan* (*Αμπού Χασσάν*, Μόναχο 1811), *Der Freischütz* (*Ο*

[10] Ulrich Schreiber, «E.T.A. Hoffmann. *Undine*», *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 71-81, και Ackermann, «Romantische Oper», ό.π., στ. 508-510.

[11] Carl Dahlhaus, «Die romantische Oper als Idee und als Gattung», στο: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft*, Γκαίτινγκεν 1983, σ. 52-64.

[12] Sieghart Döhring & Sabine Henze-Döhring, «Das Singspiel und die Idee des "Romantischen"», *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 97-98.

[13] Michael C. Tusa, «Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's "Der Freischütz"», *The Journal of Interdisciplinary History* 36/3 (*Opera and Society: Part I*), MIT Press, 2006, σ. 483-506, ηλεκτρονική πρόσβαση: 17.4.2015, http://www.jstor.org/stable/3656477.

ελεύθερος σκοπευτής, Βερολίνο 1821), *Euryanthe* (*Ευρυάνθη*, Βιέννη 1823) και *Oberon* (*Όμπερον*, Λονδίνο 1826) συνέβαλε στη διαμόρφωση των συνθετικών γνωρισμάτων της ρομαντικής όπερας που κατ' ουσίαν αναμόρφωσαν τα μουσικοδραματουργικά στοιχεία του Singspiel.[14]

Αντλώντας την έμπνευσή του από τον φανταστικό κόσμο των πνευμάτων του δάσους, του σκότους και των υπερφυσικών δυνάμεων, ο Βέμπερ είχε έρθει σε επαφή με το υλικό που αποτέλεσε τη βάση του ποιητικού κειμένου του *Ελεύθερου σκοπευτή* ήδη από το 1810, όταν διάβασε το βιβλίο *Gespensterbuch* (*Το βιβλίο των φαντασμάτων*),[15] που είχαν εκδώσει ο Johann August Apel και ο Friedrich Laun. Στο βιβλίο αυτό, ο Apel είχε συμπεριλάβει το μυθιστόρημά του *Ο μύθος του ελεύθερου σκοπευτή*,[16] που στηρίχτηκε σε μια συλλογή του 1730 με μύθους για φαντάσματα και στοιχεία της φύσης. Επίσης, ο κόσμος των φαντασμάτων και των υπερφυσικών στοιχείων είχε εμπνεύσει και τον σύμβουλο της αυλής του Μονάχου, Franz Xaver von Gaspar, ο οποίος είχε επεξεργαστεί τον μύθο του *Ελεύθερου σκοπευτή* σε μορφή λιμπρέτου το 1812, τη μελοποίηση του οποίου ανέλαβε το 1813 ο συνθέτης μουσικός της αυλής, Carl Borromaeus Neuner.

Ανταποκρινόμενος στο ρομαντικό πνεύμα του E.T.A. Χόφμαν, ο Βέμπερ ανέθεσε το 1817 στο νομικό και ποιητή από τη Δρέσδη, Friedrich Kind, να γράψει ένα λιμπρέτο βασισμένο στο μυθιστόρημα του Apel. Ο Βέμπερ ολοκλήρωσε την όπερα στις 13 Μαΐου 1820 και ο *Ελεύθερος σκοπευτής* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 18 Ιουνίου 1821, στο Νέο Βασιλικό Θέατρο του Βερολίνου υπό τη διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη, γνωρίζοντας θερμή υποδοχή και πρωτοφανή επιτυχία στις σημαντικές σκηνές όπερας της Ευρώπης, ενώ αρκετά νωρίς άρχισε να μεταφράζεται το ποιητικό του κείμενο σε διάφορες γλώσσες. Προφανώς, όπως τεκμηριώνεται και στις κριτικές της εποχής, το πιο σημαντικό στοιχείο του ποιητικού κειμένου ήταν η υιοθέτηση των γνωρισμάτων της ρομαντικής όπερας με την προβολή του εθνικού στοιχείου και η ανάπτυξή τους μέσα στο περιβάλλον του δάσους με τον τονισμό του τοπικού λαϊκού χρώματος, ενός αντίστοιχου με τη γαλλική παράδοση του «couleur locale», όπου γίνονταν εμφανείς οι ομοιότητες της opéra comique[17] και του γερμανικού Singspiel.

Ως προς τη μουσικοδραματουργική υφή, η πρωτοτυπία του *Ελεύθερου σκοπευτή* έγκειται στο γεγονός ότι ο Βέμπερ επεξεργάστηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της όπερας θέματα και δραματικά μοτίβα του λογοτεχνικού ρομαντισμού και χρησιμοποίησε τα υφολογικά του γνωρίσματα για να προβάλει τα στοιχεία της απόγνωσης, της απειλής, της πίστης εναντίον της πρόληψης, της απεικόνισης ενός κόσμου που κυριαρχείται από πιέσεις και αμφιβολίες. Η απήχηση του θέματος προέκυψε κυρίως από την προϋπόθεση μιας απειλητικής ατμόσφαιρας, από τα στοιχεία του φόβου και της αβεβαιότητας των σκοτεινών δυνάμεων του δάσους, που κατέληγαν στο τέλος στην επικράτηση της πίστης. Προς επίρρωση του φόβου και της απειλής, ο Βέμπερ αξιοποίησε την οργανική δυναμική της ορχήστρας με τους ηχητικούς συμβολισμούς που απεικόνιζαν τη ζωή στο δάσος, τις σκηνές κυνηγιού ή την απόδοση του δαιμονικού στοιχείου, διαδραματίζοντας με τις καινοφανείς ιδέες του καταλυτικό

[14] Joachim Reiber, «Singspiel», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, τόμος 8, Bärenreiter και J. B. Metzler, Κάσσελ και Στουτγάρδη 1998, στ. 1470-1490.

[15] Ulrich Schreiber, «Wirklichkeit und Geisterreich», *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 87-105.

[16] Clive Brown, «Freischütz, Der», στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, ηλεκτρονική πρόσβαση: 17.3.2015, http://www.oxfordmusic online.com/subscriber/article/grove/music/O007222.

[17] Döhring & Henze-Döhring, «Das Singspiel und die Idee des "Romantischen"», *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 101-105.

ρόλο για την ανέλιξη της γερμανικής όπερας – με άλλα λόγια για την αναμόρφωση του γερμανικού Singspiel. Και σε αυτή την αναμόρφωση δεν τέθηκαν υπό αμφισβήτηση η διατήρηση των ομιλούμενων διαλόγων, τα παραδοσιακά δραματουργικά μοτίβα, η μελωδική σχεδίαση των μερών εν είδει Lied (Volkslied, αρ. 14), αλλά εμπλουτίστηκε η ανανεωμένη δομή με διευρυμένα ensembles, με εμβόλιμα μελοδράματα («Melodram») σε στιγμές δραματικής κορύφωσης, με χορωδιακά σε σκηνές τοπικού χρώματος (Jägerchor, αρ. 15), αλλά κυρίως με μια τάση ενοποιημένης διάρθρωσης στο δομικό πλαίσιο της αριθμημένης όπερας. Παρά την ενθουσιώδη υποδοχή όχι μόνο στη Γερμανία αλλά και στην υπόλοιπη Ευρώπη, όπου παρουσιάστηκε το έργο σε διάφορες επεξεργασίες και μεταφρασμένες εκδοχές, η περιορισμένη υιοθέτηση των νεωτερικών μουσικοδραματουργικών στοιχείων[18] από τους μεταγενέστερους συνθέτες επανέφερε το πρόβλημα της ασυνέχειας στην ανάπτυξη της γερμανικής όπερας, καθώς μετά τον Βέμπερ οι μεταγενέστεροι συνθέτες στράφηκαν προς άλλα είδη, καλλιεργώντας είτε τη Μεγάλη Ιστορική Όπερα είτε την κωμική όπερα.

Γύρω στο 1830 η γερμανική ρομαντική όπερα, που στηρίχτηκε στα μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα του γερμανικού Singspiel, άρχισε να χάνει έδαφος και επηρεάστηκε εμφανώς από τους νεωτερισμούς της γαλλικής όπερας. Ο Heinrich Marschner[19] (Χάινριχ Μάρσνερ, 1795-1861) και ο Louis / Ludwig Spohr (Λούις / Λούντβιχ Σπορ, 1784-1859) συνέχισαν με συνέπεια την παράδοση του γερμανικού Singspiel. Επιχειρώντας να ανιχνεύσει κανείς τα στάδια ανέλιξης της γερμανικής ρομαντικής όπερας, δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός ότι ο Marschner καθιερώθηκε με τα έργα *Der Vampyr* (*Ο βρικόλακας*, 1828), *Der Templer und die Jüdin* (*Ο αρχιερέας του τάγματος και η Εβραία*, 1829) και *Hans Heiling* (1833), και καταξιώθηκε συνθετικά στον γερμανικό χώρο, αποτελώντας τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις μουσικοδραματουργικές παραδόσεις του Βέμπερ και του Βάγκνερ. Σε αυτό το ειδολογικό και δραματουργικό πλαίσιο κινήθηκε και η οπερική δημιουργία του Ludwig Spohr με τις όπερές του *Faust* (*Φάουστ*, Πράγα 1813), *Der Berggeist* (*Το πνεύμα του βουνού*, 1825), *Pietro von Abano* (1827) και *Der Alchymist* (*Ο αλχημιστής*, 1830).

Ως προς τις ειδολογικές ιδιαιτερότητες του γερμανικού Singspiel, αξίζει να επισημανθεί ότι αυτό επιχείρησε αφενός να δημιουργήσει μια δραματουργική συνέχεια στον γερμανόφωνο χώρο, έστω και μη συγκρίσιμη σε σχέση με τον ρυθμό παραγωγής της γαλλικής opéra comique, και αφετέρου να θέσει τις βάσεις της γερμανικής μουσικής δραματουργίας του 19ου αιώνα, η οποία άρχισε να διαφαίνεται αργότερα γύρω στο 1843, όταν ο Βάγκνερ με τα έργα του *Ο ιπτάμενος Ολλανδός* (1843), *Τάνχωυζερ* (1845) και *Λόενγκριν* (1850) οδήγησε τον τύπο της Ρομαντικής Εθνικής Όπερας στην κορύφωσή του.

Η αναμόρφωση της γερμανικής Κωμικής Όπερας

Στις ειδολογικές και δραματουργικές ιδιαιτερότητες του γερμανικού Singspiel ανήκει οπωσδήποτε και η σύνδεσή του με το είδος της γερμανικής Κωμικής Όπερας με την αντίστοιχη κωμική θεματολογία που καλλιεργήθηκε στη Γερμανία κυρίως κατά τη δεκαετία του 1840 και επηρεάστηκε στην εξέλιξή της και από τη γαλλική κωμική όπερα, διατηρώντας ως κύριο συστατικό στοιχείο τους ομιλούμενους διαλόγους. Ως εκ τούτου, το είδος του Singspiel διατηρήθηκε περίπου ως τα μέσα του 19ου αιώνα, κυρίως χάρη στις παραγωγές του Albert Lortzing[20] (Άλμπερτ Λόρτσινγκ, 1801-1851), με τις κωμικές

[18] Tusa, «Cosmopolitanism and the National Opera: Weber's *Der Freischütz*», ό.π., σ. 483-506.

[19] Ulrich Schreiber, «Wirklichkeit und Geisterreich. Heinrich Marschner», *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 120-134.

[20] Ulrich Schreiber, «Wirklichkeit und Geisterreich. Albert Lortzing», *Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 166-178.

όπερες *Zar und Zimmermann* (*Τσάρος και ξυλουργός*, Λειψία 1837), *Der Wildschütz oder Die Stimme der Natur* (*Ο Λαθροκυνηγός*, Λειψία 1842), *Der Waffenschmied* (*Ο οπλουργός*, Βιέννη 1846), του Carl Otto Ehrenfried Nicolai (Όττο Νικολάι, 1810-1849), με την τρίπρακτη κωμική-φανταστική όπερα *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Οι εύθυμες κυράδες του Γουίντσορ*, Βερολίνο 1849), του Friedrich von Flotow (Φρήντριχ φον Φλότοβ, 1812-1883), με την ρομαντική κωμική όπερα *Martha oder Der Markt zu Richmond* (*Μάρθα*, Βιέννη 1847), και του Peter Cornelius (Πέτερ Κορνέλιους, 1824-1874), με την δίπρακτη κωμική όπερα *Der Barbier von Bagdad* (*Ο κουρέας της Βαγδάτης*, Βαϊμάρη 1858).

Όπως προκύπτει και από τα επιστολικά τεκμήρια της εποχής, ο Λόρτσινγκ – διακρίνοντας τα ιδιαίτερα δραματουργικά στοιχεία των έργων με αμιγώς κωμικό περιεχόμενο και ασχέτως των επιρροών που δέχτηκαν – τα χαρακτήρισε ειδικότερα με τον όρο Spieloper.[21] Με τον όρο αυτό ο Λόρτσινγκ δεν θέλησε να καθιερώσει μια νέα ειδολογική κατηγορία στην όπερα, αλλά επιχείρησε περισσότερο μια ταξινόμηση με μια συνολική έννοια, καλύπτοντας όλες τις ξεχωριστές υφολογικές ιδιαιτερότητες των επιμέρους κωμικών έργων (opera buffa, opera comique, Singspiel) με έναν όρο. Συγκεκριμένα, με τον όρο Spieloper ο συνθέτης χαρακτήρισε όλα τα κωμικά έργα του μουσικού θεάτρου που παρουσιάστηκαν στο Josephstädter Theater της Βιέννης κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης του Johann August Stöger, στο Stadttheater της Λειψίας και στο θέατρο Friedrich-Wilhelm του Βερολίνου, γύρω στο 1850.

Εκτός των έργων που ήδη αναφέρθηκαν, αξίζει να μνημονευτεί ένα ακόμη έργο του Λόρτσινγκ (1801-1851), η μονόπρακτη όπερα με τίτλο *Ali, Pascha von Janina oder Die Franzosen in Albanien* (*Ο Αλή Πασάς των Ιωαννίνων ή Οι Γάλλοι στην Αλβανία*), σε ποιητικό κείμενο του ίδιου του συνθέτη.[22] Το έργο παρουσιάστηκε με ιδιαίτερη επιτυχία τον Φεβρουάριο του 1828 στην Όπερα του Μύνστερ. Πρόκειται για την πρώτη όπερα του Λόρτσινγκ, που έγραψε το 1823, υιοθετώντας αφενός τα παραδοσιακά γνωρίσματα του Singspiel και αφετέρου μια «εξωτική τουρκική» θεματολογία με κωμικά επεισόδια που παραπέμπουν στην *Απαγωγή από το Σεράι* του Μότσαρτ. Η αληθοφανής πλοκή της εκτυλίσσεται στην Ήπειρο γύρω στο 1820, όπου ο αντίστοιχος με τον Μπελμόντε γάλλος ευγενής Μπερνιέ αναζητά την αγαπημένη του, Αριάννα, στην αυλή του σκληρού Πασά των Ιωαννίνων. Εμπλουτισμένη με στοιχεία «οριενταλισμού»[23] και «τοπικού χρώματος» (το τουρκικό εμβατήριο, το χαρέμι), η μονόπρακτη όπερα του Λόρτσινγκ καταλήγει σε ένα αίσιο τέλος, ανταποκρινόμενη εμφανώς στα μουσικοδραματουργικά μοτίβα του γερμανικού Singspiel, ενώ διατηρεί στη μονόπρακτη δομή της τους ομιλούμενους διαλόγους. Ως προς την ανέλιξη ειδικότερα του τύπου της Spieloper, η συνεισφορά του Λόρτσινγκ δεν εντοπίζεται τόσο στην αναμόρφωση της δραματουργίας και της υφής της γερμανικής όπερας αλλά περισσότερο στην καλλιέργεια μιας κωμικής όπερας ψυχαγωγικού χαρακτήρα κατά τα γαλλικά πρότυπα, με τα οποία ήταν εξοικειωμένος από το οικογενειακό του περιβάλλον. Δεν θα πρέπει να αγνοήσει κανείς και την εμπειρία που είχε αποκτήσει ο ίδιος στο σύγχρονο θέατρο της εποχής του, καθώς είχε επηρεαστεί καλλιτεχνικά από την ατμόσφαιρα του θεάτρου και είχε καθιερωθεί αρχικά ως δημοφιλής ηθοποιός και

[21] Βλ. Döhring & Henze-Döhring, ό.π., σ. 109.

[22] Irmlind Capelle & John Warrack, «Lortzing, Albert», στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40072, ηλεκτρονική πρόσβαση: 7.5.2016.

[23] Ralph P. Locke, «Cuttthroats and Casbah Dancres, Muezzins and timeless sands: musical images of the Middle East», *19th-Century Music* 22/1, University of California Press, 1998, σ. 20-53, ηλεκτρονική πρόσβαση: 11.11.2015, http://www.jstor.org/stable/746790.

τραγουδιστής, ερμηνεύοντας κυρίως κωμικούς ρόλους (buffo) τενόρου, στοιχεία που περιγράφονται και στο *Αυτοβιογραφικό σχεδίασμα* (*Autobiographische Skizze*). Με το θεατρικό του ένστικτο, εστίασε περισσότερο σε έργα ψυχαγωγικού χαρακτήρα ενιαίας διάρθρωσης, τα οποία ωστόσο δεν τον κατέταξαν ανάμεσα στους πρωτεργάτες της γερμανική ρομαντικής όπερας, εκτός από τα μεμονωμένα στοιχεία που ενσωμάτωσε στις ύστερες ρομαντικές όπερες *Undine* και *Rolands Knappen*.

Σε αναζήτηση μιας γερμανικής οπερικής ταυτότητας

Πέρα από τις εθνικές μουσικοδραματικές ιδιαιτερότητες και παραδόσεις που αναζητούσαν την καθιέρωση ενός στέρεου δραματουργικού προτύπου για τις σκηνές όπερας στη Γερμανία, ιδιαίτερα κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα, αξίζει να επισημανθεί ότι ο ειδολογικός διαχωρισμός καθοριζόταν κατά κύριο λόγο από το ειδοποιό γνώρισμα του μελοποιημένου διαλόγου (ρετσιτατίβου) ή, αντίστοιχα, του ομιλούμενου διαλόγου, στοιχείο που τεκμηριώνεται ποικιλοτρόπως στα διάφορα δοκίμια της εποχής, όπως λ.χ. στη μελέτη *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes* (1813) του Ignaz Franz Edler von Mosel (1772-1844),[24] όπου ο συγγραφέας επιχείρησε να προσδιορίσει τις ειδολογικές διαφορές ανάμεσα στην όπερα και το Singspiel, επισημαίνοντας ότι το τραγικό και λυρικό έργο διαφέρει από το ρομαντικό και κωμικό μέσω της χρήσης της τραγουδιστής απαγγελίας, του ρετσιτατίβου, και μόνο το πλήρως μελοποιημένο ποιητικό κείμενο μπορεί να φέρει την ονομασία όπερα. Αυτή η ειδολογική διαφοροποίηση αποσαφηνίστηκε αργότερα στη μελέτη του με τίτλο *Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper* (1820), όπου εκτός από το κριτήριο του τραγουδιστού ή του ομιλούμενου διαλόγου συμπεριέλαβε και τη σημασία της θεματολογίας του ποιητικού κειμένου, επεξηγώντας περαιτέρω ότι μόνο στην όπερα, με την πλήρως μελοποιημένη δομή της, μπορούσαν να αναδειχτούν αντάξια οι μεγαλειώδεις χαρακτήρες, οι «μεγάλες δράσεις» και τα ισχυρά πάθη. Στο δοκίμιό του ο Μόζελ συνέδεσε αυτές τις επιδιωκόμενες ιδιότητες της Μεγάλης Όπερας με την αρχαιοελληνική θεματολογία, άποψη που θεωρείτο εν μέρει παρωχημένη στην εποχή του, καθώς οι κατεξοχήν συνθέτες που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο είδος όπερας ήταν περισσότερο επηρεασμένοι από τη θεματολογία των ρομαντικών ποιητών και την ανακάλυψη του παραμυθένιου κόσμου των ξωτικών και των πνευμάτων.

Διακρίνοντας την ανάγκη καθιέρωσης μιας γερμανικής μεγάλης όπερας που θα ανταποκρινόταν στις προσδοκίες θεμελίωσης ενός αντίστοιχου είδους κατά τα γαλλικά πρότυπα, δηλαδή μιας πλήρως συντεθειμένης όπερας, χωρίς την ασυνέχεια των ομιλούμενων διαλόγων, ορισμένοι συνθέτες επιχείρησαν να δημιουργήσουν έργα με συνεχή μελοποιημένο λόγο, που όμως αντλούσαν τα θέματά τους από την κλασική παράδοση, όπως οι όπερες *Athalia* (*Αθαλία*, Μόναχο 1814) και *Der Wettkampf zu Olympia oder Die Freunde* (*Ο αγώνας στην Ολυμπία ή Οι φίλοι*, Μόναχο 1815) του Johann Nepomuk Poißl (1783-1865) και τα έργα *Salem* (*Σαλήμ*, 1813) και *Cyrus und Astyages* (*Κύρος και Αστυάγης*, Βιέννη 1818) του Ignaz von Mosel. Αυτά τα πλήρως μελοποιημένα έργα αποτέλεσαν μεμονωμένα εγχειρήματα αναγέννησης της γερμανικής όπερας που, σε συνδυασμό με τις παρουσιάσεις των μεταφρασμένων στα γερμανικά γαλλικών λυρικών τραγωδιών του Σποντίνι, συνετέλεσαν στη δημιουργία μιας ειδικής κατηγορίας

[24] Ignaz Franz Edler von Mosel, *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*, 1813. Βλ. περαιτέρω Theophil Antonicek, «"Vergangenheit muß unsre Zukunft bilden": Die patriotische Musikbewegung in Wien und ihr Vorkämpfer Ignaz von Mosel», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 26-27, 1972-1973, Société Belge de Musicologie, σ. 38-49, http://www.jstor.org/stable/3686538.

έργων, η σημασία της οποίας έχει επισημανθεί στη βιβλιογραφία.[25] Ως προς την καθιέρωση της δραματουργίας της Μεγάλης Όπερας στον γερμανόφωνο χώρο, καθοριστικά συνέτειναν οι μεταφράσεις των καθιερωμένων λιμπρετιστών της Βιέννης Joseph Ritter von Seyfried (1776-1841) και Ignaz Franz Castelli (1781-1862), που προσέφεραν τη δυνατότητα στο γερμανικό κοινό να εξοικειωθεί με αντιπροσωπευτικά έργα της γαλλικής Grand Opéra. Η δημοφιλία της *Εστιάδας* και του *Φερνάντ Κορτέζ* (*Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*, γερμ. *Fernand Cortez oder die Eroberung von Mexiko*) του Σποντίνι δεν περιορίστηκε μόνο στη Βιέννη, αλλά κατέκτησε και τις γερμανικές σκηνές όπερας. Η μουσικοδραματουργική διάρθρωση της *Εστιάδας* αποτέλεσε και το πρότυπο για τη δημιουργία της *Ευρυάνθης*.

Ανταποκρινόμενοι στην ιδέα της μεγάλης ρομαντικής όπερας, ο Λούντβιχ Σπορ και ο Καρλ Μαρία φον Βέμπερ παρουσίασαν το 1823 δύο αντιπροσωπευτικά έργα, την *Ευρυάνθη* (*Euryanthe*)[26] και την *Γεσσόντα* (*Jessonda*), θεμελιώνοντας το είδος της «μεγάλης ηρωικής ρομαντικής όπερας» που έμελλε να επηρεάσει καθοριστικά και τη μουσική δραματουργία του Ρίχαρντ Βάγκνερ, τουλάχιστον όσον αφορά τα έργα της μέσης περιόδου. Η *Ευρυάνθη* παρουσιάστηκε στις 25 Οκτωβρίου 1823 στο Theater am Kärntnertor της Βιέννης, σε ποιητικό κείμενο της ποιήτριας Helmina von Chézy,[27] η οποία επεξεργάστηκε το πρωτότυπο κείμενο του ιπποτικού δράματος με υπερβολική σχολαστικότητα, εστιάζοντας σε περιττές λεπτομέρειες που διατάραζαν την συνοχή της δραματικής πλοκής,[28] γεγονός που ανάγκασε τον Βέμπερ να επέμβει, προσπαθώντας να διασώσει το έργο από τις αστοχίες στη μετρική δομή του ποιητικού κειμένου και στη δραματουργική οργάνωση του θέματος, στοιχεία που επηρέασαν αρνητικά την καθιέρωση της *Ευρυάνθης* στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας. Παρά τις ποιητικές αδυναμίες του, το έργο αναδείχτηκε κυρίως εξαιτίας των συνθετικών νεωτερισμών του, που εστίαζαν στη μοτιβική ύφανση και τη θεματική διασύνδεση στο πλαίσιο ενός πλήρως συντεθειμένου συνόλου χωρίς διαλόγους. Η τάση ενοποίησης στην *Ευρυάνθη*[29] οφείλεται επίσης και στο γεγονός ότι ο Βέμπερ ως διευθυντής ορχήστρας στις όπερες της Πράγας και της Δρέσδης είχε παρουσιάσει πολλά έργα της ευρωπαϊκής οπερικής δημιουργίας και ήταν εξαιρετικός γνώστης του ιταλικού ρεπερτορίου, από το οποίο υιοθέτησε προφανώς την ενοποίηση ρετσιτατίβου και άριας σε μια ευρύτερη μουσικοδραματική «σκηνή». Οι σαφείς συσχετισμοί της μουσικής δραματουργίας της *Ευρυάνθης* με τον *Λόενγκριν* και τον *Τάνχωυζερ* έχουν ήδη επισημανθεί στην ειδική βιβλιογραφία,[30] όπου υπογραμμίζεται η μοναδικότητα του έργου, κυρίως ως προς την

[25] Sieghart Döhring & Sabine Henze-Döhring, «Der Blick auf die grosse Oper oder das Scheitern zweier Projekte», *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, ό.π., σ. 131.

[26] Michael C. Tusa, «Weber's "Große Oper": A Note on the Origins of *Euryanthe*», *19th-Century Music* 8/2, University of California Press, 1984, σ. 119-124, http://www.jstor.org/stable/746757.

[27] Πρωτότυπος τίτλος: L'Histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et la très-virtueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye.

[28] Clive Brown, «Euryanthe», στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, ηλεκτρονική πρόσβαση: 5.2.2015, http://www.oxfordmusic online.com/subscriber/article/grove/music/O901409.

[29] Πρβλ. περαιτέρω Michael C. Tusa, *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, «Studies in Musical Genesis and Structure», Oxford University Press, Οξφόρδη 1991.

[30] Michael C. Tusa, «Richard Wagner and Weber's *Euryanthe*», *19th-Century Music* 9/3, University of California Press, 1986, σ. 206-221, ηλεκτρονική πρόσβαση: 5.2.2015, http://www.jstor.org/stable/ 746527. Ανάμεσα στους μελετητές που επεσήμαναν τα εξελιγμένα υφολογικά γνωρίσματα της *Ευρυάνθης* και ανέλυσαν τους δραματουργικούς συσχετισμούς με τον *Λόενγκριν* του Βάγκνερ ανήκουν ο Sir Donald Tovey και ο René Leibowitz. Βλ. περαιτέρω Sir Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, τόμος 4, Λονδίνο 1936, σ. 54, και René Leibowitz, «Un opéra maudit: "Euryanthe"», *Les fantômes de l'opera*, Παρίσι 1972, σ. 145.

εξελιγμένη τεχνική των μοτίβων, τα οποία, αμβλύνοντας τον «υπενθυμητικό» χαρακτήρα τους, προοικονομούν την αλληλουχία του δράματος και τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων κατά τα πρότυπα του Leitmotiv.

Αντίστοιχα και ο Λούντβιχ Σπορ, με την τρίπρακτη Μεγάλη Όπερα *Jessonda* (*Γεσσόντα*),[31] σε ποιητικό κείμενο του Eduard Heinrich Gehe (1793-1850), επιχείρησε να συμβάλει στην καθιέρωση της μεγάλης ρομαντικής όπερας, ενισχύοντας την μελοποιημένη δομή των ρετσιτατίβων με χορωδιακά και μπαλέτα, διατηρώντας όμως την αλληλοδιαδοχή της αριθμημένης όπερας. Το έργο παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στις 28 Ιουλίου 1823 στην Όπερα της Αυλής του Κάσσελ και έτυχε ευρείας αναγνώρισης και στο εξωτερικό τα επόμενα χρόνια, ενώ οι «εκφραστικές μελωδίες» της όπερας απασχόλησαν τους ειδικούς στα διάφορα κείμενα κριτικής όλο τον 19ο αιώνα.

Ως προς την εξωτερική της διάρθρωση, η όπερα διατήρησε την τρίπρακτη δομή, υιοθετώντας τα συμβατικά στοιχεία της Μεγάλης Όπερας με τα πολυπληθή χορωδιακά μέρη, τις εντυπωσιακές χορευτικές σκηνές και τα εξωτικά ταμπλώ. Εστιάζοντας όμως στους μουσικοδραματουργικούς νεωτερισμούς του έργου, αξίζει να σημειωθεί ότι ο λιμπρετίστας θέλησε να αναδείξει περισσότερο το τοπικό χρώμα και την εξωτική ατμόσφαιρα παρά την κεντρική ιδέα του δράματος,[32] η οποία έθιγε το έθιμο της καύσης των χηρών στην Ινδία τον 16ο αιώνα. Ο Eduard Heinrich Gehe προέβλεψε στο λιμπρέτο του δύο μεγάλα ταμπλώ με ινδικό χρώμα που παρουσίαζαν εκτενείς σκηνές τελετουργίας θρησκευτικού χαρακτήρα ή μεγαλοπρεπείς τελετές στρατιωτικού περιεχομένου, αποφεύγοντας προφανώς να αποτυπώσει επί σκηνής την κεντρική δραματική αντιπαράθεση ανάμεσα «στις ινδικές και τις ευρωπαϊκές αντιλήψεις περί εθίμων και παραδόσεων». Οι προσπάθειες επικράτησης μιας ενιαίας μουσικοδραματουργικής διάρθρωσης, χωρίς ομιλούμενους διαλόγους, καταγράφηκε στο άρθρο του με τίτλο «Έκκληση προς τους γερμανούς συνθέτες»,[33] όπου ο Σπορ παρουσίασε το λιμπρέτο της *Γεσσόντας* και ανέπτυξε τις απόψεις του για τη μελλοντική πορεία της γερμανικής όπερας. Οι μεταρρυθμιστικές του προθέσεις περιορίστηκαν κατά κύριο λόγο στην απαλοιφή των ομιλούμενων διαλόγων και στη συνεχή μελοποιημένη δομή, αλλά συγχρόνως και στη διατήρηση της συμβατικής μουσικοδραματουργικής διάρθρωσης με την ακολουθία ρετσιτατίβου, άριας, ensemble· μορφές που στη *Γεσσόντα* είχαν ως ενοποιητικό στοιχείο τους την εν είδει ριτορνέλου μοτιβική σύνδεση, που όμως σε αυτή την πρώιμη μορφή της συνέβαλε στην υλοποίηση της ιδέας του Leitmotiv του Βάγκνερ.

Συνοψίζοντας, με τα δύο τελευταία έργα που εξετάστηκαν – την *Ευρυάνθη* και την *Γεσσόντα* – τέθηκαν οι βάσεις της μεγάλης ρομαντικής όπερας στη Γερμανία, η οποία αφενός απέκλινε από το μουσικοδραματουργικό πρότυπο του Singspiel και αφετέρου επιβεβαίωνε σαφείς συσχετισμούς με τα δομικά γνωρίσματα της Grand Opéra, αλλά και με τη συνεχή μελωδική ευλυγισία της ιταλικής όπερας, που στόχευαν μέσα από τη θεματολογία των ποιητικών κειμένων στην καθιέρωση ενός εθνικού προτύπου μουσικής δραματουργίας.

[31] Ο λιμπρετίστας Eduard Heinrich βασίστηκε στο γαλλικό πρωτότυπο θεατρικό έργο *La Veuve du Malabar ou L'Empire des coutumes* (1770) του Antoine-Marin Lemierre (1723-1793). Βλ. Clive Brown, «Jessonda», στο: *The New Grove Dictionary of Opera*, *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, ηλεκτρονική πρόσβαση: 5.2.2015, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O902412.

[32] Döhring & Henze-Döhring, «Der Blick auf die grosse Oper oder das Scheitern zweier Projekte», ό.π., σ. 132.

[33] Ludwig Spohr, «Aufruf an die deutschen Komponisten», *Allgemeine musikalische Zeitung* 25, 1823, σ. 457-464.

Από τον Wagner και πέρα:
Η μαθητεία και η καριέρα του Δημητρίου Λάλα στη Δυτική Ευρώπη

Sabine Koch

Ο γερμανός μουσικολόγος Hugo Riemann, στην επισκόπησή του της *Ιστορίας της μουσικής από τον Beethoven και πέρα*, παρουσίασε τον Beethoven ως έναν συνθέτη ο οποίος με «την επιβολή του μεγέθους του, όχι μόνο έφερε στο προσκήνιο την άνθηση του ρομαντισμού, αλλά και τις εθνικές κατευθύνσεις ως προς τη σύνθεση, παροτρύνοντας όλους τους μικρότερης σημασίας (συνθέτες), οι οποίοι δεν μπορούσαν να ελπίζουν να ανεβούν το όρος Beethoven, να γίνουν οι ίδιοι όμορφες και χαριτωμένες πλευρικές κοιλάδες». Η τεχνική σύνθεσης του Wagner, κατά τον Riemann, πλησίαζε αυτή του Beethoven, και τον έκανε επίσης «μεγάλο και αξεπέραστο, ενδεχομένως ακόμη και ανυπέρβλητο» από τους άλλους (συνθέτες).[1]

Γερμανό-κεντρικές απόψεις, όπως αυτή του Riemann, ήταν συνηθισμένες στο δέκατο ένατο αιώνα και μερικές φορές εμφανίζονται σε μουσικολογικά κείμενα ακόμη και σήμερα. Μπορούν να βρεθούν εύκολα στα στοιχεία για την ζωή και το έργο του Δημητρίου Λάλα (1844-1911), ο οποίος συχνά παρουσιάζεται ως ένθερμος οπαδός του Beethoven, καθώς και μαθητής και επίγονος του Wagner, παρά ως ένας ανεξάρτητος συνθέτης.

Η συζήτηση που ακολουθεί θα επεκταθεί πέρα από τέτοιες απεικονίσεις του Λάλα και θα διερευνήσει τις σπουδές και την καριέρα του στη Δυτική Ευρώπη. Θα εστιάσει α) στην μεταθανάτια υστεροφημία και τη φήμη του, β) στο ύφος της σύνθεσης, γ) στην εμπλοκή του με τη δυτική έντεχνη μουσική στη Γερμανία και την Αυστρία, καθώς και τη σχέση και τις επαφές του με τον Wagner, και, τέλος, δ) στην υποδοχή του από τους δυτικούς κριτικούς τέχνης και τους καλλιτεχνικούς κύκλους, πριν από την παρουσίαση των ε) συμπερασμάτων, όπου συνοψίζονται οι σκέψεις μου σχετικά με το θέμα.

Η μεταθανάτια υστεροφημία και η φήμη του Λάλα

Ο Wagner συνεργάστηκε με τον Λάλα κατά τη διάρκεια της παραγωγής του *Δακτυλιδιού του Νίμπελουνγκ* στο Μπαϊρόιτ το 1876. Εξαιτίας αυτής της συνεργασίας, αλλά και επειδή ο Λάλας ασχολήθηκε με τη διδασκαλία του γερμανικού Lied από το 1881, έχει, μέχρι στιγμής δεχτεί ιδιαίτερη προσοχή ως βοηθός, μαθητής και επίγονος του Wagner. Ενώ έλληνες μουσικολόγοι έχουν αναγνωρίσει τον Λάλα ως τον πρώτο σημαντικό μουσικό από τη Μακεδονία που ασχολήθηκε σοβαρά με τη δημιουργία και την προώθηση της μουσικής τέχνης,[2] γερμανικές πηγές αναφέρονται σε αυτόν κυρίως

[1] Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Βερολίνο: Speemann, 1901, σ. 491: «Die durch und durch mimische Natur Wagners befähigte denselben, in seinen Dramen […] ganz in der Darstellung der Gestalten aufzugehen, die er schuf. Diese Fähigkeit machte ihn auf seinem Gebiete groß und unübertroffen, vielleicht unerreichbar, wie umgekehrt das Fehlen dieser Eigenschaft Schubert, Schumann und Mendelssohn auf der Bühne scheitern ließ».

[2] Βλ. για παράδειγμα: Giorgos Sakallieros, "The Greek symphony (1900-1950): oscillating between Greek nationalism and Western art-music tradition", στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music* (Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013), Athens: University of Athens, Faculty of Music Studies, 2014, σ. 31-49: 35· Olympia Psychopedis-Frangou, "Griechenland, II. 19. Jahrhundert",

ως μέλος του προσωπικού της λεγόμενης "Καγκελαρίας του Νίμπελουνγκ", που ήταν το γραφείο και ο ζωτικός χώρος μιας ομάδας νέων μουσικών που υπηρέτησαν τον Wagner ως αντιγραφείς, μαέστροι, διευθυντές δοκιμών, κριτικοί, μουσικοί εκγυμναστές και βοηθοί σκηνής για την έναρξη του πρώτου Φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ.[3] Κατά συνέπεια, στη βιογραφία του αδερφού του Ντιντιέ Ασλάν, του έλληνο-αρμένιου ηθοποιού Ραούλ Ασλάν, ο Λάλας αναφέρεται ως «ένας από τους αντιγραφείς του Richard Wagner», ο οποίος «είναι ένθερμος υποστηρικτής αυτής της μετα-μοντέρνας τάσης και ενσταλάζει στην ψυχή των μαθητριών του καθαρό ενθουσιασμό για τον αγαπημένο του δάσκαλο αλλά και για τους γερμανούς ρομαντικούς (συνθέτες) Schubert και Schumann».[4]

Το ύφος του Λάλα

Ο ενθουσιασμός του Λάλα για τη μουσική του ρομαντισμού κάνει αισθητή την παρουσία του στα δώδεκα χορωδιακά τραγούδια του που μας έμειναν και στο ορχηστρικό έργο του με τίτλο *Μακεδονικός παιάν*, το θριαμβευτικό κλείσιμο του οποίου φαίνεται να προκαλεί συγκρίσεις με σαλπίσματα που ακούμε στον Beethoven.[5] Αρκετοί προγενέστεροι ερευνητές σωστά εντοπίζουν «βαγκνερικές επιρροές, καθώς και κάποια στοιχεία από την όψιμη περίοδο του Mahler που κάνουν αναφορά στην μουσική του Λάλα».[6] Δυστυχώς όμως, τέτοιες αναλύσεις και κριτικές στα έργα του Λάλα δεν κάνουν πιο κατανοητή την ιδιοσυγκρασιακή αφομοίωση της ρομαντικής μουσικής γλώσσας του συνθέτη, προκειμένου να μεταδώσει τα ποιητικά του μηνύματα. Η χαρακτηριστική και πρωτότυπη χορωδιακή γλώσσα του απεικονίζεται καλά σε μια σύντομη ανάλυση του χορωδιακού έργου του *Die Karthause* (*Η σκήτη*), γραμμένου στις αρχές της δεκαετίας του 1870.

Εδώ η μουσική λειτουργεί εντυπωσιακά μαζί με τη σκοτεινή ατμόσφαιρα των ρομαντικών στίχων που ενσωματώνουν τυπικά μοτίβα της μοναξιάς και του θανάτου, και εκφράζουν τις σκέψεις του ποιητή που παρατηρεί από μακριά τους μοναχούς της σκήτης, οι οποίοι ψάλλουν ένα ρέκβιεμ για έναν από τους νεκρούς αδελφούς τους. Εκτός από την ισχυρή παρουσία χρωματικότητας, ένα άλλο ισχυρό βαγκνερικό στοιχείο στο κομμάτι είναι η δραματική σύγκρουση ανάμεσα σε δύο χορωδίες, η μία από τις οποίες τραγουδά τα λόγια του ποιητή, ενώ η δεύτερη αποτελείται από τους μοναχούς που ακούγονται από μακριά (Παράδειγμα 1).

στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, τ. 3, Kassel: Bärenreiter, 1995, στήλες 1677-1682: 1681.

[3] Βλ. John Deathridge και Carl Dahlhaus, *Wagner*, μτφρ. Bettina Obrecht, Weimar: Metzler, 1994, σ. 7· Curt von Westernhagen, *Wagner: A Biography*, μτφρ. Mary Whittall, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, σ. 471· και John Louis DiGaetani, *Richard Wagner: New Light on a Musical Life*, Jefferson: McFarland, 2013, σ. 180. Οι Josef Rubinstein, Hans Richter, Friedrich Nietzsche, Heinrich Porges, Engelbert Humperdinck, Anton Seidl, Felix Mottl και Franz Fischer ήταν επίσης μέλη της "καγκελαρίας".

[4] Didier Aslan, *Ein Lebensbericht über Raoul Aslan*, Βιέννη: Wilhelm Frick, 1953, σ. 25.

[5] Βλ. την περιγραφή του έργου στα ανέκδοτα προσωπικά ημερολόγια του Φιλίππου Δραγούμη, όπως αναφέρονται από τον Γιώργο Λεωτσάκο, «Δημήτριος Λάλας. Ο μακεδόνας μαθητής και οικείος του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1844-1911)», στο: *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992, σ. 207-245: 244-245. Επιπρόσθετες πληροφορίες σχετικά με αυτή τη σύνθεση μπορούν να βρεθούν στις παρακάτω πηγές: Ελευθερία Δαλεζίου, «Ο συνθέτης Δημήτριος Λάλας και ο Μακεδονικός Παιάν: δύο ανέκδοτες επιστολές από το Αρχείο Ίωνος Δραγούμη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 10, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2011, σ. 19-25, και Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Δημήτριος Λάλας (1844-1911) και ο Μακεδονικός Αγώνας. Από το *Μακεδονικόν Εμβατήριον* στον *Μακεδονικό Παιάνα*», ανακοίνωση στη 2η Μουσικολογική Διημερίδα της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» (Κέρκυρα, 28-29 Μαΐου 2016).

[6] Haris Xanthoudakis, "Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece", *Nineteenth-Century Music Review* 8/1, 2011, σ. 41-55: 53.



Μουσικό παράδειγμα 1: Δημήτριος Λάλας, *Die Karthause* (μέτρα 10-16 και 19-29)[7]

Στο χορωδιακό τραγούδι του Λάλα, *Το αγγελούδι του φτωχού παιδιού*, γραμμένο στις αρχές της δεκαετίας του 1880, το κυρίως θέμα του θανάτου δίνει τη θέση του σε αναλαμπή ελπίδας, μαζί με μια αλλαγή από μονωδία σε τρίφωνη χορωδία, καθώς και από ελάσσονα σε μείζονα. Το ποίημα της σύνθεσης, γραμμένο από τον Αιμίλιο Ειμαρμένο, διηγείται την ιστορία ενός φτωχού παιδιού που πάσχει από υποθερμία, αλλά σώζεται χάρη στην προσφορά ρουχισμού από έναν άγγελο με μορφή αγοριού. Η μουσική διέπεται από στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα μεγάλο μέρος της μουσικής του

[7] Αντώνης Κοντογεωργίου, *Για τις χορωδίες μας*, Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας, 1993, σ. 114-119: 114-116.

Mahler: έντονη χρωματικότητα, εκφραστικά άλματα στη μελωδία και μετατόπιση από μείζονα σε ελάσσονα τονικότητα. Πέρα από αυτό, η μορφή του αρχικού μοτίβου φαίνεται να προοιωνίζεται το ύφος ενός από τα Wunderhorn-Lieder του Mahler με τίτλο "Das irdische Leben" («Η επίγεια ζωή»), γραμμένου τον Απρίλιο του 1892 (Παράδειγμα 2).



Μουσικό παράδειγμα 2: Δημήτριος Λάλας, *Το αγγελούδι του φτωχού παιδιού* (μέτρα 1-22)[8]

Όπως φαίνεται στον τίτλο, το τραγούδι απεικονίζει τη σκληρότητα της ζωής στην ιστορία ενός παιδιού που πεθαίνει, ενώ η μητέρα του το νουθετεί να περιμένει μέχρι να τελειώσουν οι δουλειές πριν αυτό μπορέσει να φάει. Θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε κατά πόσον οι δύο συνθέσεις θα είχαν περισσότερες στιλιστικές ομοιότητες μεταξύ τους σε περίπτωση που τα κείμενα είχαν αίσιο τέλος και οι δύο συνθέτες πραγματικά γνώριζαν ο ένας τον άλλον. Είναι πιθανό οι δυο συνθέτες να συναντήθηκαν τον χειμώνα του 1875-1876 στη Βιέννη, στο ξενοδοχείο Imperial, στο βεστιάριο, όπου ο Mahler ήρθε πρόσωπο με πρόσωπο με τον Wagner.[9] Εκείνη την εποχή, ο νεαρός Mahler είχε μόλις ξεκινήσει τις σπουδές του στο Ωδείο της Βιέννης (1875-1879), ενώ ο Λάλας φαίνεται να είχε συνοδεύσει τον Wagner στη Βιέννη, για να παρακολουθήσουν παραστάσεις των οπερών *Tannhäuser* και *Lohengrin* στην Hofoper υπό τη διεύθυνση του Hans Richter.[10]

[8] Κοντογεωργίου, ό.π., σ. 98-100: 98.

[9] Alfred Rosenzweig, *Gustav Mahler: New Insights into his Life, Times and Work*, μτφρ. Jeremy Barham, Aldershot: Ashgate, 2007, σ. 48.

[10] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Μόναχο: R. Piper, 1992, τ. 2, σ. 895 (εγγραφή στο ημερολόγιο με ημερομηνία 10 Φεβρουαρίου 1875): «Unser Freund der Macedonier gefällt R. immer besser; wie ihm R., da er hier ohne jeden Sold abschreibt, eine Gratifikation an[bot], damit er nach Wien mitreisen könne, so schlug er diese betreten ab, er würde schon so mitkommen können».

Οι επαφές του Λάλα με τον Wagner

Ακόμα κι αν μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για το μέρος και το χρόνο της πρώτης επαφής του Wagner με τον Λάλα, λόγω έλλειψης στοιχείων, είναι πιθανό ότι οι δύο συνθέτες συναντήθηκαν στο Μόναχο περίπου πέντε χρόνια νωρίτερα, όταν ο Λάλας σπούδαζε στο Königliche Bayerische Musikschule του Μονάχου και ο Wagner οργάνωνε τις πρεμιέρες των οπερών του *Οι αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* (1868), *Ο χρυσός του Ρήνου* (1869) και *Βαλκυρία* (1870) στη Bayerische Staatsoper. Τα δύο χρόνια φοίτησης του Λάλα στο ωδείο τεκμηριώνονται από τον Παπαγεωργίου, από εκθέσεις της *Neue Zeitschrift für Musik*, καθώς και από τα ημερολόγια της Cosima Wagner και του Josef Rheinberger, το οποίο βρίσκεται στο αρχείο του συνθέτη στη Βαντούζ του Λιχτενστάιν.[11]

Σύμφωνα με αυτές τις πηγές, ο Λάλας σπούδασε σύνθεση στο Μόναχο με τον Rheinberger μεταξύ των ετών 1872 και 1873 ή 1874,[12] και ήταν ανάμεσα στους καλύτερους και πιο επιμελείς μαθητές του. Στις εξεταστήριες συναυλίες του 1873 παρουσίασε δυο έργα στο κοινό: την *Σκήτη* (*Die Karthause*) και το *Νανούρισμα* (*Schlummerlied*). Αυτά τα έργα έπεισαν τόσο τους κριτικούς όσο και τους εξεταστές ως δύο «πολύ χαρακτηριστικές και επιμελώς φιλοτεχνημένες συνθέσεις» από άποψη σχεδιασμού και πρωτοτυπίας.[13]

Στα επόμενα δύο χρόνια, η δεξιότητά του στη σύνθεση θα βελτιωθεί μέσα από άτυπα μαθήματα καθώς και μουσικές συζητήσεις και ανεπίσημους μουσικούς αυτοσχεδιασμούς με τον Wagner που περιγράφονται στα ημερολόγια της Cosima.[14] Σύμφωνα με την αλληλογραφία του Wagner και του βασιλιά Λουδοβίκου Β΄, ο πρώτος προσέφερε στον Λάλα συμβουλές και εξηγήσεις σχετικά με τις τεχνικές της σύνθεσης και της διεύθυνσης ορχήστρας για τη βοήθειά του ως αντιγραφέα στο Μπαϊρόιτ.[15]

Η υποδοχή του Λάλα από τους δυτικούς κριτικούς τέχνης και τους καλλιτεχνικούς κύκλους

Τα γραπτά της Cosima και του Richard Wagner κατά τη δεκαετία του 1870 καθώς και σύγχρονες πηγές ρίχνουν φως στις μουσικές φιλοδοξίες, το έργο και το ταλέντο του Λάλα στη Δυτική Ευρώπη. Ο Wagner εκτιμούσε τον Λάλα, κυρίως ως έναν πολιτισμένο

[11] Πέτρος Ν. Παπαγεωργίου, «Ὁ Δημήτριος Στεργίου Λάλας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ», *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον*, 1913, σ. 227-238: 229.

[12] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ό.π., σ. 793, 806 και 843 (εγγραφές στο ημερολόγιο με ημερομηνίες 18 Φεβρουαρίου, 29 Μαρτίου και 6 Αυγούστου 1874). Βλ. επίσης Josef Rheinberger, *Die Münchner Musikschultagebücher (Inspektionsbücher)*, τ. 1 (1867-1871), φ. 2, έντυπο αντίγραφο του πρωτότυπου [RhFA 86], Βαντούζ, Εθνικό Αρχείο του Λιχτενστάιν, Αρχείο Rheinberger, RhAV Da 11.

[13] "Correspondenz. München. Die Prüfungsconcerte der kgl. Musikschule", *Neue Zeitschrift für Musik* 69/36, 29 Αυγούστου 1873, σ. 369-370: 369.

[14] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ό.π., σ. 789 και 796 (εγγραφές στο ημερολόγιο με ημερομηνίες 3 Φεβρουαρίου και 1 Μαρτίου 1874).

[15] Richard Wagner, γράμμα με ημερομηνία 22 Αυγούστου 1875 προς τον Βασιλιά Λουδοβίκο Β΄, στο: *König Ludwig II. und Richard Wagner, Briefwechsel*, Karlsruhe: Braun, 1936, τ. 3, σ. 39: «Um 8 Uhr Rückzug in den Saal mit Cosima, wo denn ständig eine Lectüre vorgenommen wird, falls nicht meinen häufigen Gästen es gestattet ist, uns jetzt zu besuchen, wo dann für Gespräch und Musiziren gesorgt wird. Diese Abende gelten dann zugleich als Entschädigung für die aufopferungsvolle Arbeit, welche mehrere sehr tüchtige junge Musiker seit lange bereits übernommen haben, indem sie die für die Aufführungen nöthige Copie besorgen. […]. Es sind ihrer jetzt vier: ein Sachse, Zumpe, welcher schon kapellmeistert hat, ein Ungar [Anton Seidl], ein Russe [Joseph Rubinstein] und endlich gar ein Macedonier. Diese bilde ich zugleich als dereinstige tüchtige Dirigenten meines Werkes aus, während sie mir für jetzt in Allem dabei helfen müssen. Diese meine Gesellen lasse ich dann des Abends musiziren, und sie behaupten hierbei einzig etwas zu lernen, jedenfalls mehr als in den theuer ausgehaltenen Conservatorien und Musikschulen».

νεαρό άνδρα καθώς και ως έναν μορφωμένο και συναρπαστικό συνομιλητή, παρά ως συνθέτη ή μαέστρο.[16] Η – φαινομενική – έλλειψη μουσικής εκτίμησης πιθανόν να μπορεί να εξηγηθεί από το ότι ο Λάλας πολύ σπάνια απευθύνθηκε στο κοινό της δυτικής έντεχνης μουσικής με αυτές τις ιδιότητες. Το 1884 τέσσερα από τα χορωδιακά του τραγούδια δημοσιεύτηκαν από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel της Λειψίας, στο πρώτο τεύχος της σειράς *Τερψιχόρη*.[17] Οκτώ χρόνια νωρίτερα (το 1877) ο ίδιος είχε προσληφθεί για μία καλλιτεχνική περίοδο ως μουσικός διευθυντής και μαέστρος χορωδίας στο Kaiserlich-Königliches Nationaltheater του Σάλτσμπουργκ. Αυτό αναφέρεται από τον γερμανό διευθυντή θεάτρου Ernst Gettke και τον θεατρικό παράγοντα Alois Heinrich στα θεατρικά εορτολόγια της ίδιας χρονιάς.[18] Έπειτα, ο Λάλας κατέληξε μόνιμα στην Θεσσαλονίκη, όπου εργάστηκε ως ανεξάρτητος μουσικός, καθηγητής πιάνου, δάσκαλος αρμονίας και μονωδίας, και επαινέθηκε από έναν μεγάλο αριθμό μαθητών, μεταξύ των οποίων ήταν οι Αιμίλιος Ριάδης και Σωτήριος Γραικός. Δυστυχώς, από εκεί και πέρα ο Λάλας δεν παρουσίασε σχεδόν καμία από τις συνθέσεις του στο κοινό, ούτε είχε δημοσιεύσει πολλά έργα του εντός Ελλάδος.[19] Αυτό το γεγονός καθιστά την απώλεια των περισσότερων μουσικών χειρογράφων του ιδιαίτερα τραγική και λυπηρή, όταν αυτά καταστράφηκαν από μια τορπίλη το 1917.

Συμπεράσματα

Όπως φαίνεται, οι επιλογές ζωής του Λάλα μάλλον, παρά η ποιότητα των συνθέσεών του, όρισαν τους λόγους, για τους οποίους παρέμεινε γνωστός ως συνθέτης μόνο στην καλλιτεχνική ελίτ και όχι στο ευρύτερο κοινό κατά τη διάρκεια της ζωής του. Όπως είδαμε, το μουσικό κοινό της Δυτικής Ευρώπης τον γνώριζε κυρίως από τις κριτικές για δύο από τα πρώιμα έργα του, καθώς και από την πρεμιέρα του *Δακτυλιδιού του Νίμπελουνγκ* του Wagner. Θα μπορούσε επίσης να ήξερε τις σπάνιες εκδόσεις χορωδιακών έργων που περιείχαν μερικά από τα τραγούδια του, πολλά από τα οποία παρουσιάζουν ρομαντικά στοιχεία που δείχνουν την εξαιρετική ευαισθησία του συνθέτη για τον συναισθηματισμό και την πλοκή της ποίησης. Σε αυτό το πλαίσιο, η απόφαση του Λάλα να μην ζήσει ή να ταξιδέψει στο εξωτερικό μετά την επιστροφή του στα Βαλκάνια φαίνεται ιδιαίτερα ατυχής, αφού θα μπορούσε να προβάλει περισσότερο τα έργα του. Εξάλλου, άλλοι συνθέτες, όπως ο Καλομοίρης ή ο Σπύρος Σαμάρας, που ήταν είτε καλά συνδεδεμένοι στο μουσικό κόσμο ή είχαν ταξιδέψει στην Ευρώπη, ήταν σε θέση να προάγουν τα έργα τους καλύτερα στον καλλιτεχνικό κόσμο της Ευρώπης.[20]

[16] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ό.π., σ. 789, 797-798 και 926.

[17] Δημήτριος Λάλας, «Ὕμνος εἰς τὸν Θεόν», «Ἐμβατήριον», «Ὁ χειμών», «Νανούρισμα», στο: Αναστάσιος Ν. Μάλτος (επιμ.), *Τερψιχόρη, ήτοι Συλλογή χορικών ασμάτων προς χρήσιν των σχολείων*, Λειψία: Breitkopf & Härtel, 1884, τ. 1, σ. 126-132.

[18] Ernst Gettke (επιμ.), *Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger*, Βερολίνο: Selbstverlag der "Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger", 1877, τ. 5, σ. 368· και A. Entsch (επιμ.), [*A. Heinrich's*] *Deutscher Bühnen-Almanach*, Βερολίνο: Commissions-Verlag von L. Lassar, 1877, τ. 41, σ. 268.

[19] Μία από τις λίγες εξαιρέσεις είναι η εξής: Δημήτριος Λάλας, «Ὕμνος εἰς τὸν Θεόν», «Νανούρισμα», «Τὸ τριαντάφυλλον», «Τὸ ἀγγελούδι τοῦ φτωχοῦ παιδιοῦ», «Ἄσμα εἰς τὸ ἔαρ», στο: Αναστάσιος Ν. Μάλτος (επιμ.), *Τερψιχόρη, ήτοι Συλλογή χορικών ασμάτων προς χρήσιν των σχολείων*, Οδησσός: Χρισέογλου και Σία., 1885, τ. 2, σ. 147-170.

[20] Ο Σαμάρας μαθήτευσε πρώτα με τον συνθέτη και κιθαριστή Σπυρίδωνα Ξύνδα, ο οποίος είχε την έδρα του στην Κέρκυρα, και μετά στα Ωδεία Αθηνών και Παρισιού (1875-1882/1885). Παρ' όλη την πρώιμη επιτυχία του ως συνθέτη στο Παρίσι, το 1885 μετατόπισε τις δραστηριότητές του στην Ιταλία. Το 1886 είδε την επιτυχημένη πρεμιέρα του έργου του *Flora mirabilis* στο Μιλάνο και το 1888 παρουσίασε την όπερα *Medgé* στο Teatro Costanzi στη Ρώμη. Ο Σαμάρας είχε στενή συνεργασία με τον μιλανέζο εκδότη Edoardo Sonzogno, του οποίου το Teatro Lirico Internazionale άνοιξε τις πόρτες του στις 22

Όπως γνωρίζουμε σήμερα μέσω έρευνας αλλά και από εκδόσεις στην Ελλάδα, ο Λάλας ήταν πραγματικά πάρα πολύ μετριόφρων. Αξίζει να γίνεται λόγος για αυτόν παράλληλα με άλλους έλληνες συνθέτες που είχαν αφομοιώσει αλλά και εμπνευστεί από τη δυτική έντεχνη μουσική.[21] Ο Γιάννης Μάντακας, για παράδειγμα, τόνισε πως ο Λάλας έφερε μια καινούργια τεχνική χορωδιακής σύνθεσης στην Ελλάδα.[22] Ο Γιώργος Λεωτσάκος, με τη σειρά του, είναι απόλυτα σωστός όταν λέει πως η απώλεια του κύριου όγκου των έργων του Λάλα είναι μια από τις μεγαλύτερες και πιο άτυχες στιγμές που έχει υποφέρει η ελληνική έντεχνη μουσική.[23] Εξαρτάται από εμάς να συνεχίσουμε το έργο αυτών των επιφανών μελετητών και να αφήσουμε το αληθινό καλλιτεχνικό ποιόν του Λάλα να φανεί μέσα από την ομίχλη που έχει τυλίξει την ζωή και το έργο του για τόσο πολύ καιρό.

Σεπτεμβρίου 1894 με το έργο του Σαμάρα *La martire*. Παρά την εξαιρετική πορεία της καριέρας του στο εξωτερικό – οι όπερές του είχαν ανεβεί στο Παρίσι, το Μόντε Κάρλο, την Κολονία, το Βερολίνο, την Βιέννη, την Μάλτα, το Βουκουρέστι, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια και το Κάιρο – ο Σαμάρας δεν διέκοψε ποτέ τις σχέσεις του με την Ελλάδα, όπου και επέστρεψε το 1911. Ο Καλομοίρης προώθησε τη διάδοση και τη δημοτικότητα της μουσικής του τόσο εντός όσο και εκτός Ελλάδος με τρόπο που έχει χαρακτηριστεί ως «αδίστακτος». Μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα το 1910, διηύθυνε περιοδείες και παραστάσεις δικών του έργων στο Άρνχαϊμ (1920), στο Παρίσι (1924), καθώς και στη Γερμανία και τη Ρουμανία (1939-1940). Βλ. George Leotsakos, "Samaras [Samara], Spyridon [Spyros, Spiro] (Filiskos)", στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London: Macmillan, 2001, τ. 22, σ. 200-201, και Nina-Maria Jaklitsch, *Manolis Kalomiris (1883-1962), Nikos Skalkottas (1904-1949): Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne*, Tutzing: Hans Schneider, 2003, σ. 275-276.

[21] Παπαγεωργίου, «Ὁ Δημήτριος Στεργίου Λάλας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ», ό.π., σ. 228.

[22] Βλ. Γιάννης Μάντακας, «Πρόλογος», στο: *Χορωδιακή μουσική*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικόν Ωδείον, 1977, σ. 31.

[23] Λεωτσάκος, «Δημήτριος Λάλας», ό.π., σ. 243.

Φαντασιακές κοινότητες με τη δύναμη της μουσικής: Ο τελετουργικός ρόλος της τέχνης από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ στον Γιάννη Χρήστου

Αναστασία Σιώψη

Εισαγωγή

Όπως παρατηρεί ο Λούντβιχ Βιτγκενστάιν:

> [Ο] άνθρωπος δεν είναι μονάχα κατασκευαστής επιστημονικών υποθέσεων. Είναι ταυτόχρονα κι ένα τελετουργικό πλάσμα. Και όποιος αποτυγχάνει ν' αναγνωρίσει αυτή τη δεύτερη διάσταση του πνεύματός του, έχει στρεβλή εικόνα εκείνου που ονομάζουμε πολιτισμός. Αφήνει στην ουσία απ' έξω δύο από τις σημαντικότερες πτυχές του: τη θρησκεία και την τέχνη, και φυσικά όλα εκείνα τα κομμάτια της καθημερινής ζωής που σχετίζονται αμέσως ή εμμέσως με αυτές.[1]

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρώ να δώσω μια συνοπτική, αλλά όσο το δυνατόν περιεκτική εικόνα της τελετουργικής διάστασης του ανθρώπινου πολιτισμού, αντιπαραθέτοντας τις κοσμοθεωρίες δύο μεγάλων δημιουργών: του Ρίχαρντ Βάγκνερ και του Γιάννη Χρήστου. Έχοντας μελετήσει πολλά χρόνια το έργο του Βάγκνερ και, περιστασιακά, τα τελευταία χρόνια το έργο του Γιάννη Χρήστου, ιδιαίτερα τη μουσική που έγραψε για τα αρχαία δράματα, μου προξένησαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και με εξέπληξαν ευχάριστα τα πολλά απρόσμενα κοινά χαρακτηριστικά των δημιουργικών διαδρομών τους. Κοινά, όχι τόσο λόγω αισθητικών ή τεχνικών χαρακτηριστικών της μουσικής τους γλώσσας, αφού άλλωστε τους χωρίζει ένας περίπου αιώνας, αλλά λόγω της κεντρικής αντίληψης που βρίσκεται στην καρδιά του στοχασμού τους, της τέχνης ως τελετουργίας, ως κάτι που διαπερνάει τη γλώσσα της και τείνει να ταυτιστεί με τη ζωή.

Γενικότερα για την τελετουργία

Η αντίληψη της τέχνης ως τελετουργίας δεν είναι επινόηση των δύο αυτών δημιουργών, αλλά ξεκινάει, όπως είναι γνωστό, από την πρωτόγονη κοινωνία. Οι τέχνες που συμμετείχαν στις τελετουργίες, όπως η μουσική, η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική, ο χορός, εξέφραζαν συμβολικά τον μυητικό χαρακτήρα του θρησκευτικού συναισθήματος, του οποίου λατρευτικό μέσο είχε γίνει η τέχνη από την προϊστορική κιόλας εποχή. Συνειδητοποιούμε ότι η τελετουργία δεν αποτελεί μονοσήμαντη πρακτική μιας θρησκευτικής αντίληψης, αλλά βασική ανάγκη του ανθρώπου. Ο Βιτγκενστάιν, όπως ανέφερα και αρχικά, δηλώνει ότι «ο άνθρωπος είναι ένα τελετουργικό πλάσμα»: πέραν της ύλης, χρήζει και του πνεύματος. Εμείς θα λέγαμε ότι ο άνθρωπος πορεύεται στη ζωή ως «τελετουργός», παίρνοντας μέρος και τελώντας καθημερινά μικρές τελετουργίες.

Ο Βάγκνερ, συστηματικά στη θεωρία και την πράξη, επιχειρεί να συνδέσει την τέχνη με τη ζωή, πιστεύοντας ότι είναι «αποστολή» του να τις σμίξει σε μία ενότητα. Ο ρόλος του καλλιτέχνη, γενικότερα εκείνη την εποχή, θεωρούταν αποστολικός. Ο καλλιτέχνης

[1] Ludwig Wittgenstein, *Γλώσσα, μαγεία, τελετουργία*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990.

έπρεπε να γίνει ο οδηγητής και ο σωτήρας, αυτός που, με το ένστικτό του και τη μεγαλοφυΐα του, αποκαλύπτει το πεπρωμένο της ανθρωπότητας. Ο Βάγκνερ πίστευε περισσότερο στον ρόλο του ως προφήτη παρά ως καλλιτέχνη. Ως προφήτης, έχοντας αξιωθεί το μεγαλείο και φωτιστεί με σοφία, έχει το δικαίωμα να μιλάει ως αυθεντία για κάθε θέμα. Ο καλλιτέχνης, έτσι, μεταμορφώνεται σε λυτρωτή, σε αυτόν που κατέχει ενστικτωδώς τη γνώση του σύμπαντος. Η αποστολή του είναι να αποκαλύψει στον λαό τον δρόμο της αλήθειας. Ιδιαίτερα στις μεταγενέστερες θεωρίες του Βάγκνερ, η τέχνη μεταμορφώνεται σε πολιτική πρόταση: αυτή και μόνο αυτή είναι σε θέση να καθοδηγήσει τον λαό, επειδή μπορεί να εκφράσει την αλήθεια.[2]

Ποιά είναι αυτή η αλήθεια; Πρόκειται για μια ιδανική κοινότητα ανθρώπων μακριά από τα υλιστικά ενδιαφέροντα, εξελισσόμενη σταδιακά προς μια ουτοπία εντοπισμένη σε κάποια μελλοντική στιγμή ως το αποτέλεσμα μιας μακράς ιστορικής εξέλιξης. Σε αυτήν την εξέλιξη, η έννοια της «παράδοσης» λειτουργεί ως ένα ριζοσπαστικό κοινωνικό ιδεατό. Η τέχνη πρέπει να θέσει σε αμφισβήτηση την αξία της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων και να αναλάβει τον ρόλο του κοινωνικού ρυθμιστή· η επακόλουθη ρήξη με το πολιτικό σύστημα θα είναι συνέπεια μιας διαδικασίας σύνθετων αμοιβαίων επιρροών ανάμεσα στην έκφραση μιας τέτοιας «αληθινής» μορφής τέχνης και την κοινωνία. Έτσι, η τέχνη πρέπει να υπερασπίζεται μια ιεραρχία αξιών που εκφράζουν την έννοια της «κοινότητας» (*Gemeinschaft*) σε αντιδιαστολή με τις υπάρχουσες σχέσεις (*Gesellschaft*) της κοινωνίας, και αυτό να το κάνει ενεργοποιώντας μια σειρά «τελετουργιών».

Η τέχνη, για τον Βάγκνερ, θα πρέπει να βρίσκεται σε μια διαρκή ανανέωση και να εκφράζει περιεχόμενα μέσα από μια ενεργή αλληλεπίδραση με το κοινό. Κατά την αντίληψή του για την «αληθινή» τέχνη, η έννοια της «παράδοσης» δεν θα πρέπει να εκφράζει μόνο το «αληθινό» γερμανικό πνεύμα, που είναι ουσιαστικά συντηρητικό, αλλά θα πρέπει να εκφράζει μια ριζοσπαστική μορφή της τέχνης με το να αποδεσμεύεται από την ιστορική της διάσταση μέσα από μια διαδικασία «αποκάλυψης» του παρελθόντος ως διαρκώς νέου.

Μπορούμε να ανιχνεύσουμε τη μεταφορά ενός τέτοιου νοητού σχήματος στα τελευταία μέρη της *Τετραλογίας*, όπου η συνεχής υπερνίκηση του παρελθόντος που πραγματοποιείται στον *Ζίγκφριντ* δεν αντιστρέφεται τελείως στο *Λυκόφως των θεών*, αλλά ενεργοποιείται σε μια σειρά «τελετουργιών» (η αφήγηση του Ζίγκφριντ στους ακροατές [συμβολική κοινότητα], το πένθιμο εμβατήριο, η θυσία της Μπρουνχίλντε [*Brünnhilde*]), κατά τη διάρκεια των οποίων η επιλεκτική αναπαραγωγή του δραματικού παρελθόντος φέρνει σταδιακά το «αληθινό» του περιεχόμενο σε ένα άμεσο επίπεδο έκφρασης μέσω της μουσικής – για παράδειγμα, μέσω των μελωδιών που «μοιράζονται» οι εκτελεστές και οι «μάρτυρες», δηλαδή οι ακροατές επί σκηνής ή το κοινό. Τα τελευταία μέρη της *Τετραλογίας* μπορούμε, επομένως, να τα αντιληφθούμε ως μια σταδιακή μεταφορική ρήξη με τις καθιερωμένες δομές ή αξίες, μέσα από τις οποίες μας επιτρέπεται να κατανοήσουμε τον κόσμο.[3]

[2] Βλ. πιο αναλυτικά: Αναστασία Σιώψη, «Το μουσικό δράμα του Ρίχαρντ Βάγκνερ (η τέχνη που ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά του ρομαντισμού)», *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, Εκδόσεις Γιώργος Δαρδανός (Gutenberg), Αθήνα 2005, σ. 182-206: 193-194.

[3] Από αυτήν την άποψη, για παράδειγμα, δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά στο να αντιληφθούμε την κοινότητα της Νυρεμβέργης στους Αρχιτραγουδιστές (*Die Meistersinger*) είτε ως μια εξιδανικευμένη εικόνα του μεσαιωνικού παρελθόντος, είτε ως εικόνα της προβιομηχανικής κοινωνίας της εποχής του Βάγκνερ· και οι δύο αυτές αντιλήψεις αναφέρονται σε ένα παραδοσιακό παρελθόν, το οποίο μπορεί να είναι είτε χρονικά μακρινό (εποχή του Μεσαίωνα), είτε μεταφορικά απομακρυσμένο από το παρόν εξαιτίας της ταχύτητας της εξέλιξης του βιομηχανικού συστήματος στη μοντέρνα κοινωνία (βλ. αναλυτικότερα: Αναστασία Σιώψη, «Η έννοια της "κοινότητας": Μια συγκριτική μελέτη πολιτικών θεμάτων στις θεωρίες των πρώιμων ρομαντικών και του Ρίχαρντ Βάγκνερ», *Richard Wagner (1813-*

Η τελετουργική διάσταση της τέχνης είναι αισθητά παρούσα και στον Γιάννη Χρήστου,[4] ο οποίος επηρρεάστηκε από τις ιδέες του φιλοσόφου Βιτγκενστάιν και όχι μόνο. Στην εποχή του μάλιστα, κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά, σε ευρύτερη κλίμακα, το τελετουργικό στοιχείο εντοπίζεται ξεκάθαρα στην τέχνη με τη μορφή της τελετουργικής εκτέλεσης (*performance*). Πρόκειται για το χρονικό σημείο, όπου η τέχνη μεταβαίνει από την εικόνα στο χώρο, στήνοντας δρώμενα χειριζόμενη τελετουργικούς και αρχετυπικούς συμβολισμούς.

Η τελετουργία είναι ουσιαστικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού και των πειραματιστών, και είναι, επίσης, κεντρικό χαρακτηριστικό της μουσικής του Χρήστου. Μπορούμε να υποθέσουμε, έτσι, ότι η αντίληψη της τέχνης ως τελετουργίας και του ρόλου του χορού ως τελετουργικού αποτελεί κληρονομιά του μοντερνισμού, ενώ έχει επίσης σχέση με την αισθητική των πειραματιστών της μετά-αβάν-γκαρντ εποχής.

Ο Χρήστου, πιστεύοντας στον λυτρωτικό χαρακτήρα και όχι στην αισθητική αξία της μουσικής, δίνει έμφαση στο τελετουργικό ύφος, ιδιαίτερα στις μουσικές επενδύσεις αρχαίου δράματος. Η ανάπτυξη ενός τέτοιου χαρακτήρα πραγματοποιείται συστηματικά στη μουσική του για τα αρχαία έργα και, επομένως, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό που σχετίζεται με μοναδικό τρόπο με αυτά τα θεατρικά έργα του δημιουργού. Ο χορός παίζει τον πιο λειτουργικό ρόλο στην έκφραση του δράματος ως τελετουργίας.

Όπως παρατηρεί η Anna-Martine Lucciano, «[η μουσική του Χρήστου] λειτουργεί περισσότερο ως ψυχόδραμα, ξεδιπλώνοντας ένα τελετουργικό θεατρικό πνεύμα, σαν να καταθέτει απογυμνωμένη την ανθρώπινη ψυχή».[5] Άλλωστε, από το 1949-1950, ο Χρήστου ασχολείται με τη φιλοσοφική και μεταφυσική υπόσταση των συνθέσεών του, έναν κόσμο βασισμένο στον μύθο, την έκσταση και τον μυστικισμό, όπου η μουσική αναλαμβάνει καθαρά τελετουργικό ρόλο, μεταμορφώνοντας και εξαϋλώνοντας τις κοινοτοπίες της καθημερινότητας.

Παράλληλα, εξελίσσει μια νέα αντίληψη δομής· μιλάει για ηχητικές υφές ή «πρότυπα» που φορτίζονται με ενέργεια, αντιμετώπιση που γίνεται ορατή, παραδείγματος χάρη, στην επίκληση του Δαρείου στους *Πέρσες* του Αισχύλου, μια παραγωγή του 1965 σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Κάρολο Κουν. Ο συνθέτης, άλλωστε, για να γράψει τη μουσική σε αυτό το έργο-ορόσημο για την ελληνική ιστορία αναβίωσης του αρχαίου δράματος, το σκηνοθέτησε πρώτα στο μυαλό του, αναπτύσσοντας ιδιαίτερα έντονα το τελετουργικό στοιχείο.

Αμεσότητα – εκτελεστής – ακροατής

Στην τέχνη ως τελετουργία σημαντικό ρόλο παίζει η αμεσότητα της επαφής της τέχνης με τους εκτελεστές και τους ακροατές. Και πάλι ο Βάγκνερ πρωτοπορεί, έναν αιώνα νωρίτερα, καθώς αναπτύσσει συστηματικά την αντίληψη της τέχνης ως δρώμενου. Οι εκτελεστές, κατά τον Βάγκνερ, πρέπει να συμμετέχουν «οργανικά» στην ενότητα χρόνου και πνεύματος (*Zeitgeist*) με κυρίαρχο τον ρόλο της μουσικής, η οποία δημιουργεί την ιδεατή διάσταση του μέλλοντος που είναι μια ουτοπική κοινωνία.

1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του, Παπαγρηγορίου – Νάκας [Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 16], Αθήνα 2013, σ. 19-53).

[4] Οι περισσότερες ιδέες που αναπτύσσω στο παρόν κείμενο για τον Γιάννη Χρήστου και το τελετουργικό ύφος της τέχνης του είναι διατυπωμένες στο: Αναστασία Σιώψη, «Η μουσική του Γιάννη Χρήστου για το Αρχαίο Δράμα», *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος (Μουσικές διαδρομές ως αντανακλάσεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη)*, Εκδόσεις Γιώργος Δαρδανός (Gutenberg), Αθήνα 2012, σ. 210-226.

[5] «[Christou's music is] more like psychodrama, unfolding in a theatrical spirit of ritual, a sort of laying bare of the human soul» (Anna-Martine Lucciano, *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2000).

Ο συνθέτης δίνει ολοένα και μεγαλύτερη βαρύτητα στην ερμηνεία, ως τη διάσταση εκείνη του καλλιτεχνικού έργου που δηλώνει «αμεσότητα» (κατ' αυτόν, «αλήθεια»). Γι' αυτόν το λόγο, οραματίζεται την απόλυτη ταύτιση ερμηνευτών και ακροατηρίου. Όπως διαβάζουμε, π.χ., στα ημερολόγια της συζύγου του, Κόζιμα, στις 6 Ιανουαρίου 1872, ο Βάγκνερ εξέφρασε την επιθυμία του να έχει ένα θέατρο με ένα κυκλικό πόντιουμ, έτσι ώστε να μην υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στους εκτελεστές και τους ακροατές, αφού όλοι θα ερμηνεύουν. Όπως γράφει η Κόζιμα:

> [Ο Βάγκνερ, μιλώντας για την εκτέλεση της *Ενάτης συμφωνίας* του Μπετόβεν] θα ήθελε να βάλει την ορχήστρα στη μέση της αίθουσας με τη χορωδία να την περιτριγυρίζει όπως στο τσίρκο. Όλοι θα συμμετέχουν στο τραγούδι […] γιατί η μουσική δεν πρέπει μόνο να ακούγεται, η αληθινή εντύπωση μπορεί να δημιουργηθεί μόνο σε αυτούς που «βυθίζονται» μέσα της […] λέει ότι η μουσική είναι γραμμένη για τους εκτελεστές της.[6]

Επίσης, την ιδέα της «αμεσότητας», ως μιας μη επαναληψιμότητας του καλλιτεχνικού γεγονότος, προβάλλει ο Βάγκνερ ακόμη και για τις ίδιες τις θεατρικές παραστάσεις: στην εορταστική ομιλία του για τα εγκαίνια του Μπαϊρόιτ το 1872, μιλάει για φεστιβαλικούς χώρους διαμορφωμένους με ξύλινες κατασκευές, οι οποίες με το πέρας του φεστιβάλ θα διαλύονταν δια παντός.[7]

Και για τον Γιάννη Χρήστου ο εκτελεστής καλείται να παίξει τον μέγιστο ερμηνευτικό ρόλο. Η έμφαση δίνεται στη διάσταση της εκτέλεσης, στη μουσική ως ένα συνεχόμενο και συμμετοχικό τελετουργικό συμβάν, το οποίο εκτυλίσσεται στη διάσταση του χρόνου. Ο Χρήστου επαναπροσδιόρισε και εξερεύνησε θεμελιώδη ερωτήματα για τους ρόλους του συνθέτη, του εκτελεστή και του ακροατή. Γι' αυτόν, ο εκτελεστής έχει την ελευθερία του αυτοσχεδιασμού και αυτό μπορεί να ανακαλεί πτυχές της πειραματικής μουσικής με συνθέτες όπως τον John Cage και τους υποστηρικτές του.[8] Από τον *Αγαμέμνονα*, έργο του 1965, και εφ' εξής, περιλαμβάνονται στη μουσική μέρη για αυτοσχεδιασμούς (ή ημι-αυτοσχεδιαστικά μέρη).

Επομένως, και οι δύο αυτοί μεγάλοι δημιουργοί επιχειρούν να στήσουν μια γέφυρα ανάμεσα στις τελετουργικές δομές, εμπεδωμένες στον κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό, και στους αισθητικούς τρόπους επικοινωνίας. Έτσι, η τελετουργία μετακινείται προς την πλευρά της καλλιτεχνικής έκφρασης, καθώς, στον πυρήνα της σύλληψής τους, ο Βάγκνερ και ο Χρήστου έχουν περικλείσει τη διάδραση μεταξύ τέχνης και τελετουργίας. Αυτό που έχει σημασία είναι η ανάδειξη της επικοινωνιακής διάδρασης ως μιας αλληλεπίδρασης μεταξύ «ερμηνευτή / εκτελεστή» και κοινού που παράγει σημασίες.

Αρχαία τραγωδία και τελετουργία

Δεν είναι καθόλου τυχαίο που και οι δύο αυτοί δημιουργοί είχαν συστηματική και πολυεπίπεδη επαφή με την αρχαία τραγωδία. Λόγω του περιορισμένου χρόνου της ανακοίνωσης δεν μπορώ να παρουσιάσω αναλυτικά τις επαφές αυτές και έτσι παραπέμπω σε προγενέστερη έρευνά μου.[9] Το σύνθετο τελετουργικό δρώμενο βρήκε την κορύφωσή του στο πλαίσιο του αττικού πολιτισμού με τη μορφή του αρχαίου

[6] Cosima Wagner, *Cosima Wagner's Diaries*, 2 τόμοι, G. Skelton (αγγλ. μτφρ.), Harcourt Brace Jovanovich, London 1978-1980, τόμος I, σ. 446-447.

[7] Βλ. αναλυτικότερα: Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π., σ. 202-203.

[8] Συνθέτες που περιλαμβάνονται σε αυτούς είναι οι Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown κ.ά.

[9] Σχετική προγενέστερη έρευνα της γράφουσας: *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π.· *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*, ό.π.

δράματος. Μέσω αυτού, οδηγήθηκε στην τέλεια ανάπτυξή του, σε μια ιδανική αναλογία λαϊκού χαρακτήρα και υψηλής τέχνης.[10]

Τελετουργία μέσω του Χορού

Ο Χορός, σε αυτά τα έργα που παραπέμπουν ποικιλοτρόπως στην αρχαία τραγωδία, είναι αυτός που δίνει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τον τελετουργικό χαρακτήρα του έργου. Αυτό είναι αναμενόμενο, καθώς ο Χορός, στην αρχαία τραγωδία, στον ιδιότυπο ρόλο του ως «Ρυθμιστή», αλλά και ως καθαρά τελετουργικό εργαλείο ή ως «ενδιάμεσο» πρόσωπο θεατών και σκηνής, πρώτος δέχεται, αισθάνεται και αντιδρά, και σε πρώτο χρόνο, επίσης, επηρεάζοντας καίρια και καταλυτικά το αίσθημα και την αντίληψη του κοινού. Εμποδίζοντας, έτσι, τη συναισθηματική δημαγωγία, τη σύγχυση, τον αιφνιδιασμό και τον εντυπωσιασμό του κοινού, ο Χορός ως «Ρυθμιστής» οδηγεί τον θεατή στο πραγματικό νόημα του έργου, ενώ παράλληλα προστατεύει τη ροή και το πνευματικό επίπεδο της όλης διαδικασίας.

Ο Χορός για τον Βάγκνερ, στην ιδανική του μορφή, είναι η ίδια η ορχήστρα. Η ορχήστρα κατέχει σημαντική θέση στο μουσικό δράμα και, όπως ισχυρίζεται ο συνθέτης, σε βαρύνουσες στιγμές της πλοκής, αναλαμβάνει τον ρόλο του Χορού της αρχαίας τραγωδίας· τον ρόλο, δηλαδή, του σχολιαστή αλλά και του ερμηνευτή του βαθύτερου συμβολισμού της, υποκαθιστώντας τον Χορό ως δραματικό χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, στο δοκίμιο *Η μουσική του μέλλοντος*, η γνώμη του Βάγκνερ για τον ρόλο του Χορού σε μια σύγχρονη όπερα είναι η εξής:

> Ο Χορός τώρα μπορεί να περιληφθεί μόνο ως ενεργή δραματική περσόνα· και όπου η παρουσία του ως τέτοια δεν απαιτείται, στο μέλλον θα πρέπει να φαίνεται σε εμάς περιττή και ενοχλητική, αφού το ιδανικό του ενδιαφέρον για δράση θα έχει μεταφερθεί τελείως στην Ορχήστρα, και εκεί θα εκδηλώνεται με συνεχή αλλά ποτέ ανησυχητική παρουσία.[11]

Οι ιδέες του Βάγκνερ, στο παραπάνω δοκίμιο, δηλώνουν ως το πιο σημαντικό επίπεδο νοηματοδότησης στα μουσικά του δράματα όχι αυτό που επικεντρώνεται στους (στερεότυπους) δραματικούς χαρακτήρες, αλλά αυτό που εκφράζεται μέσω της μουσικής, ιδιαίτερα της ορχηστρικής.

Ο Χορός παίζει τον πιο λειτουργικό ρόλο στην έκφραση του έργου ως τελετουργίας στη μουσική που έγραψε ο Γιάννης Χρήστου για το αρχαίο δράμα. Μέσω του ρόλου του, ο δημιουργός έχει ως απώτερο στόχο να προκαλέσει δι' αυτού «τη διονυσιακή εμπειρία του τρόμου και της έκστασης με μια ρωμαλέα συλλογική απαγγελία σε συνδυασμό με τραγούδι και κινήσεις του σώματος», όπως ακριβώς ήταν στην αθηναϊκή τραγωδία του πέμπτου αιώνα π.Χ. Για να χρησιμοποιήσω τα ίδια τα λόγια του Χρήστου, ο χορός ήταν τότε «μια δημόσια μορφή ιεροπραξιών συγκινησιακής ανανέωσης».[12]

[10] Η τραγωδία είναι αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τελετουργίας. Σύμφωνα με τον καθηγητή κλασικής φιλολογίας Richard Seaford, «η τραγωδία δίνει θεατρική μορφή στη [...] μετάβαση από την αυτοκαταστροφή της ηγεμονικής οικογένειας, που χαρακτηρίζεται από ανταποδοτική βία και στρέβλωση της τελετουργίας, στην κοινωνική συνοχή, που εξασφαλίζει η τελετουργία της πόλεως» (Richard Seaford, *Ανταπόδοση και τελετουργία: Ο Όμηρος και η τελετουργία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ. 525 [1η έκδοση: Oxford University Press, Oxford 1995]).

[11] Richard Wagner, «Zukunftmusik», στο: *Richard Wagner's Prose Works*, 8 τόμοι, William Ashton Ellis (αγγλ. μτφρ.), Broude Brothers, London 1892-1899, τόμος 3, σ. 338.

[12] Βλ. συνέντευξη του συνθέτη στον Γιώργο Λεωτσάκο, με τίτλο «Γιάννης Χρήστου: Μουσική για τους "Πέρσες" του Αισχύλου», στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής*, 22 Αυγούστου 1965.

Πρόθεση του Χρήστου είναι, μέσω του Χορού, να αναπαραγάγει θεμελιώδη συναισθήματα, και αυτό να το επιτύχει μέσω του ήχου της φωνής, όχι των νοημάτων. Ο ίδιος αναφέρεται στην αυτονομία των φωνητικών ήχων με ποικιλία υφής. Η πιο χαρακτηριστική «εφαρμογή» αυτής της αντίληψης πραγματοποιείται στο χορό των *Περσών*. Και εδώ υπάρχει ομοιότητα με την αντίληψη του Βάγκνερ σχετικά με την υπέρβαση του «μίμου» (δηλαδή του ιδιοσυγκρασιακού χαρακτήρα της φωνής) και τη χρήση της φωνής ως μουσικού οργάνου.[13] Στην ουσία, δηλαδή, και οι δύο αυτοί δημιουργοί θέτουν τη μουσική ως το ουσιαστικό μέσο μετουσίωσης της τέχνης σε μορφή τελετουργίας.

Κυκλική ροή – επανάληψη: Η κυκλική / ατέρμονη διάσταση του χρόνου

Κατά συνέπεια, συγκλίνουσα αντίληψη διέπει τους δύο αυτούς δημιουργούς για την κυκλική / ατέρμονη διάσταση του χρόνου και την ταύτιση, ή την εξάλειψη, χώρου και χρόνου. Η επανάληψη, για τον Βάγκνερ, έχει εγελιανό χαρακτήρα: μέσω της δομικής ροής και επανάληψης των μοτίβων, αλλά και μέσα από τη ρομαντική έννοια της «οργανικής ανάπτυξης» του μουσικού δράματος, η επανάληψη δηλώνει μια ανάπτυξη προς τα «πάνω», έτσι ώστε η πλήρης ανάπτυξη, ο πλήρης κύκλος, να ταυτίζεται με τον θάνατο ή με το τέλος μιας περιόδου πολιτισμικής ανάπτυξης, όπως τον προσδιορίζει ο Χέγκελ.[14]

Η επανάληψη για τον Χρήστου πραγματοποιείται μέσω επαναλαμβανόμενων, κυκλικών και στατικών δομών του ήχου. Η τελετουργική διαδικασία ενεργοποιείται μέσα από την έμφαση στον κυκλικό χρόνο, κυρίως μέσα από το ρόλο του Χορού.

Το ενδιαφέρον του Χρήστου για την αξία και το περιεχόμενο της αρχής της «επανάληψης» φαίνεται σε μεγάλο μέρος και πολλές διαφορετικές πτυχές του έργου του. Όπως διαβάζουμε στο κείμενό του με τίτλο *Music and protoperformance*, η κυκλική ροή, ή εξέλιξη, είναι ένα είδος τελετουργίας στην οποία συμμετέχει ο άνθρωπος από την αρχή της ιστορίας του. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει ένα βασικό μοντέλο και πραγματοποιείται σε ατομικές ή συλλογικές πράξεις περιοδικού χαρακτήρα, όπου διάφορα άτομα συνεισφέρουν στη θέληση του «πεπρωμένου» (π.χ. φυσικές καταστροφές και επιδημίες). Μέσα σε αυτές, ενεργοποιείται η ψυχική του ενέργεια. Η διαδικασία αυτή ενεργοποίησης της ψυχής μπορεί να μεταφερθεί στην τέχνη δημιουργώντας τελετουργικές δομές, τις οποίες ο Χρήστου αποκαλεί *protoperformances*.[15]

Η στόχευση της τέχνης προς την εξάλειψη του χωροχρόνου βρίσκεται στον πυρήνα της σκέψης των δύο αυτών δημιουργών. Η τέλεια εξάλειψη του χρόνου και του χώρου, για τον Βάγκνερ, σηματοδοτεί την αρχή μιας εντελώς νέας πραγματικότητας, η οποία θα πρέπει να διατηρείται ως έννοια στη συνείδηση της κοινωνίας μέσω της «πίστης». Η πίστη, επομένως, εξαλείφει όλες τις προηγούμενες δεσμεύσεις και επαναδομεί νέες που έχουν να κάνουν, για τον Βάγκνερ, με το ιδανικό γερμανικό συλλογικό πνεύμα. Ως μια κοινοτική ιδέα που μοιράζεται ο λαός, είναι ταυτόχρονα έντονα συγκρατημένη αλλά και σε απόσταση από τον εαυτό της, και εξασφαλίζει τη διατήρησή της μέσα από

[13] Για την άποψη αυτή του Βάγκνερ, όπως και την εφαρμογή της στο μουσικό δράμα, βλ. αναλυτικότερα: Σιώψη, «Ο ιδεογραφικός ρόλος της φωνής στο μουσικό δράμα: Τα παραδείγματα των φωνών της Γκουτρούνε και της Μπρουνχίλντε στο *Λυκόφως των Θεών* της Τετραλογίας», *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π., σ. 108-122.

[14] Βλ. αναλυτικότερα: Σιώψη, [κυρίως] «Η έννοια της "οργανικής ανάπτυξης" στη θεωρία του "ολικού έργου τέχνης" *(Gesamtkunstwerk)*» και «Ο "θάνατος" στη μουσική του Βάγκνερ: Η σκηνή "Liebestod" του *Τριστάνου και Ιζόλδης*», *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π., σ. 73-85 και 86-93.

[15] Βλ. το σχετικό κείμενο στην ιστοσελίδα του Jani Christou («Writings»): http://www.janichristou.com (ημερομηνία προσπέλασης: 30 Αυγούστου 2015).

τελετουργίες που πραγματοποιούνται ανάμεσα στην τέχνη και τους δέκτες της. Το νόημα του τέλους του *Δακτυλιδιού*, παραδείγματος χάρη, δηλώνει ότι μια σημαντική τελετουργία έχει τελειώσει και ένας άλλος «άθλος» θα πρέπει να πραγματοποιηθεί: η σταδιακή πραγμάτωση των ιδεών αυτών στην κοινωνία μέσω της πίστης.[16]

Και ο Χρήστου στοχεύει στην υπέρβαση της χωροχρονικής διάστασης μέσω τελετουργικών μουσικών πράξεων. Κύρια επιδίωξή του είναι η μετουσίωσή τους σε άμεση επικοινωνία με τις αρχετυπικές διαστάσεις της ψυχικής ύπαρξης, έξω από τόπο και χρόνο.

Δομή

Η δομή του καλλιτεχνικού έργου καλείται να μεταφέρει την τελετουργική διάσταση σε άμεση επαφή με τους συμμετέχοντες. Η δομή της μουσικής, για τον Βάγκνερ, είναι σημαντική, καθώς μεταφέρει την «αλήθεια» με έναν «κανονιστικό» τρόπο στη διάσταση της εκτέλεσης. Αυτή η μεταφορά πρέπει να πραγματοποιείται μέσω της ενεργής ακρόασης της συνθετικής δομής της ορχηστρικής και φωνητικής μουσικής. Αποβλέπει στην αφύπνιση του ακροατή, στοχεύοντας στην ενότητα περιεχομένου και πραγματικότητας.

Ο Βάγκνερ παρομοιάζει πολλές φορές αυτήν τη διαδικασία με την ονειρική κατάσταση, κάτι που, απροσδόκητα ίσως, τον φέρνει κοντά στην αντίστοιχη αντίληψη του Χρήστου, στον οποίο θα αναφερθώ στη συνέχεια. Σύμφωνα με τις ιδέες του Βάγκνερ, κυρίως αυτές που αναπτύσσονται στις μεταγενέστερες θεωρίες του, η μουσική θα πρέπει να φέρνει στην επιφάνεια την εσωτερική ζωή (την «εσωτερικά κατευθυνόμενη συνείδηση») ως ένα όραμα σε μια διαδικασία που μεταφορικά μπορεί να ιδωθεί ως ξύπνημα από τον κόσμο των ονείρων. Αυτή η διαδικασία συμπίπτει με τη σταδιακή κατανόηση από τον ακροατή της βαθύτερης ουσίας μέσα από την ενεργή συμμετοχή του.[17]

Για τον Χρήστου, η δομή της μουσικής μεταφέρει όλες τις εμπειρικές αποχρώσεις της ζωής, τις οποίες όμως διατηρεί στις δομές της, προσομοιάζοντας αυτήν της τη λειτουργία με την ονειρική κατάσταση. Ο ίδιος ο Χρήστου καταγράφει τις εξής σκέψεις:

> Με απασχολεί η μουσική που βρίσκεται αντιμέτωπη· η μουσική που έχει τη βούληση να αντικρίζει την ασφυκτική επίδραση, ακόμα και τον τρόμο, μεγάλου μέρους της καθημερινής εμπειρίας της ζωής· η μουσική που ΔΕΝ αναζητάει να δραπετεύσει από την επιμονή των προτύπων στα οποία αυτή η εμπειρία συνεχώς ξετυλίγεται. Η μουσική που, όχι μόνο δεν επιχειρεί να δραπετεύσει από αυτήν την εμπειρία, αλλά αναζητάει τις μορφές της και τις καταβροχθίζει, και τις «φτύνει» ξανά, ακριβώς όπως κάνουν τα όνειρα.[18]

Επίλογος

Συμπερασματικά, μέσα από τη συνοπτική αντιπαράθεση φιλοσοφικών και δομικών χαρακτηριστικών του Βάγκνερ και του Χρήστου, επιχείρησα να καταδείξω την πολυδιάστατη σύμπνοια του έργου των δύο μεγάλων αυτών δημιουργών. Υπάρχουν βέβαια ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους, και αυτό είναι πολύ φυσικό, καθώς αυτές συνδέονται με τα διαφορετικά ιστορικά περιβάλλοντα αλλά και τις καλλιτεχνικές

[16] Βλ. Σιώψη, *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, ό.π.

[17] Βλ. αναλυτικότερα: Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, ό.π.

[18] «I am therefore concerned with a music that confronts; with a music that wants to stare at the suffocating effect, even terror, of much of our everyday experience of living; with a music that does NOT seek to escape the relentlessness of patterns in which this experience keeps unfolding. With a music that not only does not attempt to escape this experience, but that seeks out its forms – and eats them up, and throws them up again, just as dreams do». Βλ. το σχετικό κείμενο στην ιστοσελίδα του Jani Christou («Writings»): http://www.janichristou.com (ημερομηνία προσπέλασης: 30 Αυγούστου 2015).

ιδιοσυγκρασίες τους. Μια ουσιαστική διαφορά, συνδεδεμένη και με τα διαφορετικά ιστορικά περιβάλλοντα, προκύπτει αν αντιπαραβάλουμε τη ρομαντική κοσμοθεώρηση του Βάγκνερ με ουσιαστικά εγελιανές καταβολές, η οποία υποδεικνύει στην κοινότητα των ακροατών ένα αίσιο τέλος, με τον σκεπτικισμό που εμποτίζουν οι τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα τη φιλοσοφική στάση του Χρήστου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του σκεπτικισμού αυτού είναι η άποψη που ενσωματώνει στην *Ορέστεια*, το τελευταίο και ατυχώς ανολοκλήρωτο έργο του, μέσα από την αλλαγή του τέλους, που γίνεται σκόπιμα για να καταδειχτεί ότι ο κόσμος δεν έχει ελπίδα αίσιου τέλους. Και αναφέρομαι ειδικά σε αυτό το έργο του, γιατί σε αυτό ο δημιουργός σκόπευε να ενσωματώσει την έως τότε εμπειρία του, συνοψίζοντας το σύνολο των ιδεών του φιλοσοφικο-μουσικού του συστήματος. Στην τελευταία του συνέντευξη σχετικά με το έργο αυτό, μάλιστα, μιλάει για τον «πανικό έλλειψης λύσης στο πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης».[19]

Αλλά, αν και ο Ρίχαρντ Βάγκνερ, γνήσιο τέκνο μιας ρομαντικής εποχής, έχει σαφείς διαφοροποιήσεις στο τι θέλει να εκφράσει μέσω του έργου του από τον Γιάννη Χρήστου, τον δικό μας μεγάλο δημιουργό του εικοστού αιώνα, η πορεία τους ως προς την αντίληψη του ρόλου της τέχνης τους έχει σημαντικά κοινά στοιχεία, όπως συνοπτικά επιχείρησα να αναδείξω. Κατά την άποψή μου, οι κοινές αυτές δημιουργικές διαδρομές τους απορρέουν από την κεντρική αντίληψη, που βρίσκεται στην καρδιά του στοχασμού τους, της τέχνης ως τελετουργίας, ως κάτι που διαπερνάει τη γλώσσα της και τείνει να ταυτιστεί με τη ζωή· τη ζωή όπως την εξιδανικεύει, κτίζοντας μια ουτοπία, ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και την ονειρεύεται με αστείρευτο φιλοσοφικό βάθος ο Γιάννης Χρήστου. Ο αιώνας που τους χωρίζει μπορεί να προδίδει σοβαρές αισθητικές και συνθετικές διαφορές της καλλιτεχνικής τους γλώσσας, αλλά δεν διαφοροποιεί τα κοινά ερωτήματα που θέτουν και τις συγκλίνουσες τάσεις που υιοθετούν, προσπαθώντας να λύσουν το μυστήριο της ανθρώπινης ζωής με τη μαγική γλώσσα της τέχνης. Οι δύο αυτοί σπουδαίοι δημιουργοί επιχειρούν να δημιουργήσουν συλλογικές κοινότητες μέσω της τέχνης τους (ή, για να το θέσω διαφορετικά, στοχεύουν στην επαναφορά του ατόμου σε μια κατάσταση τελειοποιημένης εκστατικής και καλλιτεχνικής δράσης). Η Τέχνη, άλλωστε, είναι Μαγεία και η μαγεία είναι απελευθέρωση· μια απελευθέρωση που αποτελεί δικαίωμα ολόκληρης της ανθρωπότητας.

[19] Βλ. αναφορά στον συσχετισμό της *Ορέστειας* με τον «πανικό έλλειψης λύσης στο πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης» («the panic of the lack of solution to the problem of human existence») από τον Χρήστου στο: Lucciano, *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer*, ό.π., σ. 120.

Η Βενετία και οι ελληνικές της κατακτήσεις: μουσικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις[1]

Καίτη Ρωμανού

Οι σχέσεις των Βενετών με την Ανατολή ήταν ήδη στενές πριν την 4η Σταυροφορία (1204). Από τον 9ο αιώνα, που η Βενετία ανήκε στην βυζαντινή αυτοκρατορία, ώς το 1204, που ηγήθηκε των σταυροφόρων οι οποίοι κατέλαβαν την Κωνσταντινούπολη, και ώς την οριστική πτώση της Ενετικής Δημοκρατίας το 1797, η βενετική κοινότητα της (βυζαντινής και της οθωμανικής) Κωνσταντινούπολης και η αντίστοιχη ελληνική της Βενετίας ήταν πολυπληθείς και δραστήριες, και απολάμβαναν, κατά καιρούς, προνόμια κατ' εξαίρεση προς τις άλλες ξένες εθνικές κοινότητες των δύο πόλεων.[2]

Στην κατανομή των ελληνικών περιοχών, μετά την 4η Σταυροφορία, οι Βενετοί επιδίωξαν να έχουν τον έλεγχο των θαλάσσιων οδών μεταξύ των σημαντικών εμπορικών κέντρων της Ανατολικής Μεσογείου. Προς τον σκοπό αυτό, σημαντικότερη κτήση τους ήταν η Κρήτη (1204-1669), το κέντρο της ανατολικής Μεσογείου. Πήραν επίσης την Μεθώνη [Modon] και την Κορώνη [Coron] στην Πελοπόννησο, τη Νάξο και την Χαλκίδα [Negroponte]. Την Κέρκυρα, την πύλη που έκλεινε τον δρόμο προς την Αδριατική και την Βενετία, την κατέλαβαν οριστικά το 1386 και την κράτησαν ώς το 1797.[3] Την Κύπρο την πήραν αργότερα, το 1489 από τους Γάλλους, στην κατοχή των οποίων ήταν από το 1191. Έτσι, η βενετική κυριαρχία στην ανατολική Μεσόγειο διήρκεσε από το 1204 ώς το 1797. Η Κρήτη ήταν η μεγαλύτερης διάρκειας ενετική κατοχή της περιοχής (1204-1669), ενώ η Κύπρος και η Κέρκυρα δεν ανήκαν στην βυζαντινή αυτοκρατορία, αλλά σε δυτικούς οίκους, όταν κατελήφθησαν από τους Βενετούς. Η Κέρκυρα παρέμεινε υπό την κυριαρχία της ώς το 1797, την χρονιά που έπεσε η ίδια η Ενετική Δημοκρατία.

[1] Ευχαριστώ θερμά την Κωνσταντίνα Φιλιπποπούλου, πτυχιούχο της ιταλικής φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τον έλεγχο των μεταφράσεων από τα ιταλικά του κατωτέρω κειμένου.

[2] Οι σχέσεις της Βενετίας με την Ανατολή έλκουν από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα το ενδιαφέρον όλο και περισσότερων ερευνητών, όπως μαρτυρεί ο αυξανόμενος αριθμός σχετικών εκδόσεων (βλέπε, ενδεικτικά, βιβλιογραφία στο: Rebecca E. Malik, *From Venice to Byzantium and Back: Relations between Venetians and Greeks, 1200-1600*, thesis submitted to the Faculty of Wesleyan University, Middletown, Connecticut, April 2009, σ. 111-118). Βλέπε επίσης τις πρωτοποριακές μελέτες του ιστορικού, καθηγητή στο Πανεπιστήμιο του Yale, Deno John Geanakoplos: *Byzantine East and Latin West: Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance; Studies in Ecclesiastical and Cultural History* (New York: Harper & Row, 1966)· *Emperor Michael Palaeologus and the West, 1258-1282; A Study in Byzantine-Latin Relations* (Cambridge: Harvard University Press, 1959)· *Greek Scholars in Venice: Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 1962)· *Interaction of the "Sibling" Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)* (New Haven: Yale University Press, 1976)· *Medieval Western Civilization and the Byzantine and Islamic Worlds: Interaction of Three Cultures* (Lexington, Mass: D.C. Heath, 1979)· *Constantinople and the West: Essays on the Late Byzantine (Palaeologan) and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman Churches* (Madison: University of Wisconsin Press, 1989).

[3] Μία πρώτη φορά την κατέλαβαν το 1207 από τους Γενοβέζους (1197-1207). Το 1214 την πήρε το Δεσποτάτο της Ηπείρου, που το 1259 την χάρισε στον Μάνφρεντ της Σικελίας. Όταν αυτός πέθανε, το νησί έγινε ιδιοκτησία του οίκου των Ανδεγαυών της Νάπολης. Από αυτούς την πήραν το 1386 οι Βενετοί.

Η ελληνική επιρροή στον βενετικό πολιτισμό είναι ιδιαίτερα έντονη στα πρώτα χρόνια της μεταξύ τους σχέσης και μαρτυρείται ιδιαίτερα εύγλωττα από την αρχιτεκτονική, την εικονογράφηση και την διακόσμηση του Αγίου Μάρκου. Όταν γίνονταν οι εργασίες του τρίτου κτισίματος του Αγίου Μάρκου – που στο μέγιστο ποσοστό του είναι ο σημερινός ναός – ο δόγης Domenico Selvo, επί του οποίου ολοκληρώθηκε ο εξωραϊσμός της εκκλησίας, διαμήνυσε πως κάθε βενετός έμπορος που επέστρεφε από την Ανατολή όφειλε να φέρει μαζί του μάρμαρα και γλυπτά για την διακόσμηση του Αγίου Μάρκου.[4] Επίσης, το γεγονός ότι η ιταλική ανανέωση του ενδιαφέροντος στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, φιλοσοφία και επιστήμη, και η ηγετική θέση της Βενετίας στην τυπογραφία συνδέονται άμεσα με την Παλαιολόγεια Αναγέννηση (1261-1453) και με τους Έλληνες που προσέφυγαν στην πόλη είναι σήμερα ευρέως αποδεκτό.

Ο βασιλιάς της Κύπρου στον Άγιο Μάρκο

Όπως ειπώθηκε, η Κύπρος ήταν υπό λατινική κυριαρχία (1191-1489) όταν την κατέλαβαν οι Βενετοί. Οι Λουζινιάν που βασίλευαν στο νησί απέδιδαν μεγάλη σημασία στη μουσική και ήταν προστάτες ορισμένων φημισμένων μουσικών, με κυριότερο τον Guillaume de Machaut, ο οποίος υπηρέτησε τον Πέτρο τον Α' (1359-1369). Στην διάρκεια των επισκέψεών του στην Δύση, για να βρει συμμάχους για την σχεδιαζόμενη σταυροφορία στην Αλεξάνδρεια (1365), ο Πέτρος απόλαυσε την καλύτερη μουσική της εποχής, αφού όλοι οι βασιλείς και οι αριστοκράτες τον υποδέχονταν στις αυλές τους με πλούσιους εορτασμούς, μουσική και χορούς. Ο φλωρεντινός ιστορικός Philippo Villani (1325-1405), γράφοντας περί των διασήμων φλωρεντινών πολιτών σε ένα βιβλίο όπου συμπεριλαμβάνονται, για πρώτη μάλλον φορά, μουσικοί και ζωγράφοι,[5] στην βιογραφία του Francesco Landini, δίνει την πληροφορία ότι ο μουσικός βραβεύτηκε στην Βενετία με δάφνινο στεφάνι «ab illustrissimo ac nobilissimo Cyprorum Rege» («από τον ενδοξότατο και ευγενέστατο βασιλιά της Κύπρου») για το εκκλησιαστικό όργανο που έπαιξε.[6]

Το ίδιο αυτό γεγονός αναφέρει και ο Francesco Caffi στην *Storia della Musica Sacra nella gia Cappela Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, και το τοποθετεί στον Άγιο Μάρκο, κατά τις εκδηλώσεις που έγιναν στην πόλη για να εορταστεί η ανάκτηση της Κρήτης, δηλαδή η καταστολή της τελευταίας επανάστασης των Ελλήνων του νησιού κατά των Βενετών, το 1364-1367:[7]

> Un singolare e solennissimo avvenimento ebbe poi luogo in Venezia, che mostrò se l'organista di Venezia il sommo fosse de' corifei. Sedeva ai di lei organi il successore di *Zucchetto*, ch' era *Francesco da Pesaro*. Sedea sul trono ducale quel *Lorenzo Celsi*, che Petrarca nelle sue senili intitolava *vir vere celsus*, e con prolungate magnifiche feste davasi nobile sfogo al pubblico entusiasmo di giubilo per la ricuperazione del regno di Candia, felicemente riuscita. Accorreano da tutte le parti d'Italia i curiosi per godere de' grandiosi spettacoli e delle si famose giostre, alle quali prendean parte anche il re di Cipro e l'arciduca d'Austria: e quest' eroica città era un tempio de' più eccelsi personaggi, ed un ridotto di tutte le persone più sollazzevoli. Anche ci veniva

[4] John Julius Norwich, *A History of Venice* (Penguin Books: London 2012 [1982]), σ. 74.

[5] Philippo Villani, *Liber de Civitatis Florentiae Famosis Civibus ex codice Mediceo Laurentiano nunc primum editus et de Florentinorum litteratura principes fere synchroni scriptores denuo in lucem prodeunt cura et studio Custavi Camilli Galletti* (Johannes Mazzoni: Florentiae MDCCCXLVII [1847]).

[6] Στο ίδιο, σ. 35

[7] Francesco Caffi, *Storia della Musica Sacra nella gia Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* (Venezia: Priv. Stabilimento naz. di G. Antonelli, 1855), σ. 26-27 και 62.

> il meraviglioso cieco Fiorentino *Francesco Landini* (zio che fu del riputato messer *Cristoforo*, notissimo commentatore del Dante), e ci venia per farsi da tanta Signoria ammirar e come poeta e come suonatore dell' organo.[8]

Ο maestro του Αγίου Μάρκου Gioseffo Zarlino και οι σύγχρονοι Έλληνες

Η Βενετία ήκμασε ως ευρωπαϊκό μουσικό κέντρο από τον 16ο ώς τον 18ο αιώνα. Οι πρώτες σπίθες άναψαν στην ιταλο-βυζαντινής αρχιτεκτονικής βασιλική του Αγίου Μάρκου. Η εκκλησία δεν ήταν μόνο διακοσμημένη με πολύτιμα αντικείμενα που είχαν μεταφερθεί από την Ανατολή, αλλά ήταν κτισμένη με πρότυπο την αρχιτεκτονική των ναών των Αγίων Αποστόλων και της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης. Ένα από τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής των, οι εξέδρες για δύο αντικριστούς χορούς, είναι που ενέπνευσε τα *chori spezzati* στους μουσικούς του Αγίου Μάρκου. Με τους *salmi spezzatti* του Adrian Willaert (περ. 1490-1562),[9] η πολυχορική μουσική εξελίχθηκε στο εκπληκτικό ύφος που καλλιέργησε την ευαισθησία για το ηχόχρωμα και την δυναμική, και, ως επακόλουθο, τα μέσα για την δημιουργία δραματικότητας που ποτέ πριν δεν είχε με τέτοια ένταση συλληφθεί στην δυτική μουσική, και η οποία κορυφώθηκε στις συνθέσεις του Giovanni Gabrielli (περ. 1557-1612). Από το 1527, που ανέλαβε την θέση του maestro του Αγίου Μάρκου ο Adrian Willaert, ώς τον θάνατο του Giovanni Gabrielli, που κατείχε την θέση του πρώτου οργανίστα,[10] η μουσική του Αγίου Μάρκου ήταν στην ακμή της, με τους μαθητές του Willaert να κατέχουν τις θέσεις του πρώτου ή του δεύτερου organista ή, ως διάδοχοι του, τη θέση του maestro. Ο Gioseffo Zarlino (1517-1590), ο πιο διανοούμενος από τους μαθητές του Willaert, κατείχε τη θέση του maestro από τον Ιούλιο του 1565 ώς τον θάνατό του. Στα θεωρητικά του έργα δίνει πολλές πληροφορίες περί της μουσικής πράξης της εποχής και περί σύγχρονών του μουσικών.[11] Στην διατριβή του *Le Istitutioni harmoniche* – στην τρίτη έκδοση της οποίας τονίζεται, στο εξώφυλλο, το μη μουσικοθεωρητικό περιεχόμενο της[12] – συναντούμε

[8] «Ένα μοναδικό και πανηγυρικό γεγονός έλαβε χώρα μετά στην Βενετία, που έδειξε αν ο οργανίστας της Βενετίας ήταν ο κορυφαίος των κορυφαίων. Στα όργανα καθόταν ο διάδοχος του Zucchetto, ο Francesco da Pesaro. Στον δουκικό θρόνο βρισκόταν ο Lorenzo Celsi, που ο Πετράρχης ονόμασε στα γεράματά του *άνδρα αληθώς υψηλό*, και με παρατεταμένες θαυμάσιες γιορτές έδωσε ευγενές ξέσπασμα στον ενθουσιασμό του κοινού από την μεγάλη χαρά για την ανάκτηση της βασιλείας του Χάνδακα, που είχε επιτυχώς επιτευχθεί. Προσέτρεχαν από όλα τα μέρη της Ιταλίας οι περίεργοι για να απολαύσουν τα μεγαλειώδη θεάματα και τις φημισμένες μονομαχίες ιπποτών στις οποίες πήραν μέρος και ο βασιλιάς της Κύπρου και ο αρχιδούκας της Αυστρίας. Και η ηρωική πόλη ήταν ένας ναός των πιο υψηλών προσωπικοτήτων και συνάθροιση όλων των πιο ευφρόσυνων ανθρώπων. Ήρθε επίσης και ο θαυμάσιος τυφλός Φλωρεντινός Francesco Landini (θείος του φημισμένου κ. Cristoforo, γνωστού σχολιαστή του Δάντη), και ήρθε για να θαυμαστεί από τόσους ευγενείς, ως ποιητής και ως εκτελεστής του εκκλησιαστικού οργάνου». Στο ίδιο, σ. 26.

[9] *Chori spezzati* είχαν χρησιμοποιηθεί και από προγενέστερους βενετούς συνθέτες, ιδίως τους Fra Ruffino και τον μαθητή του, Francesco Santacroce.

[10] Ο Giovanni Gabrielli ήταν πρώτος οργανίστας και το 1584, αλλά κατέλαβε την θέση μόνιμα, μετά από διαγωνισμό, το 1585.

[11] Στο έργο του Zarlino *Dimostrationi harmoniche* (Βενετία 1571) υπάρχουν οι μόνες γνωστές πληροφορίες για την μουσική παιδεία και την αρχή της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του δασκάλου του, Adrian Willaert. Βλ. Lewis Lockwood, Giulio Ongaro, Michele Fromson, Jessie Ann Owens, «Willaert [Vuigliart etc.], Adrian [Adriano]», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, σ. 389-400.

[12] Διαβάζουμε στο εξώφυλλο της τρίτης έκδοσης: «*Istitutioni Harmoniche* […] Nelle quali, oltra le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, Historici, & di Filosofi si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere» [*Αρμονική Επιστήμη* […] Στους οποίους [τόπους], εκτός από την ύλη που ανήκει στην Μουσική, αναδεικνύονται πολλά χωρία Ποιητών, Ιστορικών και Φιλοσόφων, όπως θα μπορέσει να δει κανείς καθαρά, όταν διαβάσει [το έργο]]. Η πρώτη έκδοση ήταν το 1558 και η τρίτη, στην οποία αναφέρονται οι παραπομπές σε ετούτη την ανακοίνωση, το 1573: Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche* (Venezia: Francesco de' Franceschi Senese: MDLXXIII [1573]).

αρκετές αναφορές στους Έλληνες της Βενετίας και των κτήσεών της, ενδιαφέρουσες όχι μόνο για τις πληροφορίες αυτές καθαυτές, αλλά και επειδή κατοπτρίζουν την εικόνα που είχε ο Zarlino (και πιθανότατα και άλλοι Βενετοί του κύκλου του) για τους Έλληνες αυτούς, για την σχέση τους με τους αρχαίους Έλληνες, με τους Βενετούς, τους Οθωμανούς και, εν γένει, το περιβάλλον τους. Στο τέταρτο μέρος της διατριβής, ο Zarlino αναφέρει ως χαρακτηριστικό της ποίησης των «Ελλήνων στις μέρες μας» τους δεκαπεντασύλλαβους στίχους και δίνει ως παράδειγμα δύο στροφές από το έργο *Σύνοψις Ιστορική* του χρονικογράφου Κωνσταντίνου Μανασσή (1130-1187), ο οποίος έζησε για κάποιο διάστημα και στην Κύπρο και το έργο του ήταν δημοφιλέστατο ώς και στους μεταβυζαντινούς χρόνους:

> [L]i Greci a i nostri giorni, oltra l'altre loro maniere hanno il Verso di Quindici sillabe; come sono questi, che sono di Constantino Mannasì grande Filosofo,
>
> Ὁ τοῦ θεοῦ παντέλειος, καὶ παντοκτίστωρ λόγος,
> Τὸν οὐρανὸν τὸν ἄναστρον παρήγαγεν ἀρχῆθεν:
>
> & vogliono dire; La parola di Dio in tutto è perfetta: & colui, che fabricò tutte le cose del Mondo, da principio fabricò il Cielo senza stelle; de i quali Versi tutto il suo Hexameron[13] è pieno; & li cantano sotto un Modo particolare, secondo 'l costume loro; il che non si usa nella Italia.[14]

Σε άλλο σημείο της διατριβής του, ο Zarlino, περιγράφοντας έναν αρχαίο ελληνικό πηδηχτό χορό, λέει: «La qual maniera di ballare, o saltare dura fino al dì di hoggi appresso li Candioti & quelli, che habitano nell' Isola di Cipro».[15]

Το πιο ενδιαφέρον σημείο από όσα σχετίζονται με τους νέο-Έλληνες είναι στο τρίτο μέρος της διατριβής του. Εκεί ο Zarlino θίγει το θέμα της δυτικής επιρροής στην υφή του βυζαντινού μέλους. Θέλοντας να δείξει ότι λανθασμένα ορισμένοι θεωρούν το διάστημα τετάρτης διαφωνία, ο Zarlino φέρνει παραδείγματα από κείμενα αρχαίων ελλήνων θεωρητικών και μετά προσθέτει:

> Et se fusse veramente dissonante, come dicono, noi non la usaressimo nelle nostre compositioni: & similmente i moderni Greci non la porrebbeno ne i lor canti a più voci; i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella loro Chiesa, ne i loro Canti ecclesiastici; ne i quali pongono essa Diatessaron nella parte grave, senza porre per sua basa (dirò cosi) alcuna altra consonanza.[16]

Αυτή είναι ακριβής περιγραφή του δίφωνου μέλους, που ονομάζεται «διπλούν μέλος». Πρόκειται για μία διφωνία που εκτελείται εύκολα αυτοσχέδια και έχει βρεθεί

[13] Ο Zarlino ονομάζει το έργο Hexameron, γιατί η σύνοψις αρχίζει με τις έξι πρώτες μέρες της δημιουργίας του κόσμου.

[14] «Οι Έλληνες στις μέρες μας έχουν, εκτός άλλων, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο, όπως είναι οι στίχοι του Κωνσταντίνου Μανασσή, μεγάλου φιλοσόφου: «Ὁ τοῦ θεοῦ παντέλειος, καὶ παντοκτίστωρ λόγος / Τὸν οὐρανὸν τὸν ἄναστρον παρήγαγεν ἀρχῆθεν, που θέλουν να πουν: […], και από τους στίχους αυτούς είναι γεμάτο ολόκληρο το Εξάμερόν του, και τους τραγουδούν με έναν ιδιαίτερο τρόπο, κατά την συνήθειά τους, ο οποίος δεν χρησιμοποιείται στην Ιταλία». *Istitutioni Harmoniche*, σ. 370.

[15] «Αυτός ο τρόπος που χορεύουν ή πηδούν διαρκεί ώς σήμερα στους Κρητικούς και αυτούς που κατοικούν στη νήσο Κύπρο». Στο ίδιο, σ. 75.

[16] «Και αν [η διατεσσάρων] ήταν αληθινά διάφωνη, όπως λένε, εμείς δεν θα την χρησιμοποιούσαμε στις συνθέσεις μας, και ομοίως και οι σύγχρονοι Έλληνες δεν θα μπορούσαν να την βάλουν στα τραγούδια τους με περισσότερες φωνές, που ακούγονται εδώ στην Βενετία σε κάθε επίσημη ημέρα στα εκκλησιαστικά τους μέλη, στα οποία θέτουν αυτήν την διατεσσάρων στο βαρύ μέρος [φωνή], χωρίς να βάζουν από κάτω, ως βάση θα έλεγα, καμία άλλη συμφωνία». Στο ίδιο, σ. 177-178.

και σε αρκετά χειρόγραφα σε βυζαντινή σημειογραφία. Τα περισσότερα από αυτά τα χειρόγραφα περιέχουν μουσική Κρητών και Κυπρίων εκκλησιαστικών μουσικών που ζουν στα νησιά τους. Στα χειρόγραφα συναντούμε από τον 15ο αιώνα ονόματα των δημιουργών τους, όπως ο Ανδρέας Στέλλων από την Κύπρο και ο Ιωάννης Πλουσιαδηνός από την Κρήτη.

Έλληνες μουσικοί στη Βενετία

Ένας ορθόδοξος εκκλησιαστικός μουσικός που έζησε και σπούδασε στην Δύση ήταν ο Κύπριος Ιερώνυμος (ήκμασε το 1550-1560), ο οποίος σπούδασε τρία χρόνια με τον Zarlino και μετά φοίτησε στο Πανεπιστήμιο της Πάδοβας. Ο Ιερώνυμος συνέγραψε μία μουσική διατριβή, όπου εκθέτει ένα σημειογραφικό σύστημα δικής του επινόησης για το βυζαντινό μέλος. Δίνει δε ως δείγμα της σημειογραφίας του μία πολυφωνική μελοποίηση του τροπαρίου «Ω Πάσχα το Μέγα και ιερώτατον», η οποία είναι πολύ πιο επηρεασμένη από την δυτική πολυφωνία από ό,τι είναι τα διπλά μέλη.[17]

Ο πιο γνωστός έλληνας μουσικός που σχετίστηκε με την Βενετία είναι ο Κρητικός Φραγκίσκος Λονταρίτης (Francesco Londariti, περ. 1518-1572), τον οποίο ανακάλυψε και ερεύνησε πρώτος ο ιστορικός Νικόλαος Παναγιωτάκης,[18] ενώ ο Πύρρος Μπαμίχας, καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, πραγματοποίησε κριτική έκδοση ολόκληρου του σωζόμενου έργου του. Ο Λονταρίτης πήγε στην Βενετία και προσλήφθηκε ως τραγουδιστής (cantore) στην χορωδία της *cappella musicale* του Αγίου Μάρκου το 1549, όταν *maestro* ήταν ο Adrian Willaert, του οποίου φέρεται ως μαθητής· ήταν συμμαθητής, συνεπώς, του Zarlino (έστω και τυπικά, γιατί γνωρίζουμε πως ο Willaert δεν δίδαξε όλους όσοι έχουν καταγραφεί ως μαθητές του).[19] Έμεινε στη χορωδία ώς το 1556 ή το 1557, αλλά οι σχέσεις του με την Βενετία συνεχίστηκαν και όταν εργαζόταν στο Μόναχο, αφού, κατά τον Μπαμίχα, είχε την υποστήριξη σημαντικών μουσικών της Βενετίας, ενώ έργα του γραμμένα για το Μόναχο εκδόθηκαν σε γνωστούς οίκους της Βενετίας, όπως του Francesco Rampazetto και του Girolamo Scotto.[20] Ένας άλλος Κρητικός μουσικός που συνδέθηκε με την Βενετία είναι ο Φραγκίσκος de Laudis, ανακάλυψη και αυτός του Παναγιωτάκη, περί του οποίου όμως ελάχιστα είναι γνωστά. Μάλλον ανήκε σε νεότερη του Λονταρίτη γενιά[21] και σταδιοδρόμησε κυρίως ως εκτελεστής και όχι ως συνθέτης.[22]

Κυπριακά τραγούδια στην Βενετία

Όταν ο Ιταλός μαντριγκαλιστής Giandomenico Il Martoretta (1515 – μετά το 1560), επιστρέφοντας από τους Αγίους Τόπους, σταμάτησε στην Κύπρο, απόλαυσε την

[17] Την ύπαρξη του χειρογράφου του Ιερώνυμου ανακοίνωσε ο Oliver Strunk στο «A Cypriot in Venice», *Natalicia Musicologica* 1962, σ. 101-109. Κριτική έκδοση του χειρογράφου, που φέρει τον τίτλο «Περί χρείας μουσικής γραικών χαρακτήρων», έκανε ο Bjarne Schartau στο *Hieronymos Tragodistes, Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, MMB CSRM, Band III (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1990). Βλ. επίσης, Γρηγόριος Θ. Στάθης, «I manoscritti e la tradizione musicale bizantinosinaitica», *Θεολογία* ΜΓ΄/2 (1972), σ. 273-274.

[18] Νικόλαος Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης (Londariti): Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου-έκτου αιώνα· μαρτυρίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του*, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μετά-Βυζαντινών Σπουδών της Βενετίας 19 (Αθήνα: Εστία, 1990).

[19] Lockwood κ.ά., «Willaert [Vuigliart etc.], Adrian [Adriano]», σ. 390.

[20] Πύρρος Μπαμίχας, *Δυτική μουσική στην βενετοκρατούμενη Ελλάδα. [Α] Κρήτη (Candia). Francesco Londariti (c 1518-1572) – Francesco de Laudis (?): Opera omnia* (Αθήνα: Panas Music / Παπαγρηγορίου – Νάκας, 2015), σ. 18-20 και αλλού.

[21] Στο ίδιο, σ. 16.

[22] Στο ίδιο, σ. 33.

φιλοξενία κύπριων αριστοκρατών. Στην συνέχεια, εξέδωσε στην Βενετία τη συλλογή *Terzo Libro di Madrigali a quattro voci*,[23] που αφιέρωσε στον "signor Piero singlitico nobile cavaliero de l'isola di Cipro" (με ημερομηνία 30 Ιουνίου 1554). Από τα 28 μαντριγκάλια του βιβλίου, τα δέκα είναι αφιερωμένα στους Κύπριους φίλους του. Ειδικό ενδιαφέρον έχει ένα μαντριγκάλι που είναι γραμμένο σε ελληνικούς στίχους με λατινικά ψηφία και την ιταλική τους μετάφραση: «O pothos isdio chijli currellena / Margaritaria capos' affendeugi, / Dichni metechni chie chij ta crimena / catha na theli capius na doxeugi, / Apudio matia stecule pimena / chie me ne natition nomon tachivegi / chiotis iachina na scalepsi chnari / vurga tamatia camnundo lithari».[24] Οι στίχοι αυτοί υπάρχουν και σε ένα χειρόγραφο του 16ου αιώνα, που περιέχει ερωτικά ποιήματα στα ελληνικά και βρέθηκε στην βιβλιοθήκη του Αγίου Μάρκου της Βενετίας (Biblioteca Nazionale di San-Marco).[25] Ανήκε στον Ιταλό ελληνιστή Natale Conti (1520-1582), ο οποίος είχε γράψει ελληνικά ποιήματα στην αρχαία γλώσσα,[26] και ως οριακές χρονολογίες σύνθεσης του πρωτότυπου δίδονται οι 1546-1570.[27] Ορισμένα από τα ποιήματα είναι μεταφράσεις από τα ιταλικά, αλλά φαίνεται πως το ποίημα στην έκδοση του Il Martoretta δεν είναι μετάφραση. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως κάποιες διαφορές που υπάρχουν μεταξύ του βενετικού χειρογράφου και της έκδοσης του Il Martoretta, και σημειώνονται εδώ, δηλώνουν πως το ποίημα λεγόταν στην Κύπρο ίσως ως τραγούδι και έτσι το έμαθε ο Il Martoretta όταν ήταν στην Κύπρο: «Ὁ πόθος είς δυὸ χείλη κουρελλένα / μαργαριτάρια κάποσα **φυτεύγει** [affendeugi], / δείχνει μὲ τέχνην κ' ἔχει τα **χωσμένα** [crimena] / κάθα **ποὺ** [na] θέλει **κάποιον** [capius] νὰ δοξεύγη, / ἀποὺ δυὸ μμάτια στέκουν **βλεπημένα** [le pimena] / καὶ μ' ἕναν τίτοιον **μόδον** [nomon] τὰ κηβεύγει / κι' ὅτις γιὰ κεῖνα νὰ σκαλέψη χνάριν / βουργὰ τὰ μμάτια κάμνουν τὸ λιθάριν».[28]

Ο Vivaldi, το θαύμα του Αγίου Σπυρίδωνα και η Φιλαρμονική Εταιρεία

Τελειώνω με την σχέση του μεγαλύτερου βενετού συνθέτη με την δυτικότερη βενετική ελληνική κατάκτηση, την Κέρκυρα, που όπως ειπώθηκε παρέμεινε υπό τους Βενετούς ώς την πτώση της Ενετικής Δημοκρατίας το 1797. Ένα από τα σημαντικότερα φωνητικά έργα του Antonio Vivaldi είναι το sacrum militare oratorio *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie*, RV 644. Το έργο γράφηκε για τις εκδηλώσεις που έγιναν στην Βενετία για να εορταστεί η νίκη των Βενετών επί των Οθωμανών, οι οποίοι στις 11 Αύγουστου 1716 τερμάτισαν την πολιορκία της Κέρκυρας, της προστατευτικής πύλης της Αδριατικής και της Βενετίας. Το ορατόριο αναφέρεται αλληγορικά στον θρίαμβο των Χριστιανών (των Βενετών) επί των βαρβάρων (των Οθωμανών). Ανοίγει με μία ενθουσιώδη οργανική εισαγωγή με στρατιωτικό ταμπούρλο και φανφάρα χάλκινων πνευστών, και τελειώνει με την χορωδία που τραγουδά «Adria vivat et regnet in pace», την διαπίστωση δηλαδή πως, μετά την αποπομπή των Οθωμανών από την Κέρκυρα, η Αδριατική ζει και βασιλεύει εν ειρήνη. Το χορικό αυτό

[23] Giandomenico Il Martoretta, *Il terzo libro di Madrigali a quattro voci, con cinque Madrigali del Primo Libro da lui novamente corretti* […] (Venetia: Antonio Gardane, 1554).

[24] Στο ίδιο, σ. 12.

[25] Thémis Siapkaras-Pitsillidès, *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'Amour en Dialecte Chypriote d'après un Manuscrit du xvi^e siècle* (Athènes: Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1952). Όπως λέει η συγγραφέας (σ. 5), το χειρόγραφο εντοπίστηκε από τον Κωνσταντίνο Σάθα το 1873 και έχει από τότε τραβήξει το ενδιαφέρον πολλών μελετητών της ελληνικής γλώσσας και ποίησης, όπως των É. Legrand, Γ. Ψυχάρη, Ι. Α. Συκουτρή, Ηλ. Βουτιερίδη, Α. Καμπάνη, Κ. Χατζηϊωάννου, Κ. Δημαρά, Γ. Ζώρα κ.ά.

[26] Στο ίδιο, σ. 4.

[27] Στο ίδιο, σ. 6.

[28] Στο ίδιο, σ. 138.

(χωρίς την λέξη regnet) έγινε ο ύμνος της Ενετικής Δημοκρατίας. Στην Κέρκυρα το γεγονός αποδόθηκε σε θαύμα του Αγίου Σπυρίδωνα, γιατί, ενώ όλοι περίμεναν την τελική έφοδο των Οθωμανών, μια φοβερή καταιγίδα τούς ανάγκασε να διαλυθούν ατάκτως και να αποδεκατιστούν κατά την φυγή τους. Είναι πολύ πιθανόν (διασκευασμένα) μέρη του έργου του Vivaldi να παίχτηκαν και σε επινίκιες εκδηλώσεις στην Κέρκυρα. Από το 1717 οι Βενετοί άρχοντες της Κέρκυρας καθιέρωσαν την περιφορά του σκηνώματος του Αγίου Σπυρίδωνα στις 11 Αυγούστου.[29] Η δε λιτανεία της 11ης Αυγούστου του 1837 (στην οποία για πρώτη φορά δεν συμμετείχε μπάντα που στελνόταν ειδικά από την Αγγλία τα προηγούμενα έτη) ήταν η αφορμή για την σύσταση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και της μπάντας της.[30]

[29] Λαυρέντιος Βροκίνης, «Περί των ετησίως τελουμένων εν Κερκύρα Λιτανειών του Θ. Λειψάνου του Αγίου Σπυρίδωνος και της εν έτει 1716 πολιορκίας της Κέρκυρας. Ιστορική επιτομή εκ Εκδεδομένων και Ανεκδότων εγγράφων ερανισθείσα», στο: Κώστας Δαφνής (επιμ.), *Λ. Βροκίνη Έργα*, τόμος 2 (Κέρκυρα: *Κερκυραϊκά Χρονικά*, τόμος XVII, 1973), σ. 283-355.

[30] Στο ίδιο, σ. 298-301.

Prolatio και tempus imperfectum
στην εποχή του φαντασιακού ρεαλισμού

Μάρκος Λέκκας

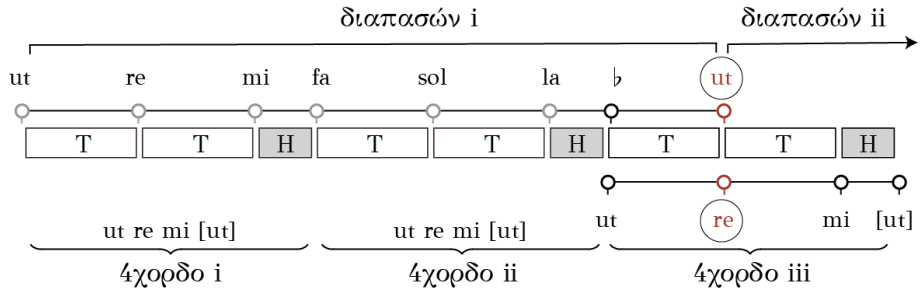
Το συνεχές παρόν

Σύμφωνα με την στρουκτουραλιστική αντίληψη όπου το όλο είναι το άθροισμα των μερών που το αποτελούν, η εποχή του ορθολογισμού, ακολουθώντας το ρασιοναλιστικό της πρότυπο και ευτυχής για το γεγονός ότι η επιστήμη είχε παραμερίσει την πρόληψη και την ιδεοληψία, επιδόθηκε με ακούραστο πάθος στην διαίρεση. Έτσι, έπιασε ξανά το μονόχορδο του Πυθαγόρα, το οποίο χρησίμευε σαν σκηνικό εργαλείο, καθώς είχε ήδη αναγάγει την διαίρεση σε τελετουργική παράσταση, το αποτέλεσμα της οποίας έδινε αξιοθαύμαστους αριθμούς, αξιοθαύμαστες δηλαδή αλήθειες για τα μυστικά που ήσαν κρυμμένα πίσω από την μετρική διάταξη των τόνων που τώρα μπορούσαν πια να φανερωθούν και να εξηγηθούν δημόσια, δίνοντας έναν πλούτο από δεκαδικές υποδιαιρέσεις για όσα πριν δεν μπορούσε να ψηλαφίσει ο νους του ανθρώπου, χωρίς να παρατηρήσει ότι κάθε φορά το αποτέλεσμα ήταν λειτουργικά ίδιο, όσο τα βασικά διαστήματα παρέμεναν σταθερά δύο, τόνος και ημιτόνιο.

Έτσι, το ξίφος του Siegfried και του Hamlet πάνω στη σκηνή είχε αντικατασταθεί τώρα με το μονόχορδο του Πυθαγόρα, το οποίο εσείετο με υπερηφάνεια για την ακράδαντη αλήθεια που περιείχε. Στην πραγματικότητα, το μονόχορδο περιείχε την αφορμή για νέες παραστάσεις, όπου η επιστημονική αλήθεια είχε εγκαταλείψει το εργαστήριο, έχοντας τελεσίδικα μεταναστεύσει στο δημόσιο βήμα, το τυπωμένο χαρτί, καθώς το βασικότερο μέλημα ήταν πλέον η διακήρυξη, χωρίς να παρατηρηθεί ότι το αποτέλεσμα παρέμενε λειτουργικά αδιάφορο.

Η διακήρυξη

Η διακήρυξη της επιστημονικής αλήθειας, της αλήθειας εκείνης στην οποία η εποχή του ορθολογισμού φτάνει με ορθολογικούς συσχετισμούς, συνιστά έτσι το αντιληπτικό της πεδίο, ορίζοντας αρχικά την κλίμακα, μέσα στην οποία προσπαθεί μάταια εκ των υστέρων να χωρέσει το διαστηματικό τετράχορδο, το οποίο περισσεύει αναγκαστικά, χωρίς το γεγονός αυτό να την απασχολεί, αφού το καθένα καταγράφεται ως ξεχωριστό λήμμα και η λειτουργική τους σχέση υπάρχει σαν υποσχετικό ένταλμα ότι, αν αθροίσει κανείς τα μέρη, θα καταλήξει στο όλο. Με αυτό τον τρόπο, χρησιμοποιώντας τους γρανιτένιους κανόνες του Boethius, επιχειρεί να ορίσει ένα τονικό σύστημα φτιαγμένο όχι από αποστάσεις αλλά από τα σημεία που είναι ζωγραφισμένα στα άκρα τους, εκδηλώνοντας περισσότερο την ορθολογική αυτοπεποίθηση που την διέπει παρά την ορθολογική αλήθεια που αυτόκλητα θεωρεί ότι βρίσκεται πίσω από κάθε της συλλογισμό. Έτσι, μέσα στον διδακτικό της οίστρο, ενώ διατείνεται ότι η μουσική διαδοχή βασίζεται στην παράθεση τετραχόρδων, στη συναλλαγή της αγνοεί τα διαστήματα χρησιμοποιώντας τους τόνους, δηλαδή τα σημεία, με αποτέλεσμα ο πρώτος τόνος του δεύτερου διαπασών ως προς τα σημεία να είναι *ut* και ως προς τις αποστάσεις να είναι *re*…



Παράδειγμα 1: Διαπασών και τετράχορδο

Έτσι, το παλιό διδακτικό παιγνίδι του Ζήνωνα, που έδειχνε την άλλη όψη του νοούμενου εστιάζοντας σε αυτήν ακριβώς την επικίνδυνη αβλεψία, χωρίς να έχει γίνει αντιληπτό, λημματοποιείται τώρα και αφού πρώτα παραδοξοποιηθεί μετατρέπεται σε εργαλείο με το οποίο ορίζεται η αλήθεια, αυτό δηλαδή που μπορεί να εξηγηθεί ορθολογικά, καταδικάζοντας ως παράπλευρη συνέπεια τον Αχιλλέα να αγκομαχεί στους αιώνες πίσω από την χελώνα, καθώς το φαντασιακό τους σημαινόμενο περιορίζεται σε μια γλυκιά απόλαυση που αφήνει πίσω η ενθύμηση της διαπίστωσης, όχι για το λειτουργικό αποτέλεσμα αλλά για την ευδαιμονία του να έχει εκφραστεί.

Με αυτόν τον τρόπο, καθώς η λειτουργική σχέση δεν συνιστά προτεραιότητα, η διαπίστωση μετατρέπεται σε λήμμα στις εγκυκλοπαίδειες του Λονδίνου και του Παρισιού, εκεί ακριβώς όπου τα γεγονότα (όπως και τα μη γεγονότα) αποκτούν υπόσταση που προκύπτει από την ίδια την διατύπωση.

Οι εγκυκλοπαιδιστές με σπουδή και αδιανόητη για το παρελθόν λεπτομέρεια καταγράφουν την νέα επινόηση του κλασικού μοντερνισμού, το λήμμα. Εκεί μπορεί ο κάτοχος της πρόσβασης να έρθει σε νοητική επαφή με την τρίτη του Picardie (η πρώτη αναφορά για την οποία γίνεται παρεμπιπτόντως από τον Jean-Jacques Rousseau)[1] ή την φυσιολογία των πουλιών και των φυτών, η οποία θεωρείτο ανεπαρκής χωρίς την επιστημονική τους ονομασία που έφτανε μέχρι τα έγκατα της καταγωγής (εγείροντας ερωτηματικά για το κύρος της κιβωτού του Νώε, από όπου απουσίαζε ηχηρά η γενεαλογική ταξινομική διευθέτηση, δηλαδή το λήμμα, καθώς το ίδιο το πουλί δεν συνιστούσε επιστημονική παρουσία όσο η εγκυκλοπαιδική του καταχώριση).[2]

Οι γραμμές που ενώνουν τα σημεία

Όταν το 1825 η πρώτη ατμομηχανή, που ήταν αρχικά προορισμένη να μεταφέρει κάρβουνο από το ορυχείο στο εργοστάσιο, ξεκίνησε για το πρώτο της ταξίδι από το Stockton στο Darlington, με ένα βαγόνι για επιβάτες το οποίο ονομαζόταν ευθαρσώς *πείραμα*, καμιά πλέον λέξη δεν θα μπορούσε να ηχήσει παράξενα στα αυτιά των ανθρώπων που ταξίδεψαν, κάνοντάς τους να αμφισβητήσουν την πιστοποιημένη αξία του ατέλειωτου παρόντος μέσα στο οποίο ζούσαν, καθώς τους παρείχε ατελεύτητα νέες θαυμαστές εμπειρίες, συντηρώντας το δέος ότι μπορούσαν να απολαύσουν ένα ταξίδι στον πυρήνα της επιστήμης, την ορθολογική διατύπωση του οποίου μπορούσαν να ιχνογραφήσουν στο αντίστοιχο λήμμα (σαν ιχνηλατικό τεκμήριο για το μέλλον), οδηγώντας κατά συνθήκη στην άσκηση του αυτονόητα επερχόμενου αυτόκλητου διαφωτιστικού δικαιώματος. Το παν έπρεπε, κατά συνέπεια, να εξηγηθεί, οριοθετώντας

[1] *Dictionnaire de musique* (1771).

[2] Η λεγόμενη τρίτη του Picardie δεν είναι παρά η ψυχαναγκαστική πίεση που ασκήθηκε στους συνθέτες ως αποτέλεσμα της επιστημονικής διαπίστωσης ότι αφού η λεγόμενη αρμονική σειρά περιλαμβάνει τα διαστήματα της μείζονος συγχορδίας, η τελική συγχορδία του ελάσσονος τρόπου θα έπρεπε, κατά συνέπεια, και αυτή να μεταλλαχτεί σε μείζονα, ώστε να αντανακλά την επιστημονική ορθότητα.

το πλουραλιστικά στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα για το ελάχιστο εκείνο κομμάτι του πληθυσμού που κατείχε το μέσο χάραξης του τυπωμένου χαρτιού, του μόνου μέσου που ενσωμάτωνε τον μηχανισμό να αφήνει ανεξίτηλα ίχνη, του μόνου μέσου (κατά συνέπεια) που επρόκειτο να ταξιδέψει στο μέλλον, μεταλαμπαδεύοντας την γνώση για την χαρά της ίδιας της μεταλαμπάδευσης, όπως συνέβη και με την τρίτη του Picardie, η οποία εμφανίζεται ως λήμμα χωρίς να χρειάζεται να εξηγηθεί, με αποτέλεσμα όταν η γενιά του Mozart την εγκαταλείπει χωρίς επιστροφή, το λήμμα να εξακολουθεί να ταξιδεύει στους αιώνες σαν μουσικό στοιχείο, ενώ δεν είναι παρά τεκμήριο μιας παροδικής επιστημονικοφανούς πλάνης ή, έστω, ένα ατυχές λογοπαίγνιο.[3]

Η Ευρώπη έχει βρει επιτέλους τη χαμένη της φωνή, η οποία θεωρείτο πιο σημαντική από τον λόγο που υποθετικά εξέφραζε, τον λόγο που γινόταν το εργαλείο μέσα από το οποίο ακουγόταν η φωνή, με απανωτές επαναλήψεις ώστε η απόλαυση της εμπειρίας να διαρκεί στο διηνεκές, αποτυπωμένη στα τρία υλικά που ήσαν προορισμένα να διασχίσουν τον χρόνο, δηλαδή το χαρτί, τον καμβά και την πέτρα, τα οποία θα συνιστούσαν τα αδιαμφισβήτητα πιστοποιητικά τεκμήρια του φαντασιακού ρεαλισμού της περιόδου για το μέλλον.

Στο μεταξύ, οι επιβάτες στο βαγόνι ταξίδευαν άσκοπα, καθώς το Darlington δεν ήταν προορισμός· προορισμός ήταν το ίδιο το ταξίδι, το οποίο δεν είχε σταθμούς, επομένως κανένας δεν μπορούσε να αποβιβαστεί και έτσι ταξίδευαν άσκοπα από το Stockton στο Darlington, δύο ασήμαντα σημεία που δεν συνιστούν καν διαδρομή, τα οποία όμως είχαν ενωθεί, όπως το *do* και το *re*, με μια ατσάλινη γραμμή και αυτό τα έκανε πλέον σημαντικά, πιο σημαντικά από την ίδια τη γραμμή που όριζε την ύπαρξή τους, όπως ακριβώς το *do* και το *re*, τα οποία, ενώ είναι απλά σημάδια που καταδεικνύουν τα διαστήματα, καταγράφονται με αδιαμφισβήτητη αυτοπεποίθηση σαν εκείνα που ορίζουν τη μουσική.

Η μουσική ως λήμμα

Όταν το 1610 εκδόθηκε η συλλογή κομματιών με τον μεταφορικό τίτλο *A Musicall Banquet*, ο ποιητής του τραγουδιού *Passava Amor* ήταν ήδη νεκρός και η αγάπη είχε παρέλθει αμετάκλητα, ενώ από την καταχώριση των λημμάτων έλειπε ολοσχερώς το όνομα του συνθέτη, έτσι που δύσκολα μπορούσε να γίνει η κατάταξη του τραγουδιού είτε στην Αναγέννηση, είτε στο μπαρόκ. Αν ο λόγος της καταγραφής είναι να αφήνει πίσω της ίχνη, αυτό το κομμάτι φαίνεται να ξέφυγε πολύτροπα από τα σημάδια που χαράχτηκαν πάνω του – εκτός αν ακόμα και η απουσία συνιστά λημματογενές ίχνος.



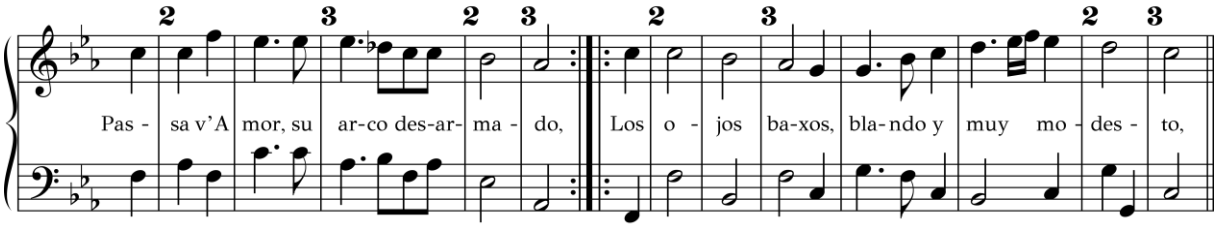
Παράδειγμα 2a: Προσαρμογή στο δίσημο μέτρο (Ανώνυμος, *Passava Amor*)

[3] Ο Johann Sebastian Bach είναι από τους τελευταίους συνθέτες που την χρησιμοποιούν και η εγκατάλειψή της από τους επόμενους φαίνεται να στηρίζεται λιγότερο στην λειτουργική της υπόσταση και περισσότερο στην άγνοια (είτε ηθελημένη, είτε αθέλητη) της μουσικής που προηγήθηκε, όπως προκύπτει από το έργο τόσο του Joseph Haydn όσο και του Carl Philipp Emanuel Bach.

Όπως φαίνεται στο παράδειγμα, το μέτρο αναγράφεται σαν σύνθετο δίσημο (4/4), χωρίς αυτό να αντανακλά την πραγματική σύσταση του κομματιού, εμφανίζοντας επιπλέον μετρική παρατυπία (στα μ. 2 και 7), ενώ τα αρχικά μέτρα κάθε φράσης είναι αυθαίρετα ελλιπή, γεγονός ενδεικτικό της σημειογραφικής σύγχυσης που επικρατεί, με την οποία έχει αφεθεί το κομμάτι να ταξιδέψει στους αιώνες (όπου μόνο 4 από τα 8 μέτρα είναι ποσοτικά σωστά), χωρίς αυτό να συνιστά λόγο ανησυχίας, αφού το λήμμα *μέτρο* έχει ήδη καταγραφεί.

Η πραγματική του σύσταση είναι φυσικά διαφορετική, σχηματίζοντας δίσημους και τρίσημους παλμούς από τους οποίους προκύπτουν μεικτά μέτρα, που όμως η σημειογραφία της εποχής δεν έχει τρόπο να αποτυπώσει, καθώς μέσα στην ευδαιμονία της συνεχούς καινοτομίας δεν υπάρχει η τρίσημη μονάδα (𝅗𝅥.), με αποτέλεσμα η διαίρεση να αποδίδει από πρόθεση μόνο δίσημα στοιχεία. Έτσι, η διατύπωση του λήμματος περιέχει μόνο ό,τι διαιρείται δια του 2.

Στο επόμενο παράδειγμα διαφαίνεται η μετρική σύσταση του κομματιού, όπως αυτή προκύπτει από τα μοτίβα που περιέχει.[4]



Παράδειγμα 2b: Διατύπωση σύμφωνα με τον παλμό (Ανώνυμος, *Passava Amor*)

Το αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής είναι ότι η εσφαλμένη μετρική γραφή εμφανίζεται σαν αυθεντική, αφήνοντας έκθετους τους εκτελεστές να αποκωδικοποιήσουν τη δομή, η οποία τους παραδόθηκε γεμάτη σημειογραφικά σφάλματα, διατυπωμένα αμέριμνα σαν επιστημονικές αλήθειες, τα οποία διαδόθηκαν με την ίδια "συγκρατημένη αίσθηση υπεροχής" που διαδόθηκε και το ύφος galant. Έτσι, σχεδόν από την αρχή του μπαρόκ, αλλά ολοκληρωτικά στην λεγόμενη κλασική περίοδο, το δίσημο περιβάλλον είναι αυτό που χαρακτηρίζει όλα τα επίπεδα της σύνθεσης από το κύτταρο μέχρι την περίοδο.

Με αυτό τον τρόπο θα χαθεί χωρίς επιστροφή ο ρυθμικός πλούτος που χαρακτήριζε τη μουσική από την Ars Nova μέχρι το μέσο της Αναγέννησης στα κομμάτια των Machaut, Landini, Ockeghem και Josquin, τα οποία τοποθετήθηκαν εκ των υστέρων βιασμένα στο καινούργιο πλαίσιο, το σύνθετο δίσημο μέτρο. Έτσι, στο εξής, αναπροσαρμόζοντας τις προτεραιότητες, το αποτέλεσμα θα είναι το μέσο να καθορίζει τον τρόπο που θα γράφεται η μουσική, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά της διατύπωσης του λήμματος.

[4] Το κομμάτι αυτό, ενώ υπάρχει σε συλλογή του 1610, είναι εμφανώς παλαιότερο, έχοντας υφολογικά χαρακτηριστικά της μέσης Αναγέννησης. Ο συνθέτης είναι ανώνυμος, αλλά ο ποιητής (Jorge de Montemor) έζησε από το 1520 περίπου μέχρι το 1561. Στην αρχή κάθε φράσης, καθώς τόσο το «Passava» όσο και το «Los ojos» τονίζονται στην δεύτερη συλλαβή, η πρώτη χρειάζεται να τοποθετηθεί στην άρση.

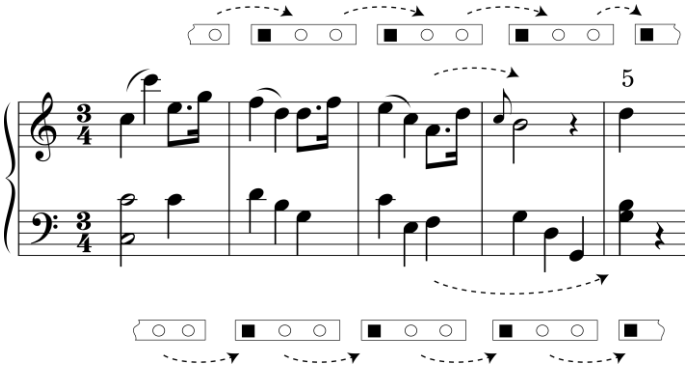
Ποσοτικός κερματισμός και συγχορδία

Ο εθισμός στο νέο ποσοτικό μέτρο εξαπλώθηκε γρήγορα λόγω της υπολογιστικής ευκολίας που το χαρακτήριζε, ενώ οι συνδρομητές του ύφους είχαν αρχίσει ήδη να προσαρμόζουν ακατάστατα τη δομή των κομματιών τους, ακολουθώντας σχεδόν αποκλειστικά τη δίσημη διαίρεση. Έτσι, στη μουσική του Haydn, ενός από τους πιο πιστούς ακόλουθους του ύφους, σε 62 σονάτες για πιάνο απουσιάζει παντελώς το τρίσημο μέτρο με τρίσημο παλμό (3:3), ενώ υπάρχουν τέσσερις μόνο εμφανίσεις του δίσημου μέτρου με τρίσημο παλμό (2:3 [2/𝅗𝅥.]) σε περίπου 180 συνολικά μέρη.[5]



Παράδειγμα 3a: Φράσεις και μέτρο (Haydn, *Σονάτα για πιάνο σε Ντο μείζονα*, Hob. XVI: 7, II)

Η δομική σύσταση αυτού του κομματιού περιέχει ενδιαφέροντα στοιχεία που μαρτυρούν τον χειρισμό της συντακτικής δομής της περιόδου, καθώς το κάθε μέρος φέρεται να ακολουθεί διαφορετική παλμική σύσταση (3-1-2 το πάνω και 2-3-1 το κάτω μέρος). Επίσης, η φράση 1, όπως φαίνεται στο επόμενο παράδειγμα, καταλήγει στην θέση του μέτρου 4 στο πάνω μέρος και στη θέση του μέτρου 5 στο κάτω.

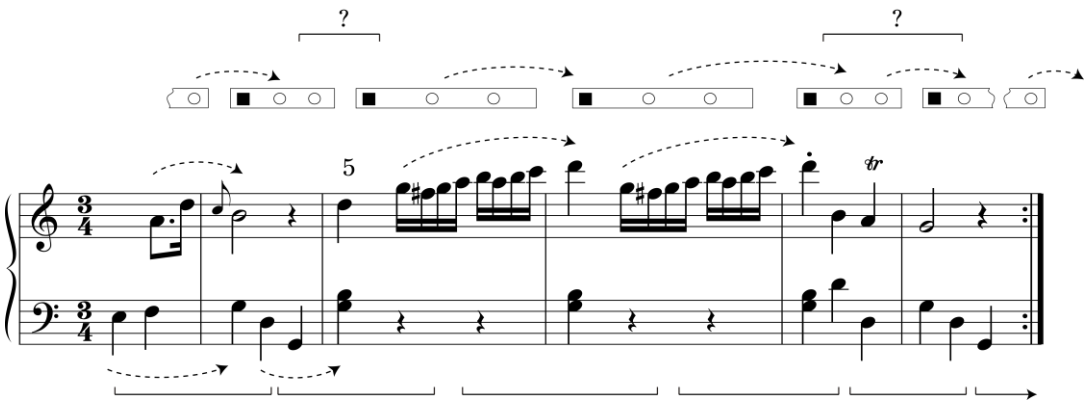


Παράδειγμα 3b: Φράσεις και μέτρο (Haydn, *Σονάτα για πιάνο σε Ντο μείζονα*, Hob. XVI: 7, II)

Με αυτό τον τρόπο, ο φθόγγος ρε (μ. 5) φέρεται σαν αρχή της επόμενης φράσης, που συμπίπτει όμως με το τέλος της πρώτης (στο κάτω μέρος), εμφανίζοντας ταυτόχρονα μήκος φράσης εννέα παλμών έναντι των δώδεκα του κάτω μέρους.

Η δεύτερη φράση αρχίζει στον δεύτερο παλμό, με αποτέλεσμα ο φθόγγος ρε (μ. 5) να μην ανήκει ούτε στην δεύτερη φράση, ενώ ήδη δεν άνηκε στην πρώτη, ή ενδεχομένως να ανήκει και στις δύο, κάνοντας εμφανή την συντακτική ασάφεια, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στο τέλος της δεύτερης φράσης, όπου φαίνεται να καλύπτεται το έλλειμμα σε ρυθμικές αξίες ανεξάρτητα από την παλμική ροή, σχηματίζοντας και πάλι διαφορετικού μήκους φράσεις σε κάθε μέρος.

[5] Ακολουθώντας το ίδιο πρότυπο, υπάρχουν μόνο πέντε σονάτες σε ελάσσονα τρόπο.



Παράδειγμα 3c: Φράσεις και μέτρο (Haydn, *Σονάτα για πιάνο σε Ντο μείζονα*, Hob. XVI: 7, II)

Ταυτόχρονα, ενώ το κάτω μέρος συνεχίζει την παλμική ακολουθία 2-3-1 και στις δύο φράσεις, το πάνω αλλάζει από 3-1-2 σε 2-3-1 στην δεύτερη, ενώ η αρμονική κίνηση συνίσταται σε απλή εναλλαγή συγχορδιών μέχρι την τελική πτώση, εγείροντας ερωτηματικά για την συντακτική υπόσταση των κομματιών της περιόδου.

Ως αποτέλεσμα, το μέτρο γεμίζει με μικρές πιανιστικές χειρονομίες που προκύπτουν ευθέως από την θεωρούμενη αρμονική καταγωγή της οριζόντιας διαδοχής, όπου κυριαρχεί η ρυθμική παραλλαγή τριών συγχορδιών που επαναλαμβάνονται αδιάκοπα, ακολουθούμενες από την επόμενη τέτοια συστοιχία, επηρεάζοντας τόσο τη δομή όσο και το μέγεθος του θέματος, το οποίο αποτελείται αναγκαστικά από τρεις ή τέσσερις τέτοιες ασύνδετες μεταξύ τους χειρονομίες που με δυσκολία συνιστούν θέμα, γεμίζοντας έτσι τις κρύες νύχτες της βόρειας Ευρώπης, περιμένοντας υπομονετικά να γεννηθεί ο Mozart και ο Beethoven, ενώ ταυτόχρονα κυοφορείται το λήμμα *group theme*, το οποίο λειτουργικά ισούται με απλή συνάθροιση από ασύνδετες πιανιστικές χειρονομίες.[6]

Το δίσημο πλαίσιο που κυριαρχεί στο ρεπερτόριο της εποχής δεν είναι φυσική εξέλιξη της μουσικής που προηγήθηκε αλλά αποτέλεσμα κανονιστικής ρύθμισης και παρουσιάστηκε – καθόλου παρεμπιπτόντως – μαζί με την διατύπωση της διαστολής του μέτρου, η οποία είναι εφεύρεση του 17ου αιώνα και διαγράφει ένα καταφανώς απλούστερο ρυθμικό τοπίο, ορίζοντας ως υπέρτατο αξιακό κριτήριο την διαδοχική σύνδεση των φθόγγων μιας συγχορδίας προς τους φθόγγους της επόμενης, ανάγοντάς το κατά την λεγόμενη κλασική περίοδο σε απαράβατο savoir vivre.

Και ενώ η σύγχυση και η παραφθορά είναι λέξεις που δεν κατορθώνουν να φτάσουν στο ρεπερτόριο των εγκυκλοπαιδιστών, καθώς η αυτοπεποίθηση και ο διδακτισμός δεν αφήνουν περιθώριο για την ύπαρξή τους, μόνο ο Kirnberger αγωνιά για το γεγονός, ειδοποιώντας ότι:

> ο καταληκτικός φθόγγος πρέπει πάντα να βρίσκεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Αν αυτό δεν συμβαίνει, δείχνει ότι σε κάποιο σημείο της μελωδίας υπάρχει μισό μέτρο είτε παραπάνω είτε λιγότερο,[7]

[6] Η πρακτική αυτή, η οποία δεν είναι ούτε συγκυριακή, ούτε παρεμπίπτουσα, οδηγεί στο σχεδόν αναπόφευκτο ερώτημα αν πολλά από τα κομμάτια της περιόδου χρειάζεται να εξεταστούν στο επίπεδο της τέχνης ή ενδεχομένως της χειροτεχνίας.

[7] Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771· βλ. *The Art of Strict Musical Composition* (μτφρ. David Beach & Jürgen Thym), Yale University Press, New Haven 1982, σ. 390. Όπως είναι εμφανές, ο Kirnberger έχει στο νου του το δίσημο σύνθετο μέτρο (4/4), όπως και το ότι το μέτρο δεν προέκυπτε ως απόρροια κατευθείαν από τον παλμό, προδίδοντας άθελά του την κουλτούρα της εποχής.

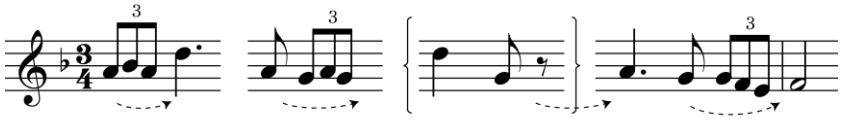
και αφήνοντας να εννοηθεί ότι η λημματοποίηση και η διακήρυξη αφ' εαυτές δεν είναι ικανές να μετατρέψουν την εικονική ευδαιμονία σε στέρεα λειτουργική δομή, καθώς, όπως υπονοείται, οι συνθέτες, ακολουθώντας το δίσημο πρότυπο αξιών, γράφουν στο οικείο (πλέον) μετρικό περιβάλλον, το οποίο συνιστά χωρητικό πλαίσιο και όχι δομικό λειτουργικό εργαλείο, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται κατάλοιπα αξιών τα οποία συμπληρώνονται στο τέλος της περιόδου, ώστε να καλυφθεί η δομική ακαταστασία με την εμβόλιμη προσθήκη φθόγγων, με τρόπο που να συμπληρώνεται το έλλειμμα αξιών ως προς το ποσοτικό του σκέλος, αφήνοντας όμως, όπως είναι αναμενόμενο, έκθετο το δομικό σκέλος. Αυτό γίνεται εμφανές περισσότερο στο τρίσημο μέτρο (3/4), στο οποίο, καθώς αυτό δεν διαιρείται δια του 2, το δομικό έλλειμμα είναι δυσκολότερο να καλυφθεί με την προσθήκη "μισού μέτρου".

Στο επόμενο παράδειγμα υπάρχουν τρεις συστοιχίες φθόγγων, από τις οποίες μόνο η τελευταία καταλήγει σωστά, στο ισχυρό μέρος του μέτρου, σύμφωνα με την νουθεσία του Kirnberger.



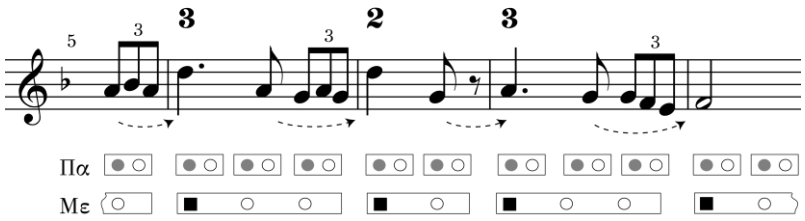
Παράδειγμα 4a: Θεματικό υλικό (Schubert, *Schwanengesang*, D. 957/4)

Ενώ υπάρχουν τρεις δομικά αντίστοιχες φράσεις, η καταληκτική (τόσο στο μέρος της φωνής, όσο και σε αυτό του πιάνου) βρίσκεται σε διαφορετικό παλμό σε σχέση με το μέτρο από ό,τι οι δύο προηγούμενες. Όπως είναι εμφανές, στο μέρος της φωνής έχουν εισαχθεί εμβόλιμα δύο παλμοί πριν από την τελευταία συστοιχία, σπρώχνοντάς την ώστε να καταλήξει η φράση στη σωστή θέση του μέτρου.



Παράδειγμα 4b: Ορθογραφική διατύπωση (Schubert, *Schwanengesang*, D. 957/4)

Οι δύο προηγούμενες συστοιχίες, ενώ είναι ρυθμικά ταυτόσημες, εξακολουθούν να αρχίζουν αλλά και να τελειώνουν εσφαλμένα ως προς το δομικό τους πλαίσιο, κάνοντας εμφανή την σύγχυση που επικρατεί όσον αφορά στην μετρική δομή. Η σωστή κατανομή αναγκαστικά συνιστά είτε την αφαίρεση της επιπλέον προσθήκης – η οποία υποτίθεται ότι βρίσκεται εκεί για να αποφευχθεί αυτό ακριβώς που υπάρχει και, κατά συνέπεια, ακούγεται, δηλαδή η άσκοπη αλλαγή του μέτρου – είτε την ενδιάμεση προσθήκη ενός επιπλέον δίσημου μέτρου, όπως φαίνεται παρακάτω.



Παράδειγμα 4c: Ορθογραφική διατύπωση (Schubert, *Schwanengesang*, D. 957/4)

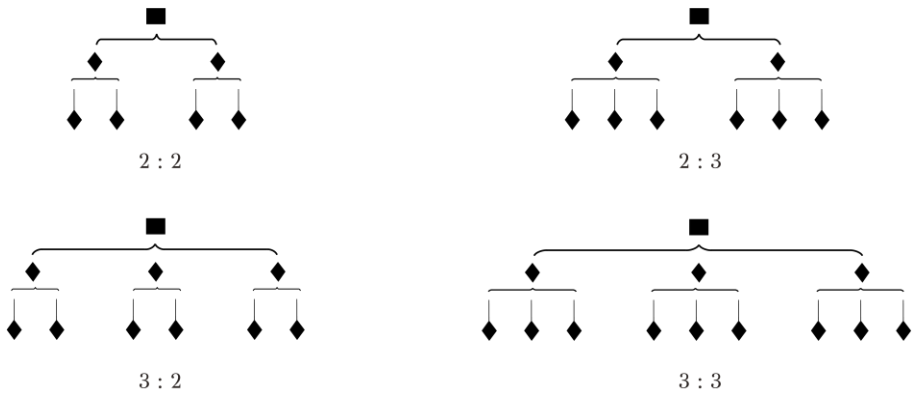
Όπως είναι αναμενόμενο, το δίσημο κύτταρο χρειάζεται να μετακινηθεί στην άρση ώστε να καταλήγει σωστά στην θέση για όλα τα μέτρα και όχι μόνο στην κατάληξη της φράσης, όπως γίνεται ώστε να καλυφθεί το έλλειμμα αξιών ερήμην της συντακτικής δομής.[8]

Έτσι, χωρίς να εξετάζεται η ενδεχόμενη λειτουργική ασημαντότητα ενός καθ' όλα ορθού συλλογισμού, το μέτρο, ενώ δεν είναι παρά ένα πλαίσιο το οποίο προκύπτει ως ευθύ αποτέλεσμα της λειτουργικής σύστασης του παλμού, μετατρέπεται σε ιερό σημαινόμενο, με συνέπεια ο παλμός από λειτουργικό πλαίσιο να υποβιβάζεται σε απλή υποδιαίρεση ρυθμικών αξιών.

Με αυτό τον τρόπο, τα στοιχεία της συντακτικής μορφοποίησης προσομοιάζουν με νόμισμα, το οποίο εξετάζεται μέσα στην τσέπη ως προς την διαίρεσή του σε κέρματα, χωρίς να επισκέπτεται την αγορά, όπου είναι απαραίτητο να έχει λειτουργικό αντίκρισμα.

Η υποδιαίρεση του χρόνου

Στη μουσική του Μεσαίωνα, όπου η θεωρία και η πρακτική είναι στοιχεία του ίδιου οργανικού όλου και όχι στρουκτουραλιστικά μέρη, η παράθεση των οποίων το συνιστά αθροιστικά, το μέτρο προκύπτει ως ευθύ λειτουργικό αποτέλεσμα της δίσημης ή τρίσημης παλμικής σύστασης, όπου το σπουδαιότερο μέλημα παραμένει η λειτουργική του σχέση με τον παλμό, από όπου προκύπτουν τα μεγαλύτερα πλαίσια, ορίζοντας κατ' επέκταση απαράβατα την λειτουργική σύσταση του φθογγικού περιεχομένου.



Παράδειγμα 5: Σχέση παλμού με τα υπόλοιπα δομικά συστατικά πλαίσια

[8] Σύμφωνα με το ύφος της εποχής, όπου το μέτρο παραμένει σταθερό, το επιπλέον μέτρο θα ήταν φυσικά τρίσημο.

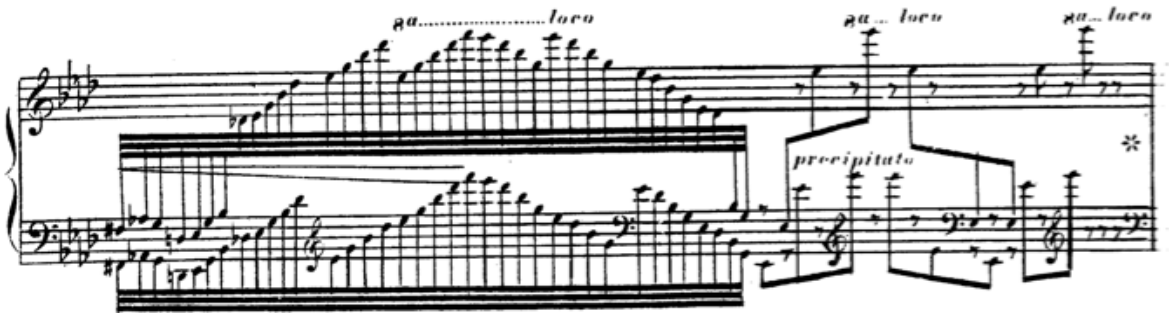
Αντίθετα, η τονική θεωρία, ατμηλατώντας ολοταχώς προς το μοντέρνο, θέτει σε λειτουργία την νεόκοπη διαστολή του μέτρου σαν οδηγό απλού ποσοτικού κερματισμού, όπου η διαίρεση χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά για τη κατανομή των φθόγγων με στόχο την γρηγορότερη εξ όψεως ανάγνωση, όπου το σημαντικότερο μέλημα, σύμφωνα με την συγχορδιοκεντρική αντίληψη είναι η συνήχηση, ο σωστός, δηλαδή, φθόγγος στο σωστό σημείο του μέτρου, ώστε να διευκολύνεται ο γεωγραφικός έλεγχος της διαφωνίας ως προς τον κάθετο άξονα, να σχηματίζονται δηλαδή σωστές χωροταξικά συγχορδίες, σε βάρος όλων των άλλων παραμέτρων του μουσικού λόγου, με κυριότερη απώλεια την αφηγηματική δομή.

Διατρέχοντας τη διαδρομή με άσκοπη επιμέλεια

Καθώς το τονικό ύψος έχει αναχθεί σε υπέρτατο στοιχείο της εκτέλεσης, αφήνοντας μόνο ένα αδιόρατο υπόλοιπο στον τομέα της συντακτικής δομής, τα δάχτυλα εξασκούνται στο να εκτελούν αξιοθαύμαστα ταξινομικές σειρές από τόνους, σε διάφορα διαστήματα, καθώς γοητευμένοι από την θαυμαστή απόδοση των μηχανών επεξεργασίας της λεγόμενης βιομηχανικής επανάστασης, οι εκτελεστές-συνθέτες επιχειρούν την μεταφορά της στην εκτέλεση με στόχο την ικανότητα της μηχανικής διεκπεραίωσης κάθε συστοιχίας φθόγγων. Έτσι, τα δάκτυλα διατρέχουν ατέρμονα το πληκτρολόγιο, προσομοιάζοντας με κάποιον που ασκείται σε αλφαβητικούς συνδυασμούς, απαγγέλλοντας τα γράμματα του αλφάβητου σε διάφορες αντιμεταθέσεις με στόχο, αντίστοιχα, να αποκτήσει αφηγηματική δεινότητα στην απαγγελία της ποίησης.

Έτσι, τα δάκτυλα χωρίς την αίσθηση του προορισμού, διατρέχοντας αδιάκοπα την διαδρομή από το Stockton στο Darlington, έμπλεα στην ευδαιμονία της διαπίστωσης ότι κινούνται με αξιοθαύμαστη ταχύτητα, επιχειρούν την προσέγγιση με στόχο να ξεπεραστεί το φράγμα της δεξιοτεχνίας, θεωρώντας ταυτόχρονα ότι η τονικότητα δεν σχετίζεται με την εκτέλεση, ούτε είναι δική τους υπόθεση, και ότι είναι ένα κεφάλαιο κάπου βαθιά στο βιβλίο της θεωρίας, με αποτέλεσμα την αδιάκριτη σάρωση φθόγγων ταξινομημένων κατά αξία ανάμεσα στις διαστολές του μέτρου, όπου εκτελείται ό,τι είναι ορατό σύμφωνα με την διάταξή του στον χώρο και όχι την συντακτική του υπόσταση στον χρόνο.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το *Hexameron*, το οποίο αποτελεί ένα συλλογικό κομμάτι, όπου ο κάθε συνθέτης και συνθέτης-εκτελεστής συμβάλλει με ένα μέρος που συνιστά μια προσωπική συνθετική χειρονομία, χωρίς η δομική συνοχή να είναι – εξ ορισμού – εξασφαλισμένη, ούτε να αποτελεί μέρος του στόχου, καθώς πρόκειται για ένα παιγνίδι, όπου κυριαρχεί η παράφραση και η αυτοσχεδιαστική παραλλαγή.

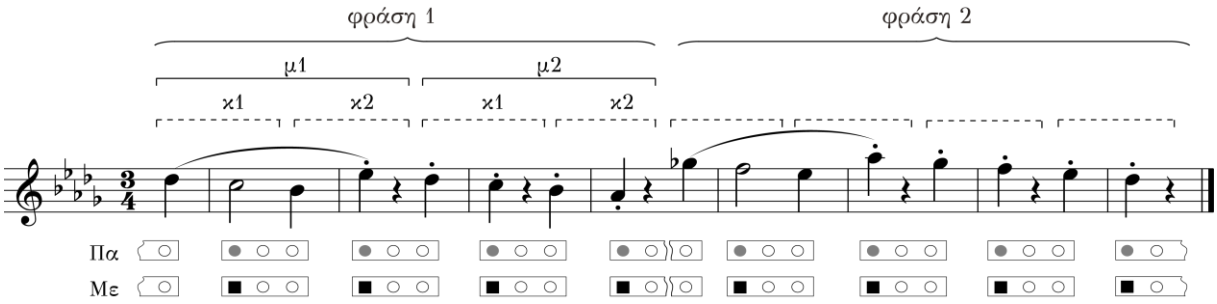


Παράδειγμα 6: Συνθετικός πλουραλισμός (Liszt, *Hexameron*, I)

Έτσι, η εκτέλεση δεν σχετίζεται πλέον με την απόδοση της αφηγηματικής δομής αλλά συνιστά ξεχωριστή χειροτεχνική παράσταση, ακολουθώντας το μονοπάτι της παράφρασης, της παραλλαγής και του αυτοσχεδιασμού, όπου τα δάκτυλα αγκομαχούν (όπως ο Αχιλλέας) πίσω από την δεξιοτεχνία, η οποία, όσο και αν την πλησιάζουν, εξακολουθεί να βρίσκεται συνέχεια μπροστά τους, με αποτέλεσμα ο ανταγωνισμός ανάμεσά τους να συνιστά το ίδιο το έργο.

Μετρική παραφθορά

Στο επόμενο παράδειγμα, το θέμα αποτελείται από δύο φράσεις, καθεμιά από τις οποίες είναι φτιαγμένη από ένα σύνθετο μοτίβο (μ1 και μ2), τα μέρη του οποίου αποτελούνται από δύο τρίσημα κύτταρα (κ1 και κ2).



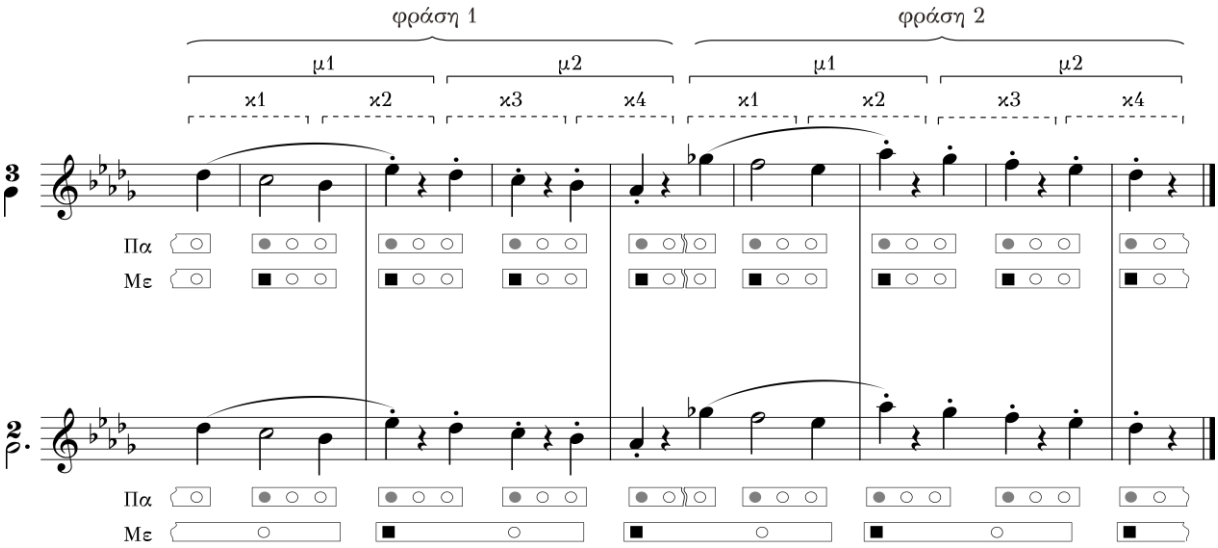
Παράδειγμα 7a: Ταύτιση του παλμού με το μέτρο
(Beethoven, *Σονάτα για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα*, op. 27 αρ. 2, II)

Όπως φαίνεται, τα κύτταρα αρχίζουν στην άρση και καταλήγουν στη θέση του παλμού, που σε αυτή την περίπτωση συμπίπτει παραδόξως κάθε φορά με το ισχυρό μέρος του μέτρου, φέρνοντας στην επιφάνεια την ταύτιση των αξιών του μέτρου με τον παλμό.

Ένα μέτρο με αριθμητή 3 περιέχει, ως γνωστόν, τρεις παλμούς· σε αυτή την περίπτωση, όμως, τη θέση του παρονομαστή αντί για την παλμική μονάδα (𝅗𝅥.) έχει πάρει το παλμικό στοιχείο (♩), με αποτέλεσμα το μέτρο να ισούται ως προς τις αξίες του με ένα 𝅗𝅥., δηλαδή με έναν παλμό, και να χρειάζεται ένας ακόμα τουλάχιστον παλμός για να συσταθεί απλό μέτρο (𝅗𝅥.+𝅗𝅥.), ενώ ο αριθμητής μετρά ερήμην το σύνολο των παλμικών στοιχείων, κάτι το οποίο είναι συντακτικά αδιάφορο.

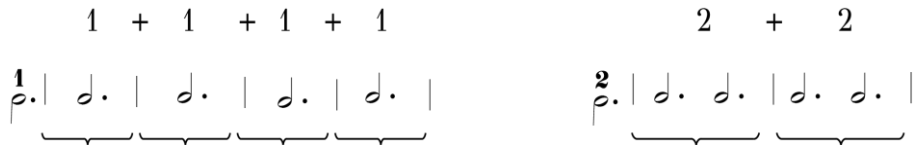
Αυτό το κομμάτι ανήκει στο κατοπινό συνθετικό ύφος του Beethoven και, ενώ θεωρείται Menuetto, έχει ήδη όλα τα χαρακτηριστικά του Scherzo. Το Scherzo, αν και ορίζεται σαν ένα γρήγορο Menuetto, στην πραγματικότητα λόγω της ταχύτητάς του έχει αναγκαστικά αποβάλει τις υποδιαιρέσεις· έτσι, το μέτρο περιέχει έναν μόνο παλμό (𝅗𝅥.), στον οποίο αντιστοιχεί ένα κύτταρο, με συνέπεια για να σχηματιστεί το μοτίβο να χρειάζεται χώρος σε ρυθμικές αξίες ενός ακόμα παλμού, ώστε να συμπληρωθεί δομικά. Με αυτό τον τρόπο, το Scherzo δεν είναι ένα γρήγορο (τρίσημο) Menuetto αλλά ένα (δίσημο) Scherzo· δηλαδή κάτι άλλο.

Αυτή η μονόσημη σημειογραφική διατύπωση εκλαμβάνει ως μετρική μονάδα τον παλμό, τον οποίο αναγάγει σε μέτρο (εξομοιώνοντας τεχνητά τα δύο αυτά στοιχεία, τα οποία είναι υποδιαίρεση το ένα του άλλου), έτσι που να υπάρχει ένας μόνο τονισμός αντί για δύο διαφορετικούς, καθώς ο παλμικός συμπίπτει βιασμένα με τον μετρικό.



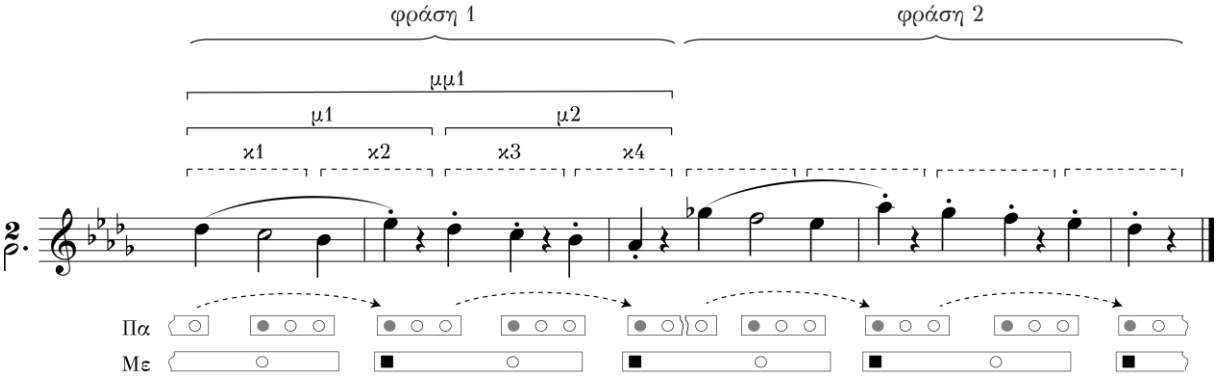
Παράδειγμα 7b: Ταύτιση του παλμού με το μέτρο
(Beethoven, *Σονάτα για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα*, op. 27 αρ. 2, II)

Με αυτό τον τρόπο, όλα επαναλαμβάνονται σε κάθε παλμό, αφαιρώντας την συνδυαστική δυνατότητα που υπάρχει σε ένα δίσημο ή τρίσημο μέτρο, με συνέπεια τη συνεχή επανάληψη (1 1 1 1)[9] και με αποτέλεσμα το μέτρο να γράφεται σαν να ήταν μονόσημο (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥), ενώ στην πραγματικότητα είναι και γίνεται ακουστικά αντιληπτό ως δίσημο (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥).



Παράδειγμα 8: Μονόσημο και δίσημο μέτρο

Έτσι, το Scherzo, καθώς το μέτρο δεν γίνεται εξ ορισμού να ταυτιστεί με τον παλμό, περιέχει αναγκαστικά δύο τρίσημους παλμούς, σύμφωνα με την δομική του σύσταση.



Παράδειγμα 9: Δίσημη ορθογραφική διατύπωση
(Beethoven, *Σονάτα για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα*, op. 27 αρ. 2, II)

[9] Αυτό στον γραπτό λόγο θα αντιστοιχούσε σε ένα κείμενο γραμμένο αποκλειστικά με μονοσύλλαβες λέξεις.

Με αυτό τον τρόπο, στο δομικό επίπεδο σχηματίζεται μία δίσημη περίοδος που αποτελείται από δίσημες φράσεις, οι οποίες αποτελούνται από δίσημα μοτίβα (♪ ♩♩♩ | ♩) που αποτελούνται από τρίσημα κύτταρα (♪ ♩).

Το μέτρο, αντίθετα από την έντονη οπτική του παρουσία λόγω των διαστολών και την συνεχή αναφορά της θεωρίας σε αυτό (π.χ. «φράση δύο μέτρων» αντί για «φράση δύο μοτίβων»), δεν είναι πρωταρχικό στοιχείο, ούτε έρχεται πρώτο σε σειρά, αλλά ακολουθεί και προσαρμόζεται στον δομικό χαρακτήρα του μοτίβου από το οποίο και προκύπτει.

Όσο για το ελλιπές μέτρο, όπως σε αυτή την περίπτωση, δεν είναι στοιχείο της μακροδομικής σύστασης στο επίπεδο της περιόδου, αλλά απόρροια της θέσης του κυττάρου σε σχέση με τον παλμό, ώστε να επιτευχθεί ο αγωγικός τονισμός, και μεταφέρεται αναγκαστικά σε όλα τα δομικά στοιχεία (μοτίβο, φράση, περίοδο). Έτσι, η έκφραση "ελλιπές μέτρο" προέρχεται από την εσφαλμένη αντίληψη ότι το μέτρο ορίζει τη μουσική.

Η διαστολή του μέτρου – έλκοντας την καταγωγή της από την ταμπουλατούρα του λαούτου – συνιστά μια από τις πρώτες κανονιστικές ρυθμίσεις της λεγόμενης τονικής θεωρίας, η οποία επρόκειτο στο διδακτικό της σκέλος να επιχειρήσει μία από τις πλέον επίδοξες διατυπώσεις της, να ορίσει δηλαδή εφ' εξής την υποδιαίρεση του χρόνου, περνώντας από το τρίσημο perfectum του Μεσαίωνα στο δίσημο imperfectum της εποχής του Ρασιοναλισμού. Με την συγκρατημένη αίσθηση υπεροχής που την διέκρινε, απέσυρε μάλλον βιαστικά τον όρο, αντικαθιστώντας τον με το *Διαφωτισμός*, έναν περισσότερο θελκτικό όσο και ανθεκτικό στα υπόκωφα χτυπήματα της αμφισβήτησης όρο, από όπου εξ ορισμού οι διατυπώσεις της αντλούσαν ανάστημα.

Αυτό που η εποχή προσπάθησε να ορίσει με απλή ποσοτική διαίρεση δεν ήταν παρά ένα νοούμενο (όπως είχε ευκρινώς ορίσει ο Kant, όσο και τη λειτουργική του σχέση με το φαινόμενο),[10] το οποίο προϋπήρχε αναγκαστικά των γεγονότων και συνιστούσε απαραίτητη προϋπόθεση ώστε να μπορούν αυτά να γίνουν αντιληπτά ως λειτουργικά συντακτικά στοιχεία, από τα οποία προκύπτουν ο δομικός χρόνος και ο αρθρωμένος μουσικός λόγος, και όχι ως αιωρούμενα συμβαντικά γεγονότα, τα οποία αποκτούν υπόσταση επιστρατεύοντας τον μαγικό ρεαλισμό, επειδή η διδακτική θεωρία, αντί να τοποθετήσει τον χάρακα πάνω στο αντικείμενο που επιθυμεί να μετρήσει, τοποθετεί το αντικείμενο πάνω στον χάρακα, εξηγώντας πόσος χάρακας περισσεύει στην αρχή και στο τέλος…

[10] *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* [*Über die Form und die Prinzipien der sinnlichen und der Verstandeswelt*] (1770) και *Kritik der reinen Vernunft* (1781).

Παρατηρήσεις στη γραπτή μετάδοση της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής[1]

Δημήτρης Γιαννέλος

Στις αρχές του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας έχουμε, ως γνωστόν, την εμφάνιση και εφαρμογή της θεωρίας της Νέας Μεθόδου. Πρόκειται για μια πλήρη μουσική θεωρία, που διαφέρει από τις αποσπασματικές θεωρητικές πραγματείες των προηγούμενων αιώνων, από τις οποίες όμως δεν είναι αποκομμένη. Διακρίνουμε δηλαδή μία συνέχεια, όποια κι αν είναι αυτή, στη θεωρητική σκέψη αυτής της μουσικής. Εντούτοις, ενώ στους προηγούμενους αιώνες η θεωρία, ή τα στοιχειώδη της θεωρίας, μεταδίδονται προφορικά, με την Νέα Μέθοδο είναι η πρώτη φορά που η θεωρία συστηματοποιείται και μεταδίδεται γραπτώς.

Στην ουσία, η διαφορά δεν έγκειται μόνο στην προφορική ή γραπτή μετάδοση, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο η θεωρία γίνεται αντιληπτή και ο ρόλος που αυτή θα παίξει στο εξής. Ο τρόπος αυτός βασίστηκε στην – χειρόγραφη κατ' αρχάς και έντυπη στη συνέχεια – αναπαραγωγή του θεωρητικού υλικού και στην ψυχολογική υποστήριξή του. Η διαδικασία της ψυχολογικής υποστήριξης λειτούργησε με τη δημιουργία μιας νέας εικόνας του ψάλτη, που οικοδομείται με τη κατάρτιση που του παρέχει η Νέα Μέθοδος. Συγκεκριμένα, ήδη από τις πρώτες σελίδες του *Μεγάλου Θεωρητικού* εισάγεται εντέχνως η έννοια του τέλειου μουσικού, προς τον οποίο θα πρέπει, φυσικά, να τείνει κάθε ψάλτης για να είναι αποδεκτός και έγκριτος. Ο πρόλογος του Πελοπίδη, που συνόδευε την πρώτη έκδοση του θεωρητικού του Χρυσάνθου, αποτελεί ένα καλό δείγμα για να κατανοήσουμε το πώς χρησιμοποιήθηκε η έννοια αυτή για να διαφημιστεί η γραπτή μετάδοση της θεωρίας μέσω της συγκεκριμένης πραγματείας και, κατ' επέκταση, οποιουδήποτε θεωρητικού της Νέας Μεθόδου στη συνέχεια. Έχοντας κατ' αρχάς υπογραμμίσει τις καινοτομίες του *Μεγάλου Θεωρητικού* και την αναγκαία χρησιμότητά του για την κατάρτιση του τέλειου ψάλτη, ο Πελοπίδης καταλήγει σε μία αρνητική εκτίμηση για τους ψάλτες της παλαιάς μεθόδου: «Πολλοί εκ των μουσικών μας, επειδή έφθασαν να γένωσιν εγκρατείς […], νομίζουν ότι είναι και τέλειοι μουσικοί. Τούτο δεν προέρχεται βέβαια από επίμονον πείσμα, ή έπαρσιν, αλλά από ολιγομάθειαν. Διότι στερούμενοι διδακτικού βιβλίου της τέχνης των, δεν δύνανται να προχωρήσωσι περαιτέρω από όσα κατά παράδοσιν έλαβαν». Πρέπει επομένως ένας ψάλτης να γίνει "επιστήμονας", για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Χρυσάνθου, προκειμένου να

[1] Αντλώ το υλικό της ανακοίνωσής μου από μία μακρόχρονη εργασία που έχει ξεκινήσει εδώ και αρκετά χρόνια και βρίσκεται πλέον στο τελικό της στάδιο. Η εργασία αυτή, που απλώνεται σε δύο αιώνες, τον 19ο και τον 20ό, στηρίζεται σε συστηματικές συγκρίσεις στα θεωρητικά κείμενα της Νέας Μεθόδου, εξετάζοντας την δομή τους και ορισμένα τμήματα του περιεχομένου τους. Το τελικό στάδιο περιλαμβάνει μία συγκριτική έρευνα που βασίζεται στην ηχογράφηση και, στη συνέχεια, την καταγραφή και μελέτη της ερμηνείας διαφόρων ψαλτών πάνω σε συγκεκριμένα μουσικά αποσπάσματα και σε άμεσο συσχετισμό με θεωρητικά ζητήματα. Μέσα απ' όλη αυτή την έρευνα επιχειρείται να διαλευκανθεί η πορεία της γραπτής μετάδοσης της θεωρίας, η αναβάθμισή της από στοιχειώδη κατάρτιση, προφορικού επιπέδου, σε πλήρη και συστηματική γραπτή μετάδοση, καθώς και ο ρόλος της απέναντι στην προφορική παράδοση, με την ανίχνευση τυχόν επιδράσεων στην πράξη. Στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης παρουσιάζεται ένα μικρό τμήμα αυτής της έρευνας που αφορά στον 19ο αιώνα.

θεωρείται αναγνωρισμένος και άξιος συνεχιστής της παράδοσης. Ποια είναι όμως τα προσόντα αυτού του επιστήμονα ψάλτη; Όπως μας λέει ο Χρύσανθος, μην παραλείποντας να παραπέμψει και στους αρχαίους Έλληνες (και αυτό θα επαναληφθεί με διάφορους τρόπους από τους μεταγενέστερους θεωρητικούς), υπάρχουν τρεις τρόποι του ψάλλειν. Ο *άτεχνος*, ο *έντεχνος* και ο *επιστημονικός*. Ο *επιστημονικός* τρόπος είναι αυτός που αποκτά κανείς με την εκμάθηση της μουσικής (θεωρητικής και πρακτικής) όπως την παραδίδει η Νέα Μέθοδος. Έτσι, όποιος κατέχει τον *επιστημονικό* τρόπο είναι ο *τέλειος* μουσικός. *Επιστημονικός* και *τέλειος*, λοιπόν, είναι δύο όροι που υποσυνείδητα θα λειτουργήσουν ως σημαντικό κίνητρο στην εκπαιδευτική διαδικασία και θα προσδώσουν την έννοια της αυθεντίας σε όσους την ακολουθήσουν. Οι όροι αυτοί θα ατονήσουν στη συνέχεια, αλλά η ιδέα θα παραμείνει για να υποστηρίζει μια συγκεκριμένη εικόνα του ψάλτη που θα έχει εκπαιδευτεί σύμφωνα με τη Νέα Μέθοδο, δηλαδή μια εικόνα με αξιολογικό περιεχόμενο, που ταυτόχρονα δημιουργεί, σιωπηρά, μία απαξίωση για τους μη εκπαιδευμένους με τη Νέα Μέθοδο ψάλτες, θέτοντας έτσι στο περιθώριο μία παράδοση αιώνων.

Πριν αναφερθώ στον πρακτικό τρόπο, θεωρώ σημαντικό να εξηγήσω ορισμένα πράγματα: Πρώτον, θέτω ως δεδομένο ότι η θεωρία της Νέας Μεθόδου είναι επινόηση του Χρυσάνθου και ότι η συμβολή των δύο συνεργατών του είναι περιστασιακή ως προς αυτό, δηλαδή ως προς την συγκρότηση της θεωρίας. Ο Χρύσανθος συστηματοποιεί το παραδοσιακό υλικό με νέο τρόπο και οι συνεργάτες του επεμβαίνουν για την διευθέτηση τεχνικών ζητημάτων, δηλαδή προσαρμογής τεχνικών θεμάτων, αυστηρά όμως στο πλαίσιο που έχει καθορίσει ο Χρύσανθος. Δεύτερον, στηρίζω τις έρευνές μου σε μία συγκεκριμένη μεθοδολογία που χαρακτηρίζεται από την επαναπροσέγγιση των δεδομένων με τη χρήση δύο βασικών εργαλείων: κατ' αρχάς, την ιδιαίτερη ανάγνωση των δεδομένων, ανάγνωση βασισμένη σε ένα πλέγμα πολλαπλών συμφραζομένων της εποχής, και κατόπιν τον συστηματικό διαχωρισμό των πληροφοριών που αναφέρονται στη θεωρία από εκείνες τις πληροφορίες που αναφέρονται στην πράξη.[2] Η συγκεκριμένη, λοιπόν, αυτή τοποθέτηση ως προς την ανάγνωση του υλικού, τοποθέτηση που αποτελεί μία επιστημολογική επιλογή, υποχρεώνει σε αναθεώρηση ορισμένων αντιλήψεων. Για παράδειγμα, θεωρώ ότι τα θεωρητικά του 19ου αιώνα είναι κατά βάσιν αναπαραγωγές, πρωτίστως του θεωρητικού έργου του Χρυσάνθου, και όχι απλά αντίγραφα με την στενή έννοια του όρου. Με αυτή την λογική δεν θεωρώ λογοκλοπές τα θεωρητικά που είναι αντίγραφα άλλων, αλλά πιστεύω ότι εντάσσονται σε μία ευρεία προσπάθεια μετάδοσης ή αναμετάδοσης από τους μαθητές μιας θεωρίας η οποία έχει γίνει επίσημα αποδεκτή και πρέπει να επιβληθεί. Επομένως, παραγνωρίζω ή δεν λαμβάνω σοβαρά υπόψη το οποιοδήποτε προσωπικό όφελος που μπορεί να υπάρξει στην πορεία. Η ιδέα της στεγνής αντιγραφής, όπου ένα θεωρητικό αντιγράφει κάποιο άλλο παλαιότερο, πιθανόν να ξεκίνησε από την δήλωση στην προμετωπίδα του θεωρητικού του Μαργαρίτη Δροβιανίτη για τα θεωρητικά των Γρηγορίου – Χουρμουζίου και Φωκαέα, για να καταλήξει αργότερα στην ιδέα της λογοκλοπής, με φράσεις όπως «κατατρύγησε το περιεχόμενο…» που αναφέρονται στον Φωκαέα και την *Κρηπίδα* του. Εδώ, δεν υιοθετώ τέτοιες θέσεις. Αντίθετα, υποστηρίζω ότι όλα ανεξαιρέτως τα θεωρητικά του 19ου αιώνα εγγράφονται, όπως το υπονόησα προηγουμένως, σε μία συνειδητή προσπάθεια αναμετάδοσης των αρχών και των κανόνων της Νέας Μεθόδου.[3]

[2] Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι εργασίες μου πάνω στον Bourgault-Ducoudray και στον Villoteau. Για τον τελευταίο έχω δημοσιεύσει ένα μικρό δείγμα μόνο, στο περιοδικό *Μελουργία*.

[3] Αποφεύγω εδώ, για την οικονομία του χρόνου, να επεκταθώ στις εξαιρέσεις τύπου Λέσβιου και Αγαθοκλή.

Οι συγγραφείς των θεωρητικών που παρουσιάζουν το υλικό με διαφορές, δομικές ή και περιεχομένου, σε σχέση με εκείνο του Χρυσάνθου, συγγράφοντας εκ νέου τη θεωρία, υιοθετούν θεληματικά μία αναστοχαστική στάση, που είναι από μόνη της μία κριτική λειτουργία. Η ανασύνταξη μπορεί να επιτρέψει μία καλύτερη κατανόηση ή να οδηγήσει τον αναγνώστη σε μία αντιπαράθεση με την πηγή. Μερικές φορές είναι φανερό, από τη διαφοροποίηση στη γλώσσα, ότι πρόκειται για μία αναπροσαρμογή που ανταποκρίνεται σε ανάγκες διαφορετικών εποχών. Τέτοιες αναπροσαρμογές δεν ακυρώνουν, ούτε μειώνουν, την αυθεντικότητα των πρωτοτύπων κειμένων, πράγμα που μπορούν να διαπιστώσουν όσοι προβαίνουν στην αντιπαραβολή των θεωρητικών. Αντιθέτως, εισάγουν μία γόνιμη αστάθεια, που δείχνει την εγγενή αμφιθυμία του πρωτογενούς υλικού, ειδικά του *Μεγάλου Θεωρητικού* και της *Εισαγωγής*. Συναντάμε όμως και μία άλλη, μικρότερη τάση, που είναι η μιμητική αντιγραφή. Και πάλι εδώ, όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, μπορούμε να αναγνωρίσουμε σ' αυτή την πρακτική μία μορφή σεβασμού και τιμής προς τον διδάσκαλο. Θα πρέπει, επομένως, να δούμε τα μεταγενέστερα θεωρητικά ως συμπληρωματικά εκείνων του Χρυσάνθου. Ή, ακόμα, να τα δούμε με την έννοια που προτείνει ο Ντεριντά[4] για τέτοιες περιπτώσεις: «κάθε κείμενο», γράφει, «είναι ένα διπλό κείμενο, δύο χέρια, δύο ματιές, δύο ακροάσεις, μαζί και χώρια ταυτόχρονα». Όπως και να 'χει το πράγμα, είτε με την αντιγραφή, είτε με την ανασύνθεση ενός θεωρητικού, η παράδοση της Νέας Μεθόδου συνεχίζεται και μαζί με αυτήν συνεχίζεται η μετάδοση του νέου τρόπου αντίληψης της σημειογραφίας και γενικότερα του θεωρητικού υλικού.

Έχοντας εξηγήσει, λοιπόν, το πώς βλέπω τα θεωρητικά του 19ου αιώνα, επανέρχομαι στην παρουσίαση του πρακτικού τρόπου που ακολούθησε η γραπτή μετάδοση της θεωρίας και στον ρόλο που αυτή έχει παίξει στη συνέχεια. Η τυπική, λοιπόν, μορφή του πρακτικού τρόπου συνίσταται απλώς στην συστηματική υποστήριξη του θεωρητικού υλικού με την χειρόγραφη αναπαραγωγή του. Σήμερα έχουμε ήδη πολλά δείγματα από αυτή την πρακτική. Ο Χρύσανθος, πέρα από το *Μέγα Θεωρητικό*, συντάσσει στα χρόνια λειτουργίας της σχολής και την *Εισαγωγή*, διότι ακριβώς σ' αυτά τα χρόνια θα πρέπει να υπήρξε μία μεγάλη δραστηριοποίηση και κινητοποίηση όλων των δυνάμεων για τη μετάδοση της Νέας Μεθόδου. Θα ακολουθήσουν οι συνεργάτες του, Γρηγόριος και Χουρμούζιος, και σχεδόν ταυτόχρονα οι άμεσοι ή έμμεσοι μαθητές τους σε όλον τον ελληνόφωνο κόσμο. Επίσης, είναι λογικό να σκεφτούμε ότι οι πρώτοι μαθητές θα πρέπει και αυτοί να αντέγραφαν το σύντομο θεωρητικό, δηλαδή την *Εισαγωγή*, ή ενδεχομένως και τμήματα αυτής, για προσωπική χρήση. Γιατί πώς να συγκρατήσεις τα θέματα που πραγματεύεται μια θεωρία, αν δεν έχεις και ένα βοήθημα να διασφαλίσεις τις έννοιες που μεταφέρει;

Τα θεωρητικά της Νέας Μεθόδου ακολουθούν ως επί το πλείστον τρεις τύπους, τρία μοντέλα συγγραφής της θεωρίας, που είναι τα εξής: α) το πλήρες, όπως το *Μέγα Θεωρητικό*, β) το συνοπτικό, όπως η *Εισαγωγή*, και γ) η παλαιά γνωστή μορφή των ερωταποκρίσεων, όπως το χειρόγραφο Gr91 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Βουλγαρίας. Το πρώτο και το τελευταίο μοντέλο παρουσιάζουν και υποδιαιρέσεις ως προς τη δομή τους, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Μία από τις πρώτες αναπαραγωγές που ακολουθεί δομικά το *Μέγα Θεωρητικό* ως μοντέλο είναι το θεωρητικό του Βασίλειου Νικολαΐδη.[5] Η *Εισαγωγή* του Θεόδωρου

[4] Jaques Derrida, *Marges de la Philosophie*, Édition de Minuit (Collection Critique), Paris 1972.

[5] Τα θεωρητικά που αναφέρω εδώ αποτελούν τυπικά και όχι αποκλειστικά παραδείγματα. Επίσης, στο πλαίσιο αυτού του κειμένου δεν με απασχολεί η ακριβής χρονολόγηση των χειρογράφων που έχουν προτείνει διάφοροι ερευνητές. Μια τέτοια συζήτηση θα ξεπερνούσε τα στενά όρια αυτής της ανακοίνωσης. Γι' αυτό, αρκούμαι εδώ στην γενική τους τοποθέτηση σε πρώιμο και μεταγενέστερο στάδιο.

Γερασίμου που γράφτηκε στο Ιάσιο το 1820, δηλαδή πριν κλείσει η σχολή στην οποία δίδαξαν οι τρεις Διδάσκαλοι, είναι ένα απτό παράδειγμα αναπαραγωγής του συνοπτικού μοντέλου της θεωρίας, δηλαδή της *Εισαγωγής*. Επίσης, μία δεύτερη παρουσίαση της θεωρίας από τον Γερασίμου, κατ' ερωταπόκριση αυτή τη φορά, αποτελεί μία υποδιαίρεση του τρίτου μοντέλου. Τον τύπο αυτόν θα τον δούμε στη συνέχεια στην αναπτυγμένη του μορφή από τον Θεόδωρο Φωκαέα και αργότερα από τον Στέφανο Λαμπαδάριο, αλλά και στην ανώνυμη χειρόγραφη *Εισαγωγή* της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Βουλγαρίας. Θα πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο ότι η θεωρία αναπαράχθηκε και κυκλοφόρησε τουλάχιστον σ' αυτές τις βασικές μορφές, ότι τα θεωρητικά που μόλις ανέφερα δεν είναι παρά μόνο δείγματα μιας τέτοιας παραγωγής, η οποία εγγράφεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης διαδικασίας μετάδοσης της θεωρίας της Νέας Μεθόδου, και ότι πιθανότατα οι διάφορες αυτές μορφές θεωρητικών χρησίμευσαν είτε για αυστηρά προσωπική χρήση, είτε για την στοιχειώδη μετάδοσή της. Σ' αυτή τη διαδικασία αναπαραγωγής της θεωρίας δεν είναι λίγοι εκείνοι που αντλούν υλικό από το θεωρητικό έργο του Χρυσάνθου. Ειδικά όμως η *Εισαγωγή* αποτελεί τη βάση των μεταγενέστερων θεωρητικών, τα οποία αρύονται επίσης τα δεδομένα τους από την προφορική μετάδοση της θεωρίας και από την προσωπική αντίληψη που διαμορφώθηκε από την πείρα. Ο Χρύσανθος δόμησε το υλικό του μικρού αυτού θεωρητικού με έναν ευφυή και λογικό τρόπο, που αρθρώνεται ως εξής: Η ύλη χωρίζεται σε δύο μέρη: α) στο θεωρητικό, το οποίο αναφέρεται στην θεωρητική οργάνωση των συστατικών της μελωδίας, και β) στο πρακτικό μέρος, όπου παρουσιάζει την πρακτική οργάνωση των τεχνικών στοιχείων της μουσικής. Ο διαχωρισμός του υλικού σε θεωρητικό και πρακτικό, όπως ακριβώς αναφέρεται στον τίτλο της *Εισαγωγής*, αλλά και των περισσότερων μεταγενέστερων θεωρητικών, δηλαδή η θεωρία χωρισμένη σε δύο διακριτά μέρη, εμφανίζεται για πρώτη φορά με σαφή τρόπο στην *Επιτομή*. Αναφέρομαι εδώ στο ανώνυμο κείμενο που παρουσίασα στην μονογραφία μου με τίτλο *Επιτομή της θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Η απόδοση στον Χρύσανθο μιας ανώνυμης πραγματείας*.[6]

Μελετώντας την δομή των θεωρητικών του 19ου αιώνα, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής, αναφορικά με το έργο του Χρυσάνθου:

- Μετατοπίσεις (μικρές ή μεγάλες) τμημάτων του υλικού σε άλλα κεφάλαια.
- Παρεμβολή νέων κεφαλαίων από τμηματοποίηση του πρωτογενούς υλικού.
- Παρεμβολή νέων κεφαλαίων από υλικό που προέρχεται κυρίως από το *Μέγα Θεωρητικό* (σε θεωρητικά με δομή όπως η *Εισαγωγή*).
- Εμπλουτισμό υπαρχόντων κεφαλαίων με την ανάπτυξη του περιεχομένου τους. Το υλικό στην τελευταία αυτή περίπτωση προέρχεται από το *Μέγα Θεωρητικό*, από την προφορική διδασκαλία της θεωρίας και από την προσωπική πείρα του συγγραφέα.

Οι διαφοροποιήσεις αυτές φαίνεται να αυξάνονται κυρίως κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αν και δεν λείπουν οι επιστροφές στις αρχικές δομές. Πού μπορεί να οφείλονται αυτές οι διαφορές και τι σηματοδοτούν; Η εξέλιξη στην δομή των θεωρητικών φαίνεται φυσιολογική, την στιγμή που η διδασκαλία οργανώθηκε διαφορετικά στα χρόνια που ακολούθησαν, δηλαδή μετά το κλείσιμο της σχολής των τριών Διδασκάλων και μέχρι το τέλος, περίπου, του αιώνα. Το σίγουρο είναι ότι δεν άλλαξε ο βασικός τρόπος μετάδοσης της θεωρίας, ο οποίος, προφανώς, προσαρμόστηκε αναλόγως των περιστάσεων. Όσο η σχολή λειτουργούσε, οι απόφοιτοι δεν είχαν δικαίωμα να διδάξουν την θεωρία στην πλήρη της μορφή, παρά μόνο τα βασικά. Αυτό

[6] Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2013.

μας το πιστοποιεί το δίπλωμα που η σχολή έδινε στους αποφοίτους της. Ένα τέτοιο δείγμα του διπλώματος παρουσιάζει ο Παναγιώτης Πελοπίδης στην εισαγωγή του στην έντυπη έκδοση του 1832 του *Μεγάλου Θεωρητικού*. Όπως διαβάζουμε εκεί, ο απόφοιτος «είναι ικανός, ίνα όπου αν απέλθη, διδάσκη και παραδίδη το τε πρακτικόν [της παρ' ημών διδασκομένης νέας και κανονικής μεθόδου της μουσικής] και όσα μεθοδικώς απαιτούνται προς εισαγωγήν θεωρητικήν αυτής». Θα πρέπει επομένως να θεωρούμε βέβαιο ότι, όσο λειτούργησε η σχολή στην οποία δίδαξαν οι τρεις Διδάσκαλοι, η διδασκαλία της θεωρίας στην πλήρη της μορφή ήταν αποκλειστικά στα χέρια της σχολής. Όταν λοιπόν έπαψε να υπάρχει η σχολή και ο καθένας βρέθηκε να διδάσκει μόνος του, ο τρόπος μετάδοσης προσαρμόστηκε υποχρεωτικά στα νέα δεδομένα, χωρίς όμως να αποκοπεί εντελώς από το βασικό μοντέλο μετάδοσης της θεωρίας, όπως το είχε εισαγάγει η Νέα Μέθοδος. Με την ίδια λογική, τα θεωρητικά αναπροσαρμόστηκαν και αυτά, εξ ού και η διαφορετική δομή τους.

Η θεσμοποίηση της γραπτής μετάδοσης της θεωρίας, έτσι όπως την εφάρμοσε η Νέα Μέθοδος, έγινε αφορμή σημαντικότατων αλλαγών, όπως ανέφερα και προηγουμένως, τόσο στο ρόλο της σημειογραφίας, όσο και σε εκείνον της θεωρίας. Πρόκειται για αλλαγές που η γραπτή μετάδοση επέφερε στην αντίληψη της προφορικότητας. Η γραπτή διάσταση – ο γραφικός χώρος της παρτιτούρας – προσδιορίζει τον χώρο του προφορικού και, υποβάλλοντας μέσω της αναλυτικής γραφής την υφολογική αντίληψή του, δομεί με έναν νέο τρόπο την σκέψη του μουσικού. Παράλληλα, η συστηματική οργάνωση της θεωρίας υποστηρίζει αυτή την διαφορετικότητα, υιοθετώντας συγκεκριμένες μορφές παρουσίασης του υλικού. Μην ξεχνάμε ότι αυτό που επιτρέπει την μετάδοση, στο πλαίσιο μιας κοινής πολιτιστικής παράδοσης, είναι η ικανότητα αντίληψης της οργάνωσης του ήχου· οργάνωσης που οριοθετείται αυστηρά από την παράδοση. Αυτή είναι η βασική, παραδοσιακή, προϋπόθεση για την μετάδοση της μουσικής, για να μάθει κανείς την μουσική. Διότι ακριβώς, παραδοσιακά, η μουσική μαθαίνεται, δεν διδάσκεται. Η Νέα Μέθοδος, όμως, εισήγαγε την διδασκαλία με βάση την γραπτή μετάδοση. Ταυτόχρονα, οι μουσικοί των προηγούμενων εποχών μάς παρέδωσαν μια πλούσια χειρόγραφη παράδοση των μελωδιών. Στην ουσία, μας παρέδωσαν καταγραφές ενός προφορικού κόσμου που, ευτυχώς, συνεχίζει να παραμένει ζωντανός. Οι καταγραφές αυτές αποτέλεσαν την γραπτή παράδοση. Η μεταρρύθμιση των αρχών του 19ου αιώνα, μέσα από έναν νέο τρόπο προσέγγισης του γραπτού υλικού, επέτρεψε μια διαφορετική αντίληψη, δυτικού τύπου, της γραπτής παράδοσης.

Οι τεχνικές τροποποιήσεις της μουσικής γλώσσας δεν ήταν το οριστικό, αλλά ούτε και το ανώδυνο τέλος μιας καθοριστικής αλλαγής. Ήταν, αντίθετα, η απαρχή μιας νέας αντίληψης του παραδοσιακού υλικού. Η Νέα Μέθοδος έθεσε τα θεμέλια μιας ουσιώδους εξέλιξης, βασισμένης σε ένα νέο μοντέλο λειτουργίας του σημειογραφικού συστήματος και, επομένως, σε ένα νέο μοντέλο μετάδοσης, βάσει του οποίου η εκκλησιαστική μουσική γίνεται μία μουσική φτιαγμένη για να διδάσκεται. Οι αλλαγές που τυχόν επήλθαν στην πράξη εξετάζονται στο τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας μου, όπως ανέφερα στην αρχή.

Ακαδημαϊκό Βυζαντινομουσικολογικό Δίκτυο

Ο ιδιαίτερα επιτυχημένος θεσμός των διατμηματικών μουσικολογικών συνεδρίων συνασπίζει πλέον τις επιστημονικές δυνάμεις και των τεσσάρων αρμοδίων ακαδημαϊκών τμημάτων των ελληνικών πανεπιστημίων, δηλαδή των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και του Ιονίου Πανεπιστημίου, καθώς και του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Το 7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, που έλαβε χώρα στην Κέρκυρα κατά το διάστημα 30 Οκτωβρίου έως 1 Νοεμβρίου 2015 υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και υπό το ειδικό θέμα «Μουσική, λόγος και τέχνες», παρέσχε άριστη ευκαιρία μιας έμπρακτης παρουσίας και της πρόσφατα ιδρυθείσας στο πλαίσιο των ερευνητικών δραστηριοτήτων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας ***Ερευνητικής Ομάδας Βυζαντινομουσικολογικών Σπουδών****. Αυτή η ομάδα, αποτελούμενη από όλα τα υπηρετούντα στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών και τις Ανώτατες Εκκλησιαστικές Ακαδημίες της Ελλάδος μέλη ΔΕΠ με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσικολογία, πραγματοποίησε κατ' αυτό συζήτηση στρογγυλής τράπεζας υπό τον τίτλο: «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές: Θέματα επιστημολογικού αυτοπροσδιορισμού».*

Κατά τη διάρκεια των εργασιών αυτής της στρογγυλής τράπεζας προκρίθηκε λυσιτελέστερο να συζητηθούν πτυχές ενός όντως «επιστημολογικού αυτοπροσδιορισμού» του κλάδου της Βυζαντινής Μουσικολογίας, θέμα που παραμένει ζητούμενο και διερευνητέο. Συζητήθηκαν ειδικότερα ζητήματα ορολογίας / μεθοδολογίας της Βυζαντινής Μουσικολογίας σε τομείς όπως η Θεωρία, η Ιστορία, η Κωδικολογία, η Παλαιογραφία, η Ανάλυση, η Ερμηνεία, η Διδακτική κ.λπ., μέσα από επιμέρους βραχείες εισηγήσεις-τοποθετήσεις, αλλά κυρίως με συνακόλουθη σχετική διεξοδική συζήτηση. Τη συζήτηση, εποικοδομητικά αναπτυχθείσα μεταξύ των παρισταμένων και των συμμετεχόντων διαδικτυακά, συντόνισε ο Αν. Καθηγητής και Πρόεδρος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών ***Αχιλλέας Χαλδαιάκης****, ενώ με ολιγόλεπτες παρεμβάσεις έλαβαν τον λόγο και μίλησαν κατά σειράν οι παρακάτω καθηγητές:*

- **Θωμάς Αποστολόπουλος**: *Ανοιχτά θέματα θεωρίας για τη Βυζαντινή Μουσικολογία*
- **Κωνσταντίνος Καραγκούνης**: *Προς τη συγγραφή ενός νέου πλήρους επιστημονικού θεωρητικού συγγράμματος για τη Θεωρία, με βάση την ισχύουσα Ψαλτική Πράξη*
- **Μαρία Αλεξάνδρου**: *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: Όψεις ιστορίας και διδακτικής*
- **Γιάννης Λιάκος**: *Όψεις διδακτικής της Ψαλτικής Τέχνης*
- **Μιχάλης Στρουμπάκης**: *Η συστηματική έρευνα της ιστορίας της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από τον 19ο αιώνα και η εξιχνίαση της δομής του μέλους*
- **Νεκτάριος Πάρης**: *Θέματα ερμηνείας της Ψαλτικής Τέχνης*
- **Δημήτρης Γιαννέλος**: *Θέματα ερμηνείας της Ψαλτικής Τέχνης*
- **Σπυρίδων Αντωνίου**: *Η θεολογική διάσταση της Ψαλτικής Τέχνης*
- **Εμμανουήλ Γιαννόπουλος**: *Η ψαλτική ως απόλυτη μουσική και ως λειτουργική μουσική, σε συνδυασμό με την διάχυσή της στην παγκόσμια κοινότητα*
- **Στάθης Μακρής**: *Προβλήματα επιστημονικού προσδιορισμού και μεθοδολογίας της έρευνας για την εκκλησιαστική μουσική*

Στη συνέχεια δημοσιεύονται, ενδεικτικά, τα πλήρη κείμενα τεσσάρων εκ των παραπάνω παρεμβάσεων:

1
Θωμάς Αποστολόπουλος:
Ανοιχτά θέματα θεωρίας για τη Βυζαντινή Μουσικολογία

Τα ανοιχτά θέματα θεωρίας για τη Βυζαντινή Μουσικολογία συνοψίζονται, επιγραμματικά, στις ακόλουθες δεκαπέντε επισημάνσεις:

1. Κατανόηση της αρχαίας ορολογίας, την οποία εν πολλοίς χρησιμοποιεί και η Ψαλτική. Διακηρύττουμε πολλάκις και καυχιόμαστε για την αρχαία θεωρητική κληρονομιά, αλλά δεν είναι βέβαιο ότι κατανοούμε το σύνολο των δεδομένων. Για παράδειγμα, δεν μας είναι εντελώς σαφείς όροι όπως ο *τόπος* ή η *περιφορά* των αριστοξενικών, ή η *λαβδοειδής διπλή τετρακτύς* του Κράντορα και η λύση του προβλήματος *εύρεσης της ψυχής κόσμου* με τις πέντε οκτάβες παρά μία τρίτη της πλατωνικής θεωρίας. Κι αν αυτά μας φαίνονται μακρινά, θα έπρεπε να κατανοούμε τον όρο του Χρυσάνθου, ότι ο αριθμός 5 είναι ο «*τροφός*» φθόγγος ΠΑ, και τις άλλες παραπομπές στον Πλούταρχο, ότι ο αριθμός 13 καλείται *Λείμμα* και ο αριθμός 35 *Αρμονία*, κι ακόμα να συσχετίζουμε το λάθος του στην αρίθμηση των κλιμάκων με τη Μέθοδο του Φιλολάου. Θα έπρεπε να είμαστε κάτοχοι των ελληνικών μουσικών μαθηματικών, όπως π.χ. των *δέκα μεσοτήτων* του Νικομάχου και του Ψελλού και της θεωρίας των εναρμονίων τομών. Ένα τελευταίο παράδειγμα: προσωπικά απορούσα γιατί ενώ είχαμε την ισχυρή αρχαία παράδοση του Μείζονος Τελείου Αμεταβόλου Συστήματος της δις διαπασών, το ταμπούρ του Καντεμίρη και, συνακόλουθα, τα Κανόνια των κλιμάκων του Κώνστα και του Γρηγορίου δίνουν δύο διαπασών και έναν τόνο, από το κάτω ΔΙ έως το άνω ΚΕ΄. Πρόσφατα έπεσα πάνω σε ένα απόσπασμα του Πτολεμαίου για την αρμονία οκτώ αριθμών της κοσμικής κλίμακας: 8, 9, 12, 16, 18, 21, 32 και 36· με μια απλή αναγωγή σε μελωδική έκταση δίνουν ακριβώς την έκταση της ταστιέρας του ταμπούρ!
2. Διαλεύκανση της γένεσης της Οκτωηχίας (από τους 5 ή 15 αρχαίους τρόπους… Ερατοσθένης, Πτολεμαίος και αρμονία 8 σφαιρών, Ζώσιμος και 4 Στοχοί, Σεβήρος και 8 Τρόποι, 8 Ήχοι στο Κοντάκιο και στους πρώτους Κανόνες, Δαμασκηνός και Οκτώηχος).
3. Διαχρονική αντιστοίχιση Τρόπων με Ήχους (άλλη αντιστοιχία ο Γαβριήλ και τα επιγράμματα της Οκτωήχου, άλλη τον 9ο αιώνα, άλλη ο Βοήθιος και άλλη η περιγραφή των αρχαίων).
4. Παρακολούθηση της μετάβασης από τα βυζαντινά θεωρητικά που συνέχιζαν την αρχαία διδασκαλία (Ψελλός, Παχυμέρης, Βρυέννιος) στα ψαλτικά θεωρητικά (Αγιοπολίτης, Ακρίβεια, Ερωταποκρίσεις κ.λπ.).
5. Έκδοση ανεκδότων κειμένων (π.χ. Χαλκιόπουλος, Ανώνυμοι κ.λπ.).
6. Καλή διατύπωση της ρυθμικής θεωρίας (συμπλήρωση σε Χρύσανθο, Καρά).
7. Διαδρομή όλου του ρεπερτορίου και ιδίως του ανεκδότου (υπολογίζεται στο 80-90%).
8. Διασάφηση θεμάτων, όπως Ομοία διφωνία, αντίληψη Τροχού, συστηματικά Τρίτων Ήχων, συνάψεις συστημάτων σε Κυρίους και Πλαγίους Ήχους κ.λπ.
9. Καταγραφή και ερμηνεία της σύνολης ορολογίας της Ψαλτικής, άνω των 600 όρων και πιθανότατα, με τη συστηματική μελέτη των κειμένων, αυτός ο αριθμός να προσαυξηθεί κατά 50 έως και 100%.
10. Παράλληλη θεώρηση του κοσμικού μέλους της ελληνικής παράδοσης (Δημοτικό Τραγούδι, Λόγια Μουσική της Πόλης, Νεοελληνική Λαϊκή Αστική Μουσική).

11. Συγκριτικές θεωρήσεις με γειτονικές παραδόσεις, ιδίως με το χώρο του Μακάμ.
12. Διόρθωση λαθών: από αρίθμηση κλιμάκων και επίλυση σχετικών διαφωνιών, μέχρι ορολογία (*εναρμόνιον*, *επείσακτα*, *αλληλοδανεισμός*).
13. Θέματα εποπτικής διδασκαλίας και άλλα θέματα διδακτικής της Θεωρίας (π.χ. κατασκευή και ερμηνεία μονοχόρδου, πιθανή χρήση οργάνου, ΗΥ και θεωρητική ανάλυση).
14. Μετρήσεις και καταγραφές – ηχογραφήσεις.
15. Το πρώτιστο ίσως θέμα για τη ΒΜ, η Εξήγηση της παλαιάς Παρασημαντικής κατά είδος μελοποιίας – κατά δρόμον μέλους (κατά τον Απόστολο Κώνστα) – κατά εποχή και, πιθανότατα, κατά μελουργό, όπου σαφώς η θεωρία έχει έναν πρωτεύοντα λόγο.

2

Μαρία Αλεξάνδρου:

Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: Όψεις ιστορίας και διδακτικής

1. Όψεις ιστορίας

Για έναν μουσικό πολιτισμό, του οποίου ο μουσικός τύπος είναι μόλις ηλικίας διακοσίων ετών, εύκολα συνάγεται το ότι η χειρόγραφη παράδοση παίζει έναν κεντρικό ρόλο.[1]

Πράγματι, στοιχεία ιστορίας της βυζαντινής μουσικής, υμνογραφικού και μουσικού ρεπερτορίου, πρακτικών εκτέλεσης, ιστορίας μουσικοθεωρητικού στοχασμού, μορφολογίας και ανάλυσης, μεταισθητικής, κοσμικής μουσικής, αλλά και ευρύτερα, στοιχεία ελληνικού πολιτισμού και της ακτινοβολίας του, θα παρέμεναν γρίφος για εμάς, εάν δεν είχαμε πρόσβαση στα χειρόγραφα. Το κλειδί για την ανάγνωσή τους και την πρώτη ερμηνεία τους προσφέρει η Παλαιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής.

Ήδη ο Guido Adler, στο περίφημο δοκίμιό του «Σκοπός, μέθοδος και στόχος της Μουσικολογίας» (1885), καταχωρεί την Μουσική Παλαιογραφία στην αρχή της λίστας των πεδίων της Ιστορικής Μουσικολογίας.[2]

Το έτος 1917, ο Κωνσταντίνος Ψάχος προσφέρει στην επιστημονική κοινότητα την *Παρασημαντική* του – ένα βιβλίο το οποίο χρησιμοποιήθηκε πολλαπλώς στον ελληνικό χώρο για την εκμάθηση της Παλαιάς Μεθόδου. Το μεθοδολογικό μοντέλο που προβάλλει ο Ψάχος, συνεχίζοντας τις γραμμές του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων και του Γεωργίου Βιολάκη, είναι ο *αναδρομικός παραλληλισμός*, σύμφωνα με τον οποίο η μελέτη ξεκινάει από τα σημερινά ακούσματα και πάει πίσω σταδιακά, προς την ανίχνευση των παλαιών χειρογράφων.[3]

Η παλαιογραφία θα σταθεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και λίγα χρόνια αργότερα, το 1931, όταν θα ιδρυθούν τα Monumenta Musicae Byzantinae (MMB) στην Κοπεγχάγη, από τους C. Høeg, H.J.W. Tillyard και E. Wellesz. Μια ανανεωμένη θεώρηση της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας και της διδακτικής της προσέφερε ο Christian Troelsgård (2011), με τη δημοσίευση νέου εγχειριδίου στη σειρά Subsidia των MMB.[4]

[1] Βλ. Πέτρος Πελοποννήσιος, *Δοξαστάριον*, επιμ. Πέτρος Εφέσιος, Βουκουρέστι 1820, ανατύπωση: Κουλτούρα.

[2] 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_Umfang MethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf / 7.6.2015).

[3] Κωνσταντίνος Ψάχος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ἤτοι ἱστορικὴ καὶ τεχνικὴ ἐπισκόπησις τῆς σημειογραφίας τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμῶν,* β΄ έκδ. υπερηυξημένη, επιμ. Γ. Χατζηθεοδώρου, Διόνυσος, Αθήνα 1978.

[4] Christian Troelsgård, *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, MMB, Subsidia IX, Tusculanum Press, Copenhagen 2011.

Αντίστοιχα, και το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας στην Αθήνα (έτος ίδρυσης: 1970), με διευθυντή τον Γρηγόριο Στάθη, έχει συμβάλει εις τα μέγιστα στη μελέτη των βυζαντινών μουσικών χειρογράφων. Σ' αυτά τα συμφραζόμενα αναφέρονται ειδικά οι αναλυτικοί περιγραφικοί κατάλογοι του προαναφερθέντος μελετητή και των μαθητών του, πολυτιμότατα *instrumenta studiorum*, μέσα από τα οποία ο «ωκεανός της βυζαντινής μουσικής»[5] γίνεται προσπελάσιμος για τους ερευνητές και χίλια ονόματα συνθετών, με δεκάδες χιλιάδες μουσικές συνθέσεις, καταλογογραφούνται και έτσι καθίστανται πάλι προσβάσιμα για μελέτη, ψάλσιμο, θαυμασμό.[6]

Τη σημασία της βυζαντινής παλαιογραφίας για τους λαούς της Δύσης και του σλαβικού κόσμου ανέδειξε ο Κωνσταντίνος Φλώρος με το περίφημο έργο του *Universale Neumenkunde* (*Καθολική Νευματική Επιστήμη*), ενώ την σπουδαιότητα της μεταβυζαντινής εποχής για τη διάδοση της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής έως τις μέρες μας απέδειξε δυναμικά ο Μανόλης Χατζηγιακουμής.[7]

Η μελέτη πρωτοβυζαντινών ή αρχέγονων βυζαντινών σημειογραφιών σε ελληνικά, συρομελκιτικά και σλαβικά χειρόγραφα απασχόλησε σειρά μελετητών, όπως τους Jørgen Raasted, Ιωάννη Παπαθανασίου, Νικόλαο Μπούκα κ.ά.[8]

Καίριας σημασίας βήματα προς την ερμηνεία των παλαιών βυζαντινών χειρογράφων πραγματοποίησε ο Ιωάννης Αρβανίτης.[9] Γενικά, το φαινόμενο της εξήγησης και τα επιμέρους στάδια εξέλιξής του, τα οποία απεικονίζονται σε χειρόγραφα με βυζαντινή παρασημαντική και σε πηγές με σημειογραφία του Κιέβου, αποτελούν έναν θεματικό κύκλο ο οποίος βρίσκεται αδιαλείπτως στην επικαιρότητα των Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών.[10]

[5] Έκφραση του καθηγητού Γρηγορίου Στάθη σε μια συζήτηση στην Κοπεγχάγη, τον Ιούλιο του 2006.

[6] Πρβλ. Γρηγόριος Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄-Δ΄, Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος – ΙΒΜ, Αθήνα 1975, 1976, 1993, 2015· Αχιλλεύς Χαλδαιάκης, *Τὰ χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Νησιώτικη Ἑλλάς, Κατάλογος περιγραφικός*, τ. Α΄: Ὕδρα, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – ΙΒΜ, Αθήνα 2005· Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἄγγλία, Περιγραφικὸς κατάλογος*, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – ΙΒΜ, Αθήνα 2008· Δημήτριος Μπαλαγεώργος και Φλώρα Κρητικού, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Σινᾶ, Κατάλογος περιγραφικός*, τ. Α΄, Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – ΙΒΜ, Αθήνα 2008. Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με το Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, πρβλ. http://www.ibyz music.gr (5.5.2016).

[7] Πρβλ. Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, 1453-1820. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου Ἑλληνισμοῦ*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1980.

[8] Jørgen Raasted, "A primitive palaeobyzantine musical notation", *Classica et Mediaevalia* 23, 1962, σ. 167-171 (το ίδιο άρθρο σε ελληνική μετάφραση της Μ. Καρούμπαλη, στο: Γρηγόριος Στάθης, *Φάκελος μαθήματος «Βυζαντινή σημειογραφία και παλαιογραφία»*, Ε.Κ.Π.Α., Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 1998, σ. 24-30)· Jørgen Raasted, "Musical Notation and Quasi-Notation in Syro-Melkite Liturgical Manuscripts", *CIMAGL* 31 A & B, σ. 11-37 & 53-77· Ιωάννης Παπαθανασίου και Νικόλαος Μπούκας, "Η βυζαντινή μουσική σημειογραφία και η χρήση της έως το 10ο αιώνα. Προφορική και γραπτή παράδοση του πρώιμου βυζαντινού μέλους", *Μουσικολογία* 17, 2003, σ. 184-197.

[9] Ιωάννης Αρβανίτης, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας*, διδακτορική διατριβή, 2 τόμοι, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2010.

[10] Gr. Th. Stathis, "I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica. Appendice: Il manoscrito musicale: Sina 1477", estratto da *Teologia*, Atene 1972, σ. 3-40· Ευστάθιος Μακρής, "Χερουβικὸν «πολίτικον». Μιὰ πρώιμη «μεταγραφὴ» ἑλληνικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους", στο: Nina-Maria Wanek (επιμ.), *Psaltike. Neue Studien zur Byzantinischen Musik: Festschrift für Gerda Wolfram*, Praesens, Wien 2011, σ. 205-218· Yurii Yasinovskyi, "Kyivan Notation as a local Variant of the linear notation in Ukraine", στο: Wanek, ό.π., σ. 377-393· Yevgeniya Ignatenko, "Griechisch-byzantinische Quellen der Oktoechos von Kallistrat aus Kiew (A.D. 1769)", υπό δημοσίευση· Διεθνές Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο, σε συνδιοργάνωση του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και της Ι.Μ.Μ. Βατοπαιδίου, *Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ μέσα ἀπὸ τὴν Νέα Μέθοδο γραφῆς*

Επίσης, με τη διατριβή του Κυριάκου Καλαϊτζίδη για τα μεταβυζαντινά μουσικά χειρόγραφα ως πηγή της Ανατολικής Κοσμικής Μουσικής άρχισαν να ενδιαφέρονται και πολλοί άλλοι ερευνητές από την Τουρκία, το Ιράκ και άλλες χώρες για την παλαιογραφία της βυζαντινής μουσικής.[11]

Με άλλα λόγια, βλέπουμε ότι στον ανοιχτό κατάλογο ερευνητικών πεδίων-μαθημάτων της Βυζαντινής Μουσικολογίας η Παλαιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής έχει μια σταθερή και σημαντική θέση:

Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές	
Ψαλτική Τέχνη	**Βυζαντινή Μουσικολογία**
• **Ορθοφωνία** • **Θεωρία & Σημειογραφία** • **Εκτέλεση – Ερμηνεία, Χορός** • **Μελουργία** • **Τυπικόν, Θεία Λατρεία** • **Διδακτική** • **Κοσμική μουσική σε βυζαντινή παρασημαντική** • **Υπολογιστική μουσικολογία, Τεχνολογία**	• **Επιστημολογία** • **Κωδικολογία, Παλαιογραφία, Σημειογραφία, Μεταγραφές** • **Ιστορία - Ιστοριογραφία** • **Συστηματικά: Θεωρία & Ανάλυση** • **Θεολογία, Φιλοσοφία, Μεταισθητική Β.Μ.** • **Εφαρμοσμένη Μουσικολογία** • **Κοσμική μουσική, Οργανολογία, Μουσική εικονογραφία & Γραμματειακές πηγές** • **Συγκριτικά: Παραδόσεις βυζαντινής μουσικής, Β.Μ. & Δημοτική, Β.Μ. & Νεοελληνική** • **Ανθρωπολογία, Εθνολογία, Κοινωνιολογία, Νομική και Β.Μ.** • **Β.Μ., Θετικές Επιστήμες & Πληροφορική** • **Β.Μ. & Επιστήμες του Εγκεφάλου, Νευρομουσικολογία, Μουσικοθεραπεία**

Πίνακας: Η σημασία της Παλαιογραφίας στις Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές σήμερα[12]

(1814-2014). Καθιέρωση – Προβληματισμοί – Προοπτικές, Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2014 (πρακτικά υπό έκδοση), καθώς και το ΣΤ΄ Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογικό και Ψαλτικό, οργανωμένο από την Ιερά Σύνοδο της Εκκλησίας της Ελλάδος – Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Αθήνα (21-23 Οκτωβρίου 2015), *Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ὴ ἐπέτειος: 1814/15-2015* (πρακτικά υπό έκδοση).

[11] 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, Istanbuler Texte und Studien 28, Orient Institut Istanbul, Ergon Verlag, Würzburg 2012.

[12] Για περισσότερα στοιχεία, πρβλ. Κωνσταντίνος Καραγκούνης, "Η Ψαλτική Τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη: Επιστημονικοί κλάδοι – συναφή επιστημονικά αντικείμενα – διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση", στο: Κ. Καραγκούνης και Γ. Κουρουπέτρογλου (επιμ.), *Η Ψαλτική Τέχνη ως αυτόνομη επιστήμη. Επιστημονικοί κλάδοι – συναφή επιστημονικά αντικείμενα – διεπιστημονικές συνεργασίες, διαθεματικότητα και διάδραση*, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Διεπιστημονικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, 29 Ιουνίου – 3 Ιουλίου 2014, Βόλος, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου, Τομέας Ψαλτικής Τέχνης και Μουσικολογίας, Βόλος 2015, σ. 19-32 (http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdffull/IMC2014%20Proceedings.pdf / 9.6.2016)· Μαρία Αλεξάνδρου, "Βυζαντινές μουσικές σπουδές: τάσεις και ρεύματα της έρευνας και της εκπαίδευσης σήμερα", στο: 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, σ. 51-74 (http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2015/10/ConfProc2014.pdf)· μια αγγλική μορφή του πίνακα αυτού και στο: Evanthia Nika-Sampson, Katy Romanou, and Maria Alexandru, "European transitions and local traditions in the Balkans. The case of Greek Musicology", στο: Association

2. Όψεις διδακτικής

Ζητήματα διδασκαλίας της παλαιογραφίας απασχόλησαν και συνεχίζουν να απασχολούν τους διδάσκοντες βυζαντινής μουσικής σε πανεπιστήμια της Ελλάδας, της Δανίας, της Ιταλίας, της Ρουμανίας, της Σερβίας, της Βουλγαρίας, της Αγγλίας, της Γερμανίας, της Αυστρίας, της Ρωσίας, της Ουκρανίας κ.α.[13]

Η παλαιογραφία είναι υπόθεση ολόκληρης ζωής για έναν μελετητή και σαφώς η ύλη ενός εξαμηνιαίου μαθήματος παλαιογραφίας δεν μπορεί να καλύψει έστω και στοιχειωδώς την πληθώρα των πτυχών του πεδίου. Παρακάτω παρουσιάζεται πολύ επιγραμματικά μια προσπάθεια συγγραφής εγχειριδίου εισαγωγικού στην *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, στην ελληνική γλώσσα.[14]

Προτείνεται η συνδυαστική μελέτη:

- μουσικών χειρογράφων,
- θεωρητικών πηγών,
- συστηματοποιήσεων: πίνακες σημαδιών, γλωσσάρια κ.ά.,
- ασκήσεων μεταγραφής και ψαλσίματος, με τη βοήθεια ηχογραφήσεων,
- βασικών ιστορικών στοιχείων για τύπους γραφών, τύπους μουσικών κωδίκων,
- ελληνικής και διεθνούς βιβλιογραφίας.

Επίσης, προτείνονται διάφορα ανοίγματα, όπως:

- διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις,
- γεφυρώσεις προς την εξέλιξη της δυτικής μουσικής γραφής,
- συσχέτιση με τα ευρύτερα πολιτισμικά συμφραζόμενα της κάθε εποχής,
- ανάδειξη της χρησιμότητας των πληροφοριών για την εν γένει σύγχρονη μουσικολογία,
- διεπιστημονικές προσεγγίσεις.

Αυτό που προτείνεται είναι, στην ουσία, μια μελέτη της Παλαιογραφίας με τα ευρύτερα συμφραζόμενά της (*contextualized palaeography*). Ο αναγνώστης μπορεί:

- να γνωρίσει τα βασικά στάδια εξέλιξης της ελληνικής γραφής και τη μεθοδολογία μελέτης ελληνικών κειμένων σε μεγαλογράμματη και μικρογράμματη γραφή,
- να αναπτύξει δεξιότητες όσον αφορά τη χρονολόγηση βυζαντινών μουσικών χειρογράφων,
- να εξοικειωθεί με τα διάφορα είδη ελληνικής μουσικής γραφής, από τον Πάπυρο της Οξυρρύγχου αρ. 1786 (β΄ μισό του 3ου αιώνα) μέχρι τη Νέα Μέθοδο, έχοντας στη διάθεσή του λίστες σημαδιών, παραδείγματα για μελέτη (με εκφωνήσεις και λύσεις), ηχητικά παραδείγματα και ασκήσεις ψαλσίματος, μνημοτεχνικές καρτέλες κ.ά.,
- να έρθει σε επαφή με θέματα τα οποία αφορούν την ίδια τη διδακτική της Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής.

Internationale d'Études du Sud-Est Européennes, Eleventh International Congress of South-East European Studies, and Bulgarian Academy of Sciences, Union of Bulgarian Composers, and International Musicological Society, 6th International Musicological Conference of the I.M.S. Regional Association for the Study of Music on the Balkans, Sofia, 31st August – 4th September 2015 (πρακτικά υπό δημοσίευση).

[13] Πρβλ. H.J.W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, 2nd impression with a postscript by Oliver Strunk, MMB, Subsidia I.1, Munksgaard, Copenhague 1970· Jeromonaco Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata*, Grottaferrata 1938· Πατήρ Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1971· Troelsgård, *Byzantine Neumes*, ό.π.

[14] Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, www.kallipos.gr. Τα μουσικά παραδείγματα τα οποία συνοδεύουν την έκδοση ερμηνεύονται από την Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής του Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.

Το περιεχόμενο του εγχειριδίου διαρθρώνεται ως εξής:

- Αφού δοθεί το γενικότερο πλαίσιο έρευνας παλαιών γραφών και ένας γενικός χάρτης με τα διάφορα γραφικά συστήματα που χρησιμοποιήθηκαν για την καταγραφή της ελληνικής (και όχι μόνο) μουσικής από τον 3ο αιώνα μ.Χ. μέχρι σήμερα, το σύγγραμμα παρουσιάζει βασικά στοιχεία περί της ελληνικής γραφής και κωδικολογίας (κεφ. 1-3).
- Αντικείμενο των επόμενων ενοτήτων αποτελούν τα διάφορα είδη μουσικής γραφής που αναπτύχτηκαν κατά την πρώτη χιλιετία μ.Χ. στο Βυζάντιο (κεφ. 4-5).
- Με το κεφάλαιο περί της παλαιοβυζαντινής γραφής (10ος-12ος αιώνας) αρχίζει η μελέτη της μεγάλης βυζαντινής γραπτής μουσικής παράδοσης, η οποία συνεχίζεται αδιάκοπα μέχρι τις μέρες μας (κεφ. 6).
- Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (μέσα 12ου – α΄ μισό 19ου αιώνα), η οποία αντικατοπτρίζει την ελληνική μουσική δημιουργία κατά το Μεσαίωνα και τη μεταβυζαντινή εποχή. Οι κεντρικοί άξονες γύρω από τους οποίους εξελίσσεται η διδακτική προσπάθεια είναι οι εξής: οι πηγές, η εκμάθηση των φθογγοσήμων, η οκταηχία κατά το Παλαιό Σύστημα, ο τρόπος εκμάθησης κομματιών στην Παλαιά Μέθοδο (μετροφωνία – παραλλαγή – μέλος), η τέχνη της χειρονομίας, η μουσική εξήγηση (κεφ. 7-11).

Στόχος του εγχειριδίου είναι να παρουσιάσει στον αναγνώστη έναν «χάρτη» του γνωστικού αντικειμένου της Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής, μεθόδους εργασίας για τα διάφορα είδη σημειογραφίας, το βασικό θεωρητικό υπόβαθρο για αυτά και, πρωτίστως, να τον εμπνεύσει να συνεχίσει τη μελέτη και πέραν του μαθήματος. Η κάθετη προσέγγιση, η οποία υιοθετείται στο εγχειρίδιο (παρουσίαση των διαφόρων ειδών σημειογραφίας σε χρονολογική σειρά και με επιλεγμένες μόνο ασκήσεις), απαιτείται να συμπληρωθεί με μια οριζόντια προσέγγιση εκ μέρους του σπουδαστή, με επίμονη μελέτη και πολλαπλές ασκήσεις για όλα τα επιμέρους εξελικτικά στάδια της παρασημαντικής, έτσι ώστε μια μέρα να μπορέσει να χρησιμοποιήσει και ο ίδιος το χρυσό κλειδί της παλαιογραφίας για την ανακάλυψη μουσικών θησαυρών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής.

3
Γιάννης Λιάκος:
Όψεις διδακτικής της Ψαλτικής Τέχνης

Είναι μεγάλη η χαρά μου που παρίσταμαι ανάμεσά σας, προκειμένου να συζητήσουμε για την Ψαλτική Τέχνη σε σχέση με τον επιστημονικό αυτοπροσδιορισμό της.

Είναι ασφαλώς αυτονόητο πως ο σκοπός της παρούσας συνάντησης σε στρογγυλή τράπεζα είναι, αφενός, η μεταξύ μας επικοινωνία και ανταλλαγή απόψεων σχετικά με τους διάφορους τομείς της Ψαλτικής Τέχνης που ο καθένας μας θεραπεύει στο Τμήμα όπου βρίσκεται και στο γνωστικό αντικείμενο στο οποίο έχει εξειδικευθεί και, αφετέρου, η δημιουργία ενός δικτύου για την στήριξη και προώθηση των βυζαντινομουσικολογικών σπουδών.

Το θέμα που έχω επιλέξει για να σας παρουσιάσω έχει τον τίτλο «Όψεις διδακτικής της Ψαλτικής Τέχνης». Βεβαίως, δεν πρόκειται να σας πω κάτι επιστημονικά νέο και πρωτότυπο. Άλλωστε δεν είναι αυτός ο σκοπός μου. Με αφορμή τη διδακτική της Ψαλτικής, θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας (και να ανταλλάξουμε απόψεις για) πτυχές του προγράμματος σπουδών εκκλησιαστικής μουσικής και ψαλτικής της Εκκλησιαστικής Ακαδημίας Βελλάς, το οποίο κατέστρωσε ο καθηγητής Γρηγόριος Στάθης, προκειμένου αυτή η Σχολή, στο πλαίσιο μιας παραγωγικής εκπαιδευτικής μονάδας, να δώσει γνώσεις σε πρακτικό αλλά, κυρίως, και σε επιστημονικό επίπεδο,

ώστε οι φοιτητές, μέσα στα τέσσερα χρόνια των σπουδών τους, να γνωρίσουν τους τομείς και τους κλάδους της βυζαντινομουσικολογίας.

Η εξ αρχής διαφοροποίηση του προγράμματος μουσικών σπουδών της ΑΕΑ Βελλάς από τις υπόλοιπες μουσικές σχολές της Ελλάδος, αναφορικά με την κατεύθυνση των μαθημάτων, έδωσε στο πρόγραμμά της την άνεση για εκτενέστερη ανάπτυξη και εμβάθυνση σε κλάδους της Ψαλτικής Τέχνης, έτσι όπως αυτοί έχουν θεμελιωθεί και αναπτυχθεί εδώ και αρκετές δεκαετίες. Ίσως θα μπορούσα να καυχηθώ πως η πλήρης ανάπτυξη του προγράμματός σπουδών της ΑΕΑ Βελλάς θα μπορούσε να αποτελέσει πρότυπο για τη συστηματική ενασχόληση με την Ψαλτική Τέχνη.

Ας έρθουμε όμως στο προκείμενο: Η λογική με την οποία οργανώθηκε το πρόγραμμα προϋποθέτει εισαγωγικά μαθήματα πάνω στα γνωστικά αντικείμενα της βυζαντινής μουσικολογίας, της υμνογραφίας και γενικότερα σ' εκείνα τα γνωστικά επιστημονικά πεδία που θεωρούνται ως έχοντα άμεση σχέση με την Ψαλτική Τέχνη.

Η Ψαλτική αρχίζει με βάση το σύντομο Ειρμολόγιο, σε μάθημα υπό τον τίτλο «Θεωρία και Πράξη Ι», ενώ επιχειρείται παράλληλα και η διδασκαλία της αναλυτικής βυζαντινής σημειογραφίας, σε τετράωρη διδασκαλία για τέσσερα εξάμηνα. Σε επόμενο εξάμηνο προωθούνται η εισαγωγική ανάγνωση της προθεωρίας της Παπαδικής, η εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία και την ελληνική δημοτική μουσική, ενώ διδάσκεται και το αργό Ειρμολόγιο. Σε άλλα εξάμηνα προστίθενται η ιστορία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης, η παλαιογραφία, το Αναστασιματάριο (ως ιστορία και πράξη, σύντομο και κατόπιν αργό), η οργανολογία, η εκκλησιαστική και δημοτική μουσική των Βαλκανίων κ.ά. Πέρα από τα παραπάνω μαθήματα, η διδασκαλία της Ψαλτικής, που είναι και το θέμα μας εδώ, προσεγγίζεται διαδοχικά με μαθήματα Θεωρίας και Πράξης· για παράδειγμα: επιλογές από τα Δοξαστάρια (Χρυσάφου, Γερμανού, Πέτρου, Ιακώβου και Χουρμουζίου), Δοξολογίες – Πολυελέοι, Χερουβικά – Κοινωνικά, Μαθηματάριο – Οκτάηχα Μαθήματα, Κρατηματάριο, Μορφολογία – Αισθητική.

Όπως αντιλαμβάνεσθε, πρόκειται για ένα πρόγραμμα σπουδών που φιλοδοξεί να μεταλαμπαδεύσει στους φοιτητές όλες σχεδόν τις βασικές παραμέτρους της Ψαλτικής Τέχνης, έτσι όπως αυτές δημιουργήθηκαν μέσα από τα γένη και τα είδη της μελοποιίας, με μια ιστορική συνέχεια, πάντοτε με τη διδασκαλία μουσικών κειμένων από εκείνα που ήδη στις πατριαρχικές απανταχούσες χαρακτηρίζονται ως κλασσικά. Ασφαλώς, αναφέρομαι στο *Αναστασιματάριο* του Εφεσίου, στο *Ειρμολόγιο* του Χουρμουζίου, στη *Μουσική πανδέκτη* του Γρηγορίου του 1850-1851. Βεβαίως, υπάρχει και το μάθημα των σύγχρονων μελουργών και της σύγχρονης μελοποιίας. Όμως η βάση των μαθημάτων είναι οι προ το 1814 συνθέσεις. Για τον λόγο αυτό, θεωρώ πως το πρόγραμμα ίσως θα έπρεπε να το μελετήσουμε όλοι μας καλύτερα, για να υπάρχει και στους φοιτητές μας λογική ακολουθία προς μια καλύτερη κατανόηση της Τέχνης.

Από τη μέχρι τώρα διδασκαλία μου στα προαναφερθέντα μαθήματα, θα ήθελα να αναφέρω κάποια θέματα για συζήτηση, σχετικά πάντοτε με τη διδασκαλία της Ψαλτικής:

1. *Ορολογία*: Θεωρώ πως κρίνεται απαραίτητη η σύνταξη εγχειριδίου για τη χρήση μιας συγκεκριμένης ορολογίας, χωρίς δάνεια από άλλες μουσικές, με την οποία θα μπορούμε να χαρακτηρίζουμε τα διάφορα μουσικά φαινόμενα. Και το λέω αυτό γιατί παρατηρείται το γεγονός της διαφορετικής εκφραστικής περιγραφής πάνω σε διάφορα θέματα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια ασάφεια (που δυστυχώς δεν είναι η δημιουργική ασάφεια που ακούγεται εσχάτως στα μέσα ενημέρωσης).
2. *Θεωρητικό*: Το προαναφερθέν αίτημα της σύνταξης ενός θεωρητικού, κοινά αποδεκτού, για να μην παραπέμπουμε κάθε φορά σε ό,τι αναφέρει ο ένας και ο άλλος, σαν να είναι η μουσική μας θεωρία κτήμα του οποιουδήποτε.

3. Τα μουσικά κείμενα που διδάσκονται στα Τμήματα Μουσικών Σπουδών θεωρώ πως δεν θα πρέπει να είναι έργο τυχαίων συνθετών, αλλά θα πρέπει να γίνεται χρήση κυρίως των γνωστών και καταξιωμένων συνθετών, ασχέτως της δυνατότητας αυτοδυναμίας που έχουμε ως προς τη διδασκαλία των μαθημάτων.
4. Ίσως είναι ενδιαφέρον να ακολουθήσουμε τη λογική της απομνημονεύσεως των θέσεων ως προς την εκμάθηση της Ψαλτικής. Έχω παρατηρήσει πως κατά τη διδασκαλία ενός μουσικού κειμένου, όταν π.χ. ορίσω τις επιμέρους μουσικές φράσεις, αμέσως αυξάνεται η αντίληψη των φοιτητών και γίνεται καλύτερη αφομοίωση του μουσικού κειμένου.
5. Οι σχέσεις των Τμημάτων μας με την τοπική κοινωνία στην οποία βρισκόμαστε (το παράδειγμα της Μητρόπολης Ιωαννίνων και τα σεμινάρια πρακτικής ψαλτικής που οργάνωσε).
6. Ένα άλλο θέμα που έχω παρατηρήσει, και προφανώς θέλει διάλογο, είναι το εξής: Αναφερόμαστε όλοι μας στα μαθήματα της Ψαλτικής που κάνουμε στα διάφορα Τμήματα, αλλά παρατηρώ – και, εάν κάνω λάθος, διαψεύστε με – πως ενώ, υποτίθεται, οι φοιτητές θα πρέπει να έχουν αρκετά μουσικά εφόδια πάνω στο συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο, εφόσον βρίσκονται και σε ακαδημαϊκό επίπεδο σπουδών, ξαφνικά φέρονται να γνωρίζουν ένα χερουβικό και όχι δέκα, μία δοξολογία και όχι δέκα κ.ο.κ. Οι δε διδάσκοντες αναπαυόμαστε με μια μερίδα φοιτητών που γνωρίζουν την ψαλτική εκ των προτέρων και επομένως υπερβαίνουμε τα όποια προβλήματά μας.
7. Ίσως με την δημιουργία του ακαδημαϊκού βυζαντινομουσικολογικού δικτύου επιτύχουμε να λύσουμε ένα μόνιμο πρόβλημα που μας βασανίζει: αναφέρομαι στην περίπτωση κατά την οποία ο καθένας μας είναι «ειδικός» για όλα τα γνωστικά αντικείμενα. Το θεωρώ επικίνδυνο. Θα πρέπει λοιπόν να καθορίσουμε μεταξύ μας τον επιστημονικό χώρο, το αντικείμενο με το οποίο ασχολούμαστε ή προτιθέμεθα να ασχοληθούμε.

Κλείνοντας την ολιγόλεπτη παρέμβασή μου, θα ήθελα να σας ευχαριστήσω για τη συμμετοχή μου στην παρούσα στρογγυλή τράπεζα, όπου και είχα την ευκαιρία να καταθέσω κάποιες σκέψεις μου. Ίσως με τέτοιου είδους συναντήσεις, και μέσω του δικτύου, καταφέρουμε να έρθουμε πιο κοντά, ώστε να βοηθήσουμε στην ορθή προβολή και παρουσίαση της Ψαλτικής Τέχνης.

4

Μιχάλης Στρουμπάκης:

Η συστηματική έρευνα της ιστορίας της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από τον 19ο αιώνα και η εξιχνίαση της δομής του μέλους

Ἡ εἰσήγησή μου στὴ συνεδρίαση τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Βυζαντινομουσικολογικοῦ Δικτύου ἔχει ὡς θέμα τὴ μελέτη τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης τοῦ μέλους κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα. Ἀποτελεῖ περισσότερο τοποθέτηση-πρόταση τοῦ γράφοντος στὴν παραπάνω θεματικὴ καὶ θὰ κινηθεῖ σὲ δύο ἄξονες. Ὁ πρῶτος ἄξονας εἶναι ἡ ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα καὶ ἐντεῦθεν· ὁ δεύτερος, ἡ κατὰ τὴν ἴδια περίοδο ἐξιχνίαση τῆς δομῆς τοῦ μέλους. Ἐδῶ ὑπονοοῦνται τὰ ἰδιαίτερα μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν συνθέσεων τῆς αὐτῆς ἐποχῆς. Ὁπωσδήποτε, τὰ μορφολογικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν συνθέσεων σχετίζονται τόσο μὲ τὰ πρόσωπα ὅσο καὶ μὲ τὴν περίοδο τοῦ 19ου αἰώνα, ἐκλαμβανομένου ὡς δοχείου δημιουργίας καὶ ἔκφρασης νέων μελουργικῶν τάσεων. Πρόκειται, λοιπόν, γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ θεώρηση τοῦ

ἐκκλησιαστικοῦ μέλους μέσα ἀπὸ τοὺς δύο πολὺ βασικοὺς κλάδους τῆς μουσικολογικῆς ἐπιστήμης, τὴν ἱστορία καὶ τὴ μορφολογία.

Ὀφείλω νὰ ἐξηγήσω στὴν φιλότεχνη ἐπιστημονικὴ ὀμήγυρη τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἐπικεντρώνομαι στὸν 19ο αἰῶνα καὶ ὄχι στοὺς προηγούμενους αἰῶνες. Εἶναι σαφὲς ὅτι οἱ προηγούμενοι αἰῶνες κατέχουν ἀσφαλῶς ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικολογικὴ ἐπιστήμη, καθὼς ἡ ἐξέλιξη τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους πραγματοποιεῖται σταδιακὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο χρονικὸ ὑπόστρωμα στὸ ἑπόμενο. Ἡ ἱκανή, μάλιστα, γνώση τῶν προηγούμενων ἱστορικῶν δεδομένων ὁδηγεῖ στὴν προσέγγιση καὶ τῶν νεωτέρων, βάσει τῶν ἀπαραιτήτων συγκρίσεων καὶ ἀναγωγῶν. Ὁ 19ος αἰώνας, ὅμως, συγκεντρώνει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον κατὰ τὴν ἄποψή μας γιὰ τοὺς ἑξῆς λόγους:

1. Ὡς γνωστόν, εἶναι ὁ αἰώνας τῆς ἀλλαγῆς τῆς σημειογραφίας καὶ τῆς καθιέρωσης τῆς νέας ἀναλυτικῆς μεθόδου, μὲ ὅ,τι αὐτὸ συνεπάγεται γιὰ τὴ μελοποιία καὶ τὰ ψαλτικὰ πρόσωπα. Ἡ νέα μέθοδος παρέσχε τὴ δυνατότητα τῆς ἀπρόσκοπτης καὶ εὔκολης καταγραφῆς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους ἀπὸ ὁποιονδήποτε ἐπιθυμοῦσε ἢ εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ καταγράψει τὶς μουσικές του ἰδέες. Καὶ φυσικὰ ὄχι μόνο νὰ τὶς καταγράψει, ἀλλὰ καὶ νὰ τὶς διαδώσει στὸ μουσικό του περιβάλλον μὲ τρόπο εὐκολότερο καὶ ἀπρόσκοπτο. Ἡ γραφὴ ἔγινε κτῆμα τῶν πολλῶν καὶ ὄχι μονάχα τῶν ἐπαϊόντων. Ἴσως, στὸ παρελθὸν τὰ μελοποιήματα περνοῦσαν περισσότερο μέσα ἀπὸ τὴ βάσανο τῆς ἐκκλησιαστικότητας ἢ μὴ τῆς μελωδίας, καθὼς καὶ ἡ ἴδια ἡ γραφή, μὲ τὴν αὐστηρότητα τῶν δομῶν της, δὲν ἐπέτρεπε τὴν ἐλευθεριώτερη ἔκφραση καὶ καταγραφή τους. Πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἐντοπίζονται πολλοὶ χειρόγραφοι κώδικες, οἱ ὁποῖοι στεγάζουν τὰ μελοποιήματα ὄχι μόνο τῶν πατριαρχικῶν ψαλτῶν ἢ τῶν πανορθόδοξα ἀναγνωρισμένων μουσικοδιδασκάλων, ἀλλὰ καὶ ἐκείνων, καλλιφώνων ἢ ὄχι, μουσικοδιδασκάλων ἢ ἁπλῶν ψαλτῶν ποὺ ἔνιωσαν τὴν ἀνάγκη ἢ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἐκφραστοῦν μουσικά, καταγράφοντας ταυτόχρονα τὴν περιρρέουσα ψαλτικὴ κατάσταση τῆς ἐποχῆς. Ἔχουν ἐντοπιστεῖ πολλοὶ ἐκκλησιαστικοὶ μελοποιοί, τῶν ὁποίων τὰ ἔργα βρίσκονται ἀποθησαυρισμένα σὲ μοναστηριακές, δημόσιες καὶ ἰδιωτικὲς βιβλιοθῆκες ὑπὸ τὴ μορφὴ χειρογράφου. Ἐλάχιστα ἀπὸ αὐτὰ ἔχουν δεῖ ἕως τώρα τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας, ἐνῶ περιγράφουν σὲ μέγιστο βαθμὸ τὸ μελουργικὸ χαρακτῆρα τῆς ἐποχῆς.
2. Ὁ 19ος αἰώνας εἶναι ὁ αἰώνας τῶν ἀλλαγῶν, ἰδεολογικῶν καὶ μουσικῶν. Ὁ μουσικὸς κόσμος βιώνει τὸν ἀπόηχο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ διαφωτισμοῦ στὸ χῶρο τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς (Ρωμανοῦ 1985· Romanou 1990). Ἤδη ἔχουν ἐπισημανθεῖ οἱ γαλλικὲς πηγὲς τοῦ *Θεωρητικοῦ* τοῦ Χρυσάνθου (Ξανθουδάκης 2008· Κρητικοῦ 2009· Χαλκιαδάκης 2016). Δύο, ἀκόμα, σημαντικὰ στοιχεῖα ἐντοπίζονται καὶ σηματοδοτοῦν τὴν ἀλλαγὴ τῶν πραγμάτων. Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἔχουμε τὴν ἀναζήτηση καὶ ἐπιβολὴ τοῦ ἐθνικοῦ στοιχείου στὶς συνθέσεις. Ἔχουν γραφτεῖ ἄρθρα (Xanthoudakis 2011· Romanou & Barbaki 2011) καὶ ἔχουν πραγματοποιηθεῖ πρόσφατα ἐξειδικευμένα συνέδρια (Μαλιάρας 2014· Levidou & Vlastos 2013) προκειμένου νὰ ἀναζητηθεῖ τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο στὴ μουσική. Πρέπει, ὡστόσο, νὰ ἐπισημανθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μελέτες αὐτὲς ἀναφέρονται, κυρίως, στὴν ἐξωεκκλησιαστικὴ κοσμικὴ μουσική. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, στὸ χῶρο τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ εἰδικότερα τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐκδηλώνονται διάφορες τάσεις ποὺ ἐκπροσωποῦνται ἀπὸ συγκεκριμένες ὁμάδες (Σταματόπουλος 2003). Οἱ παραπάνω ὁμάδες δραστηριοποιοῦνται στὸ χῶρο αὐτὸ καὶ χρησιμοποιοῦν τὸν Τύπο τῆς ἐποχῆς γιὰ νὰ αὐτοπροσδιοριστοῦν ἀλλὰ καὶ νὰ προβάλουν τὶς ἀπόψεις τους. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι καὶ οἱ διανοούμενοι

έκκλησιαστικοὶ μουσικοί, αὐτόνομα δρῶντες ἢ συστεγαζόμενοι κάτω ἀπὸ τὴν ὀμπρέλλα συλλόγων, σωματείων κ.λπ., ἀρθρογραφοῦν σὲ συγκεκριμένα ἔντυπα ποὺ ἐκφράζουν τὶς διάφορες τάσεις. Παράλληλα, οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ ἐκφράζονται μουσικὰ καὶ συνθετικὰ μέσα ἀπὸ συγκεκριμένους αἰσθητικοὺς κανόνες.

3. Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ 19ου αἰώνα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μουσική, παρατηρεῖται ἔντονη κινητικότητα καὶ ἀνάπτυξη καὶ ἄλλων ἐκκλησιαστικῶν τεχνῶν, ὅπως ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ Ἁγιογραφία. Παρατηρεῖται ἕνας κοινὸς ἰδεολογικὸς στοχασμὸς μεταξὺ τῶν ἐκκλησιαστικῶν καλλιτεχνῶν, ἀνεξαρτήτως τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο δροῦν, Ἑλλαδικὸ ἢ Ἐθναρχικό, ὅπως ἡ υἱοθέτηση κοινῶν στόχων καὶ ὁρολογίας, ὅσον ἀφορᾶ, βεβαίως, τὸ ἐννοιολογικό τους περιεχόμενο (Γραίκος 2003).

Ὁ 19ος αἰώνας ὡς μεταίχμιο μεταξὺ τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς νέας παράδοσης, ὡς χοάνη ἰδεολογικὴ καὶ πολιτισμική, ὀφείλει νὰ ἐρευνηθεῖ συστηματικὰ καὶ εἰς βάθος, προκειμένου νὰ ἐντοπιστοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἐπηρέασαν καὶ διαμόρφωσαν τὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σὲ ὅλες τὶς μορφὲς καὶ τὶς τάσεις. Ὁποιαδήποτε ἐξέταση ἑνὸς ἐκκλησιαστικοῦ συνθέτη ἐκτὸς τῆς γενικότερης περιρρέουσας ἀτμόσφαιρας ἴσως θὰ ἦταν ἀποσπασματικὴ καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἑρμηνεύσει τὸ γιατὶ τῆς ἱστορίας, ἀφοῦ θὰ παρέμενε σὲ μία ἀθροιστικὴ θεώρηση πληροφοριῶν περὶ τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου του. Ἐργασίες ποὺ ἀνταποκρίνονται στὸ παρουσιαζόμενο πλαίσιο φυσικὰ ὑπάρχουν στὴ βιβλιογραφία (Χαλδαιάκης 2009· Μπαλαγεώργος 2009· Στρουμπάκης 2014· Ἀνδρίκος 2012), χρειάζεται, ὡστόσο, ὁ παραπάνω τρόπος προσέγγισης τῶν προσώπων νὰ γενικευθεῖ καὶ γιὰ κάθε μελοποιὸ τῆς περιόδου τοῦ 19ου αἰώνα.

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀποκωδικοποιήσουμε ὅλα τὰ δεδομένα καὶ νὰ παρουσιάσουμε τὸν βίο καὶ τὸ ἔργο τῶν ἐκκλησιαστικῶν συνθετῶν, ὅσο ἀρτιώτερα γίνεται, χρειάζεται α) συστηματικὴ ἀποδελτίωση ὅλων τῶν πληροφοριῶν περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ σύνολο, εἰ δυνατόν, τοῦ ἑλληνικοῦ Τύπου, ἐγχώριου καὶ μή, καὶ δημιουργία βάσης δεδομένων, προκειμένου ὅλο τὸ ὑλικὸ αὐτὸ νὰ εἶναι προσβάσιμο. Κάτι ἀνάλογο ἔχει γίνει γιὰ τὰ μουσικὰ περιοδικὰ *Φόρμιγξ*, *Νέα Φόρμιγξ* κ.ἄ. ἀπὸ τὴν Καίτη Ρωμανοῦ (Ρωμανοῦ 1996) καὶ φρονῶ ὅτι πρέπει νὰ γενικευθεῖ· β) ἐκπόνηση ἀναλυτικῶν περιγραφικῶν καταλόγων γιὰ ὅσες συλλογὲς χειρογράφων δὲν ἔχουν καταλογογραφηθεῖ καὶ ἀναλυτικὴ παράθεση τῶν ἔργων τῶν μελοποιῶν· γ) ἐκπόνηση μονογραφιῶν γιὰ κάθε ἐκκλησιαστικὸ συνθέτη καὶ ψηφιακὴ ἔκδοση τῶν ἔργων τους μὲ ἐπιστημονικὲς προδιαγραφές – βλ. πρόταση Ἀχ. Χαλδαιάκη (Χαλδαιάκης 2015) – καὶ ἀπὸ ἐπίσημο φορέα· δ) ἠχογράφηση τῶν σημαντικότερων συνθέσεων τοῦ κάθε μελοποιοῦ.

Μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ἔργου τῶν μελοποιῶν τοῦ 19ου αἰώνα ἀναδύεται ἡ ἀνάγκη τῆς μορφολογικῆς-αἰσθητικῆς ἀνάλυσής τους. Αὐτὸς εἶναι ὁ δεύτερος ἄξονας τῆς παρουσίασής μας, ποὺ ἀφορᾶ τὴν ἐξιχνίαση τῆς ἐσώτερης δομῆς τοῦ μέλους. Κάνοντας πράξη τὴν ἔννοια τοῦ δικτύου, σὲ συνεργασία μὲ τὸ συνάδελφο Θωμᾶ Ἀποστολόπουλο ἐντοπίσαμε τὰ κύρια σημεῖα ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴ μορφολογικὴ ἐξέταση τῶν συνθέσεων. Καταρτίσαμε ἕνα προσχέδιο μελέτης, τὸ ὁποῖο, ὅταν ὁλοκληρωθεῖ, θὰ παρουσιαστεῖ, εὐκαιρίας δοθείσης.

Ἡ μορφολογικὴ ἐξέταση σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὰ αἰσθητικὰ πρότυπα ποὺ διαμορφώνονται καὶ προτείνονται ἀνὰ ἐποχή. Ἰδιαίτερα κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα, εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε τί μένει ἀπὸ τὴν παλαιὰ μουσικὴ καὶ τί φεύγει ἀνεπιστρεπτί, ποιό εἶναι τὸ καινοφανὲς καὶ ἀνανεωτικό, μὲ ποιό τρόπο πραγματοποιεῖται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴ μία ἐποχὴ στὴν ἄλλη καὶ μὲ τί κόστος, ἂν ὑπάρχει τέτοιο, γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Ἐπίσης, εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον νὰ διακρίνουμε ποιὰ εἴδη διατηροῦνται καὶ ποιὰ μεταβάλλονται στὴ μορφή τους. Τέλος, μποροῦμε νὰ ἐρευνήσουμε ἂν οἱ παλαιὲς

θέσεις μελοποιίας τῶν Παπαδικῶν καὶ Στιχηραρικῶν μελῶν διατηροῦν τὴν ἀξία τους ἢ παραμερίζονται ἐν ὄψει νέων πρακτικῶν σύνθεσης. Εἶναι βεβαιωμένο μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ τυπογραφία-βιβλιογραφία ὅτι σὲ πολλὲς περιπτώσεις οἱ παλαιὲς θέσεις δίνουν τὴ θέση τους σὲ ἐλεύθερες μορφὲς σύνθεσης. Ἐπὶ παραδείγματι, τοῦτο ἐντοπίζεται, κυρίως, στὰ νεότευκτα χερουβικὰ καὶ κοινωνικά (Καραγκούνης 2016). Οἱ νέες μορφὲς σύνθεσης εἶναι κατὰ κύριο λόγο συμβατὲς μὲ τὸ συνολικὸ ἰδεολογικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς (ἐλεύθερη ἔκφραση, ἔκφραση συναισθημάτων, ἀνάδειξη τοῦ καλοφωνάρη ἔναντι τοῦ χοροῦ, δηλαδὴ τοῦ ἀτόμου ἔναντι τοῦ συνόλου).

Τὰ διάφορα αἰτήματα ποὺ διατυπώνονται, κυρίως, πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰώνα, ὅπως τὸ χορωδιακὸ αἴτημα, τὸ αἴτημα ἀναδιατύπωσης τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους καὶ κάθαρσης αὐτοῦ ἀπὸ *ξενισμοὺς* (ὅπως συνήθιζαν νὰ ἀποκαλοῦν τὰ λογῆς δάνεια ἀπὸ τὴν κοσμικὴ μουσική, δυτικὴ καὶ ἀνατολική), σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὴ συμβολὴ τῶν ψαλτικῶν προσωπικοτήτων καὶ τὴ μορφολογία τοῦ ἔργου τους.

Ὅλα ὅσα περιέγραψα προηγουμένως ἀπαιτοῦν ὁπωσδήποτε συστηματικὴ μελέτη, δομημένη σὲ σταθερὲς μεθοδολογικὲς ἀρχές, μὲ τὴ συμβολὴ καὶ συνεργασία τῶν συναδέλφων ὅλων τῶν εἰδικοτήτων τῆς βυζαντινομουσικολογικῆς ἐπιστήμης. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἕνα δίκτυο ποὺ θὰ ἀφήνει ἀνοικτοὺς τοὺς διαύλους ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν ὁμοτέχνων καὶ ὁμοϊδεατῶν, κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη, εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖο γιὰ τὴν πρόοδο τῶν ἐργασιῶν μας καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐπιστήμης μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Levidou, K. & Vlastos, G. (ἐπιμ.) (2013), *Revisiting the past, recasting the present: The reception of greek antiquity in Music, 19th century to the present*, Athens: Hellenic Music Center.

Romanou, K. (1990), "A new approach to the work of Chrysanthos of Madytos: the new Method of musical Notation in the Greek Orthodox Church and the *Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς*", *Studies in Eastern Chant* 5, σ. 1-13.

Romanou, K. & Barbaki, M. (2011), "Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life", *Nineteenth-Century Music Review* 8, σ. 57-84.

Xanthoudakis, H. (2011), "Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece", *Nineteenth-Century Music Review* 8, σ. 41-55.

Ἀνδρίκος, Ν. (2012), *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Σμύρνης (1800-1922)*, Θεσσαλονίκη: Ἐκδόσεις Μέθεξις.

Γραίκος, Ν. (2003), *Ἡ "βελτιωμένη" βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὸν 19ο αἰῶνα. Ἡ περίπτωση τοῦ Σπυρίδωνα Χατζηγιαννοπούλου (τοιχογραφικὸ ἔργο)*, μεταπτυχιακὴ διπλωματικὴ ἐργασία, Θεσσαλονίκη: Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Τμῆμα Ἱστορίας καὶ Ἀρχαιολογίας, Τομέας Ἱστορίας τῆς Τέχνης.

Καραγκούνης, Κ. (2016), "Ἡ πεταλούδα ποὺ ἔγινε… κάμπια. Ἡ ἀπὸ τὸν ΙΗ΄ ὡς τὸν ΚΑ΄ αἰῶνα σταδιακὴ μετάλλαξη τῆς μελοποιητικῆς τεχνοτροπίας τοῦ Χερουβικοῦ ὕμνου", στό: *1814-2014: Διακόσια χρόνια ἀπὸ τὴν καθιέρωση τῆς Νέας Μεθόδου Σημειογραφίας τῆς Ψαλτικῆς. Πρόσωπα καὶ μορφὲς μελουργίας ἀπὸ τὴν καθιέρωση τῆς Νέας Μεθόδου Σημειογραφίας τῆς Ψαλτικῆς (1814) ἕως σήμερα*, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα ΠΑΕΑΚ Δ΄* (ὑπὸ ἔκδοσιν).

Κρητικοῦ, Φλ. (2009), "Θεωρητικὲς συγγραφὲς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ ΙΘ΄ αἰ. καὶ Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός", στό: *Πρακτικὰ Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα: Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολή, Τμῆμα Θεολογίας, σ. 641-652.

Μαλιάρας, Ν. (ἐπιμ.) (2014), *The National Element in Music*, Αθήνα: University of Athens, Faculty of Music Studies.

Μπαλαγεῶργος, Δ. (2009), "Συνοπτικὸ σχεδίασμα τῆς ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης (ιθ΄-κ΄ αἰ.)", στό: *Πρακτικὰ Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα: Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολή, Τμῆμα Θεολογίας, σ. 653-664.

Ξανθουδάκης, Χ. (2008), "Τὸ μέγα Θεωρητικὸν τοῦ Χρυσάνθου καὶ οἱ γαλλικὲς πηγές του", *Ὁ Ἐρανιστὴς* 26, σ. 141-174.

Ρωμανοῦ, Κ. (1985), "Ἡ Μεταρρύθμιση τοῦ 1814", *Μουσικολογία* 1, σ. 6-22.

Ρωμανοῦ, Κ. (1996), *Ἐθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις, 1901-1912. Ἑλληνικὰ μουσικὰ περιοδικὰ ὡς πηγὴ ἔρευνας τῆς ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα: Κουλτούρα.

Σταματόπουλος, Δ. (2003), *Μεταρρύθμιση καὶ ἐκκοσμίκευση. Πρὸς μιὰ ἀνασύνθεση τῆς ἱστορίας τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου τὸν 19ο αἰ.*, Ἀθήνα: Ἐκδόσεις Ἀλεξάνδρεια.

Στρουμπάκης, Μ. (2014), *Νικόλαος Δοχειαρίτης καὶ ἡ συμβολή του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Ἀθήνα: IBM (Μελέται 18, ἐκδίδει ὁ Γρ. Θ. Στάθης) – Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος.

Χαλδαιάκης, Ἀ. (2009), "Ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος ὁ Σμυρναῖος", στό: *Πρακτικὰ Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα: Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Θεολογικὴ Σχολή, Τμῆμα Θεολογίας, σ. 681-718.

Χαλδαιάκης, Ἀ. (2015), "Νεομεθοδικὲς συνθετικὲς πρακτικές: ἰδέα, διαμόρφωση καὶ ἐπέκεινα προοπτικές", στό: *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ΣΤ΄ Διεθνὲς Συνέδριο Μουσικολογικὸ καὶ Ψαλτικό: "Οἱ τρεῖς Διδάσκαλοι: Χρύσανθος, Γρηγόριος, Χουρμούζιος καὶ ἡ Νέα Μέθοδος Σημειογραφίας. 200ὴ ἐπέτειος: 1814/15-2015"*, Ἀθήνα (ὑπὸ ἔκδοσιν).

Χαλκιαδάκης, Ἐ. (2016), "Διαφωτισμός, ἐθνικὴ ἀφύπνιση καὶ ἡ μεταρρύθμιση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τὸ 1814", *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα ΠΑΕΑΚ* Δ΄ (ὑπὸ ἔκδοσιν).

* * *

Κατά τη γενομένη εκτεταμένη συζήτηση αποφασίστηκε και η δημιουργία ενός ***Δικτύου (Network)*** *για τη στήριξη και την προώθηση των βυζαντινομουσικολογικών σπουδών, ιδιαίτερα κατά τις σημερινές δύσκολες συνθήκες, οι οποίες για τους γνωστούς λόγους επιδεινούνται περαιτέρω τόσο στο πλαίσιο της λειτουργίας των ακαδημαϊκών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων όσο και εντός των ειδικών και παραδοσιακά οικείων εκκλησιαστικών χώρων, που ανέκαθεν συνέδραμαν στην ακαδημαϊκή έρευνα των λατρευτικών τεχνών. Η δημιουργία αυτού του φορέα αποσκοπεί στη συνένωση δυνάμεων, στην καλλιέργεια πνεύματος αλληλοϋποστήριξης και στην επίτευξη της βέλτιστης προς τα έξω μαρτυρίας· στοχεύει δε και στην έγκυρη και ουσιαστική παρέμβαση και πρόταση, σε επίπεδο επιστημονικό και πρακτικό, σχετικά με οποιοδήποτε ζήτημα της Ψαλτικής Τέχνης.*

Το εγχείρημα κρίθηκε σκόπιμο να τοποθετηθεί εξαρχής στην υψηλότερη δυνατή ακαδημαϊκή περιωπή και να υποστηριχθεί ιδρυτικά από όλα τα υπηρετούντα μέλη ΔΕΠ των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών και των Ανώτατων Εκκλησιαστικών Ακαδημιών της Ελλάδος. Σε δορυφορικό ρόλο θεωρείται αυτονόητη η συνεργασία, καταρχήν, με το σύνολο των διδακτόρων στα σχετικά γνωστικά αντικείμενα, αλλά εξίσου και με άλλους επιστήμονες που έχουν γενικότερα συμβάλει στη μουσικολογική έρευνα. Αυτονόητη είναι επίσης η διασύνδεση του Δικτύου με ακαδημαϊκούς συναδέλφους και ερευνητές του εξωτερικού, ιδιαίτερα δε των ομοδόξων χωρών που προάγουν τις αντίστοιχες βυζαντινομουσικολογικές σπουδές, ακόμη και η επαφή και συνεργασία του με ψαλτικούς φορείς και πρόσωπα για την παρακολούθηση και της ζώσας πράξης και την εκατέρωθεν αρωγή της επιστήμης.

Η εν λόγω πρωτοβουλία αποτιμήθηκε ιδιαίτερα θετικά από τους μετέχοντες στο ίδιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο συναδέλφους των λοιπών κλάδων της Μουσικολογίας, καθώς η εν τη ενώσει ισχύς μιας ομάδας αποτελεί οδηγό και υπόδειγμα για περαιτέρω συμμαχίες και συντονισμό δυνάμεων προς επίτευξη και ευρύτερων στόχων επ' αγαθώ της Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης.

Ακολουθεί το κείμενο ιδρυτικής διακήρυξης του Δικτύου, όπως αναγνώστηκε και ψηφίστηκε κατά το Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο:

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΔΙΚΤΥΟ

Με πρωτοβουλία όλων των υπηρετούντων μελών ΔΕΠ των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών και των Ανώτατων Εκκλησιαστικών Ακαδημιών της Ελλάδος και στο διατμηματικό πλαίσιο της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (και ειδικότερα της εντός αυτής Ερευνητικής Ομάδας Βυζαντινομουσικολογικών Σπουδών), συγκεκριμένα δε κατά το Διατμηματικό Συνέδριο Μουσικολογίας που διεξάγεται στην Κέρκυρα το διάστημα 30.10.-1.11.2015 και κατά τη διάρκεια σύσκεψης σε στρογγυλή τράπεζα υπό τον τίτλο «Βυζαντινές Μουσικές Σπουδές: Θέματα επιστημολογικού αυτοπροσδιορισμού», το Σάββατο, 31 Οκτωβρίου 2015, συζητήθηκε και αποφασίστηκε η δημιουργία ενός Δικτύου για τη στήριξη και την προώθηση των βυζαντινομουσικολογικών σπουδών. Ακολουθεί η συμφωνηθείσα ιδρυτική διακήρυξη του Δικτύου που θα αναλάβει αυτό το έργο, ενός Δικτύου με την επωνυμία: **Ακαδημαϊκό Βυζαντινομουσικολογικό Δίκτυο**.

ΙΔΡΥΤΙΚΗ ΔΙΑΚΗΡΥΞΗ

Το **Ακαδημαϊκό Βυζαντινομουσικολογικό Δίκτυο** ιδρύεται με σκοπό τη στήριξη και την προώθηση των βυζαντινομουσικολογικών σπουδών. Τα ιδρυτικά μέλη του Δικτύου, εκπρόσωποι τεσσάρων Πανεπιστημίων και τριών Ανώτατων Εκκλησιαστικών Ακαδημιών της Ελλάδος, κρίνουν εξαιρετικά χρήσιμη και πολλαπλά εποικοδομητική τη συσπείρωσή τους κάτω από το παρόν Δίκτυο, ως ευκαιρία δημιουργίας ενός (διαδικτυακού αλλά και διαπροσωπικού) διαύλου άμεσης και απρόσκοπτης και συνεχούς επικοινωνίας ομοτέχνων και ομοϊδεατών, με στόχο την πολύπλευρη και παντοιότροπη στήριξη και προώθηση του γνωστικού πεδίου των περί τη Βυζαντινή / Εκκλησιαστική Μουσική Σπουδών και Ερευνών.

Η Ελλάδα επελέγη ως κέντρο του Δικτύου λόγω του ισχυρού συμβολισμού που τη συνοδεύει ως λίκνο των βυζαντινομουσικολογικών αξιών μέσα από τα έργα των φιλοσόφων, δραματουργών, ποιητών και μουσικών της διαχρονικά. Σύμφωνα δε με τις αρχές του ανθρωπισμού, είναι αυτονόητο ότι όλα τα μέλη του Δικτύου, τωρινά και μελλοντικά, είναι απόλυτα ίσα μεταξύ τους.

ΤΑ ΙΔΡΥΤΙΚΑ ΜΕΛΗ

Αχιλλέας Χαλδαιάκης
Γιάννης Λιάκος
Δημήτρης Γιαννέλος
Δημήτρης Μπαλαγεώργος
Εμμανουήλ Γιαννόπουλος
Θωμάς Αποστολόπουλος
Κωνσταντίνος Καραγκούνης
Μαρία Αλεξάνδρου
Μιχάλης Στρουμπάκης
Νεκτάριος Πάρης
Σπυρίδων Αντωνίου
Στάθης Μακρής
Φλώρα Κρητικού

Μουσική και ποίηση στην αισθητική του Χέγκελ

Διονυσία Μπλαζάκη

Αν η μουσική σύνθεση έχει την ανάγκη του ποιητικού λόγου για να ολοκληρώσει το αισθητικό της αποτέλεσμα, ή αν η δραματική ποίηση έχει το ίδιο καλλιτεχνικό ανάστημα με τη μουσική και η μουσική με τη δραματική ποίηση ή, με άλλα λόγια, αν η μουσική χωρίς κείμενο, χωρίς πρόγραμμα, χωρίς τραγούδι, είναι μια ιδιαίτερη, αυτόνομη τέχνη, είναι ερωτήματα και ζητήματα που έχουν απασχολήσει έντονα τον αισθητικό, τον ιστορικό αλλά και τον κοινωνιολογικό προβληματισμό. Η σχέση της μουσικής με τον ποιητικό λόγο, η οποία υπήρξε ανέκαθεν δεδομένη ή αυτονόητη, καθόρισε σε μεγάλο βαθμό και την εξέλιξη της ίδιας της μουσικής.

Το 16ο και 17ο αιώνα επικράτησε η αριστοτελικής προέλευσης αντίληψη ότι η μουσική πρέπει να υποτάσσεται στο ποιητικό κείμενο, ότι οφείλει να «μιμείται» το συναίσθημα ή τον αφηρημένο σχηματισμό της έννοιας. Στη συνέχεια, η αντίληψη ότι «η μουσική είναι ένα είδος γλώσσας» (με την έννοια ότι έχει σημασίες του ίδιου τύπου με τη γλώσσα ως ένα είδος προγλωσσικής έκφρασης) ή ότι η σημασία της εμπεριέχεται στη δύναμή της να προκαλεί συναισθήματα, έφτασε μέχρι και τον ύστερο 18ο αιώνα,[1] όπου η μελέτη των μουσικών ζητημάτων και η προσπάθεια ερμηνείας τους με ορθολογικό τρόπο δημιουργούν ένα νέο τρόπο σκέψης για τη μουσική, ο οποίος συντείνει στον προσδιορισμό της και στη λειτουργία της ως μιας αυτόνομης μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης, που χρησιμοποιεί τους δικούς της ιδιότυπους όρους (τονικούς, μορφολογικούς) και τα δικά της εκφραστικά μέσα. Η επιδίωξη όμως να αποσπαστεί η οργανική μουσική από κάθε εξωμουσική αναφορά έθεσε υπό κρίση και το περιεχόμενό της. Από τη μια πλευρά, η ταύτιση της μουσικής μορφής με αφηρημένα μορφολογικά σχήματα, όπως και η αδυναμία εννοιολογικής κατανόησης του μουσικού νοήματος ευνόησαν τις αντιλήψεις περί «κενότητας» της μουσικής, με αποτέλεσμα ο αφηρημένος χαρακτήρας του μουσικού έργου να διακυβεύει συχνά ακόμα και την ίδια του την αισθητική ύπαρξη. Από την άλλη πλευρά, η απροσδιοριστία και η αδυναμία της μουσικής να εκφράσει το συγκεκριμένο και το ιδιαίτερο ενίσχυσε τις απόψεις σχετικά με τον ουσιαστικό, το γενικό και τον καθολικό χαρακτήρα της.[2] Στην εξέλιξη αυτών των ζητημάτων, η μουσικοαισθητική θεώρηση του Χέγκελ καταλαμβάνει σημαντική θέση. Σύμφωνα με αυτή, το σπουδαιότερο χαρακτηριστικό της μουσικής είναι η εσωτερικότητά της, δηλαδή η ιδιότητά της να παρουσιάζει στο πνεύμα οποιοδήποτε περιεχόμενο και όχι προσδιορισμένες εξωτερικές μορφές.

Αναλυτικότερα, ο Γκέοργκ Βίλχελμ Φρήντριχ Χέγκελ (1770-1833), ως κύριος εκφραστής του απόλυτου ιδεαλισμού, συντάσσει το φιλοσοφικό του σύστημα βάσει των σχέσεων της έλλογης νόησης με τη συγκεκριμένη πραγματικότητα ή της σχέσης του Λόγου με την πραγματικότητα στο σύνολό της. Η διαλεκτική μέθοδος, η οποία στο σύστημά του φτάνει στο ανώτατο σημείο της ανάπτυξής της, εφαρμόζεται και στην

[1] Thomas Downing, *Music and the Origins of Language: Theories of the French Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 5 και 105.

[2] Lewis Rowell, *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, University of Massachusetts Press, Amherst 1983, σ. 128.

τέχνη, δίνοντας νέες δυνατότητες στην εξέταση των αισθητικών προβλημάτων. Το έργο τέχνης στην εγελιανή αισθητική θεώρηση, ως προϊόν του ανθρώπινου πνεύματος, αποκτά ανώτερη αξία από οποιοδήποτε προϊόν της φύσης και αυτή είναι μια σημαντική αλλαγή στην πορεία της αισθητικής. Στον Χέγκελ, το ωραίο παράγεται από το ίδιο το πνεύμα και το ωραίο ως «η αισθητή εμφάνιση της Ιδέας» αποκτά αντικειμενική υπόσταση, εφόσον η Ιδέα εντοπίζεται μέσα στα ίδια τα πράγματα του αντικειμενικού κόσμου.[3] Με τον τρόπο αυτό, το κέντρο βάρους της εξέτασης μετατοπίζεται από το υποκείμενο στο ίδιο το αντικείμενο. Ορίζοντας ακριβέστερα την αισθητική ως φιλοσοφία της καλής τέχνης, ο Χέγκελ αναδεικνύει το αισθητικό φαινόμενο μέσα από την ιστορικότητά του, διότι, όπως επισημαίνει, η αισθητική χαρακτηρίζει την επιστήμη του «αισθάνεσθαι», ενώ η φιλοσοφία στοχάζεται τις σχέσεις των έργων με την ιστορία. Στην εγελιανή τέχνη, λοιπόν, το ωραίο ως πνευματικό φαινόμενο δεν είναι άχρονο, ούτε φανερώνεται τυχαία, γι' αυτό ο χαρακτήρας της τέχνης, εκτός από ιεραρχικός, είναι και ιστορικός.

Ο διαχωρισμός σε «συμβολική», «κλασική» και «ρομαντική» δηλώνει την ιστορική διάσταση της τέχνης και το συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης που επιλέγουν κάποιοι πολιτισμοί σε συγκεκριμένες εποχές. Αυτές οι τρεις γενικές μορφές τέχνης θεμελιώνουν τη διάρθρωση και τον προσδιορισμό των επιμέρους τεχνών, τις οποίες ο φιλόσοφος ιεραρχεί σύμφωνα με το βαθμό ανάδειξης της Ιδέας και, κατά συνέπεια, βάσει του κριτηρίου της φθίνουσας υλικότητάς τους. Οι επιμέρους τέχνες, από τη μια, αντιστοιχούν σε μια γενική μορφή τέχνης και συγκροτούν την κατάλληλη εξωτερική πραγματικότητα για κάθε μια, ενώ, από την άλλη, μορφοποιούν την εξωτερικότητα με το δικό τους μοναδικό τρόπο.[4] Ως εκ τούτου, στη «συμβολική» μορφή, η οποία αντιπροσωπεύει την προϊστορική ή την προ του αρχαιοελληνικού κλασικισμού περίοδο, αντιστοιχεί κυρίως η «αρχιτεκτονική»· στην «κλασική», η οποία αντιπροσωπεύει το καλλιτεχνικό ιδεώδες κατά την τελευταία αυτή περίοδο, αντιστοιχεί η «γλυπτική»· και στη «ρομαντική», η οποία αντιπροσωπεύει την περίοδο από την επικράτηση του χριστιανικού ιδεώδους έως τη συγκρότηση της νεωτερικής αντίληψης για το συνειδητό υποκείμενο, αντιστοιχούν η «ζωγραφική», η «μουσική» και η «ποίηση». Σε αυτές τις τρεις ρομαντικές τέχνες, το υλικό γίνεται σταδιακά όλο και πιο αφηρημένο και η σχέση πνευματικής σημασίας και αισθητικού υλικού περνά σε μια υψηλότερη εσωτερικότητα. Η εσωτερικότητα, ως βασική κατηγορία και των τριών ρομαντικών τεχνών, αναφέρεται στον εσωτερικό χαρακτήρα των περιεχομένων τους, που δεν μπορεί να αποτυπωθεί ολοκληρωτικά στην εξωτερική μορφή, και στη σχέση του περιεχομένου με την καλλιτεχνική του εμφάνιση, όπως και στον χαρακτήρα του ίδιου του υλικού αυτών των τεχνών.

Μουσική και ποίηση είναι δύο χρονικές τέχνες της εσωτερικότητας που χρησιμοποιούν το ίδιο αισθητό υλικό, τον ήχο. Παρ' όλη όμως τη συγγένειά τους, διαφέρουν και ως προς τη μεταχείριση του ήχου και ως προς την έκφρασή του, διότι η μεν μουσική πραγματώνεται με τον καθαρό ήχο, η δε ποίηση με τον έναρθρο· ο μεν μουσικός ήχος εξάγεται και διαμορφώνεται από ένα πλήθος επινοημένων οργάνων και αντιμετωπίζεται ως σκοπός, ο δε ποιητικός εκφέρεται από το ανθρώπινο όργανο της

[3] G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, «Lectures on fine art», (τόμοι I & II), μτφρ. T. M. Knox, Clarendon Press, Oxford 1975, τόμος I, σ. 111 (εφεξής, ο κάθε τόμος θα αναφέρεται ως Αισθ. I και Αισθ. II).

[4] Όπως αναφέρει ο Knox στην εισαγωγή του (στο ίδιο, σ. 82), καμία μορφή τέχνης δεν είναι ολοκληρωτικά πραγματοποιημένη από ένα είδος μόνο, αλλά έχει ανάγκη και από τ' άλλα είδη, ακόμη κι αν αυτά κατέχουν μια υποδεέστερη θέση. Έτσι, λοιπόν, ενώ ένα είδος της τέχνης μπορεί ν' ανήκει σε μια μορφή τέχνης, μπορεί επίσης να εμφανιστεί με κάποια προέκταση και στις άλλες μορφές ή, επιπλέον, μπορεί να λεχθεί και ότι τις παρουσιάζει όλες.

ομιλίας, υποβιβάζοντας την ήχηση σε γλωσσικό φώνημα. Ειδικότερα στη μουσική, αναιρώντας ο ήχος και τις τρεις χωρικές διαστάσεις, εξαλείφει τη χωρικότητα στο σύνολό της, όπως και την ορατότητα, με αποτέλεσμα η μουσική να είναι η πλέον υποκειμενική τέχνη, τόσο από την πλευρά του περιεχομένου, όσο και της μορφής. Αυτή η άρση της χωρικής κατάστασης δίνει στον ήχο τη δυνατότητα ν' απελευθερώνει το ιδεατό από την ύλη και στον ίδιο να εμφανίζεται ως αρνητικά τιθέμενος, αλλά και αδύναμος να διεκδικήσει μια σταθερή εξωτερική παρουσία, δηλαδή μια ύπαρξη. Καθώς λοιπόν ο ήχος αίρει κάθε χωρικότητα, μεταβάλλεται σε ακουστικότητα και περνά, σε σχέση με την εξωτερικότητα, στην επικράτεια του χρόνου. Ο χρόνος είναι η «αρνητική εξωτερικότητα»·[5] ως κατάργηση της αμοιβαίας εξωτερικότητας είναι το χρονικό σημείο και ως αρνητική ενέργεια είναι η κατάργηση αυτού του χρονικού σημείου και η απορρόφησή του μέσα σ' ένα άλλο, που και αυτό παραχωρεί τη θέση του σ' ένα άλλο κ.ο.κ. Μέσα σ' αυτή τη διαδοχή, κάθε ιδιαίτερος ήχος ως μονάδα σταθεροποιείται στον εαυτό του και ως ενότητα συσχετίζεται με άλλες χρονικές στιγμές. Με τον τρόπο αυτό, ο χρόνος καθίσταται μετρήσιμος. Με άλλα λόγια, ο ήχος βρίσκει στον χρόνο το στοιχείο το οποίο προσδίδει στην ύπαρξή του μουσική αξία. Σε αυτή τη σχέση, η κίνηση στον χρόνο και ο ρυθμός της αποτελούν, για το μουσικό ήχο, τη δυνατότητα να ενεργοποιεί το εγώ και να το φέρνει σε κατάσταση εγρήγορσης.

Ο Χέγκελ εξετάζει το μουσικό ήχο τόσο ως προς το αφηρημένο θεμέλιό του, τον χρόνο, όσο και ως προς την ήχηση. Η χρονική διάρκεια προσδιορίζεται από τη «χρονική αγωγή», το «μουσικό μέτρο» και το «ρυθμό», και η ήχηση από τους νόμους της «αρμονίας», όπως και από τον τρόπο συνένωσης των ήχων, μέσα από τον οποίο διαμορφώνεται η ελεύθερη ανάπτυξη της «μελωδίας». Εντούτοις, τόσο η αρμονία, όσο και το μουσικό μέτρο και ο ρυθμός, κατά την απομόνωσή τους, δεν έχουν καμία μουσική αξία, διότι είναι απλές αφαιρέσεις και δεν μπορούν να φτάσουν στην αληθινή μουσική ύπαρξη παρά μόνο με τη μελωδία, ως στιγμές και όψεις της ίδιας της μελωδίας. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο φιλόσοφος, η μελωδία είναι από τη φύση της αυθύπαρκτη, «είναι η ελεύθερη ήχηση της ψυχής στο πεδίο της μουσικής».[6] Το μουσικό έργο, στην εγελιανή θεώρηση, πρέπει να κατανοηθεί διαλεκτικά. Πριν την έναρξη της μουσικής διαδικασίας, οι όροι της αρμονίας, της μελωδίας και του μουσικού χρόνου είναι αφηρημένοι, ταυτόσημοι με τον εαυτό τους και διαφορετικοί ο ένας από τον άλλο. Όμως κατά τη διαδικασία της σύνθεσης οι όροι σχετίζονται, περνούν σε αντιθέσεις, διαφωνίες και μεταβάσεις, για να αποκτήσουν μέσα από την αντίθεσή τους την τελική τους ενότητα, η οποία, σύμφωνα με την εγελιανή διαλεκτική θεώρηση, όχι μόνο δεν ακυρώνει την αντίθεσή τους, αλλά την ανυψώνει σε μια ανώτερη σφαίρα. Πρόκειται, δηλαδή για τον ετεροκαθορισμό του ενός όρου μέσω και εκ του άλλου, των οποίων η ενότητα προκύπτει από το σχήμα «είμαι το όλον και η στιγμή του όλου».[7]

[5] «Διότι *πρώτον* εξαλείφει την αδιάφορη *παρά*-ταξη του χωρικού και συνέλκει το συνεχές του σ' ένα χρονικό σημείο, στο τώρα (*Jetzt*). Το χρονικό σημείο όμως, *δεύτερον*, αποδεικνύεται πάραυτα *άρνηση* του εαυτού του, αφού αυτό το τώρα ευθύς μόλις υπάρξει αίρεται και γίνεται ένα άλλο τώρα, και έτσι αναδεικνύεται η αρνητική του δραστηριότητα. *Τρίτον*, λόγω της εξωτερικότητας στο στοιχείο της οποίας κινείται ο χρόνος, δεν ερχόμαστε μεν στην αληθινά *υποκειμενική* ενότητα του πρώτου χρονικού σημείου με το άλλο ως το οποίο αίρεται το τώρα, αλλά παρ' όλα αυτά το τώρα μέσα στην αλλαγή του παραμένει πάντοτε το *ίδιο.* Γιατί κάθε χρονικό σημείο είναι ένα τώρα και, ως απλό χρονικό σημείο, δεν διαφέρει από το άλλο τώρα, όπως δεν διαφέρει το αφηρημένο εγώ από το αντικείμενο το οποίο αίρεται και μέσα στο οποίο συμπορεύεται με τον εαυτό του, καθώς αυτό το αντικείμενο δεν είναι παρά το κενό εγώ» (βλ. Έγελος, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. – επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 44-45).

[6] Στο ίδιο, σ. 76.

[7] Ο Γιώργος Φαράκλας (στο *Γνωσιοθεωρία και μέθοδος στον Έγελο*, Εστία, Αθήνα 2000, σ. 127 και 133)

Ενώ λοιπόν η μουσική αντιμετωπίζει τον ήχο ως σκοπό καθαυτό,[8] στην ποίηση ο ήχος, ως «αρθρωμένο φώνημα του ανθρώπινου οργάνου της ομιλίας, υποβιβάζεται σε απλό σήμα του λόγου»·[9] έτσι, το πνεύμα αποσύρει το περιεχόμενό του από τον ήχο και γνωστοποιείται με λέξεις, οι οποίες, αν και δεν αποβάλλουν εντελώς το στοιχείο της ήχησης, υποβιβάζονται όμως σε απλά σημεία επικοινωνίας. Με τον τρόπο αυτό, ο ήχος γίνεται ένα σημάδι της ιδέας που είναι συγκεκριμένη στον εαυτό της. Σε αυτόν ακριβώς τον υποβιβασμό της αισθητής εμφάνισης και διαμόρφωσης του ποιητικού περιεχομένου, στην υποταγή της στο πνεύμα και στις ιδέες του, στην αρνητική εν τέλει μεταχείριση του αισθητού στοιχείου της, οφείλει η ποίηση τον ανώτερο χαρακτήρα της.[10] Με δεδομένη την ιδιαιτερότητα του υλικού της ποιητικής τέχνης, ο Χέγκελ σημειώνει ότι η ποίηση δεν πρέπει να παραμείνει μόνο στις εσωτερικές ποιητικές αντιλήψεις, αλλά πρέπει να εμπιστευτεί τις μορφές της στη γλωσσική έκφραση.[11] Το αισθητό στοιχείο της ήχησης των λέξεων οδηγεί στην τέχνη της στιχουργίας, στην οποία μπορούμε να υπεισέλθουμε μόνο όταν έχουμε εγκαταλείψει τον πεζό λόγο της θεωρίας, της κοινής ζωής και της σκέψης. Ο ήχος των λέξεων ανήκει στον τομέα της τέχνης, γι' αυτό πρέπει να διαμορφώνεται και να οργανώνεται με κατάλληλους τρόπους. Όπως και οι άλλες τέχνες έχουν ορισμένους κανόνες, προσαρμοσμένους στις ανάγκες τους και στους σκοπούς τους, έτσι και η ποίηση διαμορφώνει τα δικά της περιγράμματα και τη δική της τάξη και συντακτική θεώρηση, η οποία συμβάλλει στην αισθητική της ποιότητα.[12] Έτσι, το μέτρο, ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία πρέπει ν' αναγγέλλουν το γενικό τόνο και την πνευματική συγκίνηση ολόκληρου του ποιήματος. Επισημαίνοντας τη διαφορά του οργανωμένου ποιήματος από την πεζή παρουσίαση και χαρακτηρίζοντας την ποίηση ως ομιλητική τέχνη, ο Χέγκελ αναζητά την υλική σύσταση της εξωτερίκευσής της στον ομιλούντα άνθρωπο ως φορέα του αισθητού παρόντος στην πραγματικότητα του ποιητικού προϊόντος.[13] Η ποίηση, κατά την ουσιαστική της φύση, είναι μουσική και, προκειμένου να παρουσιαστεί ως πλήρης τέχνη, δεν πρέπει να απουσιάζει αυτή η ήχηση, διότι είναι η μόνη της όψη που έρχεται σε πραγματικό συσχετισμό με την εξωτερική ύπαρξη. Ως εκ τούτου, το βασικό στοιχείο της ποιητικής παρουσίασης είναι η ποιητική παράσταση και η πνευματική στοχαστική της ερμηνεία.

Όσον αφορά λοιπόν τον ήχο, το κοινό υλικό που μοιράζονται οι δύο τέχνες, στη μεν ποίηση ο ήχος και οι σχέσεις των στοιχείων του γλωσσικού συστήματος είναι μόνο

επεξηγεί ότι, παρ' όλο που η ενότητα προκύπτει με μεμονωμένο τρόπο, σαν όρος και όχι ως σχέση, πρέπει να έχει τη δομή «[...] είμαι η σχέση και ο ένας όρος της ή το όλον και η μία στιγμή του» και επισημαίνει ότι οι όροι δεν κατανοούνται ως απλοί όροι ανεξάρτητα από τη νοηματική τους σχέση, αλλά μέσα από το σχεσιακό ορισμό, ο οποίος προκύπτει από τον τύπο της σχέσης που τους ορίζει και που απολήγει στο σχήμα «είμαι το όλον και η στιγμή του όλου».

[8] Βλ. Αισθ. ΙΙ, σ. 959-960.

[9] Βλ. Έγελος, ό.π., σ. 31.

[10] «Μόνον ο σημαίνων ήχος, δηλαδή η ποίηση, είναι ικανός να ορίσει συγκεκριμένα ένα εσωτερικό πνευματικό περιεχόμενο, επιτρέποντας την ιδιοποίηση μέσω του εσωτερικού ολόκληρου του περιεχομένου της φαντασίας. Με αυτή την έννοια, η ποίηση είναι σύνθεση όλων των τεχνών, η κατεξοχήν τέχνη και ταυτόχρονα υπέρβαση της τέχνης προς την πλευρά του καθαρώς πνευματικού στοιχείου της έννοιας» (βλ. Gerard Bras, *Ο Χέγκελ και η τέχνη*, μτφρ. Πασχάλης Στρατής, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 108).

[11] Αισθ. ΙΙ, σ. 969.

[12] «Όπως στη μουσική εκφώνηση ο ρυθμός και η μελωδία πρέπει να λαμβάνουν το χαρακτήρα του περιεχομένου και να είναι κατάλληλα ως προς αυτό, έτσι και η στιχουργία είναι επίσης ένα είδος μουσικής, η οποία, αν και με αμυδρό τρόπο, κάνει ν' αντηχούν μέσα της η κατεύθυνση της πορείας και ο χαρακτήρας των ιδεών που παρευρίσκονται εκεί» (στο ίδιο, σ. 1013).

[13] Στο ίδιο, σ. 1036.

σήματα, τα οποία δεν έχουν νόημα έξω από την αναφορά τους στο σημαινόμενο, στη δε μουσική ο ήχος και τα συμπλέγματά του σημαίνουν αυτό που τα ίδια είναι και η διαφορά αυτή μεταξύ ποίησης και μουσικής είναι οντολογική. Όμως, εκτός από τον χαρακτήρα του ίδιου του υλικού της κάθε τέχνης, η εσωτερικότητα, όπως προαναφέραμε, υποδηλώνει και τον εσωτερικό χαρακτήρα του περιεχομένου της τέχνης, ο οποίος δεν μπορεί πλέον να εμφανιστεί εξ ολοκλήρου στην εξωτερική μορφή, καθώς και την εσωτερική σχέση του περιεχομένου με την εμφάνισή του. Ο Χέγκελ υποστηρίζει ότι η μουσική λαμβάνει το υποκειμενικό ως τέτοιο τόσο ως περιεχόμενο, όσο και ως μορφή, γι' αυτό και δέχεται οτιδήποτε διεισδύει στο εσωτερικό κυρίως με τη μορφή του αισθήματος. Η μουσική δεν εργάζεται για την εποπτεία και τα εξωτερικά φαινόμενα, ούτε για την αναπαραγωγή παραστάσεων, αλλά για την υποκειμενική εσωτερική ζωή. Μέσα σε αυτή την εσωτερική ελευθερία αναπτύσσεται το περιεχόμενό της, το οποίο είναι τόσο αφηρημένο που ο Χέγκελ το χαρακτηρίζει κενό, αόριστο και χωρίς σημασία. Όσον αφορά λοιπόν στις εποπτείες, στις παραστάσεις και στα αισθήματα, η ποίηση υπερτερεί σε σχέση με τη μουσική, διότι ο ακριβέστερος προσδιορισμός των λέξεων προσδίδει σε αυτήν εσωτερική αντικειμενικότητα,[14] ενώ στη μουσική οι παραστάσεις και οι εποπτείες δεν παράγονται άμεσα από τη μεταχείριση των ήχων, αλλά διαμορφώνονται μέσα μας από τα αισθήματα που μας προκάλεσε το μουσικό έργο. Με αυτόν τον τρόπο η μουσική αποκτά υποκειμενικό χαρακτήρα.

Το αίσθημα κατανοείται από τον Χέγκελ ως η μορφή με την οποία εκδηλώνεται η μουσική ανάπτυξη του πνεύματος, με την προϋπόθεση ότι το περιεχόμενο, όποιο κι αν είναι αυτό, βρίσκεται σε εσωτερική σχέση με το αίσθημα, δηλαδή με την υποκειμενική εσωτερικότητα.[15] Γενικότερα, η μορφή του συναισθήματος για τον Χέγκελ δεν μπορεί να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις ενός ανώτερου πνευματικού περιεχομένου, διότι το συναίσθημα είναι κατώτερο και από την εποπτεία, η οποία είναι προϋπόθεση της διάνοιας,[16] αλλά και από τη νόηση. Το αίσθημα και το συναίσθημα, λοιπόν, για τον Χέγκελ στερούνται εννοιακού αναστοχασμού και ορθολογικότητας, και αυτή είναι μια επιπλέον έλλειψη για τη μουσική. Ως εκ τούτου, η μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής συγκροτούν μια ενιαία θεματικότητα, με τη σημασία ότι η εξωτερικότητα της κάθε προσδιορισμένης μουσικής μορφής αναφέρεται οπωσδήποτε σε ένα εσωτερικό περιεχόμενο, άρα η μουσική μορφή και η μουσική ανάπτυξη του περιεχομένου συνδέονται διαλεκτικά. Αντίθετα με τη μουσική, η ποίηση είναι ανώτερη, διότι συμφιλιώνει το εσωτερικό με το εξωτερικό, διότι έχει τη δυνατότητα να εκφράσει παραστάσεις της σκέψης, έχει διασκεπτικό πεδίο αναφοράς και η ηχητική της διάσταση

[14] «[…] ό,τι χάνει η ποίηση σε εξωτερική αντικειμενικότητα, εφόσον είναι σε θέση να παραμερίσει το αισθητό της στοιχείο, όσο μπορεί αυτό ποτέ να επιτραπεί στην τέχνη, το κερδίζει σε εσωτερική αντικειμενικότητα των εποπτειών και των παραστάσεων, τις οποίες η ποιητική γλώσσα παρουσιάζει στην πνευματική συνείδηση» (Αισθ. ΙΙ, σ. 899-900).

[15] «Γιατί όσο η μουσική και να αποδέχεται ένα πνευματικό περιεχόμενο και να καθιστά αντικείμενο της έκφρασής της το εσωτερικό αυτού του αντικειμένου ή τις εσωτερικές κινήσεις του αισθήματος, αυτό το περιεχόμενο, ακριβώς επειδή συλλαμβάνεται ως προς την εσωτερικότητά του ή αντηχεί ως υποκειμενικό αίσθημα, παραμένει απροσδιόριστο και ασαφές, ενώ οι μουσικές αλλαγές δεν αποτελούν κάθε φορά ταυτόχρονα και αλλαγή ενός αισθήματος ή μιας παράστασης, μιας σκέψης ή μιας ατομικής μορφής (*Gestalt*), αλλά μια ψιλή μουσική πρόοδο που παίζει με τον ίδιο της τον εαυτό και εισάγει μια μέθοδο σ' αυτό το παιχνίδι» (βλ. Έγελος, ό.π., σ. 77).

[16] Ο τρόπος ανάπτυξης του μουσικού υλικού και η οργάνωση της κανονικότητας και της συμμετρίας των μορφών του είναι στοιχεία που οργανώνει και προσδιορίζει η διάνοια (*Verstand*)· και δεδομένης της θέσης που καταλαμβάνει η διάνοια στην εγελιανή θεωρία, το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στην κατασκευαστική τεχνική και στην περιεχομενική έκφραση της μουσικής φαίνεται να αναπαραγάγει την αντιπαράθεση διάνοιας και λόγου (στο ίδιο, σ. 146 και 147).

είναι σύμβολο ενός πνευματικού περιεχομένου. Επισημαίνουμε ότι, στην εγελιανή αισθητική θεώρηση, η γνωστική λειτουργία της τέχνης είναι προϊόν της διασκεπτικής ενέργειας του νου, γι' αυτό και το έργο τέχνης οφείλει να παρουσιάζει ένα άκρως προσδιορισμένο περιεχόμενο. Για τους λόγους αυτούς, η ποίηση είναι για τον Χέγκελ ανώτερη τέχνη, συνδυάζει με τη γλώσσα την αναφορά σε ένα συγκεκριμένο πεδίο, σε έναν αντικειμενικό κόσμο, κάτι που η μουσική δεν μπορεί να κάνει.

Ο Χέγκελ αποδίδει στη μουσική έλλειψη περιεχομένου ακριβώς λόγω του αφηρημένου της χαρακτήρα, ενώ προκρίνει την ποίηση και, κατά συνέπεια, τη φωνητική μουσική και την όπερα σε σχέση με την απόλυτη μουσική, διότι η νοηματική σαφήνεια της λέξης εκφράζει ένα σαφές και συγκεκριμένο περιεχόμενο. Βεβαίως, είναι προφανές ότι, για τον Χέγκελ, η συνοδευτική μουσική δεν περιορίζεται απλά σε ένα μουσικό σχολιασμό του περιεχομένου που της παρέχει το κείμενο, διότι σε αυτή την περίπτωση εκπίπτει της αποστολής της ως τέχνη. Αντίθετα, οφείλει να συλλάβει το εσώτερο συναισθηματικό περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου, ώστε να αποκτήσει η ίδια ένα περιεχόμενο ταιριαστό στον ιδιάζοντα χαρακτήρα της. Υπό την προϋπόθεση ότι η μουσική επεξεργασία δεν ενδείκνυται για όλα τα είδη ποίησης, ο Χέγκελ θέτει περιορισμούς στις βασικές αρχές που διέπουν τη ζεύξη μουσικής και ποίησης. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει την αναλογία της σχέσης ήχου και λόγου είναι ότι όσο βαθύτερο είναι το νόημα και το περιεχόμενο που εκφράζει το κείμενο, τόσο μειώνεται η σημασία της μουσικής. Εν γένει, μουσική και ποίηση, ως αδελφοποιημένες τέχνες, δεν μπορεί να είναι ισότιμες· κατά τον Χέγκελ, δεν μπορεί να υπάρξει μεγάλη ποίηση και μεγάλη μουσική. Όπως γράφει, «[…] η υπεροχή της μιας τέχνης είναι ζημιογόνα για την άλλη. Γι' αυτό, όταν το κείμενο ως ποιητικό έργο τέχνης είναι δι' εαυτό πλήρως αυτόνομης αξίας, από τη μουσική πρέπει να αναμένει μικρή μόνο υποστήριξη».[17] Τα σχετικά παραδείγματα που δίνει για αυτό αφορούν την όπερα και τον Μεταστάζιο, αναφέροντας μάλιστα ότι στην όπερα χρησιμοποιούνται ευτελή κείμενα σε ωραίες μελωδίες.[18] Αντίθετα με τον Χέγκελ, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι μουσική και ποίηση μοιράζονται τον οργανωμένο ήχο, η μεν μουσική ως μαθηματική συμμετρία των φθόγγων και των μουσικών μορφωμάτων, η δε ποίηση ως ρυθμό και ομοιοκαταληξία.

Ωστόσο, για να εκπληρωθεί η υποκειμενική εσωτερικότητα, η οποία, όπως έχουμε αναφέρει, αποτελεί τη βασική αρχή της μουσικής, πρέπει να απορρίψουμε κάθε συνδρομή και ανάμειξη άλλης τέχνης, πρέπει να αποσπάσουμε τη μουσική από κάθε είδους κείμενο και να την εξετάσουμε σύμφωνα με τη δική της ελευθερία, στη σφαίρα της αυτόνομης μουσικής.[19] Η εξέταση αυτή αφορά μόνο την οργανική μουσική, είτε των

[17] «Όταν όμως, αντίστροφα, η μουσική καταλαμβάνει τη θέση μιας δι' εαυτήν πιο ανεξάρτητης ιδιαιτερότητας, το κείμενο δεν μπορεί παρά να είναι επιφανειακότερο ως προς την ποιητική του διατύπωση, και πρέπει δι' εαυτό να μην ξεπερνά γενικά αισθήματα, και παραστάσεις που διατηρούνται γενικές. Οι ποιητικές επεξεργασίες βαθιών σκέψεων παρέχουν ένα καλό μουσικό κείμενο τόσο λίγο όσο και οι περιγραφές εξωτερικών φυσικών αντικειμένων ή η περιγραφική ποίηση εν γένει. Τα τραγούδια, οι άριες όπερας, τα κείμενα των ορατορίων κ.λπ. για τον λόγο αυτό δεν μπορούν παρά να είναι ισχνά και μιας ορισμένης μετριότητας όσον αφορά την *ακριβέστερη* ποιητική διατύπωση. Προκειμένου ο μουσικός να διατηρήσει *ελευθερία* δράσης, ο ποιητής πρέπει να μη θέλει να τον θαυμάσουν ως ποιητή» (στο ίδιο, σ. 34-35).

[18] Αισθ. ΙΙ, σ. 900-901.

[19] Ο Χέγκελ χρησιμοποιεί την έννοια της αυτόνομης μουσικής για να τη διαχωρίσει από τη συνοδευτική. Οι έννοιες αυτόνομη και απόλυτη μουσική παραπέμπουν κυρίως στην οργανική μουσική. «Η έννοια της "απόλυτης μουσικής" ήταν μια έκφανση του πνεύματος όπως αυτή οξύνθηκε στον ρομαντισμό, μια έννοια που προϋπέθεσε την "αυτονομία" της μουσικής από άμεσες κοινωνικές δεσμεύσεις και περιεχόμενα και που εξέφρασε την τάση να προσεγγίσει η μουσική με τα ίδια της τα μέσα την, κυρίως εγελιανή, "απόλυτη ιδέα", να διεκδικήσει το μερίδιό της στην πραγματοποίηση του πολιτισμού, δηλαδή αυτόνομα, χωρίς βοηθητικά στηρίγματα από άλλες σφαίρες του πολιτισμού και της τέχνης» (βλ.

μεμονωμένων οργάνων, είτε του συνόλου της ορχήστρας, η οποία παραπέμπει στο καθαρό «ηχείν», χωρίς λόγια και χωρίς έννοιες. Αν και ο Χέγκελ προσφέρει στη μουσική μια θέση ανώτερη από τις εικαστικές τέχνες και μόλις μία βαθμίδα κάτω από την ποίηση, δεν αποδέχεται την έννοια της απόλυτης μουσικής. Από τη στιγμή που δεν θεωρεί την αυτόνομη μουσική ικανή να φανερώσει από μόνη της ένα σαφές περιεχόμενο, αν αυτή η μουσική ήταν το μοναδικό είδος μουσικής, πιθανόν ο Χέγκελ να την κατέτασσε σε χαμηλότερη βαθμίδα στην κλίμακα των τεχνών. Ακόμα και η συγκινησιακή διάσταση που αποδίδει ο φιλόσοφος στο μουσικό περιεχόμενο δεν μπορεί να εκπληρωθεί στην περίπτωση της απόλυτης μουσικής, διότι η χρονική διαδοχή συγκινησιακών στοιχείων ή σημείων δεν προσδίδει προσδιορισιμότητα και σαφήνεια στο νόημά της, όπως μπορεί να γίνει με ένα σύνολο λογικών σημείων.

Το ζήτημα που αναδεικνύουν τα κείμενα του Χέγκελ σχετικά με το μουσικό περιεχόμενο και την ικανότητα της μουσικής να εκφράσει και να επικοινωνήσει κάποια σημασία, εστιάζεται στον προβληματισμό του ανάμεσα στο ότι το αληθινό περιεχόμενο της τέχνης είναι η έννοια ή η Ιδέα (η οποία βρίσκει την υψηλότερη και επαρκέστερη μορφή της στη γλωσσική εκφορά) και στο μη γλωσσικό μέσον της μουσικής. Σχετικά με αυτό το ζήτημα, ο Johnson επισημαίνει ότι ο συμβιβασμός του Χέγκελ είναι «ότι μέσω της μουσικής είμαστε ανίκανοι να εκφράσουμε ιδέες (φιλοσοφικές έννοιες), εντούτοις η μουσική μιλά άμεσα στην καρδιά. Παρ' όλα αυτά, η ανυψωμένη θέση της μουσικής στον τομέα των τεχνών γενικότερα και η θέση των τεχνών μέσα στη σφαίρα του απόλυτου πνεύματος οδηγεί τον Χέγκελ στο να φτιάξει κάποιο ιδανικό περιεχόμενο, μολονότι αυτό εκφέρεται από το αίσθημα, δηλαδή είναι περισσότερο αισθητό παρά εννοιολογικό».[20] Αυτό όμως εμπλέκει τον Χέγκελ στην περίπλοκη θεώρηση ότι η μουσική πρέπει να έχει ένα καθαρό περιεχόμενο, το οποίο, αν και γίνεται κατανοητό καθαρά με υποκειμενικούς όρους, παρ' όλα αυτά σχετίζεται και με εννοιολογικούς όρους. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική συντηρεί από τη μια πλευρά μια επισφαλή ισορροπία ανάμεσα στη φυγή μέσα στην εσώτερη ζωή της ελευθερίας της και στην αυτο-ευχαρίστηση, και από την άλλη πλευρά την αναγκαιότητα «να παρουσιάζει για το πνεύμα οποιοδήποτε περιεχόμενο, όχι *έτσι όπως* το περιεχόμενο αυτό βρίσκεται στη συνείδηση ως γενική *παράσταση* ή όπως βρίσκεται ήδη δεδομένο στην εποπτεία, ως προσδιορισμένη εξωτερική *μορφή* (Gestalt) ή όταν αποκτά την καταλληλότερή του εμφάνιση μέσω της τέχνης, αλλά με τον τρόπο με τον οποίο το περιεχόμενο ζωντανεύει στη σφαίρα της *υποκειμενικής εσωτερικότητας*».[21] Εάν αυτή η ισορροπία χαθεί, τότε είναι δύσκολο, σύμφωνα με τον Χέγκελ, ν' αποκαλέσουμε μουσική το αποτέλεσμα που προκύπτει.

Δίνοντας προτεραιότητα στη σημασία, ο Χέγκελ υποβάθμισε αυτό που λίγο αργότερα ο Hanslick χαρακτήρισε «ειδικά μουσικό».[22] Ο Hanslick υποστηρίζει ότι οι μορφές που σχηματίζονται από ήχους δεν είναι κενές, αλλά πλήρεις, δεν είναι απλή πλαισίωση ενός κενού, αλλά πνεύμα που μορφοποιείται από τα μέσα. Είναι προφανές ότι ο Hanslick δεν συμμερίζεται την άποψη του Χέγκελ για τη μη περιεχομενικότητα της μουσικής, θεωρώντας ότι εσφαλμένα αποδίδει ο Χέγκελ στη μουσική μόνο την

Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «"Τραγούδια χωρίς λόγια": Η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση», στο: Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι*, πρακτικά συμποσίου, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 13).

[20] Julian Johnson, «Music in Hegel's Aesthetics: A Revolution», *British Journal of Aesthetics* 31/2, 1991, σ. 157-158.

[21] Βλ. Έγελος, ό.π., σ. 36.

[22] Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. – επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας (Νήματα), Αθήνα 2003, σ. 58.

εκδήλωση του «άνευ ατομικότητας εσωτερικού». Όπως ο ίδιος σημειώνει: «Δεδομένου ότι η μουσική δεν έχει κανένα πρότυπο στη φύση και δεν εκφέρει κανένα εννοιακό περιεχόμενο, αφήνει να μιλούν γι' αυτή μόνο με ξερούς τεχνικούς προσδιορισμούς ή με ποιητικές επινοήσεις. […] Ό,τι σε κάθε άλλη τέχνη είναι περιγραφή, στην τέχνη των ήχων είναι ήδη μεταφορά».[23] Αυτή η έννοια της μεταφοράς, κυρίως σε σχέση με την «κυριολεξία», θεωρήθηκε από διάφορες γλωσσολογικές θεωρίες του 20ού αιώνα χαρακτηριστικό κυρίως της λυρικής ποίησης, αλλά και της λογοτεχνίας, στη μουσική όμως δεν μπορεί να έχει εφαρμογή· διότι η αυτόνομη μουσική εκφράζει αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί ούτε μεταφορικά. Η μη-μεταφρασιμότητα της μουσικής στην εννοιολογική γλώσσα είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει έντονα τόσο τους φιλοσόφους και τους θεωρητικούς, όσο και τους ίδιους τους δημιουργούς. Εντούτοις, λόγω της απόστασης που έχει η μουσική από τη γλώσσα, οι προσπάθειες που έχουν γίνει να ερμηνευτεί η μουσική σε ένα μεταφορολογικό ή σημασιολογικό πλαίσιο στερούνται πρωτοτυπίας και καταλήγουν ανεπαρκείς. Ως προς την απόσταση της μουσικής από τη γλώσσα, ο Adorno[24] προβάλλει ως κριτήριο την ιστορική διάσταση της μουσικής ως γίγνεσθαι του υλικού της, ενώ θεωρεί ακόμη και τον χαρακτηρισμό της ως «γλώσσας *sui generis*» (ιδιόρρυθμης) ακατάλληλο για να εκφράσει το νόημά της.[25] Υποστηρίζει ότι η μουσική είναι μια μη αποβλεπτική γλώσσα και της αναγνωρίζει ένα συντακτικό χαρακτήρα και μια λειτουργία, η οποία προκύπτει από την κανονιστική σχέση που έχει η μουσική με τον χρόνο, δηλαδή το νόημά της συνίσταται στο τι γίνεται πριν και μετά.

Η θεώρηση αυτή του Adorno σχετικά με το συντακτικό χαρακτήρα και τη λειτουργία της μουσικής μπορούμε να πούμε ότι επιβεβαιώνεται και αναπτύσσεται από τα σύγχρονα συστήματα μουσικής ανάλυσης. Από την «Τυπική μουσική γραμματική» που προτείνουν ο συνθέτης Fred Lerdahl και ο γλωσσολόγος Ray Jachendoff, και από τις αναφορές που παραθέτουν για τους δεσμούς που παρουσιάζει η θεωρία τους με τη γλωσσολογία, προκύπτει ότι η δομική περιγραφή της γλώσσας παρουσιάζει σημαντικές διαφορές σε σχέση με αυτή της μουσικής.[26] Στο σημείο αυτό επιστρέφουμε στον Hanslick και στον επίκαιρο ισχυρισμό του ότι «οι πιο επιζήμιες και συγκεχυμένες θεωρίες προέκυψαν από την τάση να αντιλαμβάνονται τη μουσική ως ένα είδος

[23] Στο ίδιο, σ. 61.

[24] Theodor W. Adorno, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Musik und Philosophie», *Gesammelte Schriften*, Bd. 18 (V. Musikalische Schriften), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, σ. 159.

[25] «Ο οντολογικός ορισμός της μουσικής ως μίας γλώσσας *sui generis* είναι λοιπόν είτε τόσο αφηρημένος, ώστε να μην εκφράζει τίποτε άλλο εκτός από το ότι μεταξύ των μεμονωμένων μουσικών γεγονότων υπάρχει μία εκπεφρασμένη και με τον δικό της τρόπο "λογική" συνάφεια […], είτε αυτός ο ορισμός της μουσικής ως γλώσσας καταλήγει να χαρακτηρίζει μια ουσιαστικά ιστορική, μάλιστα ακριβώς *την* ιστορική τάση της μουσικής ως σταθερά» (βλ. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, ό.π., σ. 14).

[26] Σύμφωνα με τη Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής (βλ. Fred Lerdahl & Ray Jachendoff, *Generative Theory of Tonal Music*, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1983, σ. 124-248), η οργάνωση του μουσικού υλικού μπορεί να περιγραφεί από μια σαφώς διατυπωμένη τυπική μουσική γραμματική, η οποία προτυποποιεί τις συνδέσεις που αντιλαμβάνεται ο ακροατής ανάμεσα στην επιφάνεια ενός μουσικού αποσπάσματος και στη δομή που αυτός της αποδίδει. Η περιγραφή αυτή εστιάζει σε τέσσερα κύρια χαρακτηριστικά που αφορούν την οργάνωση της μουσικής: στην ομαδοποιητική δομή, η οποία αναφέρεται στην οργάνωση ενός μουσικού αποσπάσματος σε μοτίβα, φράσεις και μέρη· στη μετρική δομή, η οποία εκφράζει την αίσθηση του ακροατή σχετικά με την εξέλιξη της αλληλουχίας των φθόγγων μέσα σε ένα πλαίσιο εναλλαγής ισχυρού και ασθενούς τονισμού που διαμορφώνει μια πολυεπίπεδη διαβαθμισμένη δομή· στην αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα, η οποία προσδιορίζει τη σπουδαιότητα του κάθε φθόγγου μέσα στο μουσικό απόσπασμα ως αποτέλεσμα της θέσης του στην ομαδοποιητική και τη μετρική δομή· και, τέλος, στην προεκτασιακή αναγωγή, η οποία περιγράφει την ιεράρχηση των φθόγγων μέσα σε ένα περιβάλλον αρμονικής και μελωδικής φόρτισης, λύσης, συνοχής και εξέλιξης.

γλώσσας· […]. Η μουσική δεν μπορεί ποτέ να "προαχθεί σε γλώσσα" – να εκπέσει θα 'πρεπε στην πραγματικότητα να πει κανείς από μουσική άποψη – με το να γίνεται έκδηλα μια γλώσσα που ξεπέρασε τα όριά της. […] Ως εκ τούτου, μια αισθητική της μουσικής τέχνης θα 'πρεπε να υπολογίζει στα σημαντικότερα καθήκοντά της την ακούραστη έκθεση της θεμελιώδους διαφοράς ανάμεσα στην ουσία της μουσικής και στην ουσία της γλώσσας και να διατηρεί ακλόνητη με όλες της τις συνέπειες την αρχή ότι, όπου πρόκειται για το ειδικά μουσικό, οι αναλογίες με τη γλώσσα χάνουν κάθε χρησιμότητα».[27]

Το σημαντικό δεν είναι οι ομοιότητες της μουσικής με τη γλώσσα και ιδιαίτερα με την ποιητική γλώσσα, αλλά οι διαφορές τους. Αυτή η διάκριση αποτελεί καθοριστική αρχή για τις σύγχρονες κριτικές θεωρίες που εξετάζουν το μουσικό νόημα.[28] Στην πραγματικότητα, η μουσική δεν είναι γλώσσα, οι διαφορές τους είναι θεμελιώδεις και η σύγκριση ή η ομοιότητα, στην οποία πολλές φορές αναφερόμαστε αποκαλώντας τη μουσική «γλώσσα των ήχων ή γλώσσα των αισθημάτων», ή ακόμα και η αντίληψη που έχουμε για την ίδια τη μουσική ως ένα είδος γλώσσας, δεν είναι κυριολεκτική με την ειδική σημασία της γλώσσας, αλλά μορφή κοινώνησης.[29] Αν αντιπαραθέσουμε την εγελιανή θεώρηση για τη μουσική και την ποίηση με όλη αυτή τη σύγχρονη συζήτηση γύρω από τη σχέση της μουσικής με τη γλώσσα και, κατά συνέπεια, με την ποίηση, γίνεται φανερό ότι ο Χέγκελ είχε ως αναφορά την περίοδο της νεωτερικότητας και του κλασικιστικού ιδεώδους, όπου οι συντακτικές δομές και τα ρυθμικά σχήματα της μουσικής καθορίζονταν ως επί το πλείστον από τη φωνητική μουσική και τη σχέση της με το ποιητικό κείμενο. Βιώνοντας, λοιπόν, ο φιλόσοφος μια πραγματικότητα στην οποία η μουσική ήταν στενά συνδεδεμένη με τον ποιητικό λόγο, αλλά και με συνέπεια στο σύστημα κατηγοριών της Λογικής του, υπερασπίζεται την ανωτερότητα της φωνητικής έναντι της οργανικής μουσικής, όπως και την ανωτερότητα του μελωδικού στοιχείου. Όμως, όπως είναι φυσικό, η εποχή του αγνοούσε την εξέλιξη της αυτόνομης μουσικής δημιουργίας, όπως την ιμπρεσιονιστική τάση της μουσικής σύνθεσης, τη σειραϊκή μουσική ή τον αλεατορισμό, όπου κάθε σύνδεση με τη γλώσσα είναι αμφισβητήσιμη σε κάθε επίπεδο δομών.

[27] Βλ. Hanslick, ό.π., σ. 80-81.

[28] Βλ. Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen, Musik und Sprache*, Rader Verlag, Aachen 1985· Theodor Adorno, «Fragment über Musik und Sprache», *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003· Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Musik und das Schöne*, Piper Verlag, München 1997.

[29] Βλ. Eggebrecht, ό.π., σ. 19.

Σχέσεις μεταξύ μουσικής και ρητορικής στις μουσικο-θεωρητικές πηγές του 15ου και 16ου αιώνα: αναδρομή στις πρώτες μαρτυρίες*

Βασιλική Κουτσομπίνα

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της περιόδου της Αναγέννησης είναι η έμφαση στον λόγο. Ανάμεσα στα πέντε πεδία μελέτης των ανθρωπιστικών σπουδών (*studia humanitatis*) – γραμματική, ρητορική, ποίηση, ιστορία και ηθική φιλοσοφία – η ρητορική αποτέλεσε τον σημαντικότερο συνδετικό κρίκο και η θεωρία και η ορολογία της δημιούργησαν πρότυπα που επεκτάθηκαν στις εικαστικές και παραστατικές τέχνες. Από τον 16ο μέχρι τον 18ο αιώνα η ρητορική καθιερώθηκε ως η βάση της εκπαίδευσης στον δυτικό κόσμο και χρησιμοποιήθηκε σαν μεταγλώσσα τόσο για την ίδια τη γλώσσα όσο και για τις τέχνες, μεταξύ των οποίων και η μουσική.[1]

Παρ' όλο που το γλωσσικό μοντέλο χρησιμοποιήθηκε από την αρχαιότητα για να περιγράψει μουσικά φαινόμενα, η σύγκλιση μεταξύ μουσικής δημιουργίας και ρητορικής τέχνης εμφανίζεται με έκδηλο τρόπο μόνο κατά τα μέσα του 16ου αιώνα και, παρά τις ιταλικές ρίζες του ουμανισμού, η μουσική ρητορική παράδοση εδραιώνεται από γερμανούς λόγιους και συνθέτες. Στις γερμανικές μουσικο-θεωρητικές πηγές των μέσων του αιώνα αναπτύσσεται η αντίληψη της «μουσικής ποιητικής», στόχο της οποίας αποτελεί η εκφραστικότητα του μουσικού έργου, που επιτυγχάνεται μέσα από την αποτελεσματική απόδοση του νοήματος και των συναισθημάτων του ποιητικού κειμένου. Στη συνέχεια, ο δανεισμός ρητορικών σχημάτων αποτέλεσε τη βάση της *Figurenlehre*, παράδοσης που διέπει τους επόμενους δύο αιώνες μέχρι τη δύση της ρητορικής παράδοσης γενικότερα στην Ευρώπη στα τέλη του 18ου αιώνα. Η παρούσα μελέτη εξετάζει τόσο τις ρητές μαρτυρίες της μουσικο-ρητορικής σύγκλισης μέσα από ιταλικές και γερμανικές πραγματείες του 16ου αιώνα, όσο και τις πρώιμες, έμμεσες αναφορές στις θεωρητικές πηγές του 15ου αιώνα.

Η περίοδος από το 1400 μέχρι το 1700 χαρακτηρίζεται από μια έκρηξη ενδιαφέροντος για τη ρητορική τέχνη, με έναυσμα, εν μέρει, την ανακάλυψη του πλήρους κειμένου δύο κεντρικών συγγραμμάτων της ρωμαϊκής ρητορικής παράδοσης: του *Institutio oratoria* (*Η εκπαίδευση του ρήτορα* ή *Ρητορική αγωγή*) του Μάρκου Φάβιου Κοϊντιλιανού (35-95 μ.Χ.) το 1416 και του *De oratore* (*Περί του ρήτορος*) του Μάρκου Τύλλιου Κικέρωνα (106-43 π.Χ.) το 1422. Τα δύο αυτά έργα, μαζί με το ανώνυμο *Rhetorica ad Herennium* (*Ρητορική προς Ερέννιο*), αποτέλεσαν τα κυριότερα

* Η παρούσα εισήγηση, καθώς και η εισήγηση «Μεταξύ ποιητικής και συστημικής ρητορικής: Ρεύματα μουσικής και ρητορικής τον 17ο και 18ο αιώνα» από τον Βασίλη Βαβούλη [(Σ.τ.Ε.) η προαναφερθείσα εισήγηση δεν περιλαμβάνεται στον παρόντα τόμο πρακτικών], προτάθηκαν ως ενότητα στο πλαίσιο της ερευνητικής ομάδας «Μουσική και ρητορική στη νεότερη ευρωπαϊκή περίοδο (16ος-18ος αιώνας)» και στοχεύουν στο να αποτελέσουν μια εισαγωγή σε μερικά από τα θέματα που απασχολούν τους ερευνητές στις σχέσεις μεταξύ ρητορικής και μουσικής τέχνης κατά την εν λόγω περίοδο.

[1] Για τη ρητορική παράδοση κατά την περίοδο της Αναγέννησης, βλ. πιο αναλυτικά στο: Βασιλική Κουτσομπίνα, *Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500-c. 1520)*, UMI, Ann Arbor (MI) 2008, ειδικότερα το κεφ. 1, «Rhetoric and Humanism during the Fifteenth and Sixteenth Centuries: The Impact of the "Word"».

εκπαιδευτικά κείμενα για τη ρητορική τέχνη στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση.[2] Ο Brian Vickers, ένας από τους σπουδαιότερους μελετητές της ρητορικής παράδοσης, εκτιμά πως στην περίοδο μεταξύ του 1400 και του 1700 εκδόθηκαν περίπου 2.000 βιβλία για τη ρητορική, κυκλοφορώντας σε αντίγραφα που κυμαίνονταν από τα 250 μέχρι τα 1.000 κάθε φορά, από περίπου 600 συγγραφείς.[3]

Μερικές βασικές αρχές της ρητορικής θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε το πλαίσιο των μουσικών συγγραμμάτων στα οποία θα ανατρέξουμε στη συνέχεια. Ο Κικέρων υποστήριζε πως η λογική μπορεί να ευεργετήσει τον άνθρωπο όταν χρησιμοποιεί τον λόγο. Καθώς το καθήκον του ανθρώπου είναι να συμμετέχει στην κοινωνική ζωή, τη *vita activa*, η μελέτη της γλώσσας και η κατάλληλη χρήση της συνεισφέρει στο κοινό καλό.[4] Ο ισπανός ανθρωπιστής του 16ου αιώνα Juan Luis Vives (1492-1540) εύστοχα παρατήρησε πως «η γλώσσα είναι το όργανο που σου έδωσε η φύση για να κάνεις καλό».[5] Έτσι, ένας επιτυχημένος ρητορικός λόγος συνδυάζει τη φύση / περιεχόμενο του θέματος (*res*) με το κατάλληλο ύφος (*verba*). Όταν υπάρχει αυτή η ισορροπία, τότε ο ρητορικός λόγος έχει πετύχει τον τριπλό σκοπό του: να διδάξει (*docere*), να τέρψει (*delectare*) και να συγκινήσει (*movere*).

Οι ρωμαίοι ρητοροδιδάσκαλοι διέκριναν πέντε στάδια στη σύνθεση ενός λόγου: το πρώτο στάδιο είναι η *εύρεσις* (*inventio*), να βρει ο ρήτορας το θέμα της αγόρευσης· το δεύτερο η *τάξις* (*dispositio*), να βάλει σε σειρά αυτά που βρήκε· στη συνέχεια η *λέξις* (*elocutio*), να τα εκφράσει με κομψό και κατάλληλα διακοσμημένο λόγο· κατόπιν η *μνήμη* (*memoria*), να τα αποστηθίσει· και, τέλος, η *υπόκρισις* (*actio*), να τα παρουσιάσει προφορικά. Από τα πέντε στάδια, αυτό που κυρίως προσέλκυσε το ενδιαφέρον των ανθρωπιστών είναι η ευγλωττία (*elocutio*), εξαιτίας της ικανότητάς της να συγκινεί τα ακροατήρια. Χωρίς αυτή, η γλώσσα είναι σαν ένα «σπαθί στη θήκη του», ένας τόπος που επαναλαμβάνεται διαρκώς στα ρητορικά κείμενα. Ο Αριστοτέλης συμβούλευε τον ρήτορα να χρησιμοποιεί την κατάλληλη γλώσσα, έτσι ώστε το ακροατήριο να αναγνωρίζει και να ταυτίζεται με τα συναισθήματά του. Εδώ υπονοείται ότι η γλώσσα που αντανακλά τα συναισθήματα του ρήτορα εξασκεί αποτελεσματικά την πειθώ στο ακροατήριο. Μια τέτοια γλώσσα είναι επιτυχής όταν χρησιμοποιεί συγκεκριμένα γλωσσικά σχήματα (*σχήματα λέξεως*), τα οποία αργότερα οι μεσαιωνικοί ρήτορες ονόμασαν *figurae*. Τα σχήματα αυτά προκύπτουν από την ίδια τη ζωή και, επομένως,

[2] Μεταφράσεις των πρωτότυπων έργων: Quintilian, *Institutio oratoria*, 4 τόμοι, με αγγλική μετάφραση του Harold E. Butler, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (MA) 1920, και πιο πρόσφατα *Institutio oratoria*. *The Orator's Education*, 5 τόμοι, με αγγλική μετάφραση και επιμέλεια του Donald A. Russell, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (MA) 2001· Cicero, *De oratore*, 2 τόμοι, με αγγλική μετάφραση των Edward W. Sutton & Harris Rackham, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (MA) 1942-1948· *Ad C. Herennium. De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, με αγγλική μετάφραση του Harry Caplan, Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge (MA) 1954. Το *Rhetorica ad Herennium* γράφτηκε περίπου το 85 π.Χ. και αρχικά είχε αποδοθεί στον Κικέρωνα.

[3] Brian Vickers, *In Defense of Rhetoric*, Clarendon, Oxford 1988, σ. 256. Από την πρώτη πλήρη έκδοσή του το 1465, το *Institutio* του Κοϊντιλιανού κυκλοφόρησε σε τουλάχιστον 18 εκδόσεις μέχρι το 1500 και 130 εκδόσεις μέχρι το 1600. Αντίστοιχα, η πρώτη έκδοση του *Ad Herennium* έγινε το 1470 και ακολούθησαν 24 εκδόσεις μέχρι το 1500· βλ. Brian Vickers, «Figures of Rhetoric / Figures of Music?», *Rhetorica* 2/1, 1984, σ. 4.

[4] Για τους αρχαίους ρήτορες υπήρχε μια σημαντική σύγκρουση μεταξύ της πλατωνικής αντίληψης, που θεωρούσε τη ρητορική τέχνη παραπλανητική, καθώς σχετίζεται με την υποκειμενική γνώμη, και της αριστοτέλειας αντίληψης, που θεωρεί τη γνώμη ή δόξα ισότιμη με τη γνώση (επιστήμη).

[5] Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, Bruges 1532, 3.12· βλ. Brian Vickers, «Rhetoric and Poetics», στο: Charles B. Schmitt (επιμ.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, σ. 728.

μιμούνται τη φυσική ευγλωττία. Κατά συνέπεια, η ευγλωττία του ρήτορα είναι μια μίμηση αλλά και συστηματοποίηση του καθημερινού λόγου, και τα σχήματα έχουν ένα ψυχολογικό αντίκτυπο στο ακροατήριο. Σύμφωνα με τον Vickers, τα σχήματα είναι «πολύσημα», με άλλα λόγια εμπεριέχουν και μπορούν να εγείρουν πολλές διαφορετικές συσχετίσεις νοήματος και συναισθήματος.[6] Σε κάθε περίπτωση, τα σχήματα θεωρούνται αποκλίσεις από τον καθημερινό λόγο και, επομένως, πρέπει να χρησιμοποιούνται με σύνεση, πάντα μέσα στο πλαίσιο του λεγόμενου *decorum*, δηλαδή της ευπρέπειας.[7]

Οι δύο αυτές βασικές αρχές σχετικά με την ευγλωττία, ότι δηλαδή τα σχήματα έχουν τη δυνατότητα να διεγείρουν στις ψυχές των ακροατών τα πάθη και ότι η ρητορική είναι μίμηση του φυσικού λόγου, επικράτησαν στην περίοδο της Αναγέννησης και είχαν κεντρικό ρόλο στα ανθρωπιστικά κείμενα. Η επιδίωξη της ευγλωττίας έγινε, λοιπόν, ένας από τους κυριότερους στόχους των ανθρωπιστών λογίων. Μέσα σε αυτό το λογοκεντρικό πλαίσιο έδρασαν οι θεωρητικοί της μουσικής, διακεκριμένοι ανθρωπιστές πολλοί από αυτούς, αλλά και οι συνθέτες που εκπαιδεύτηκαν στις βόρειο-ευρωπαϊκές *maîtrises* ή υπηρέτησαν στις ιταλικές αυλές και που αναπόφευκτα εκτέθηκαν στα παιδαγωγικά προγράμματα που ήταν εμποτισμένα από τις ρητορικές αρχές.

Η δύναμη της μουσικής πάνω στα ανθρώπινα συναισθήματα έχει τις ρίζες της στα πλατωνικά και αριστοτελικά κείμενα. Ειδικότερα, όμως, η σχέση μεταξύ μουσικής και ρητορικής αναδύεται στα κείμενα του Κοϊντιλιανού, ο οποίος μάλιστα προτρέπει τον ρήτορα να μιμηθεί τον μουσικό. Σε ένα πολύ δημοφιλές απόσπασμα του πρώτου κιόλας κεφαλαίου του *Institutio oratoria*, ο Κοϊντιλιανός εγκωμιάζει τη μουσική τέχνη και αναγνωρίζει την αναγκαιότητά της στην ρητορεία. Ο Κοϊντιλιανός παραδέχεται πως ο ρυθμός, ο τόνος, οι διακυμάνσεις της φωνής αλλά και η ευρυθμία του σώματος, όλα απαραίτητα στην αγόρευση, προέρχονται από τη μουσική.[8] Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, αυτή η σχέση μεταξύ μουσικής και ρητορικής αντιστράφηκε και η ρητορική έγινε το πρότυπο για τη μουσική. Αιτία γι' αυτήν την ανατροπή ήταν η ανθρωπιστική έμφαση στον λόγο και στην πεποίθηση ότι αυτό το οποίο σε ένα μουσικό έργο διεγείρει στις ψυχές των ακροατών τα συναισθήματα είναι το κείμενο. Σύμφωνα με τον γερμανό ανθρωπιστή Conrad Peutinger, «[…] σχεδόν τα πάντα σε όλες τις επιστήμες εξαρτώνται από τον λόγο, σε τέτοιο βαθμό που κάθε μορφωμένος άνθρωπος θα έπρεπε να επιθυμεί [να κατέχει] και να δανείζεται από αυτήν την τέχνη τα μέτρα, τους τόνους, τις διακυμάνσεις της φωνής και άλλα παρόμοια, και επιπλέον μια καλά διαμορφωμένη και καλαίσθητη δομή».[9] Αυτή η ανθρωπιστική «εμμονή» με τον λόγο εν τέλει έγινε το επίκεντρο των μουσικο-θεωρητικών κειμένων κατά το 16ο αιώνα σε περιοχές εκατέρωθεν των Άλπεων.

Τα μουσικά θεωρητικά συγγράμματα στα τέλη του 15ου αιώνα φανερώνουν την έκθεση των συγγραφέων τους στις πιο διαδεδομένες ρητορικές πραγματείες. Ο σπουδαιότατος θεωρητικός Johannes Tinctoris (περ. 1435-1511) επικαλείται την αυθεντία του Κικέρωνος και αντιστοιχεί την πολυφωνική λειτουργία, το μοτέτο και το πολυφωνικό σανσόν στα τρία ρητορικά ύφη που αναφέρονται από τον Κικέρωνα σαν

[6] Vickers, *In Defense of Rhetoric*, ό.π., σ. 339.

[7] Η αρχή αυτή διαπνέει το ανώνυμο *Rhetorica ad Herrenium*, την παλαιότερη συστηματική μελέτη σχημάτων. Ο συγγραφέας, επίσης, διατυπώνει τη σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ λεκτικών σχημάτων (*figurae elocutionis*) και σχημάτων διανοίας (*figurae sententiae*), που δηλώνουν την ιδέα πίσω από τις λέξεις.

[8] Κοϊντιλιανός, *Institutio*, 1.10.22-26.

[9] Βλ. Stephanie P. Schlagel, «The *Liber selectarum cantionum* and the "German Josquin Renaissance"», *Journal of Musicology* 19/4, 2002, σ. 580.

magna, *mediocria* και *parva*.[10] Στους κανόνες αντίστιξης που παραθέτει στο *Liber de arte contrapuncti*, ο Tinctoris αναφέρεται στην ποικιλομορφία ως ένα απαραίτητο στοιχείο στη μουσική, μια ξεκάθαρη αναφορά στην αρχή της κικερώνειας ποικιλίας, ή *varietas*.[11]

Παρόμοια, ο Franchino Gaffurio (1451-1522), συστηματικός συλλέκτης και μελετητής αρχαίων πηγών – και παραγγελιοδότης λατινικών μεταφράσεων για τα σημαντικότερα αρχαιοελληνικά συγγράμματα περί μουσικής – υπογραμμίζει την αρχαία ταύτιση των δύο τεχνών, ρητορικής και μουσικής. Στο έργο του *Practica musicae* που, όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο, εξετάζει ζητήματα πρακτικής – στην ουσία τους κανόνες πολυφωνικής εκτέλεσης – ο Gaffurio επικαλείται την κικερώνεια αρχή του *decorum*, δηλαδή της κοσμιότητας, της ευπρέπειας, και συμβουλεύει τον συνθέτη να ταιριάζει τις λέξεις με τη μουσική και να επιλέγει τον κατάλληλο για το θέμα του έργου Τρόπο (*Modus*). Ο Gaffurio δανείζεται αρχές και διατυπώσεις από τον Κοϊντιλιανό: στηριζόμενος στη διαίρεση του *pronunciatio* (*υπόκρισις*) σε *vox* και *gestus* (φωνή και χειρονομία), ο Gaffurio συμβουλεύει τον εκτελεστή-τραγουδιστή να αποφεύγει να βρυχάται ή να κάνει υπερβολικό βιμπράτο ή να ανοίγει πολύ και να παραμορφώνει το στόμα, όπως και το να αποφεύγει υπερβολικές κινήσεις με τα χέρια και το κεφάλι.[12] Για μια ακόμη φορά, διαφαίνεται πως η ρητορική γίνεται το μοντέλο για τη μουσική παρά τις παραινέσεις του Κοϊντιλιανού προς τον ρήτορα να μιμηθεί τις χειρονομίες του μουσικού.

Οι ιταλοί συγγραφείς στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα περιέγραψαν με πιο συγκεκριμένο τρόπο τις σχέσεις μεταξύ μουσικής και ρητορικής. Η ιδέα της ρητορικής ως προτύπου για κάθε είδους καλλιτεχνική έκφραση βρήκε θερμό υποστηρικτή στο πρόσωπο του βενετού ουμανιστή Pietro Bembo (1470-1547) και η Βενετία, κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα, υπήρξε κοιτίδα πολλών διακεκριμένων θεωρητικών της μουσικής. Οι Pietro Aaron (περ. 1480-1545), Giovanni Lanfranco (περ. 1490-1545) και Giovanni del Lago (περ. 1490-1544) κινούνταν στους κύκλους των Βενετών *literati*. Στα κείμενά τους αποτυπώνεται το ενδιαφέρον τους για την ορθή μουσική εκφορά των συλλαβών. Ειδικά ο Lanfranco ορίζει ειδικούς κανόνες για το πώς οι νότες πρέπει να συνδέονται με τις συλλαβές και για το πώς οι μουσικές φράσεις πρέπει να αντιστοιχούν στις περιόδους του ποιητικού κειμένου. Για τον del Lago, ο συνθέτης πρέπει κατ' αρχάς να μελετήσει το κείμενό του και να διαλέξει τον κατάλληλο Τρόπο που θα ενισχύει τη συναισθηματική δύναμη της μουσικής.[13] Ακόμη και σ' αυτούς τους συγγραφείς όμως, και παρά τις προσεκτικές διατυπώσεις για το ταίριασμα μουσικής και λόγου, ο συσχετισμός μουσικής και ρητορικής παραμένει έμμεσος.

Οι πρώτες ρητές αναφορές μουσικο-ρητορικής σύγκλισης σημειώνονται στην Ιταλία στα μέσα του 16ου αιώνα, μέσα από τα κείμενα των επιφανών ιταλών θεωρητικών Gioseffo Zarlino (1517-1590) και Nicola Vicentino (1511-περ. 1576) περί το 1550. Και οι δύο θεωρητικοί αναγνωρίζουν τον ρήτορα ως το πρότυπο το οποίο πρέπει ο μουσικός να μιμηθεί. Σύμφωνα με τον Vicentino:

[10] Βλ. Blake McDowell Wilson, «*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists», στο: Thomas J. Mathiesen & Benito V. Rivera (επιμ.), *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, Pendragon (Festschrift Series, τόμος 14), Stuyvesant (NY) 1995, σ. 346.

[11] Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, τόμος 2 του *Opera theoretica*, επιμ. Albert Seay, American Institute of Musicology (Corpus Scriptorum de Musica, τόμος 22), 1975, σ. 155.

[12] Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, μτφρ. Clement Miller, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, τόμος 20), 1968, Βιβλίο III, κεφ. 15, σ. 148-149.

[13] Βλ. Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought*, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, τόμος 40), 1986, σ. 130-160.

> Η εμπειρία μας από τη μέθοδο που ο ρήτορας υιοθετεί στον λόγο του μας διδάσκει αυτό: πως μια μιλάει με ένταση, μια μαλακά, μια λίγο αργά, μια λίγο γρήγορα, και με αυτά τα μέσα συγκινεί τους ακροατές του, και αυτή η μέθοδος της αλλαγής ρυθμού επηρεάζει πολύ το πνεύμα. Και έτσι κάποιος πρέπει να τραγουδά [prima vista] με τρόπο που να μιμείται τις διακυμάνσεις και τις εντυπώσεις [που δημιουργούνται] από τα διάφορα μέρη της αγόρευσης. Αν κάποιος ρήτορας προσπαθούσε να εκφέρει έναν όμορφο λόγο χωρίς να χρησιμοποιεί τους κανόνες του τονισμού, της προφοράς των λέξεων άλλοτε γρήγορα ή αργά, μερικές [φορές] σιγανά, άλλες δυνατά, το αποτέλεσμα δεν θα συγκινούσε του ακροατές. Το ίδιο πρέπει να συμβαίνει και στη μουσική, γιατί, αν ο ρήτορας συγκινεί [χρησιμοποιώντας] τους παραπάνω κανόνες, ακόμη καλύτερα [θα το κάνει] η μουσική που απαγγέλλεται με βάση τους ίδιους κανόνες και συνοδεύεται από μια μελετημένη αρμονία· θα είναι πολύ πιο αποτελεσματική.[14]

Με άλλα λόγια, ο Vicentino υποστηρίζει πως εξαιτίας του πλεονεκτήματος της αρμονίας, η μουσική έχει μεγαλύτερη δύναμη πειθούς από τη ρητορική.

Για τον Zarlino, ο λόγος μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο σε μια καλύτερη ζωή και οι πολυφωνικές συνθέσεις δεν είναι άλλο παρά καλαίσθητα διακοσμημένοι λόγοι. Συγγραφέας του *Institutioni harmoniche*, ο τίτλος του οποίου παραπέμπει άμεσα στο *Institutio oratoria* του Κοϊντιλιανού, ο Zarlino σχολιάζει:

> Λοιπόν, όπως επιτρέπεται στην αγόρευση, ανάλογα με το θέμα που επιλέγει, ένας ρήτορας όχι απλώς να μιλά, αλλά όταν θέλει να προκαλέσει φόβο και τρόμο να το κάνει με δυνατή και φρικώδη φωνή, κραυγάζοντας και αναφωνώντας· και όταν επιθυμεί να προκαλέσει τη συμπόνια [να μιλά] με μαλακιά και χαμηλωμένη φωνή. Έτσι δεν είναι λοιπόν πρέπον για τον μουσικό να χρησιμοποιεί παρόμοια τεχνάσματα – ψηλά και χαμηλά, μια δυνατά, μια μαλακά, όταν απαγγέλλει τις συνθέσεις του;[15]

Τα δύο αυτά αποσπάσματα αποκαλύπτουν τη μέριμνα των συγγραφέων τους για θέματα απαγγελίας / εκφοράς (*pronunciatio*) στην πολυφωνική εκτέλεση, αλλά όχι και για τη συνθετική διαδικασία.

Την συμβολή ρητορικής και μουσικής σύνθεσης επεξεργάστηκαν οι γερμανοί θεωρητικοί του 16ου αιώνα. Ανάμεσα στα πρώτα συγγράμματα ξεχωρίζει η πραγματεία του Nicolaus Listenius *Musica* (1537), στην οποία διατυπώνεται η καίρια διάκριση μεταξύ *musica poetica*, *musica theoretica* και *musica practica*. Η νέα έννοια της *musica poetica*, ή μουσικής ποιητικής, υπογραμμίζει τη δημιουργική πλευρά της μουσικής σύνθεσης που συνδέεται με την πιο αφηρημένη αντίληψη της απόδοσης της ψυχικής διάθεσης ενός ποιητικού κειμένου και με αυτόν τον τρόπο η μουσική ποιητική συνδέεται άμεσα με τη ρητορική.[16]

Περί τα μέσα του 16ου αιώνα, οι *oltremontani* θεωρητικοί διεύρυναν τις σχέσεις μεταξύ ρητορικής και μουσικής. Ένα νευραλγικό σημείο στο οποίο εστιάζουν είναι η ικανότητα της μουσικής να συγκινεί, το ρητορικό *movere*, που επιτυγχάνεται με το

[14] Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, A. Barre, Roma 1555, Βιβλίο 4, κεφ. 42· βλ. Timothy McGee, «Music, Rhetoric, and the Emperor's New Clothes», στο: John Haines & Randall Rosenfeld (επιμ.), *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*, Ashgate, Hampshire 2004, σ. 253-254.

[15] Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Sanese, Venice 1588, κεφ. 11· facs. Alan R. Liss, New York 1979· βλ. McGee, ό.π., σ. 254-255.

[16] Nikolaus Listenius, *Musica*, μτφρ. Albert Seay, Colorado College Music Press (Colorado College Music Press Translations, τόμος 6), Colorado Springs 1975.

καλαίσθητο τραγούδι και τον κατάλληλο συσχετισμό μεταξύ των λέξεων και της μουσικής προσαρμογής τους. Στην αφιέρωση της πραγματείας του *De arte canendi* (1540), ο Sebald Heyden επικαλείται τους ρητορικούς όρους *coloribus*, *varietas* και *figura*, καθώς και τη ρητορική κοινοτοπία πως τα σχήματα έχουν την ικανότητα να τοποθετούν μια ιδέα «ζωντανά μπροστά στα μάτια του μυαλού» (*ob oculos ponere*), κάτι που αποτελεί και τη θεωρητική βάση για τη μουσική απεικόνιση ή *word-painting*, που είναι έκδηλη στα μαδριγάλια και στο μετέπειτα μονωδικό ύφος.[17]

Με τους θεωρητικούς Adrianus Petit Coclico (περ. 1500-περ. 1563) και Hermann Finck (1527-1558), η ρητορική σκέψη διαπερνά πλέον ουσιαστικά τη μουσική θεωρία. Ιδωμένος ως μια ενσάρκωση του ρήτορα, ο «ποιητής-μουσικός» τοποθετείται από τον Coclico στην υψηλότερη βαθμίδα ιεράρχησης των μουσικών. Ο Finck δηλώνει ρητά πως ο συνθέτης πρέπει πάνω απ' όλα να λάβει υπ' όψιν του το κείμενο και να εξετάσει επιμελώς όλα του τα μέρη, αναλογιζόμενος τι είδους μελωδία θα του ταίριαζε και θα εξέφραζε κατάλληλα το νόημα και τη συναισθηματική φόρτιση των μεμονωμένων λέξεων, όπως επιβάλει το κικερώνειο *decorum*.[18] Ο Gallus Dressler, στο *Praecepta musicae poeticae* (1563), συνδέει ακόμη πιο ρητά τη μουσική με τη ρητορική, παραλληλίζοντας για πρώτη φορά τον διαχωρισμό μιας αγόρευσης σε *exordium*, *medium* και *finis* με την αρχή, τη μέση και το τέλος μιας μουσικής σύνθεσης.[19] Για τον Ελβετό Heinrich Glarean, το εκφραστικό ρητορικό ιδεώδες συμπυκνώνεται στην πολυφωνική μουσική στην επιλογή των κατάλληλων Τρόπων, ώστε να αντικατοπτρίζονται οι εναλλασσόμενες διαθέσεις του κειμένου. Ποικιλομορφία (*varietas*), ευπρέπεια (*decorum*), ταίριασμα ύφους και περιεχομένου (*res et verba*), ανασύρονται από τη λεκτική παλέτα του Glarean, που είχε εντρυφήσει στους κλασικούς συγγραφείς, για να περιγράψει και να εξυμνήσει τη γαλλο-φλαμανδική πολυφωνία, γενικότερα, και τη μουσική του Josquin des Prez, ειδικότερα.[20]

Η πλήρης συστηματοποίηση μιας μουσικο-ρητορικής θεωρίας πραγματοποιήθηκε εν τέλει στο γύρισμα του 17ου αιώνα, μέσα από τα κείμενα των Johannes Lippius (1585-1612) και Joachim Burmeister (1564-1629). Και οι δύο θεωρητικοί μεταλαμπαδεύουν στη μουσική θεωρία τις ρητορικές αρχές της σύνθεσης, της οργάνωσης και της έκφρασης. Στο *Synopsis musicae novae* (1612), βασισμένο στην ίδια του την πραγματεία περί ρητορικής, ο Lippius περιγράφει με λεπτομέρεια πώς τα πέντε στάδια που χαρακτηρίζουν τη σύνθεση μιας ομιλίας μπορούν να χρησιμεύσουν ως μοντέλο για τη μουσική σύνθεση. Η ρητορική δίνει τη δυνατότητα στον Lippius να αναπτύξει για πρώτη φορά μια θεωρία περί μουσικής μορφής, που αποτελεί την πρώτη τέτοια ρητή

[17] Sebald Heyden, *De arte canendi*, μτφρ. Clement Miller, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, τόμος 26), 1972, σ. 19.

[18] Hermann Finck, *Practica musica*, Georg Rhau, Wittenberg 1556· βλ. McDowell Wilson, «*Ut oratoria musica* in the Writings of Renaissance Music Theorists», ό.π., σ. 357· Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices*, Berg & Neuber, Nuremberg 1552· *Musical Compendium*, μτφρ. Albert Seay, Colorado College Music Press (Colorado College Music Press Translations, τόμος 5), Colorado Springs 1973.

[19] Gallus Dressler, *Praecepta musicae poëticae*, επιμ. & μτφρ. Robert Forgács, University of Illinois Press (Studies in the History of Music Theory and Literature, τόμος 3), Urbana 2007.

[20] Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, Petri, Basel 1547· facs. Broude, New York 1967· μτφρ. Clement A. Miller, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents, τόμος 6), 1965. Για μια αναλυτική μελέτη των σχέσεων μουσικής και ρητορικής στα κοσμικά έργα του Josquin des Prez, βλ. Κουτσομπίνα, *Musical Rhetoric in the Multi-Voice Chansons of Josquin des Prez and His Contemporaries (c. 1500-c. 1520)*, ό.π., και πιο πρόσφατα Βασιλική Κουτσομπίνα, «Canons as Orations: The Case of Josquin's Multi-Voice Chansons», ανακοίνωση στα διεθνή συνέδρια «Renaissance Society of America» (Βερολίνο, 27 Μαρτίου 2015) και «Medieval and Renaissance International Music Conference» (Certaldo, 6 Ιουλίου 2013), υπό δημοσίευση.

διατύπωση προς αυτή την κατεύθυνση.[21]

Ενώ όμως τον Lippius απασχολούν κυρίως η *inventio* και η *dispositio* (η *εύρεσις* και η *τάξις*, και υπό αυτή την έννοια η μουσική μορφή), παραμελώντας την *elocutio*, το κενό αυτό έρχεται να καλύψει ο Joachim Burmeister με τις πραγματείες του *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) και *Musica poetica* (1606).[22] Ο Burmeister επιχειρεί να συνδυάσει τις συνθετικές τεχνικές της γαλλο-φλαμανδικής πολυφωνίας με το εκφραστικό ιδεώδες της ρητορικής. Στην *Αυτοσχεδιαστική μουσική*, ο Burmeister εκθειάζει τη μουσική για την εκφραστική της δύναμη, που είναι ανώτερη της ρητορικής. Η βαρύτητα που έδωσε ο Burmeister στα ρητορικά σχήματα τον οδήγησε στη δημιουργία ενός αντίστοιχου συστήματος μουσικών σχημάτων, καθιστώντας τον πατέρα της παράδοσης της *Figurenlehre*. Όπως και στη ρητορική, τα σχήματα του Burmeister θεωρούνται αποκλίσεις από το αναμενόμενο, ένα είδος υπερβολής στην υπηρεσία μιας πιο εκλεπτυσμένης «γλώσσας», λεκτικής ή μουσικής. Πρέπει να σημειωθεί, όμως, πως πολλά από τα σχήματα του Burmeister είναι αμιγώς μουσικά με ελληνοπρεπή ή λατινοπρεπή ονοματολογία, χωρίς απαραίτητα να αντικατοπτρίζουν υπάρχοντα λεκτικά σχήματα. Η ταξινόμησή του εξυπηρετούσε ταυτόχρονα μια περιγραφική προσέγγιση της μουσικής – και από αυτήν τη σκοπιά θεωρείται και θεμελιωτής της μουσικής ανάλυσης και κριτικής – και μια καθοδηγητική προσέγγιση, λειτουργώντας ως ένα εκπαιδευτικό εργαλείο για συνθέτες και σπουδαστές. Η παράδοση της *Figurenlehre* απέκτησε μεγάλη επιρροή στα επόμενα 200 χρόνια και ακόμη και σήμερα αναδύεται συχνά στη μουσική ανάλυση και κριτική.

Η παραπάνω αναδρομή καθιστά σαφές πως η ρητορική προσέγγιση άρχισε να διαποτίζει τις μουσικές θεωρητικές διατυπώσεις από τα τέλη του 15ου αιώνα και παρέμεινε στο επίκεντρο των θεωρητικών συγγραμμάτων για περίπου 200 χρόνια. Ειδικότερα η περίοδος από το 1550 μέχρι το 1800 σηματοδότησε τη στενότερη σύγκλιση μεταξύ μουσικής και ρητορικής. Μέχρι το 18ο αιώνα η ρητορική αποτελούσε τον θεμέλιο λίθο του εκπαιδευτικού προγράμματος και μεταγλώσσα τόσο για την ίδια τη γλώσσα, όσο και για τη μουσική σε όλο τον δυτικό κόσμο. Στην πορεία, η ίδια η μουσική θεωρία ξεπέρασε τη ρητορική και απέκτησε τη δική της ορολογία, τα δικά της συστήματα, ακόμη και άλλες μεταγλώσσες. Το πρόβλημα που αναδύεται για τους σύγχρονους ερευνητές είναι το κατά πόσον αυτή η αλληλεπίδραση αντανακλάται στις ίδιες τις μουσικές συνθέσεις και σε ποιο βαθμό μπορούμε να επικαλεστούμε πρόθεση από τη μεριά του εκάστοτε συνθέτη. Ο Vickers αμφισβήτησε με σφοδρότητα μια τέτοια προσέγγιση. Ο κυριότερος προβληματισμός του βασίζεται στο επιχείρημα ότι τα γλωσσικά σχήματα, όταν μεταφέρονται σε ένα μη γλωσσικό σύστημα, χάνουν το σημασιολογικό τους χαρακτήρα και μετατρέπονται απλώς σε δομικούς σχηματισμούς, χωρίς την απ' ευθείας εννοιολογική σύνδεση που εξασφαλίζει ο λόγος.[23] Παρά τις όποιες ενστάσεις, η ρητορική αναβίωσε στη σύγχρονη κριτική και αποτελεί μια καρποφόρο προσέγγιση σε θέματα μουσικής ιστορίας, θεωρίας, ανάλυσης και εκτελεστικής πρακτικής, όπως άπλετα αποδεικνύουν πρόσφατες μελέτες που διατρέχουν όλο το φάσμα της μουσικής δημιουργίας κατά τη νεότερη ευρωπαϊκή περίοδο.

[21] Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae*, Kieffer, Strassburg 1612· *Synopsis of New Music*, μτφρ. Benito V. Rivera, Colorado College Music Press (Colorado College Music Press Translations, τόμος 8), Colorado Springs 1977.

[22] Joachim Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, S. Myliander, Rostock 1599· *Musica autoschediastike*, C. Reusner, Rostock 1601· *Musica poetica*, S. Myliander, Rostock 1606· *Musical Poetics*, μτφρ. Benito V. Rivera, Yale University Press, New Haven 1993.

[23] Vickers, «Figures of Rhetoric / Figures of Music?», ό.π.

Σχέση μουσικής και κειμένου στο τραγούδι *Der Doppelgänger* του Franz Schubert

Μαρία Σουρτζή-Χατζηδημητρίου

Ο Schubert έγραψε το τραγούδι *Der Doppelgänger* πάνω σε ποίηση Heinrich Heine το 1828, δηλαδή κατά το τελευταίο έτος της ζωής του.[1] Την ίδια χρονιά, ο Schubert έγραψε 13 ακόμη τραγούδια: 7 πάνω σε ποίηση Rellstab, 5 πάνω σε ποίηση Heine (το 6ο είναι το τραγούδι *Der Doppelgänger*) και ένα (*Die Taubenpost*) πάνω σε ποίηση Seidl. Μετά το θάνατο του συνθέτη, ο αδελφός του Schubert, Ferdinand, πούλησε τα συνολικά 14 τραγούδια στον εκδότη T. Haslinger, ο οποίος τα εξέδωσε ως συλλογή τραγουδιών με τον τίτλο *Schwanengesang* (ελλ. *Κύκνειο άσμα*), επειδή λέγεται ότι οι κύκνοι καθώς πεθαίνουν τραγουδούν το ωραιότερο τραγούδι τους. Εντούτοις, η πιθανότερη εκδοχή είναι ότι ο Schubert θεωρούσε τα τραγούδια πάνω σε ποίηση Rellstab και Heine ως δύο ξεχωριστές συλλογές τραγουδιών.

Το ποίημα αναφέρεται σε έναν άντρα που είναι τόσο βαθιά πληγωμένος από μια παλιά του αγάπη (πιθανότατα πλατωνική), ώστε φτάνει σε σημείο να του γίνεται έμμονη ιδέα και να αποκτά ψευδαισθήσεις, που τον οδηγούν στη σχιζοφρένεια.[2]

Der Doppelgänger	***Ο σωσίας***[3]
Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen, In diesem Hause wohnte mein Schatz; Sie hat schon längst die Stadt verlassen, Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.	Ήσυχη είν' η νύχτα, κοιμούνται τα σοκάκια, Σε τούτο το σπίτι ζούσε ο θησαυρός μου· Προ πολλού την πόλη έχει αφήσει, Μα το σπίτι στέκει ακόμη στο ίδιο μέρος.
Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt; Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe – Der Mond zeigt mir meine eig'ne Gestalt.	Εκεί στέκει κι ένας άνθρωπος και πάνω κοιτάζει Και σφίγγει τα χέρια απ' τον πολύ τον πόνο· Φρίκη αισθάνομαι σαν το πρόσωπό του θωρώ – Το φεγγάρι μού δείχνει την ίδια μου τη μορφή.
Du Doppelgänger, du bleicher Geselle! Was äffst du nach mein Liebesleid, Das mich gequält auf dieser Stelle So manche Nacht, in alter Zeit?	Σωσία εσύ, ωχρέ εσύ σύντροφε! Τι πιθηκίζεις του έρωτά μου τον καημό, Που με βασάνισε εδώ Τόσες νύχτες τον παλιό καιρό;

Σύμφωνα με την Έ. Σταυροπούλου:

> Το θέμα του σωσία αποτελεί έναν από τους μεγάλους, σχεδόν παγκόσμιους, μύθους, που αξιοποιήθηκε πολύ στην ποίηση, την πεζογραφία και το θέατρο […]. Η άνθηση του λογοτεχνικού θέματος του σωσία συντελέστηκε κατά την περίοδο του ρομαντισμού, όταν μάλιστα υιοθετήθηκε γι' αυτό και ο όρος *Doppelgänger*, που

[1] Πάνω στο τραγούδι *Der Doppelgänger* είναι βασισμένο το Agnus Dei της *Λειτουργίας σε Μι ύφεση μείζονα* (D 950) του Schubert.

[2] Η σχιζοφρένεια, από το *σχίζω* (διασπώ) και *φρην* (μυαλό), θεωρείται συχνά ως διχασμός της προσωπικότητας. Ωστόσο, η νόσος αυτή ορίζεται πιο σωστά σαν αποδιοργάνωση της φυσιολογικής νοήσεως και των φυσιολογικών συναισθημάτων (Tony Smith, *Μεγάλος ιατρικός οδηγός*, τόμος Ι, Γιαλλελής, Αθήνα 1987, σ. 319).

[3] Μετάφραση της Σόνιας Θεοδωρίδου (*Franz Schubert. Lieder*, Νάκας, Αθήνα χ.χ., σ. 57).

> έκτοτε το χαρακτηρίζει [...]. Αλλά η περίπτωση του σωσία από τον 19ο αιώνα εξετάστηκε στη λογοτεχνία κυρίως σε μια δεύτερη κατηγορία έργων με τη συμβολή της ψυχολογίας. Ο άλλος πλέον δεν είναι ο ξένος, που προσωρινά σφετερίζεται την προσωπικότητά μας, αλλά είναι μέρος του εαυτού μας (ένδον σωσίας). Δεν μας εντυπωσιάζει πλέον η εξωτερική ομοιότητα του σωσία, αλλά το γεγονός ότι ο άλλος μοιράζεται τις εμπειρίες ή τις συναισθηματικές μας καταστάσεις και τις ψυχικές μας ιδιότητες. Η παραδοχή της σχεδόν αυτόνομης δύναμης του υποσυνείδητου, κάτω από την επίδραση του Φρόυντ και της ψυχανάλυσης, έδωσε στο θέμα του διχασμού ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις.[4]

Συνεπώς, ο τίτλος του τραγουδιού *Der Doppelgänger* ερμηνεύεται στην πραγματικότητα ως «ψυχικό διπλό» και όχι ως «σωσίας».

Ας εξετάσουμε τώρα τη μουσική μακροδομή του τραγουδιού:

α) Πρόλογος: πιάνο, μ. 1-4

β) Τμήμα Α (1η στροφή): μ. 5-24

γ) Τμήμα Α΄ (2η στροφή): μ. 25-42

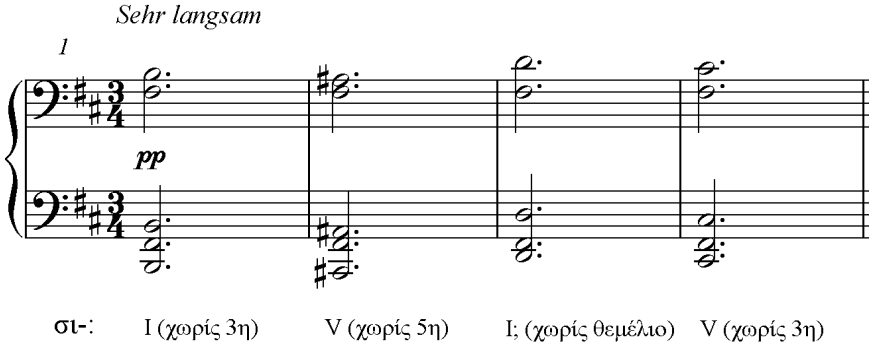
δ) Τμήμα Β (3η στροφή): μ. 43-56a

ε) Επίλογος: πιάνο, μ. 56-63

Σε καθαρά μακροδομικό επίπεδο, παρατηρούμε ότι οι δύο πρώτες στροφές του τραγουδιού (τμήματα Α και Α΄) είναι δομημένες ως παραλλαγμένο στροφικό τραγούδι (γερμ. *variiertes Strophenlied*). Εντούτοις, η τρίτη στροφή (τμήμα Β) διαφοροποιείται έντονα από τις δύο πρώτες στροφές – συνεπώς, θα λέγαμε ότι το τραγούδι αποτελεί μίξη παραλλαγμένου στροφικού τραγουδιού και «συνεχούς»[5] τραγουδιού (γερμ. *durchkomponiertes Lied*). Ακολουθεί λεπτομερής ανάλυση των εκάστοτε τμημάτων / ενοτήτων του τραγουδιού:

α) Πρόλογος (πιάνο, μ. 1-4)

Το τραγούδι ξεκινά με ένα σύντομο πρόλογο του πιάνου, ο οποίος διαρκεί μόλις τέσσερα μέτρα. Εντούτοις, τα λιγοστά αυτά μέτρα είναι ζωτικής σημασίας, καθ' ότι θα ακουστούν συνολικά έξι (!) φορές σε ολόκληρο το τραγούδι: μία φορά στον πρόλογο, μία φορά στον επίλογο και τέσσερις φορές στις δύο πρώτες στροφές, δεδομένου ότι αποτελούν το πρώτο τετράμετρο του μοντέλου *ostinato* (βλ. σχετικά παρακάτω).



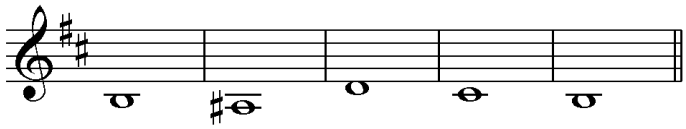
[4] Έρη Σταυροπούλου, «Αναζήτηση, αλλαγή, σφετερισμός ταυτότητας: Η περίπτωση του σωσία», στο: Konstantinos A. Dimadis (επιμ.), *Identities in the Greek world (from 1204 to the present day). Proceedings of the 4th European Congress of Modern Greek Studies, Granada, 9-12 September 2010*, τόμος Β΄, European Society of Modern Greek Studies, Athens 2011, σ. 769-770.

[5] Η απόδοση του γερμανικού όρου *durchkomponiert* σε «συνεχές» στα ελληνικά βασίζεται στην ελληνική μετάφραση του *Άτλαντα της μουσικής*: βλ. Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής* (μετάφραση Ι.Ε.Μ.Α.), τόμος Ι, Νάκας, Αθήνα 1994, σ. 153.

Εξετάζοντας τα πρώτα τέσσερα μέτρα, παρατηρούμε το εξής παράδοξο: ότι και οι τέσσερις συγχορδίες είναι ελλιπείς. Ειδικότερα, στο μ. 1 ηχεί η i της τονικότητας της σι ελάσσονος, αλλά χωρίς την 3η της· στο 2ο μέτρο ακούγεται η V βαθμίδα, αλλά χωρίς την 5η της· στο μ. 3 υπονοείται η i βαθμίδα, καθ' ότι λείπει η θεμέλιός της, και στο μ. 4 εμφανίζεται πάλι η V, αυτή τη φορά όμως χωρίς την 3η της (τον προσαγωγέα, δηλαδή). Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με μια φαινομενικά «απλή» συγχορδιακή ακολουθία (i – V – i – V στη σι ελάσσονα)· ο τρόπος σύνδεσης των συγχορδιών, όμως, κάθε άλλο παρά «τυπικός» είναι. Όπως πολύ σωστά γράφει ο W. Thomas, «από αυτό προκύπτει ότι δεν μπορεί να κατανοηθεί η ουσία αυτών των συγχορδιών με τα μέσα της κλασσικής αρμονίας. Λείπουν οι λειτουργικές σχέσεις. Ακούει κανείς κοίλες, ασώματες, αιωρούμενες συνηχήσεις χωρίς ένταση και εκτόνωση, χωρίς σύνδεση προς τα μπροστά ή προς τα πίσω».[6] Οι ελλιπείς αυτές συγχορδίες, που διαδέχονται χωρίς καμία δομική λογική η μια την άλλη, προκαλούν μια ιδιάζουσα αρμονική ασάφεια. Η αρμονική αυτή ασάφεια παραπέμπει προφανέστατα στην «αποδιοργανωμένη ομιλία και σκέψη» (βλ. υποσημείωση αρ. 2), που χαρακτηρίζει τη σχιζοφρένεια.

Υπάρχει όμως ένας ακόμη λόγος, στον οποίο οφείλεται η τόσο παράδοξη «σύνδεση» των εν λόγω συγχορδιών, και αυτός είναι η μελωδία. Έχουμε να κάνουμε με μια εξαιρετικά ιδιάζουσα μελωδική φράση, η διαστηματική δομή της οποίας είναι: 2η μικρή προς τα κάτω, 4η ελαττωμένη (!) προς τα πάνω και 2η μικρή προς τα κάτω. Είναι παραπάνω από προφανές ότι η συγκεκριμένη φράση προέρχεται από το θέμα της φούγκας σε ντο δίεση ελάσσονα (BWV 849) από το *Καλώς συγκερασμένο πληκτροφόρο Ι* του J. S. Bach (σε μεταφορά):

F. Schubert, Der Doppelgänger, μ. 1-5 (1ο τμήμα του μοντέλου *Ostinato*)



J. S. Bach, Φούγκα σε ντο δίεση ελάσσονα (Das Wohltemperierte Clavier, I)



Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι ο Schubert επέλεξε ειδικά αυτό το θέμα του Bach για να το χρησιμοποιήσει τόσο ως πρώτο συνθετικό του μοντέλου *ostinato*, όσο και ως πρόλογο και επίλογο του τραγουδιού. Το θέμα αυτό είναι εξαιρετικά δραματικό, αφ' ενός λόγω του γεμάτου ένταση *saltus duriusculus* (εδώ: 4η ελαττωμένη προς τα πάνω),[7] αφ' ετέρου λόγω του σταυρικού μοτίβου του (εάν «ενώσει» κανείς τη 2η με την

[6] «Daraus folgt, daß der Sinn dieser Akkorde mit den Mitteln der klassischen Harmonielehre nicht zu begreifen ist. Funktionale Beziehungen fehlen. Man hört hohle, unkörperlich schwebende Klänge ohne Spannung und Lösung, ja ohne Verbindung nach vor- und rückwärts». Werner Thomas, «"Der Doppelgänger" von Franz Schubert», *Archiv für Musikwissenschaft* 11/3, 1954, σ. 254.

[7] Το *saltus duriusculus* («σκληρό πήδημα») αποτελεί μία τυπική μουσικορητορική φιγούρα του μπαρόκ, την οποία πρωτοαναφέρει ο Chr. Bernhard. Πρόκειται για ένα διάφωνο (συνήθως ελαττωμένο) ανιόν διάστημα, το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονη δραματικότητα. Ανάλογης δραματικότητας μουσικορητορική φιγούρα είναι το *passus duriusculus*, δηλαδή η χρωματική μελωδική κίνηση προς τα κάτω ή προς τα πάνω. Βλ. Joseph Müller-Blattau (επιμ.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel 1999, σ. 77-79.

3η νότα, σχηματίζεται ο οριζόντιος άξονας του σταυρού, ενώ εάν «ενωθεί» η 1η με την 4η [ή και την 5η] νότα σχηματίζεται ο κάθετος άξονας του σταυρού).[8] Το σταυρικό μοτίβο υπήρξε πολύ αγαπητό κατά την εποχή του μπαρόκ και συμβόλιζε κατά κύριο λόγο το σταυρικό θάνατο του Ιησού Χριστού – συνεπώς, παραπέμπει άμεσα σε πόνο και θρήνο. Με το συγκεκριμένο θέμα, ο Schubert αναδεικνύει τον έντονο πόνο του ήρωα, ο οποίος συνδέεται με την επώδυνη εμμονή του στην παλιά του αγάπη (υπενθυμίζουμε ότι πάνω στο θέμα αυτό βασίζεται το πρώτο συνθετικό του μοντέλου *ostinato*).

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση της 1ης στροφής (τμήμα Α), θα πρέπει να σταθούμε σε ένα πολύ σημαντικό σημείο: στη σύνδεση του προλόγου με το κυρίως τραγούδι. Συγκεκριμένα, οι συγχορδίες των μ. 3-6 παραπέμπουν άμεσα στο μοντέλο της *Folia*. Ο όρος *Folia* («τρέλα» στα ισπανικά) πρωτοεμφανίστηκε γύρω στα 1500, μεταξύ άλλων στην πορτογαλική ποίηση, και μαρτυρούσε ένα είδος μουσικής και χορού που μέχρι σήμερα μας είναι άγνωστο. Ο S. de Covarubbias (*Tesoro de la lengua castellana*, Μαδρίτη 1611) περιγράφει τη *Folia* ως θορυβώδη χορό με μεταμφιεσμένους χορευτές, που συνοδευόταν από καστανιέτες και άλλα μουσικά όργανα, η ζωντάνια του οποίου έδινε την αίσθηση σαν όλοι «να είχαν χάσει τα λογικά τους». Από το 16ο αιώνα, η *Folia* εξελίχτηκε σε ένα μουσικό δομικό μοντέλο, ο σκελετός του οποίου βασίζεται σε παράλληλες 6ες μεταξύ τενόρου και σοπράνο.[9]



Συνεπώς, στα μ. 3-6, ο Schubert χρησιμοποιεί πιθανότατα τμήμα του μοντέλου της *Folia* προκειμένου να αναδείξει τη διαταραχή της αντίληψης της πραγματικότητας του ήρωα (την «τρέλα», βλ. *Folia*), που στο ποίημα διακρίνεται με το «όραμα» του «ψυχικού διπλού» («σωσία» / *Doppelgänger*) του ήρωα.[10]

[8] Κατά ανάλογο τρόπο σχηματίζεται το σταυρικό μοτίβο πάνω στο όνομα BACH: τα γράμματα B-A-C-H αντιστοιχούν, στο γερμανόφωνο χώρο, στις νότες σι ύφεση – λα – ντο – σι. Ο ίδιος ο Bach χρησιμοποίησε αυτό το μοτίβο πολλές φορές ως θέμα σε φούγκες, χορικά και άλλα έργα.

[9] Βλ. λήμμα «Folia», στο: Carl Dahlhaus και Hans Heinrich Eggebrecht (επιμ.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Atlantis-Schott, Mainz 1998, τόμος 2, σ. 66.

[10] Βλ. Hartmut Fladt, «Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen», *Musiktheorie* 20/4, 2005, σ. 349.

β) Τμήμα Α (1η στροφή, μ. 5-24)

Το τμήμα Α υποδιαιρείται σε δύο ενότητες:

– ενότητα $α_1$: μ. 5-14 (πρώτο δίστιχο)

– ενότητα $α_2$: μ. 15-24 (δεύτερο δίστιχο)

Όπως προείπαμε, στις δύο αυτές ενότητες, το μέρος του πιάνου είναι ακριβώς το ίδιο. Το πρώτο τετράμετρο του μοντέλου *ostinato* είχε βέβαια ήδη ακουστεί κατά τον πρόλογο, όμως στην ενότητα $α_2$ γίνεται πλέον σαφές ότι έχουμε να κάνουμε με ένα πιανιστικό *ostinato*. Το μοντέλο *ostinato* (το οποίο θα εξακολουθεί να επαναλαμβάνεται και κατά την επόμενη στροφή, βλ. τμήμα Α΄) υπονοεί την εμμονή του ήρωα με την παλιά του αγαπημένη.

Τμήμα Α, ενότητα $α_1$



Για τις συγχορδίες των πρώτων τεσσάρων μέτρων του μοντέλου *ostinato* (εδώ: μ. 5-8) μιλήσαμε ήδη στον πρόλογο (υποκεφάλαιο α). Εκεί αναφερθήκαμε, μεταξύ άλλων, στην αρμονική ασάφεια, η οποία προκύπτει από τη μη τυπική σύνδεση ατελών συγχορδιών. Στα επόμενα δύο μέτρα του μοντέλου *ostinato* (μ. 9-10) εξακολουθούν να ηχούν ατελείς συγχορδίες: στο μ. 9, η i της σι ελάσσονος χωρίς την 3η της και ταυτόχρονα vi της Ρε μείζονος, επίσης χωρίς την 3η της· στο μ. 10, η I της Ρε μείζονος

άνευ θεμελίου και ταυτόχρονα V χωρίς 5η της φυσικής σι ελάσσονος (αιόλιος τρόπος από σι). Οι ατελείς αυτές συγχορδίες ενισχύουν ακόμα περισσότερο το «νεφελώδες» αρμονικό τοπίο, το οποίο με τη σειρά του παραπέμπει (όπως προαναφέραμε) στη διαταραγμένη ψυχική κατάσταση του ήρωα.

Μόλις στα δύο επόμενα μέτρα (μ. 11-12) συναντούμε για πρώτη φορά πλήρεις συγχορδίες – και μάλιστα μείζονες (μ. 11: I στη Ρε μείζονα, μ. 12: V_3^4 στη σι ελάσσονα)! Το γεγονός αυτό έχει να κάνει καθαρά με το κείμενο, αφού, στα εν λόγω μέτρα, ο ήρωας αναπολεί όμορφες αναμνήσεις («[Σε τούτο το σπίτι] ζούσε ο θησαυρός μου» / «[In diesem Hause] wohnte mein Schatz»). Η διάθεση αναπόλησης ενισχύεται στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 13-14), που λειτουργούν ως ηχώ της τελευταίας φράσης του τραγουδιού (μ. 11-12) και ουσιαστικά επεκτείνουν το οκτάμετρο μοντέλο *ostinato* κατά δύο μέτρα.

Όσον αφορά τη φωνή, παρατηρούμε δύο βασικά στοιχεία: α) την εμμονή στη νότα φα δίεση[1], η οποία υπονοεί και σε μελωδικό επίπεδο την εμμονή του ήρωα στην παλιά του αγάπη, και β) την ανυπαρξία μιας ενιαίας μελωδικής γραμμής: η φωνή τραγουδά συνολικά τέσσερις δίμετρες φράσεις, οι τρεις εκ των οποίων ξεκινούν στο ασθενές μέρος του μέτρου. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές είναι η 2η και η 3η φράση (μ. 7-8 και 9-10), οι οποίες ξεκινούν σαφέστατα με άρση (δεκάτου-έκτου και ογδόου, αντίστοιχα). Ως εκ τούτου, οι φράσεις αυτές θα μπορούσαν να εκληφθούν ως μακρόσυρτοι αναστεναγμοί, ως «μοτίβα αναστεναγμού» (γερμ. *Seufzermotive*),[11] τα οποία τονίζουν ακόμα περισσότερο τη θλίψη του ήρωα. Αξιοσημείωτο είναι, εντούτοις, το γεγονός ότι η τελευταία μελωδική φράση (μ. 11-12) ξεκινά σαφέστατα στο ισχυρό μέρος του μέτρου – και μάλιστα με φθογγόσημο μεγάλης χρονικής διάρκειας (τέταρτο δις-παρεστιγμένο): η φράση αυτή εμπεριέχει το χαρακτηριστικό στίχο που προαναφέραμε («[Σε τούτο το σπίτι] ζούσε ο θησαυρός μου»), όπου ο ήρωας αναπολεί όμορφες αναμνήσεις (οι οποίες τονίζονται με τη χρήση σύμφωνων και πλήρων συγχορδιών) – συνεπώς, στο σημείο αυτό ο «αναστεναγμός» θα ήταν αταίριαστος.

Το δεύτερο δίστιχο (ενότητα $α_2$: μ. 15-24) είναι πανομοιότυπο με το πρώτο δίστιχο ($α_1$: μ. 5-14). Το πιάνο επαναλαμβάνει το μοντέλο *ostinato* (8 + 2 μέτρα ως ηχώ της μελωδίας), ενώ η φωνή τραγουδά και πάλι τέσσερις δίμετρες φράσεις, οι οποίες ομοιάζουν κατά πολύ με εκείνες του πρώτου δίστιχου (εμμονή στη νότα φα δίεση[1], μοτίβα αναστεναγμού). Όπως και στο πρώτο δίστιχο, η 4η φράση (μ. 21-22) ξεκινά στο ισχυρό μέρος του μέτρου, καθ' ότι στο σημείο αυτό ακούγεται ο στίχος «[Μα το σπίτι] στέκει ακόμη στο ίδιο μέρος» («[Doch steht noch das Haus] auf demselben Platz»). Ο ήρωας, βλέποντας το σπίτι της αγαπημένης του να βρίσκεται ακόμα εκεί, ανατρέχει ξανά σε όμορφες αναμνήσεις, οι οποίες υπογραμμίζονται και πάλι με τις πλήρεις

[11] Το *Seufzermotiv* («μοτίβο αναστεναγμού») αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή εκφραστικά μουσικά μέσα από το μπαρόκ μέχρι και το ρομαντισμό. Το μοτίβο αναστεναγμού μπορεί να εκφράζει – ανάλογα με τα συμφραζόμενα – πόνο, θλίψη, θρήνο, φόβο, απόγνωση, νευρικότητα κ.ά. Αρχικά το συναντούμε ως κατιόν (σπανιότερα ανιόν) βήμα, η πρώτη νότα του οποίου είναι τονισμένη και η επόμενη σιγανότερη, δίνοντας έτσι την αίσθηση του «αναστεναγμού» (π.χ. *Φαντασία σε ρε ελάσσονα για πιάνο*, KV 397, του Mozart). Εντούτοις, το μοτίβο αναστεναγμού συναντάται σε διάφορες παραλλαγές: μπορεί να εμπεριέχει και μεγαλύτερα της 2ης διαστήματα (π.χ. άρια "Ächzen und erbämlich weinender" της καντάτας *Meine Seufzer, meine Tränen*, BWV 13, του J. S. Bach), όπως επίσης μπορεί να ξεκινά και από το ασθενές μέρος του μέτρου (π.χ. Lacrimosa από το *Requiem*, KV 626, του Mozart). Με την πάροδο των αιώνων, το μοτίβο αναστεναγμού εξελίχθηκε ακόμα περισσότερο. Συγκεκριμένα, την εποχή του ρομαντισμού μπορούσε να αποδοθεί και ως ένα είδος «χειρονομίας», όπως στην περίπτωση του τραγουδιού *Der Doppelgänger* (σύντομη φράση που ξεκινά από το ασθενές μέρος του μέτρου και δίνει την εντύπωση μακρόσυρτου αναστεναγμού). Βλ. Uwe Krämer, *Komponisten über Komponisten*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1972, σ. 202 κ.εξ., και Robert S. Hatten, «A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert», στο: Anthony Gritten και Elaine King (επιμ.), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot 2006, σ. 4.

μείζονες συγχορδίες στο πιάνο (πρβλ. τα μ. 21-22 με τα μ. 11-12), καθώς και με την επανάληψη της τελευταίας μελωδικής φράσης από το πιάνο (πρβλ. τα μ. 23-24 ως ηχώ με τα μ. 13-14).

Τμήμα Α, ενότητα α_2



γ) Τμήμα Α΄ (2η στροφή, μ. 25-42)

Το τμήμα Α΄ υποδιαιρείται σε δύο ενότητες:

– ενότητα α'_1: μ. 25-33 (πρώτο δίστιχο)

– ενότητα α'_2: μ. 34-42 (δεύτερο δίστιχο)

Το μοντέλο *ostinato* του πιάνου εξακολουθεί να ηχεί και στο τμήμα Α΄,[12] τονίζοντας ακόμα περισσότερο την εμμονή του ήρωα στην παλιά του αγάπη.

[12] Με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά τροποποιείται η κατάληξή του (θα επανέλθουμε στο θέμα αυτό αργότερα).

Τμήμα Α΄, ενότητα α΄$_1$

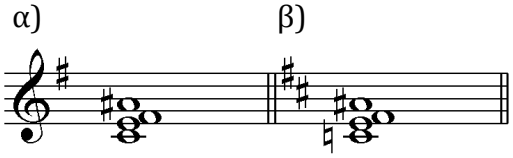


Στη δεύτερη στροφή του ποιήματος, εκτυλίσσεται μια τραγική σκηνή: ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι έχει ψευδαισθήσεις, αφού βλέπει τον ίδιο του τον εαυτό (τον «σωσία» του ή αλλιώς τον «ψυχικό διπλό» του) να υποφέρει, κοιτώντας το σπίτι της αγαπημένης του. Συγκεκριμένα, η δεύτερη στροφή του ποιήματος χαρακτηρίζεται από δύο δραματικές κλιμακώσεις. Στην πρώτη κλιμάκωση (πρώτο δίστιχο: ενότητα α΄$_1$), ο ήρωας «βλέπει» έναν άνθρωπο που υποφέρει τόσο πολύ όταν κοιτάζει το σπίτι της αγαπημένης του, ώστε σφίγγει τις γροθιές του από τον πόνο, ενώ η δεύτερη κλιμάκωση (δεύτερο δίστιχο: ενότητα α΄$_2$) καταλήγει στο απόλυτο αποκορύφωμα, όταν ο ήρωας συνειδητοποιεί με φρίκη ότι ο «άνθρωπος» αυτός είναι ο ίδιος του ο εαυτός – ότι έχει, δηλαδή, ψευδαισθήσεις.

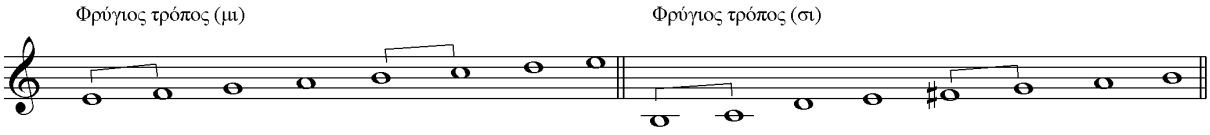
Οι δύο αυτές δραματικές κλιμακώσεις εκφράζονται μουσικά με πανομοιότυπο τρόπο. Εντούτοις, το απόλυτο αποκορύφωμα (η κατάληξη της ενότητας α΄$_2$) εκφράζεται μουσικά με πιο έντονο τρόπο από τον αντίστοιχο της ενότητας α΄$_1$. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο δίστιχο της δεύτερης στροφής (τμήμα Α΄, ενότητα α΄$_1$), η κλιμάκωση διακρίνεται στο μέρος της φωνής και υπογραμμίζεται με το *crescendo* του πιανιστικού *ostinato*. Όσον αφορά τη φωνή, αυτή τη φορά δεν κυριαρχούν «στατικές» δίμετρες φράσεις γύρω από τη νότα φα δίεση^1 (όπως στο τμήμα Α). Αντιθέτως, οι τέσσερις δίμετρες φράσεις (όλες δομημένες ως μοτίβα αναστεναγμού) ακολουθούν μια ανοδική πορεία: η 1η φράση ξεκινά με τη νότα ρε^1 (μ. 25), η 2η με τη νότα φα δίεση^1, που κάνει ένα απότομο ανιόν πήδημα 4ης (μ. 27-28: «Και πάνω κοιτάζει» / «Und starrt

in die Höhe»), η 3η με τη νότα ρε^2 (μ. 29) και η 4η φράση (το αποκορύφωμα: «απ' τον πολύ τον πόνο» / «vor Schmerzensgewalt») με την ψηλότερη μέχρι στιγμής νότα, στην οποία και εμμένει (μ. 31-32: φα δίεση^2 ως «παρεστιγμένο» ήμισυ). Η ανοδική αυτή πορεία των μελωδικών φράσεων εκφράζει τόσο τη δραματική κλιμάκωση του ποιήματος, όσο και το γεγονός ότι ο ήρωας «φεύγει» σιγά-σιγά από τον εαυτό του και αρχίζει να αποκτά ψευδαισθήσεις.

Η κορύφωση της ενότητας α΄$_1$ δεν αναδεικνύεται όμως μόνο από τη φωνή, αλλά και από το πιάνο. Στα μ. 31-33 («απ' τον πολύ τον πόνο»), η ψηλότερη μέχρι τώρα νότα στη φωνή (φα δίεση^2) συνοδεύεται από τη συγχορδία της Ρε μείζονος σε *fff* στο πιάνο (μ. 31). Στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 32-33), η φωνή εκτελεί ένα «βίαιο» κατιόν πήδημα οκτάβας (κείμενο του μ. 32: «βία, δύναμη» / «gewalt»). Ταυτόχρονα, στο πιάνο – όπως είναι φυσικό – δεν ακούγεται η «ηχώ» των μ. 13-14 και 23-24 (βλ. ενότητα Α), αλλά μία αλλοιωμένη συγχορδία σε *ff*, που προσδίδει ακόμα μεγαλύτερη δραματικότητα στο συγκεκριμένο σημείο. Ειδικότερα, η συγχορδία των μ. 32-33:



μπορεί να ερμηνευτεί: α) ως «γαλλική έκτη» στη τονικότητα της μι ελάσσονος, δηλαδή, $V_{\frac{3}{4}}^{\sharp 6}$/V (με όξυνση της 4ης νότας της κλίμακας) και β) ως $V_{\frac{3}{4}}^{6}$ στη φρύγια εκδοχή της τονικότητας της σι ελάσσονος (βλ. ντο^1 φυσικό ως $\hat{2}$ του φρύγιου από σι):



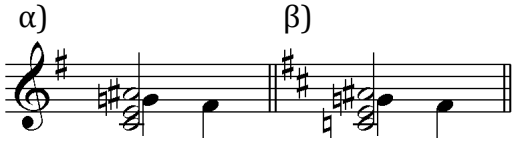
Δεν πρόκειται όμως μόνο για μία εξαιρετικά διάφωνη (και συνεπώς δραματική) συγχορδία. Τα μέτρα αυτά αποκτούν και μια μνημειώδη ιστορική σημασία: για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής χρησιμοποιείται η γαλλική έκτη έχοντας λειτουργία δεσπόζουσας [V], δεδομένου ότι στα αντίστοιχα μέτρα (μ. 12 και 22 του τμήματος Α) βρίσκεται η $V_{\frac{4}{3}}$ της σι ελάσσονος!

Τμήμα Α΄, ενότητα α΄$_2$





Στο δεύτερο δίστιχο της δεύτερης στροφής (τμήμα Α΄, ενότητα α΄$_2$), παρουσιάζεται εκ νέου μια κλιμάκωση, πανομοιότυπη με εκείνη της ενότητας α΄$_1$: η φωνή ξεκινά με δύο κλιμακούμενες φράσεις, ξεκινώντας και πάλι από τη νότα ρε^1 (μ. 34-35 και 36-37), ενώ το πιάνο επαναλαμβάνει το μοντέλο *ostinato* σε *crescendo*. Εντούτοις, στα επόμενα πέντε μέτρα (μ. 38-42) η φωνή τραγουδά μια μεγαλύτερη μελωδική φράση με σαφές μέτρο 3/4, η οποία καταλήγει στην απόλυτη κορύφωση όλου του τραγουδιού: στα μ. 40-41, όπου ο ήρωας συνειδητοποιεί ότι έχει παραισθήσεις, καθώς αντικρίζει τον ίδιο του τον εαυτό («την ίδια [μου] τη μορφή» / «eig'ne Gestalt»), η φωνή τραγουδά τις ψηλότερες νότες σε όλο το τραγούδι (μ. 40: φα δίεση^2 με συγχορδία της Ρε μείζονος σε *ffz* στο πιάνο, μ. 41-42: σολ^2). Ειδικά τα μ. 41-42, στα οποία ακούγεται η ψηλότερη νότα σε ολόκληρο το τραγούδι σαν ένα είδος κραυγής («κρατημένο» σολ^2), αποκτούν ακόμα μεγαλύτερη ένταση με τη συγχορδία του πιάνου σε *fff*. Συγκεκριμένα, στα μ. 41-42 ακούγεται μια παραλλαγή της συγχορδίας των μ. 32-33 (η οποία εν συνεχεία «λύνεται» στη συγχορδία των μ. 32-33), που μπορεί να ερμηνευτεί:



α) ως «γερμανική έκτη» στη τονικότητα της μι ελάσσονος, δηλαδή $\text{vii}^{\flat\sharp}_{5}$/V (με όξυνση της 4ης νότας της κλίμακας), που στη συνέχεια «λύνεται» στη «γαλλική έκτη» (βλ. μ. 32-33), και β) ως $\text{vii}^{\flat\sharp}_{5}$ στη φρύγια εκδοχή της τονικότητας της σι ελάσσονος (βλ. ντο^1 φυσικό ως $\hat{2}$ του φρύγιου από σι), που στη συνέχεια «λύνεται» στη φρύγια $\text{V}^{\flat}_{\frac{3}{4}}$ (βλ. μ. 32-33).

Η συγκεκριμένη συγχορδιακή παραλλαγή πιθανότατα οφείλεται στο σολ^2 της φωνής, αφού, όταν στο μ. 42 η φωνή σωπαίνει, αμέσως μετά ακούγεται το φα δίεση / Φα δίεση στο πιάνο ως «λύση» του σολ / Σολ (και, κατά συνέπεια, προκύπτει η συγχορδία των μ. 32-33).

δ) Τμήμα Β (3η στροφή, μ. 43-56a)

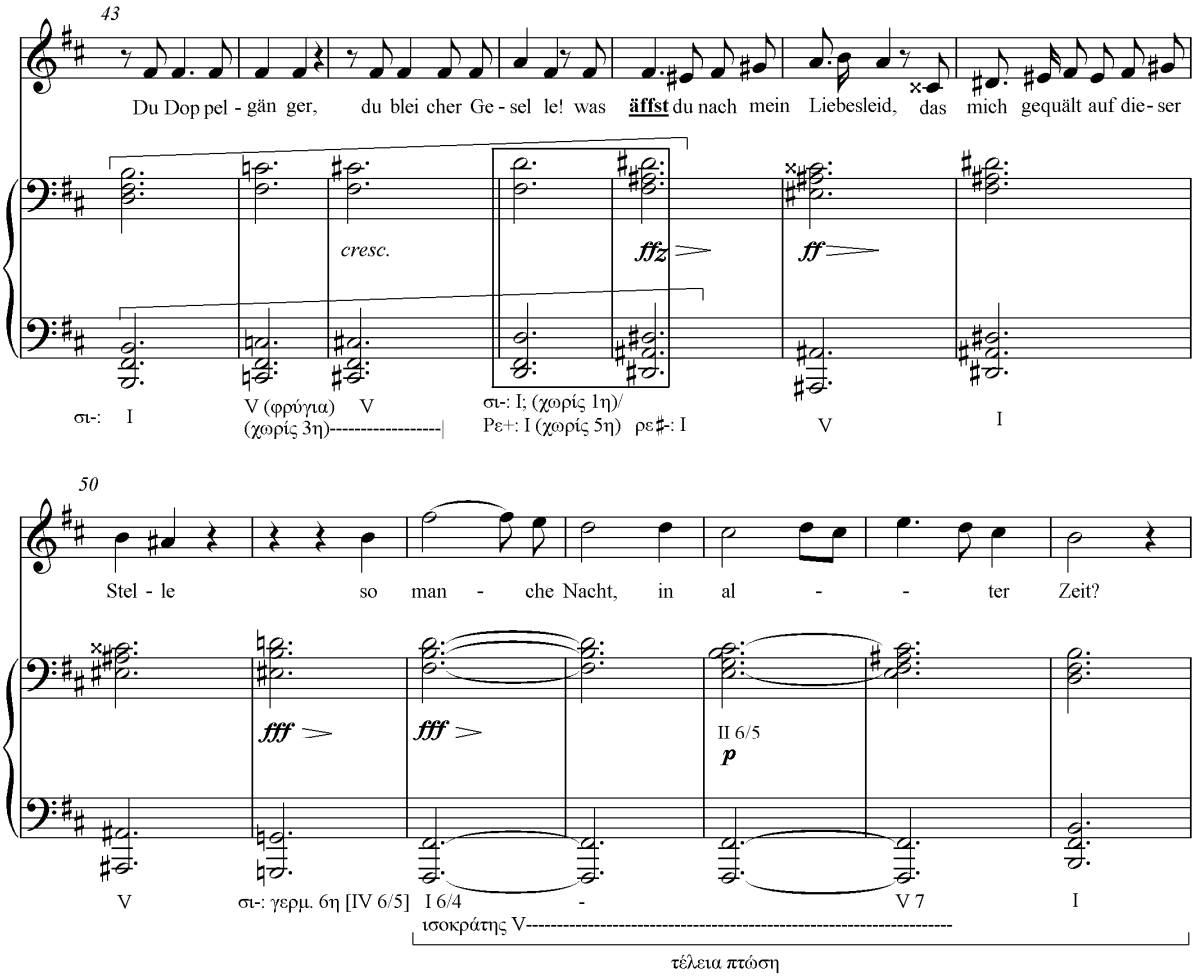
Η 3η στροφή διαφοροποιείται εντελώς από τις δύο προηγούμενες, ιδίως όσον αφορά το μέρος του πιάνου (το μοντέλο *ostinato* εγκαταλείπεται). Η συγκεκριμένη στροφή αποκτά μια ιδιαίτερη βαρύτητα, αφού εδώ ο ήρωας αποδέχεται τον «ψυχικό διπλό» / «σωσία» του ως υπαρκτό πρόσωπο, το οποίο εμπαίζει τον πόνο του. Ουσιαστικά, λοιπόν,

στην 3η στροφή επιβεβαιώνεται η ψυχική διαταραχή της σχιζοφρένειας από την οποία πάσχει ο ήρωας. Τόσο το γεγονός αυτό, όσο και το ότι, σύμφωνα με τον ήρωα, ο «σωσίας» του εμπαίζει τον πόνο του, αποτελούν εξαιρετικά τραγικά συμβάντα, τα οποία ο Schubert φροντίζει να αναδείξει με διάφορα μουσικά μέσα.

Στα πρώτα τέσσερα μέτρα της 3ης στροφής (μ. 43-46: «Σωσία εσύ, ωχρέ εσύ σύντροφε!» / «Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!»), το πιάνο εγκαταλείπει το ostinato και στη θέση του εισάγεται δραματική ανιούσα χρωματική κίνηση (*passus duriusculus*) στην ψηλότερη φωνή του δεξιού χεριού και στις ακραίες φωνές του αριστερού χεριού σε *accelerando* και *crescendo* (δραματική κλιμάκωση). Η χρωματική αυτή κίνηση συνοδεύεται από ένα σταθερό μεσαίο φα δίεση / Φα δίεση σε οκτάβα. Οι φθόγγοι φα δίεση / Φα δίεση του πιάνου συνδέονται με τη φωνή, η οποία τραγουδά δύο στατικές δίμετρες φράσεις (τύπου *Seufzermotiv*), που είναι «κολλημένες» στη νότα φα δίεση[1]. Βλέπουμε, συνεπώς, ότι και στην 3η στροφή είναι εμφανής η εμμονή του ήρωα στην παλιά του αγάπη.

Όσον αφορά τις συγχορδίες των μ. 43-46, βλέπουμε ότι και πάλι προκύπτουν ατελείς συγχορδίες, οι οποίες διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς καμία αρμονική λογική – άλλο ένα στοιχείο που παραπέμπει στην έλλειψη λογικής και, εν προκειμένω, στη σχιζοφρένεια. Πιο συγκεκριμένα: στο μ. 43, η i στη σι ελάσσονα· στο μ. 44, η V στη φρύγια σι χωρίς 3η· στο μ. 45, η V στη σι ελάσσονα χωρίς 3η· στο μ. 46, πιθανότατα η i χωρίς θεμέλιο στη σι ελάσσονα και ταυτόχρονα η I χωρίς 5η στη Ρε μείζονα.

Τμήμα Β

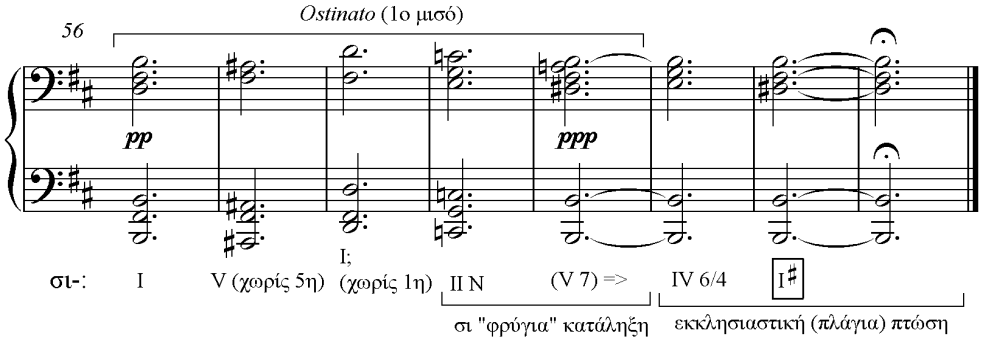


Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μ. 46-47. Όπως προείπαμε, στο μ. 46 υπονοείται και η Ι στη Ρε μείζονα χωρίς την 5η της. Τη συγχορδία αυτή διαδέχεται στο μ. 47 εντελώς αναπάντεχα η συγχορδία της ρε δίεση ελάσσονος (i στην τονικότητα της ρε δίεση ελάσσονος). Αυτή η ξαφνική μακρινή μετατροπία οφείλεται καθαρά στο κείμενο, αφού στο μ. 47 ακούγεται η λέξη *äffst* (= πιθηκίζω, μαϊμουδίζω). Όπως λοιπόν η μαϊμού μιμείται, κατά κανόνα με άγαρμπο και χονδροειδή τρόπο, μια συμπεριφορά (εδώ, τον ερωτικό καημό του ήρωα), έτσι και η συγχορδία της ρε δίεση ελάσσονος «μιμείται» με τρόπο παραμορφωτικό τη συγχορδία της Ρε μείζονος, που μόλις προηγήθηκε!

Στα μ. 47-50 βρισκόμαστε αρμονικά στην απομακρυσμένη τονικότητα της ρε δίεση ελάσσονος, η οποία επιβεβαιώνεται με απλές συνδέσεις πλήρων συγχορδιών (i – V – i – V). Η φωνή ξεφεύγει πια από την «εμμονή» της στη νότα φα δίεση[1] και τραγουδά δύο πιο μελωδικές φράσεις, οι οποίες όμως χωρίζονται με μια δραματική κατιούσα 6η μικρή (μ. 48).

Στο μ. 51 λαμβάνει χώρα με βίαιο και δραματικό τρόπο η επιστροφή στην αρχική τονικότητα της σι ελάσσονος (γερμανική 6η με εναρμόνια αλλαγή και *fff*) και ακολουθεί μια πτωτική κατάληξη πάνω σε ισοκράτη V (μ. 52-53: $i\frac{6}{4}$, μ. 54: $ii\frac{6}{5}$, μ. 55: V^7) που καταλήγει στην i (μ. 56). Η τυπική αυτή κατάληξη, σε συνδυασμό με την ενιαία και ομαλή μελωδία της φωνής, ενδεχομένως να συνδέονται με τη φράση του κειμένου «τον παλιό καιρό;» / «In alter Zeit?» (μ. 54 με άρση έως μ. 56a).

ε) Επίλογος (πιάνο, μ. 56-63)



Ο επίλογος, ο οποίος συνδέεται με την κατάληξη του τμήματος Β, ξεκινά με τα τέσσερα πρώτα μέτρα του μοντέλου *ostinato*, με τη διαφορά ότι η τέταρτη συγχορδία (μ. 59) χρησιμοποιεί ντο[1] / ντο / Ντο φυσικό (και όχι ντο δίεση[1] / ντο δίεση / Ντο δίεση) και είναι γραμμένη σε πλήρη μορφή, δίνοντας την αίσθηση μιας ΙΙ ναπολιτάνικης στη σι ελάσσονα. Η επόμενη συγχορδία (μ. 60) μας μεταφέρει προσωρινά στο αρμονικό περιβάλλον της τονικότητας της μι ελάσσονος – στην πραγματικότητα, όμως, πρόκειται για μια παρενθετική δεσπόζουσα, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Το κατιόν ημιτόνιο ντο[1] – σι / ντο – Σι / Ντο – $Σι_1$ των μ. 59-60 δίνει την αίσθηση μιας «φρύγιας» κατάληξης στη σι ελάσσονα. Σύμφωνα με τον W. Thomas, το ήθος του φρύγιου τρόπου παραπέμπει στον πόνο.[13] Στα επόμενα μέτρα οδηγούμαστε, μέσω μιας παρενθετικής δεσπόζουσας (μ. 60), σε μια πλάγια πτώση στη σι ελάσσονα (μ. 61: $iv\frac{6}{4}$, μ. 62: I), με την οποία και τελειώνει το τραγούδι. Η πλάγια (ή εκκλησιαστική) πτώση έχει σαφώς εκκλησιαστικό χαρακτήρα και υπονοεί τη λύτρωση του ήρωα μέσω της θεϊκής παρέμβασης. Η τελευταία μείζονα συγχορδία (Σι μείζονα, ήτοι Ι με 3η μεγάλη) επιβεβαιώνει τη θεϊκή λύτρωση, ενώ η εκτεταμένη της διάρκεια (δύο μέτρα και κορώνα) αναδεικνύει την αιωνιότητα, υπονοώντας ενδεχομένως ότι ο ήρωας τελικά λυτρώθηκε από τα βάσανά του μέσα στην αιωνιότητα του Παραδείσου.

[13] Thomas, ό.π., σ. 257.

The Rake's Progress: μουσικοποιητική αποτύπωση των συναισθηματικών πτυχών του χαρακτήρα της Anne Trulove

Σταματία Γεροθανάση

Ο Ίγκορ Στραβίνσκι εμπνεύστηκε το θέμα της τρίπρακτης όπερας *The Rake's Progress* (Oper in drei Akten / Fable von W. H. Auden und Chester Kallman) από τις οκτώ γκραβούρες του άγγλου ζωγράφου και χαλκογράφου William Hogarth. Οι οκτώ γκραβούρες, με χρονιά δημοσιοποίησης το 1735, αναπαριστούν στιγμές από την άσωτη ζωή του Tom Rakewell, γιου ενός πλούσιου εμπόρου που ξοδεύει όλη του την κληρονομιά στον τζόγο, στις πόρνες και στις πολυτέλειες μιας πλουσιοπάροχης ζωής. Οι γκραβούρες αποτελούν κριτική απέναντι στην τάση της τότε αγγλικής κοινωνίας, και ιδιαίτερα της μεσαίας τάξης, να μιμείται τον τρόπο ζωής των ευγενών. Ο Στραβίνσκι είδε τον κύκλο με τις οκτώ γκραβούρες σε μια επίσκεψή του στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγου το 1947 και εντυπωσιάστηκε από τη θεατρικότητα που οι γκραβούρες εμπεριέχουν καθώς και από τη δυνατότητα που ενυπάρχει σε αυτές για μια μεταφορά τους στη σκηνή.[1] Οι κεντρικοί σταθμοί της ζωής του Tom Rakewell αποτυπώνονται στις οκτώ εικόνες, καθεμία από τις οποίες αποκαλύπτει και μία ηθικολογική θέση απέναντι στην αγγλική κοινωνία του 18ου αιώνα. Επιπλέον, οι οκτώ γκραβούρες εύστοχα παρουσιάζουν στο σύνολό τους τις αποχρώσεις της αγγλικής κοινωνίας του 18ου αιώνα, τις οποίες ο Στραβίνσκι ήθελε να αποτυπώσει με μουσικοδραματουργικά μέσα. Ο συγγραφέας Aldous Huxley πρότεινε στον Στραβίνσκι τον Ώντεν για τη συγγραφή του λιμπρέτου, γεγονός που οδήγησε σε μια άκρως επιτυχή και αρμονική συνεργασία. Ο συνθέτης θεωρούσε τον Ώντεν έναν πραγματικό γνώστη της ποίησης ως προς την τελειότητα της τεχνικής του, που του επιτρέπει να δίνει μορφή στην έμπνευσή του. Ο Ώντεν συνέθεσε τους στίχους του λιμπρέτου χρησιμοποιώντας το ύφος και τη δομή παλαιότερων αγγλικών ποιητικών μορφών, γεγονός που συμφωνούσε απόλυτα με τη μουσικοδραματουργική πρόθεση του Στραβίνσκι. Συνθέτης και ποιητής συνεργάστηκαν για τη διαμόρφωση της πλοκής. Σε τρεις μήνες ολοκληρώθηκε το λιμπρέτο με τίτλο όμοιο με το ζωγραφικό έργο του Hogarth. Ο Στραβίνσκι αμέσως σχημάτισε μια μουσική εικόνα για τη σύνθεση: μια μικρή ορχήστρα, ελάχιστοι χαρακτήρες, μικρή χορωδία: με άλλα λόγια, μουσική δωματίου (Kammermusik), όπως η

[1] «Die Bilderfolge *Rake's Progress* von Hogarth, die ich 1947 bei einem zufälligen Besuch des Chicago Art Institute sah, regte bei mir sogleich eine Reihe von Opernszenen an. Ich war indessen auch gerade besonders empfänglich für eine solche Anregung, denn schon seit meiner Ankunft in den Vereinigten Staaten hatte ich den Wunsch, eine Oper in Englisch zu komponieren». "Aus den Gesprächen Igor Strawinskys mit Robert Craft: W. H. Auden und *The Rake's Progress*", στο: Attila Csampai & Dietmar Holland (επιμ.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill: Die Dreigroschenoper – Igor Strawinsky: The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, Rowohlt (Rororo Opernbücher), Reinbek bei Hamburg 1987, σ. 250-251.

Ο Ώντεν αναφερόμενος στη συνεργασία του με τον Στραβίνσκι: «What had excited him was an idea that he felt would be an interesting subject for an opera. It was the last Hogarth scene in Bedlam where there was a blond man with a sort of broken fiddle. Now, actually Stravinsky never used this, but intuitively he thought, "Now this is an interesting idea". In the end it wasn't used at all». Michael Newman, "W. H. Auden, The Art of Poetry No. 17", στο: http://www.theparisreview.org/interviews/3970/the-art-of-poetry-no-17-w-h-auden [προσπέλαση: 10.5.2016].

όπερα *Così fan tutte* του Mozart. Ο Στραβίνσκι επεξεργάστηκε την ουσία (Essenz) του ύφους παλαιότερων μουσικών μορφών και παράλληλα ο Ώντεν χρησιμοποίησε κλασικές ποιητικές μορφές.[2] Η όπερα αποτελεί ένα είδος διαλόγου του συνθέτη με την ιστορία της μουσικής και, πιο συγκεκριμένα, μια επεξεργασία του dramma giocoso του Μότσαρτ.[3] Από την άποψη της δραματουργίας αποτελεί μια όπερα παραμυθιού (Märchen Oper). Πολύ αργότερα, ο Ώντεν αποκάλυψε στο συνθέτη ότι στο λιμπρέτο συνέβαλε σημαντικά και ο σύντροφός του, Chester Kallman. Η όπερα παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στις 11 Σεπτεμβρίου 1951 στο Teatro la Fenice της Βενετίας.

Ο Auden, ο Kallman και η όπερα

Ο αγγλοαμερικανός ποιητής Ώντεν θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές του 20ού αιώνα.[4] Έγραψε περισσότερα από 100 ποιήματα, τα οποία ποικίλλουν σε ύφος, σύμφωνα με το μοντέρνο ύφος του 20ού αιώνα αλλά και σύμφωνα με τις παραδοσιακές μορφές. Η πρώτη δουλειά του Ώντεν ως λιμπρετίστα ήταν για την οπερέτα *Paul Bunyan* του Benjamin Britten. Τα υπόλοιπα λιμπρέτα τα συνέθεσε με τη βοήθεια του συντρόφου του, Kallman, συμπεριλαμβανομένων των έργων *Elegy for Young Lovers* και *The Bassarids* του Hans Werner Henze, της όπερας *Love's Labour's Lost* του Nicolas Nabokov και των μεταφράσεων των λιμπρέτων από τις όπερες του Μότσαρτ *Die Zauberflöte* και *Don Giovanni*.[5]

Στραβίνσκι και Ώντεν

Στραβίνσκι και Ώντεν ξεκινούν τη συνεργασία τους στο σπίτι του πρώτου στην Καλιφόρνια. Καθορίζουν τους κύριους χαρακτήρες της πλοκής σε τρεις βασικές κατηγορίες: ήρωας (τενόρος), ηρωίδα (σοπράνο) και ο κακός της υπόθεσης (βαρύτονος). Στη συνέχεια καταπιάνονται με τη διάρθρωση των σκηνών, η οποία ολοκληρώνεται με τη σκηνή που διαδραματίζεται στο ψυχιατρείο του Bedlam. Στην αρχή βασίστηκαν στην πλοκή που πρότεινε ο Hogarth, έπειτα όμως διαμόρφωσαν μαζί μια δική τους εκδοχή. Ταυτόχρονα με τη διαμόρφωση της δραματουργικής διάρθρωσης των σκηνών γίνεται απόπειρα μιας μουσικοδραματουργικής διάρθρωσης σε μουσικά νούμερα, όπως άριες, σύνολα, χορωδιακά, η οποία ελάχιστα διαφοροποιήθηκε από την τελειωτική διάρθρωση. Η συνεργασία τους πάνω στην όπερα συνεχίστηκε μέσω αλληλογραφίας.[6]

[2] «Just as Stravinsky distorts earlier musical forms through unexpected dissonances and rhythmic changes, so Auden here strains the English language in his supposed attempt to approximate the long and short syllables of Greek and Latin verse. The unexpected locutions ("disemboguing", "senile plain"), together with the distorted syntax […]». Herbert Lindenberger, "Stravinsky, Auden and the mid-century modernism of the *Rake's Progress*", στο: http://web.stanford.edu/~hslinden/essays/Stravinsky-Auden%20essay.pdf, σ. 2 [προσπέλαση: 10.5.2016].

Αναφορικά με τη μελοποίηση του λιμπρέτου, ο Ώντεν αναφέρει: «He took what I sent him and set it to music. He always took enormous trouble to find out what the rhythmic values were, which must have been difficult for him, since prior to my working with him he had never set in English». Newman, "W. H. Auden, The Art of Poetry No. 17", ό.π.

[3] «Man erkennt die Parallelen, aber man erkennt auch gleichzeitig die Unterschiede, denn es gibt in der ganzen Oper nicht einen einzigen Takt, der von einem anderen Komponisten als Strawinsky stammen könnte». Paul Griffiths, "Die Laufbahn eines Wüstlings", στο: Csampai & Holland (επιμ.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill: Die Dreigroschenoper – Igor Strawinsky: The Rake's Progress*, ό.π., σ. 277.

[4] Γεννήθηκε στις 21 Φεβρουαρίου 1907 στο Γιορκ της Αγγλίας και πέθανε στις 29 Σεπτεμβρίου 1973 στη Βιέννη, βλ. https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/w-h-auden [προσπέλαση: 10.5.2016].

[5] Το υλικό για τη μελέτη των λιμπρέτων που έγραψε ο Ώντεν αντλήθηκε από την ιστοσελίδα: https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:c74fe4bd-706c-474c-ab25-e44716f6301e [προσπέλαση: 10.5.2016].

[6] Βλ. Humphrey Carpenter, *W. H. Auden: A Biography*, Faber & Faber Ltd, London 2011, σ. 396-404.

Χαρακτήρες

Trulove, μπάσος
Anne Trulove, σοπράνο
Tom Rakewell, τενόρος
Nick Shadow, βαρύτονος
Mother Goose, μέτζο σοπράνο
Baba the Turk, μέτζο σοπράνο
Sellem, τενόρος

Τα ονόματα των χαρακτήρων: σημασία και συνειρμοί

Η επιλογή των ονομάτων στην όπερα δεν είναι τυχαία και παραπέμπει ενδεικτικά στον τρόπο επιλογής των ονομάτων της όπερας *Così fan tutte*.[7] Στην όπερα *The Rake's Progress*, αντίστοιχα, η επιλογή του επιθέτου *Trulove* αποτελεί σύμμειξη των δύο λέξεων *true* ("αληθινή") και *love* ("αγάπη"). Τόσο ο πατέρας όσο και η Anne είναι οι μόνοι χαρακτήρες στην όπερα που μπορούν και αγαπούν αληθινά. Το επίθετο *Rakewell* του Tom παραπέμπει σε χαρακτηριστικά ενός άσωτου προσώπου: *rake* στην αγγλική σημαίνει γλεντοκόπος, υπερφίαλος, επιφανειακός. Στην Αγγλία του 18ου αιώνα, η λέξη *goose*,[8] που στα ελληνικά σημαίνει "χήνα", αποτελούσε συνώνυμο για την ανοησία, την τρέλα, ενώ αποτελούσε και παρατσούκλι για να χαρακτηρίσει άτομα με αφροδίσια νοσήματα, και το όνομα *Nick* αποτελεί στα αγγλικά συνηθισμένο παρατσούκλι για το διάβολο.[9] Επίσης, δεν είναι τυχαία η επιλογή του επιθέτου Shadow, που σημαίνει "σκιά", για το χαρακτήρα του διαβόλου. Αφ' ενός θα μπορούσε να παραπέμπει στις υπηρεσίες του απέναντι στον Tom ως υπηρέτη, αφ' ετέρου δημιουργεί πληθώρα συνειρμών ως προς τον χαρακτήρα του διαβόλου στην όπερα αλλά και γενικότερα. Η λέξη *σκιά* παραπέμπει στην έννοια του διαβόλου ως alter ego του Tom. Ο διάβολος και ο Tom αποτελούν ένα και το αυτό πρόσωπο. Ο διάβολος γεννιέται από τον Tom και τρέφεται από την αδυναμία του να έρθει σε επαφή με την πραγματικότητα, να αγαπήσει και να αισθανθεί ολοκληρωμένος. Ο Tom βιώνει μια συνεχή ανησυχία και ανάγκη αναζήτησης για κάτι παραπάνω που ενδεχομένως να του αποφέρει πληρότητα, η οποία προκύπτει από εξωτερικούς παράγοντες. Για το λόγο αυτό αποτελεί εύκολη λεία για το διαβολικό στοιχείο, που ξύνει συνεχώς την πληγή του ανικανοποίητου και τον απομακρύνει από αυτό που πραγματικά χρειάζεται για να είναι ολοκληρωμένος.

Η πλοκή

Η πλοκή διαδραματίζεται στην Αγγλία του 18ου αιώνα. Ο νεαρός Tom έχει ό,τι χρειάζεται για μια γαλήνια και συμβατική ζωή: ζει στην εξοχή, είναι ερωτευμένος με την Anne, την κόρη του γείτονά του Trulove, ο οποίος του κανονίζει μια συμβατική δουλειά που θα του αποφέρει αρκετά χρήματα, ώστε να παντρευτεί την κόρη του και να κάνει οικογένεια. Τίποτα από όλα αυτά δεν είναι όμως αρκετό: ο Tom θέλει ελευθερία και χρήμα. Τη στιγμή που εύχεται πλούτο παρουσιάζεται μπροστά του ο Nick Shadow, ανακοινώνοντάς του ότι έχει κληρονομήσει μια τεράστια περιουσία από έναν ξεχασμένο θείο του και για το λόγο αυτό πρέπει να φύγει για το Λονδίνο το συντομότερο δυνατόν. Ο Tom αποχωρίζεται την Anne με βαριά καρδιά, υποσχόμενος ότι θα γυρίσει σύντομα μόλις τακτοποιήσει τις υποθέσεις του, ενώ δέχεται την προσφορά του Nick να τον ακολουθήσει ως υπηρέτης. Ο Nick τον πληροφορεί ότι δεν

[7] Θεωρώ ότι ο Da Ponte δεν χρησιμοποιεί τυχαία το όνομα Fiordiligi (Fior di ligi, το οποίο μεταφράζεται ως «το λουλούδι της πίστης»), για να τονίσει αφ' ενός την αγνότητα του χαρακτήρα της και αφ' ετέρου την εμμονή της στο να παραμείνει πιστή στον αγαπημένο της, αντιστεκόμενη στον έρωτά της για τον Ferrando. Τα δύο ονόματα, Ferrando και Fiordiligi, αρχίζουν με το γράμμα F, γεγονός που μου επιτρέπει να συμπεράνω ότι η σχέση που υπάρχει μεταξύ τους είναι η πιο δυνατή και η πιο αληθινή.

[8] Βλ. http://www.merriam-webster.com/thesaurus/goose [προσπέλαση: 10.5.2016].

[9] Βλ. http://www.thesaurus.net/nick [προσπέλαση: 10.5.2016].

χρειάζεται να τον πληρώσει άμεσα για τις υπηρεσίες του, αφού μετά από ένα χρόνο θα του ανακοινώσει τον τρόπο πληρωμής του. Στο Λονδίνο παραδίνεται σε μια άσωτη ζωή, ξεχνάει την αγαπημένη του Anne και καταστρέφεται οικονομικά και ψυχολογικά. Μετά από ένα χρόνο, ο Nick ζητά από τον Tom να πληρώσει για τις διαβολικές του υπηρεσίες με ανταμοιβή την ψυχή του. Ο Tom, στην προσπάθειά του να αποφύγει το μοιραίο αντίτιμο, επικαλείται τη φιλία τους. Ο διάβολος υποχωρεί και τον προσκαλεί σε ένα τυχερό παιχνίδι με χαρτιά: εάν κερδίσει, είναι ελεύθερος, ενώ, εάν χάσει, η ψυχή του είναι στα χέρια του διαβόλου. Ο Tom καταφέρνει να νικήσει και ο διάβολος εξαφανίζεται, όμως αρχίζουν να παρουσιάζονται τα πρώτα σημάδια της τρέλας. Ο Tom καταλήγει στο ψυχιατρείο, όπου και πεθαίνει.

Μία καριέρα σε τρεις σταθμούς

Η πλοκή της όπερας αφορά την πορεία της ζωής του Tom Rakewell και παρουσιάζεται σε τρεις βασικούς σταθμούς: πρώτος σταθμός είναι η ζωή στην εξοχή και η αγάπη του Tom για την Anne που καλείται να αποχωριστεί, όταν παρουσιάζεται ο Nick Shadow. Επόμενος σταθμός είναι η άσωτη ζωή στο Λονδίνο και η οικονομική και ψυχολογική καταστροφή του, και τελευταίος σταθμός είναι ο εγκλεισμός στο ψυχιατρείο και ο θάνατος. Κεντρικό δραματουργικό μοτίβο της πλοκής είναι οι τρεις ευχές που αρθρώνει ο Tom, η εκπλήρωση των οποίων μέσω του Nick οδηγεί στις ανάλογες επιπτώσεις.

Ο αριθμός τρία αποτελεί βασικό στοιχείο της πλοκής: οι τρεις πράξεις της όπερας χωρίζονται η καθεμία σε τρεις επιμέρους σκηνές. Οι τρεις ευχές αποτελούν βασικό δραματουργικό μοτίβο και λειτουργούν ως μετάβαση στο επόμενο στάδιο της καριέρας του Tom. Η πρώτη και η δεύτερη πράξη αφορούν την εξέλιξη του Tom, που συνεπάγεται και την άρθρωση των τριών ευχών, ενώ η τρίτη πράξη αφορά τις επιπτώσεις που επιφέρει η εκπλήρωση των ευχών από το διάβολο, οι οποίες είναι η οικονομική καταστροφή, η τρέλα, ο εγκλεισμός στο ψυχιατρείο και ο πρόωρος θάνατος. Σύμφωνα με ένα γράμμα του Ώντεν στον Στραβίνσκι, ο λιμπρετίστας αναφέρεται στα βήματα της καριέρας του Tom ως εξής:

- Bordel – Le plaisir
- Baba – L'acte gratuit
- La Machine – Il désire devenir Dieu.[10]

Επιπλέον, βασικό δραματουργικό μοτίβο αποτελεί το μοτίβο της τύχης, που διαμορφώνει και τον ηθικολογικό χαρακτήρα του έργου: κάποιος σαν τον Tom, που αφήνεται στην τύχη, στο τέλος οδηγείται στην καταστροφή.

[10] Βλ. "Aus den Gesprächen Igor Strawinskys mit Robert Craft: W. H. Auden und *The Rake's Progress*", στο: Csampai & Holland (επιμ.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill: Die Dreigroschenoper – Igor Strawinsky: The Rake's Progress*, ό.π., σ. 259. Σύμφωνα με τον Dahlhaus, τα βήματα της καριέρας του Tom είναι αποτέλεσμα των τριών ευχών του: ανάγκη για ηδονή (Bordel – Le plaisir), ανάγκη για ελευθερία (Baba – L'acte gratuit) και ανάγκη να σώσει τον κόσμο και να κερδίσει χρήματα (La Machine – Il désire devenir Dieu). Βλ. Carl Dahlhaus, "Zur Dramaturgie von *The Rake's Progress*", στο ίδιο, σ. 303.

Σχηματική διάταξη της όπερας σε σκηνές

Πρώτη πράξη	Δεύτερη πράξη	Τρίτη πράξη
Σκηνή 1 Ανοιξιάτικο απόγευμα. Ο κήπος από το σπίτι του Trulove στην εξοχή: το σπίτι είναι δεξιά. Στο βάθος ο φράχτης με μια εξώπορτα. (Η Anne και ο Tom κάθονται αριστερά σε ένα κιόσκι) ***Εύχομαι να είχα λεφτά***	**Σκηνή 1** Το δωμάτιο πρωινού στο σπίτι του Tom σε μια πλατεία του Λονδίνου. Ο πρωινός ήλιος λάμπει μέσα από το παράθυρο, ακούγονται θόρυβοι από το δρόμο. (Ο Tom κάθεται στο τραπέζι του πρωινού. Από ένα δυνατό θόρυβο σηκώνεται, πηγαίνει γρήγορα στο παράθυρο και το κλείνει με βία) ***Εύχομαι να ήμουν ευτυχισμένος***	**Σκηνή 1** Σκηνικό όπως και στη Σκηνή 3 της δεύτερης πράξης, με τη διαφορά ότι όλα τα αντικείμενα είναι καλυμμένα με ιστούς από αράχνες και σκόνη. Απόγευμα, άνοιξη. Πριν το άνοιγμα της αυλαίας ακούγεται κραυγή πλήθους: *χρεοκοπία, καταστροφή, ντροπή*. (Η Baba ακόμα κάθεται ακίνητη στο τραπέζι με μία περούκα πάνω από το κεφάλι της, επίσης καλυμμένη με ιστούς και σκόνη. Δύο ομάδες σεβαστών πολιτών παρατηρούν τα αντικείμενα προς δημοπρασία)
Σκηνή 2 Το μπουρδέλο της Mother Goose στο Λονδίνο. Στο βάθος αριστερά ένα ρολόι με κούκο. (Ο Tom, ο Nick και η Mother Goose κάθονται μπροστά, δεξιά, σε ένα τραπέζι και πίνουν. Πόρνες και ζωηρά αγόρια)	**Σκηνή 2** Δρόμος μπροστά από το σπίτι του Tom. Λονδίνο. Φθινόπωρο. Σούρουπο. Ημικυκλικές σκάλες στο μέσο οδηγούν στην εξώπορτα στο μέσο της σκηνής. Είσοδος για το υπηρετικό προσωπικό στα αριστερά, ένα δέντρο στα δεξιά. (Η Anne μπαίνει στη σκηνή. Για μία στιγμή κοιτάζει ανήσυχα την είσοδο)	**Σκηνή 2** Μια νύχτα χωρίς αστέρια. Αυλή μιας εκκλησίας. Τάφοι. Ένας φρεσκοσκαμμένος τάφος, πίσω από τον οποίο το φτυάρι ενός νεωκόρου ακουμπά σε μια καινούρια ταφόπλακα. Ένα έλατο στα δεξιά. (Ο Tom και ο Nick μπαίνουν στη σκηνή, ο πρώτος με κομμένη την ανάσα, ο άλλος κουβαλώντας μία μικρή μαύρη τσάντα)
Σκηνή 3 Φθινοπωρινή νύχτα, πανσέληνος, σκηνικό όπως και στη Σκηνή 1. (Η Anne, με ρούχα ταξιδιού, έρχεται από το σπίτι)	**Σκηνή 3** Σκηνικό όπως και στη Σκηνή 2 της δεύτερης πράξης, με τη διαφορά ότι τώρα το δωμάτιο είναι γεμάτο διακοσμητικά αντικείμενα όλων των ειδών. (Ο Tom και η Baba παίρνουν το πρωινό τους, ο ένας βαριέται και η άλλη μιλάει ασταμάτητα) ***Εύχομαι να ήταν αληθινό*** *το όνειρο, στο οποίο μία μηχανή μετατρέπει πέτρες σε ψωμί*	**Σκηνή 3** Το ψυχιατρείο του Bedlam στο Λονδίνο. (Ο Tom όρθιος, απέναντι σε μια ομάδα τρελών, ανάμεσα στους οποίους και ένας τυφλός με ένα σπασμένο δοξάρι, ένας σακάτης στρατιώτης, ένας άντρας με τηλεσκόπιο και τρεις παλιόγριες. Πίσω από τον Tom ένα αχυρόστρωμα)

Η μελέτη του λιμπρέτου της τρίτης σκηνής της πρώτης πράξης δύναται να αναδείξει τις ποιητικές συμβάσεις σε αντιπαραβολή με τις μουσικοδραματουργικές συμβάσεις που επιλέγει ο Στραβίνσκι, δεδομένου ότι ο Ώντεν γνώριζε καλά τις διαφορετικές ποιότητες ενός ποιητικού κειμένου και ενός κειμένου που έχει δομηθεί ως λιμπρέτο όπερας. Έμφαση θα δοθεί στα μέρη που αφορούν στις συναισθηματικές πτυχές του χαρακτήρα της Anne και θα γίνουν αναφορές στον τρόπο της γλωσσικής έκφρασης του βασικού συναισθήματος της αγάπης (universal emotion concept) και των αποχρώσεών του στο ποιητικό κείμενο.

Κείμενο της τρίτης σκηνής της πρώτης πράξης

Anne:
No word from Tom.
Has love no voice?
Can love not keep a May-time vow in cities?
Fades it as the rose cut for a rich display?
Forgot!
But no! To weep is not enough.
He needs my help.
Love hears, love knows,
Love answers him across the silent miles, and goes.

[Aria]
Quietly, night, oh find him and caress,
And may thou quiet find his heart,
Although it be unkind, nor may its beat confess,
Although I weep, it knows of loneliness.
Guide me, oh moon, chastely when I depart,
And warmly be the same he watches without grief or shame;
It cannot be thou art a colder moon upon a colder heart.

Trulove's voice is heard calling from the house: «Anne, Anne».
[Recitative]
My Father! Can I desert him and his devotion for a love who has deserted me?
Starts walking back to the house. Then she stops suddenly.
No, my Father has strength of purpose, while Tom is weak, and needs the comfort of a helping hand.
She kneels.
Oh God, protect dear Tom, support my father, and strengthen my resolve.

She bows her head, then rises and comes forward with great decision.
[Cabaletta]
I go, I go to him.
Love cannot falter, cannot desert;
Though it be shunned, or be forgotten,
Though it be hurt, if Love be love,
It will not alter.
Oh should I see my love in need,
It shall not matter what he may be.
Time cannot alter a loving heart,
An ever loving heart.

Ανάλυση

Βασικά συναισθήματα σε διαδοχή

Η εργασία επικεντρώνεται στην εναλλαγή των βασικών συναισθημάτων που βιώνει σε έντονη μορφή η Anne και τα οποία οργανώνουν τη δομή της σκηνής ή οργανώνονται βάσει αυτής. Η σκηνή φέρει τα χαρακτηριστικά μίας scena:

Recitative	**Aria**	**Recitative (tempo di mezzo)**	**Cabaletta**

Ο Στραβίνσκι εμφανίζει στοιχεία της παράδοσης της όπερας του belcanto που αφορούν στον τρόπο της μουσικοδραματουργικής επεξεργασίας του λιμπρέτου. Η βασική μουσικοδραματουργική μορφή της scena που χρησιμοποιείται στηρίζεται δραματουργικά στην αρχή της αντίθεσης. Η αντίθεση αφορά την αλλαγή της συναισθηματικής κατάστασης του χαρακτήρα της Anne και εκφράζεται μουσικά με δύο διαφορετικές χρονικές αγωγές (tempo primo: cantabile και tempo secondo: cabaletta). Στο tempo di mezzo ως μετάβαση μεταξύ των δύο πόλων της scena, παρεμβάλλεται η δράση, η οποία πυροδοτεί δραματουργικά την αλλαγή από το μέρος cantabile στην καμπαλέτα.

Τα βασικά συναισθήματα και τα δευτερεύοντα (σε παρένθεση) που βιώνει η Anne είναι τα εξής: αγάπη, θλίψη, (απογοήτευση), θυμός, φόβος, (αγωνία), (ενοχές) και εκστατική χαρά.[11]

<table>
<tr><td>Ρετσιτατίβο</td><td>Άρια</td><td>Ρετσιτατίβο</td><td>Καμπαλέτα</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Θλίψη
(Απογοήτευση)
Θυμός
Πραγματολογική αντιμετώπιση
Υπέρτατη αγάπη</td><td rowspan="3">Φόβος
(Αγωνία)</td><td rowspan="3">(Ενοχές)
Δικαιολόγηση</td><td rowspan="3">Εκστατική χαρά</td></tr>
<tr><td>Απόφαση</td></tr>
<tr><td>Νύχτα / Φεγγάρι</td><td>Θεός</td></tr>
</table>

Ρετσιτατίβο: Η συναισθηματική κατάσταση της Anne χαρακτηρίζεται από τα συναισθήματα της θλίψης, της απογοήτευσης, αλλά και του θυμού που της προκαλεί η εγκατάλειψή της από τον Tom, καθώς και από την προσπάθεια μιας πραγματολογικής αντιμετώπισης της κατάστασης που οφείλεται στην αγάπη της γι' αυτόν. Η βαθιά πίστη και εξιδανίκευση των ιδιοτήτων της αγάπης από την Anne την οδηγεί στην απόφαση να δράσει πηγαίνοντας στο Λονδίνο.

Άρια: Η απόφαση της Anne να αναζητήσει τον Tom προκαλεί το βασικό συναίσθημα του φόβου: φόβος για το άγνωστο, φόβος για την κατάσταση που θα αντιμετωπίσει και που ενδεχομένως να κλονίσει την αγάπη της. Για να υπερβεί το φόβο και την αγωνία που νιώθει, επικαλείται τη βοήθεια της νύχτας και του φεγγαριού.

[11] Σύμφωνα με τη γνωσιακή επιστήμη, βασικά συναισθήματα είναι: χαρά, φόβος, θυμός, θλίψη κ.λπ. Βλ. Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, σ. 4. Βλ. επίσης Zoltán Kövecses, *Emotion Concepts*, Springer, New York 1990.

Tempo di mezzo: Στο ρετσιτατίβο που διαδέχεται την άρια παρουσιάζεται η εσωτερική σύγκρουση που βιώνει η Anne, όντας διχασμένη ανάμεσα στην ανάγκη της να φύγει από το πατρικό σπίτι, ώστε να βοηθήσει τον Tom, και στις ενοχές απέναντι στον πατέρα της, που νιώθει ότι εγκαταλείπει. Το συναίσθημα της ενοχής δεν αποτελεί βασικό συναίσθημα, όπως ο φόβος, αλλά μαζί με την αγωνία, η οποία αναφέρεται σε μελλοντικό χρόνο, είναι η πιο συχνή και κοινή σε όλους μορφή άγχους. Αφού πείθει τον εαυτό της ότι ο αγαπημένος της χρειάζεται βοήθεια, επικαλείται τη βοήθεια του Θεού. Η πράξη της προσευχής, που διαδέχεται την αμετάκλητη πλέον απόφασή της να φύγει, πυροδοτεί δραματουργικά την αλλαγή από το μέρος cantabile στην καμπαλέτα.

Καμπαλέτα: Η Anne βιώνει μία εκστατική κατάσταση: η απόφασή της να φύγει από το πατρικό σπίτι αποτελεί ένα θρίαμβο ενάντια στο φόβο, μία ενέργεια χειραφέτησης.

Ο τρόπος δομής και διαδοχής των βασικών συναισθημάτων της Anne δεν είναι τυχαίος αναφορικά με τη μουσικοδραματουργική δομή που επιλέγει ο Στραβίνσκι. Στα μέρη ρετσιτατίβου ο λιμπρετίστας και ο συνθέτης ξεδιπλώνουν τα στάδια που βιώνει η Anne αναφορικά με την απόφασή της να φύγει: στο πρώτο ρετσιτατίβο, από το θυμό, τη θλίψη και την απογοήτευση οδηγείται απότομα στην απόφαση να φύγει (πρώτη υπέρβαση), και στο δεύτερο ρετσιτατίβο αφήνει πίσω της τις ενοχές και μέσω της προσευχής περνάει στην έκσταση (δεύτερη υπέρβαση). Στους δύο βασικούς πόλους της σκηνής δεν συμβαίνει μία αλλαγή, όπως στα μέρη ρετσιτατίβου, αλλά ξεδιπλώνονται τα βασικά συναισθήματα που προκαλούνται ως αποτέλεσμα των αποφάσεών της: στην άρια εκφράζεται το συναίσθημα του φόβου, ενώ στην καμπαλέτα το συναίσθημα της εκστατικής χαράς και πληρότητας. Το συναισθηματικό tempo της Anne (αλλαγή συναισθημάτων ως προς τη μονάδα του χρόνου) είναι ιδιαίτερα γρήγορο και χαρακτηρίζεται από διαδοχή ακραίων συναισθημάτων: από τη θλίψη στην εκστατική χαρά, από τις ενοχές στη δικαιολόγηση των πράξεών της.

Ο λιμπρετίστας γνωρίζει καλά τη διαφορά μεταξύ ποιητικού κειμένου και ενός κειμένου λιμπρέτου.[12] Το γεγονός αυτό είναι εμφανές στην καμπαλέτα της Anne. Το κείμενο από μόνο του δεν μπορεί να αποτελέσει αυτοδύναμο ποιητικό κείμενο. Η υπερβολή μέσω των επαναλήψεων και των σύντομων και ελλειπτικών φράσεων μπορεί να αποκτήσει ή να αποδώσει νόημα στο πλαίσιο μιας οπερατικής σκηνής. Η ροή της πλοκής παγώνει και ο χαρακτήρας εκφράζει ακραία συναισθήματα, των οποίων η ακρότητα δικαιολογεί ή απαιτεί τη μουσική επανάληψη και παραλλαγή. Η καμπαλέτα ως τμήμα μίας scena αποτελεί σημαντική συνθετική σύμβαση στην ιστορία της ιταλικής όπερας του μπελκάντο και του ρομαντισμού, και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι σε ολόκληρο το έργο αυτή είναι η μοναδική καμπαλέτα. Συνεπώς, η χρήση της μορφής δημιουργεί συνειρμούς με την ιταλική οπερατική παράδοση. Από μουσική άποψη, η μελωδική γραμμή της Anne χαρακτηρίζεται από αρμονική απλότητα: η εναρκτήρια μελωδική γραμμή (σολ – μι – ντο, φα – ρε – σι) παραπέμπει στις συγχορδίες της Ντο μείζονος (τονική) και ελαττωμένης εβδόμης, όπως φαίνεται στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί.

[12] «Well, yes. Of course, you have to forget all about what you ordinarily mean by writing poetry when you're writing poetry to be read or spoken or sung. It's a completely different art. Naturally, one's subordinate to the composer. And one's judged, really, by how much one stimulates him. But that's half the fun of it: being limited. Something you think of, which in cold blood would be absolute trash, suddenly, when it is sung, becomes interesting. And vice versa. […] In writing words to be set to music, one has to remember that, probably, only one word in three will be heard. So, one must avoid complicated imagery. Suitable are verbs of motion, interjections, lists, and nouns like moon, sea, love, death». Newman, "W. H. Auden, The Art of Poetry No. 17", ό.π.



Η συνθετική απλότητα παραπέμπει αφ' ενός στην απλότητα του χαρακτήρα της ηρωίδας και αφ' ετέρου στην αρμονική απλότητα ως προς τη σύνθεση των μελωδικών γραμμών μιας καμπαλέτας γενικότερα. Επιπλέον, οι επαναλήψεις φράσεων με μελισματικές παραλλαγές («it will not alter») και η καταληκτική νότα (ντο^3) δηλώνουν ότι βασικό στοιχείο μιας καμπαλέτας είναι η υπερβολή, ως απαραίτητο στοιχείο της όπερας. Αρχικά η καμπαλέτα τελείωνε με ντο^2, όμως ο Ώντεν θεώρησε απαραίτητο το τελείωμα με ένα ντο^3. Όπως ο ίδιος αναφέρει: «Every high C accurately struck utterly demolishes the theory that we are the irresponsible puppets of fate or chance».[13]

Δομικά στοιχεία του λιμπρέτου

α) Χρήση ουσιαστικών ως αυτοδύναμων γνωσιακά οντοτήτων

Ο λιμπρετίστας συνθέτει ελλειπτικές προτάσεις χωρίς σωστή συντακτική δομή, με σκοπό την έμφαση και την έντονη απόδοση των συναισθημάτων. Έτσι, χρησιμοποιούνται ουσιαστικά που αποτελούν εννοιακά αυτοδύναμες οντότητες αντί για ρήματα που τείνουν να δημιουργούν σχέσεις. Ουσιαστικά όπως *αγάπη*, *χρόνος*, *καρδιά*, *φεγγάρι*, *νύχτα* στο πλαίσιο του κειμένου μιας γνωσιακά πολυδιάστατης οπερατικής σκηνής λειτουργούν ως σημεία με αυτοδύναμο και πολύσημο νόημα και προσελκύουν την προσοχή του ακροατή («no **word** from Tom»). Επιπλέον, ο λιμπρετίστας προσωποποιεί τις λέξεις *χρόνος* και *καρδιά* με στόχο την έμφαση.

Συν τοις άλλοις, τα ουσιαστικά επαναλαμβάνονται με σκοπό να εκφράσουν είτε τον πόνο της Anne εξαιτίας της απουσίας του Tom («Has **love** no voice, / Can **love** not keep a May-time vow in cities?»), είτε την ανάγκη άντλησης θάρρους («**Love** hears, **love** knows, / **Love** answers him across the silent miles, and goes»).

β) Χρήση τροπικότητας και απαρεμφατικής σύνταξης

Η χρήση τροπικών ρημάτων (can, should, will, may, shall) στο λόγο της Anne δείχνει την ανασφάλεια που νιώθει και την αμφιταλάντευσή της ανάμεσα στο πραγματικό και το μη πραγματικό.

- «Love **cannot** falter, **cannot** desert»
- «If Love **be** love»

Η Anne νιώθει ανασφάλεια ως προς το συναίσθημα της αγάπης. Εάν ήταν σίγουρη, θα εκφραζόταν διαφορετικά, π.χ.: «Love does not falter, does not desert». Με τον τρόπο αυτό, ο λιμπρετίστας παραχωρεί κάποιο περιθώριο στο οποίο, όντως, η αγάπη ενδεχομένως να κομπιάσει ή να εγκαταλείψει. Τα τροπικά ρήματα παρέχουν χώρο για πιθανές εξελίξεις μιας παρούσας κατάστασης ή μιας κατάστασης στο μέλλον.

Η καμπαλέτα της Anne χαρακτηρίζεται από μία διαδοχή σύντομων ελλειπτικών προτάσεων. Το συναίσθημα της αγάπης είναι τόσο σύνθετο, που στην προσπάθειά του να το αποδώσει ο λιμπρετίστας σπάει τους συντακτικούς κανόνες. Απογυμνώνει την πρόταση από γραμματικούς κανόνες, αναδεικνύοντας τα βασικά συστατικά της (ρήμα και ουσιαστικό) που συμβάλλουν στη γρήγορη και σύντομη διαμόρφωση του νοήματος. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι, προκειμένου να επιτευχθεί αμεσότητα νοήματος, τα ρήματα χρησιμοποιούνται είτε σε μορφή απαρεμφάτου, είτε σε χρόνο ενεστώτα.

[13] Ό.π.

γ) Χρήση σύντομων εκφωνήσεων και ελλειπτικών φράσεων με απλή συντακτική μορφή για έμφαση:
- «Guide me, **oh** moon»
- «**Oh** God, protect dear Tom»
- «**Oh** should I see my love in need»

δ) Χρήση ρητορικής ερώτησης

Ο λιμπρετίστας, θέλοντας να τονίσει τη βαθιά πίστη της Anne στην έννοια της αγάπης, κάνει χρήση ρητορικής ερώτησης σε συνδυασμό με προσωποποίηση: «Has love no voice? / Can love not keep a May-time vow in cities? Fades it as the rose cut for a rich display?». Η απάντηση είναι προφανώς «όχι», όμως μέσω της ρητορικής ερώτησης τονίζεται το πόσο βαθιά πληγωμένη νιώθει από τη συμπεριφορά του αγαπημένου της.

<u>Γνωσιακοί μηχανισμοί</u>

α) Χρήση εννοιακής μεταφοράς[14] με παρομοίωση:
- «Has love no voice? / Can love not keep a May-time vow in cities?»
- «Fades it as the rose cut for a rich display?»

Στην πρώτη πρόταση η αγάπη προσωποποιείται (personification metaphor[15]) και στη δεύτερη γίνεται παρομοίωση της φθοράς της αγάπης μέσω της εικόνας ενός τριαντάφυλλου που μαραίνεται.

β) Χρήση υπερβολής σε συνδυασμό με μεταφορά:
- «Love hears, love knows, / Love answers him across the silent miles, and goes»

Η αγάπη όχι μόνο προσωποποιείται, αλλά αποκτά και οντολογικές ιδιότητες (ακούει, γνωρίζει, απαντά). Η χρήση μεταφοράς σε συνδυασμό με υπερβολή («across the silent miles, and goes») υπογραμμίζει την ανάγκη της Anne να υπερβεί την αυτολύπηση και τον θυμό και να δράσει.

γ) Συναισθητική μεταφορά:
- «A colder moon upon a colder heart»

Η συναισθητική μεταφορά αφορά τη μείξη αισθήσεων. Στην συγκεκριμένη φράση γίνεται χρήση δύο δυνατών συναισθητικών μεταφορών: το κρύο φεγγάρι με την κρύα καρδιά. Η συναισθησία οπτικής εικόνας και χρώματος και αίσθησης του κρύου έχει ως στόχο να τονίσει την έλλειψη συναισθημάτων («a **colder** heart»).
- «The silent miles»

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η συναισθητική μεταφορά αφορά τη μείξη αισθήσεων όπως η όραση και η ακοή. Η έννοια της απόστασης τονίζεται μέσω της χρήσης συναισθητικής μεταφοράς αλλά και προσωποποίησης: γίνεται μια μείξη της έννοιας της απόστασης με το χαρακτήρα του Tom (the **silent** miles, the **silent** Tom).

[14] George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1980, σ. 3. Η εννοιακή μεταφορά, σύμφωνα με τους Lakoff και Johnson, όπως και οι άλλες μη κυριολεκτικές διαδικασίες, είναι πολύ συχνή στον καθημερινό μας λόγο, πόσο μάλλον σε ένα ποιητικό κείμενο, και διέπει όχι μόνο τη γλώσσα αλλά και τη σκέψη και τις πράξεις μας.

[15] Ό.π., σ. 33.

δ) Προσωποποίηση της έννοιας της αγάπης

Ο λιμπρετίστας επαναλαμβάνει τόσο συχνά τη λέξη *αγάπη*, κυρίως στην καμπαλέτα, που δίνεται η αίσθηση ότι "παίζει" με τη λέξη: «A loving heart», «My love in need», «if Love be love». Σε ένα βαθμό μπορεί να γίνει λόγος για απόδοση έμφασης, σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, η μανιακή επανάληψη οδηγεί σε μια μείξη της έννοιας της αγάπης με τον χαρακτήρα της Anne. Δίνεται η αίσθηση ότι όταν η Anne αναφέρεται στην αγάπη, ουσιαστικά αναφέρεται στον εαυτό της: «if Love be love». Δεν είναι τυχαίο το κεφαλαίο γράμμα στην πρώτη εμφάνιση της λέξης *Love*. Ο λιμπρετίστας έτσι αποδίδει το κύριο όνομα στην πρώτη λέξη και το συναίσθημα στη δεύτερη.

Επίλογος

Η συνθετική τεχνική του Στραβίνσκι αναφορικά με το δομικό μοντάζ και τη συγχώνευση ετερογενών συνθετικών στοιχείων χαρακτηρίζεται από μια υψηλή αίσθηση ισορροπίας. Η όπερα αποτελεί την εμβάθυνση του Στραβίνσκι με τις όπερες των Μότσαρτ / ντα Πόντε και την ιταλική όπερα από τον Μοντεβέρντι έως τον Βέρντι. Σύμφωνα με τον Harald Kaufmann, ο νεοκλασικισμός του Στραβίνσκι έχει δύο πλευρές: από τη μία πλευρά, η ειρωνική διάθεση ως προς την αντιπαράθεση με την ουσία των παλαιότερων συνθετικών μοντέλων και, από την άλλη, η βελτίωση και ο εμπλουτισμός τους.[16] Η καμπαλέτα της Anne εκφράζει και τις δύο προθέσεις του συνθέτη: η ειρωνική πρόθεση έγκειται τόσο στο γενικότερο ειρωνικό ύφος του έργου αλλά και ειδικότερα στον σχετικά μονοδιάστατο χαρακτήρα της Anne, του οποίου κινητήρια δύναμη αποτελεί το συναίσθημα της αγάπης, που βρίσκει εύστοχα τη μουσική του έκφραση μέσω της καμπαλέτας.

Η όπερα *The Rake's Progress* αποτελεί τη μοναδική απόπειρα του συνθέτη για μια τρίπρακτη όπερα. Μέχρι τότε είχε ασχοληθεί κυρίως με τη σύνθεση μουσικής για μπαλέτο, αλλά αναφορικά με την όπερα είχε συνθέσει λιγότερα και μικρότερα σε μορφή έργα. Η *Μάβρα* (1921-1922) είναι όπερα, αλλά η διάρκειά της είναι συγκριτικά πολύ μικρότερη (25 λεπτά). Μετά την ολοκλήρωση του έργου, ο συνθέτης δεν ασχολήθηκε ξανά με το είδος της όπερας και αφοσιώθηκε στην αναζήτηση νέων προοπτικών σύνθεσης, καταπιανόμενος με την ανάλυση των δωδεκαφθογγικών έργων του Σαίνμπεργκ και με τα έργα του Άντον Βέμπερν.

[16] Harald Kaufmann, "Ausverkauf der alten Oper", στο: Csampai & Holland (επιμ.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill: Die Dreigroschenoper – Igor Strawinsky: The Rake's Progress*, ό.π., σ. 289.

Το δίπολο «εντολή / υπακοή» ως κωδικοποιημένη έκφανση της προστακτικής έγκλισης στη σχέση «συνθέτη / ερμηνευτή» μέσα από τις αναλύσεις των concert-studies *Nine Etudes for Saxophones in 4 Books* του Christian Lauba

Νικόλαος Δημηνάκης

Εισαγωγή

Ο Christian Lauba γεννήθηκε στο Σφαξ της Τυνησίας το 1952, ενώ ζει και εργάζεται για δεκαετίες στο Bordeaux της Γαλλίας. Η μουσική του για σαξόφωνο προβάλλει μέσω της πολυπλοκότητας ένα νέο ιδιωματικό ύφος για το όργανο. Τα έργα του προωθούν την τεχνική αρτιότητα του εκτελεστή. Μέσω της μηχανιστικότητας ο Lauba δημιουργεί, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος process music. Ο ίδιος έχει δηλώσει, σε συνέντευξή του, πως θα ήθελε το σαξόφωνο να μην είναι πλέον ένα «όργανο τραβεστί», να μην ενδύεται δηλαδή τα ρούχα ενός άλλου οργάνου, αφού έτσι κανένας σοβαρός συνθέτης δεν θα το αντιμετωπίσει σοβαρά και θα στραφεί στο πρωτότυπο όργανο (βλ. κλαρινέτο, φλάουτο κ.ά.). Αντίθετα, μέσω του ρεπερτορίου, το όργανο αυτό θα πρέπει να αποκτήσει ένα ιδιωματικό ύφος, με τις αντίστοιχες προεκτάσεις ή τροποποιήσεις και στο πρότυπο του εκτελεστή του.[1]

Η concert-study[2] ως ιδίωμα συνεπάγεται τον συνδυασμό τεχνικών, εκφραστικών ή / και άλλων παραμέτρων δυσκολίας, στο πλαίσιο μιας σύνθεσης με διττό (συναυλιακό & σπουδής) χαρακτήρα. Το υπόβαθρο της δημιουργίας τους έχει ως σκοπό την υπέρβαση των τεχνικών παραμέτρων της ερμηνείας[3] που ο συνθέτης εντέχνως εντάσσει δομικά στο έργο. Ο Lauba, εκδίδοντας και τις εννέα σπουδές ταυτόχρονα το 1996 σε τέσσερα βιβλία,[4] δημιούργησε ένα πρωτότυπο μουσικό έργο αναφοράς, για το οποίο δεν αναγνωρίζονται περιθώρια ερμηνευτικών παρερμηνειών ή πιθανών προσωπικών αισθητικών προσεγγίσεων, γεγονός που καθορίζει και το είδος του ιδανικού ερμηνευτή που απαιτείται για την εκτέλεσή του.[5]

Κατά συνέπεια, όταν ένας εκτελεστής βρεθεί αντιμέτωπος με ένα τόσο δομημένο «μήνυμα», στο οποίο ταυτόχρονα εμπεριέχεται και η μοναδική διαδικασία υλοποίησής του,

[1] Claude Delangle & Jean-Marie Londeix, "The Classical Saxophone – A Genuine Transvestite – Interview Christian Lauba", *Les Cahiers du Saxophone*, 1997, σ. 174-177.

[2] Howard Ferguson & Kenneth L. Hamilton, "Study", στο: *Grove Music Online* / *Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27018 [ημερομηνία προσπέλασης: 3 Μαΐου 2016].

[3] Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, Fagotto Books, Αθήνα 2012, σ. 53-58.

[4] Christian Lauba, *Nine Etudes for Saxophones in 4 Books*, Alphonse Leduc, Paris 1996.

[5] Σε προσωπική επικοινωνία με τον συντάκτη του άρθρου μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου (26 Ιανουαρίου 2011), ο Lauba σημειώνει σχετικά με τις σπουδές του: «I want my etudes to offer to the saxophonists a genuine music made for the concert, which is the model of Bach and Paganini pieces. They are full of virtuosity, tradition and new techniques. Above all they have a precision, which allows us to verify who plays well or not. Either you can play them or you can't! I wanted to get rid of saxophonists who play badly my piece "Hard" and have a great but undeserved success with it! With "Balafon", my first study, either you can play it or you can't! You cannot cheat».

λαμβάνει ουσιαστικά μία ρητά ανελαστική εξουσιαστική εντολή από τον συνθέτη· ειδικά δε στο πλαίσιο των ποιοτικών χαρακτηριστικών του ιδιώματος των concert-studies, μιας και πρόκειται για έργα κατασκευασμένα εξ αρχής με σκοπό την ενσωμάτωση αυξημένων τεχνικών απαιτήσεων και με στόχο την ταυτόχρονη προβολή των δεξιοτήτων του ερμηνευτή. Απ' την άλλη, η τελετουργική πράξη υπακοής του εκτελεστή βασίζεται στην όσο το δυνατόν πληρέστερη απόδοση του κωδικοποιημένου κειμένου προς το ακροατήριο. Αυτό το γεγονός συνιστά μία διπολική σχέση μεταξύ εντολής / υπακοής (αλλά και μεταξύ συνθέτη / ερμηνευτή), ως δύο πόλων που εκφράζονται αφ' ενός ως αμοιβαίως εξαιρούμενοι και αφ' ετέρου ως παράλληλα αλληλοτροφοδοτούμενοι. Η μη ύπαρξη ή μη ενεργοποίηση του ενός καθιστά δυνατή την ύπαρξη ή ενεργοποίηση του άλλου, ωστόσο νοηματικά δεν υφίσταται ο ένας χωρίς τον άλλο.

Η διπολική σχέση εντολής / υπακοής παρουσιάζει ιδιαίτερη ευρύτητα περιπτώσεων στη μουσική (παραγγελιοδότης / συνθέτης, ερμηνευτής / ακροατής κ.ά.). Ωστόσο, στο παρόν άρθρο θα εξεταστεί αποκλειστικά η παράμετρος των σχέσεων εξουσίας μεταξύ «συνθέτη / ερμηνευτή». Αιτία αποτελεί ο τρόπος μέσω του οποίου δομείται αλλά και μεταφέρεται το νόημα του μηνύματος της εντολής. Ενώ, δηλαδή, στις προηγούμενες περιπτώσεις (παραγγελιοδότης / συνθέτης, ερμηνευτής / ακροατής) φτάνει στους αποδέκτες του αποκλειστικά μέσω του λόγου (προσταγή, προτροπή, παραίνεση, πρόταση) ή του ήχου κατά την συναυλιακή δραστηριότητα (συμμόρφωση σε ένα πλαίσιο αποδεκτών κοινωνικών κανόνων συμπεριφοράς), αντίστοιχα, στη σχέση συνθέτη / ερμηνευτή χρησιμοποιούνται συνδυαστικά ο λόγος και η μουσική σημειογραφία ως βασικοί τρόποι (απο-)κωδικοποίησης. Μέσα από αυτό το πρίσμα λοιπόν, η εντολή εξισώνεται με μία εν δυνάμει προστακτική έγκλιση (την έγκλιση μέσω της οποίας εκφράζεται η εξουσία ως αρχέτυπο) και σταδιακά μετασχηματίζεται από τον συνθέτη σε ένα κωδικοποιημένο συμβολικό μουσικό λεξιλόγιο.

Εδώ πρέπει να καταστεί σαφές πως οι όροι «εντολή» και «υπακοή» αντίστοιχα (ή ο όρος «εξουσία») δεν χρειάζεται να αντιμετωπιστούν μέσα από κάποιο είδος προκατάληψης και αρνητικότητας.[6] Αντίθετα, οφείλουν να είναι καθαροί από οποιαδήποτε διατύπωση πιθανών συμπερασμάτων. Σε διαφορετική περίπτωση, κάτι τέτοιο θα περιόριζε σε μεγάλο βαθμό το ενδιαφέρον της έρευνας και θα λειτουργούσε ως τροχοπέδη στην κατανόηση περαιτέρω προβληματισμών. Άλλωστε αυτό που προτείνεται μέσω αυτής της μελέτης δεν είναι η εστίαση απαραίτητα στην εναλλασσόμενη υπεροχή του ενός πόλου απέναντι στον άλλο, αλλά η αμοιβαιότητα της ανατροφοδοτούμενής τους σχέσης και η μεταφορά / μετάβαση της ενέργειας από την μία κατάσταση στην άλλη. Η «εξουσία» του συνθέτη προέρχεται αποκλειστικά από το δεδομένο του ότι αυτός παράγει (καταγράφει ή κωδικοποιεί, εν προκειμένω) το έργο και ως εκ τούτου προ-ηγείται σε επίπεδο γραμμικής εξέλιξης των γεγονότων. Ουσιαστικά, η χρήση του όρου «εντολή» σχετίζεται αποκλειστικά με το γεγονός της κωδικοποίησης και καταγραφής ενός μηνύματος από τον συνθέτη και εν συνεχεία η «υπακοή» (ή μη) του ερμηνευτή συνδέεται με την ποιότητα αποκωδικοποίησης της παραπάνω εντολής, καθώς και την μετάδοσή της σε ένα ορισμένο κοινό. Σύμφωνα με τον Agamben,[7] όταν έχουμε δύο πόλους, τους αντιμετωπίζουμε μέσω των εντάσεών τους και όχι αποκλειστικά μέσω των στοιχείων που τους συναποτελούν, ενώ μόνο αν

[6] Μισέλ Φουκώ, *Το μάτι της εξουσίας* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Βάνιας, Αθήνα 2008, σ. 19-20. Επίσης, Pierre Macherey, *Από τον Κάνγκιλεμ στον Φουκώ: Η δύναμη των κανόνων* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Πλέθρον, Αθήνα 2010, σ. 85.

[7] Giorgio Agamben, "What is a Commandment?" (απομαγνητοφώνηση ομιλίας που δόθηκε στο Kingston University στις 28 Μαρτίου 2011), https://waltendegewalt.wordpress.com/2011/04/01/giorgio-agamben-what-is-a-commandment-απομαγνητοφώνηση [ημερομηνία προσπέλασης: 5 Απριλίου 2014].

ακυρώσουμε τον έναν από τους δύο πόλους (δηλαδή την διπολικότητα), μπορεί να προκύψει μια καινούργια μεταξύ τους σχέση.

Θεωρητικό υπόβαθρο

Η επιλογή της βιβλιογραφίας βασίζεται στο συνδυασμό θεματικών αφ' ενός με το έργο του Lauba για σαξόφωνο και αφ' ετέρου με την εξουσία ως αυτόνομη φιλοσοφική τοποθέτηση, αλλά και με τον τρόπο που αυτή αποκρυσταλλώνεται σε τομείς όπως η μουσική ζωή και η γλωσσολογία.

Συγκεκριμένα, οι δημοσιεύσεις για την εργογραφία του Lauba για σαξόφωνο περιλαμβάνουν διδακτορικές διατριβές και άρθρα ή παραπομπές σε εκδόσεις αναφοράς για το σαξόφωνο.[8] Επιπρόσθετα, τα πιθανά μοντέλα εξουσιαστικών δομών μπορούν να μελετηθούν σε πολλαπλά επίπεδα, όπως το διαπροσωπικό ή / και αυτό της βιοπολιτικής διάδρασης. Εμφανίζονται ακόμη στο πλαίσιο θέσπισης νομοθετικών κανόνων, στη χρήση της γλώσσας και της γραφής,[9] στο χώρο της τέχνης, όπως και αλλού, σε μια ευρύτητα περιπτώσεων. Βαρύνουσα εδώ θα αποδειχθεί η απεικόνιση των εξουσιαστικών δομών μέσα από την σχετική εργογραφία των Michel Foucault και Giorgio Agamben. Ιδιαίτερο ρόλο, μάλιστα, διαδραμάτισε μία από τις διαλέξεις του τελευταίου με τίτλο "What is a Commandment?", που δόθηκε στο Πανεπιστήμιο Kingston του Λονδίνου.[10] Ολοκληρώνοντας, αρκετοί ερευνητές εξέτασαν κάποιες πιθανές εκφάνσεις εξουσιαστικών δομών στο περιβάλλον της μουσικής (Roman Ingarden, Alan Tormey, Lydia Goehr, Jim Samson, Μάρκος Τσέτσος κ.ά.), είτε μέσα από συγκεκριμένες έννοιες και τον ορισμό τους (την παρτιτούρα ως οντολογία, το *μουσικό έργο* κ.ά.), είτε μέσα από τη συστηματική ιστορική παρουσίαση φιλοσοφικών θεωρήσεων της μουσικής ζωής.

Η διπολικότητα ως ορισμός και οργανωτική αρχή στη μουσική του Lauba

Η διπολικότητα σαν έννοια ή / και οργανωτική δομή μπορεί να σχετίζεται με ποικίλους και ετερόκλιτους τομείς, όπως η δυτική φιλοσοφία (στρουκτουραλισμός, κριτική θεωρία), η κινέζικη φιλοσοφική σκέψη (yin / yang), η γλωσσολογία, η αστρονομία, η χημεία, τα μαθηματικά, η γλώσσα των υπολογιστών, η πολιτική, η κοινωνιολογία, η λογοτεχνική δημιουργία κ.ά. Συγκεκριμένα για την δυτική φιλοσοφική σκέψη, ως δίπολο ορίζεται γενικά ένα ζεύγος σχετικών μεταξύ τους εννοιών που ταυτόχρονα παρουσιάζουν πλήρη αντίθεση. Η διπολικότητα διαφαίνεται μέσα από αυτή την αντίθεση των δύο αμοιβαίως εξαιρούμενων χώρων που την καθορίζουν. Για παράδειγμα, ως δίπολα ορίζονται, μεταξύ άλλων, και οι όροι «ημέρα / νύχτα», «επάνω / κάτω», «αριστερά / δεξιά», «μαύρο / άσπρο», «ζωή / θάνατος», «παρουσία / απουσία» κ.ά. Αντιλαμβάνεται κανείς την «ημέρα» επειδή βιώνει τη διαφορά της με τη «νύχτα» και όπου υπάρχει το ένα φαινόμενο δεν παρατηρείται το άλλο. Οι δύο πόλοι, λοιπόν, δεν συναντιούνται ποτέ αλλά, ταυτόχρονα, ο ένας δεν νοείται χωρίς τον άλλον, άρα κατά κάποιο τρόπο αλληλοεξαρτώνται και αλληλοεπηρεάζονται αμοιβαία. Στην ουσία, κανείς δεν γνωρίζει τι μπορεί να σημαίνει το «δυνατά», αν δεν το συσχετίσει με το «σιγά» και το αντίθετο. Σε πολλές περιπτώσεις, ένας πόλος μπορεί να υπερτερεί του άλλου και οι συσχετισμοί δυνάμεων να εναλλάσσονται. Αυτό που πρέπει, ωστόσο, να καταστεί σαφές

[8] *Les Cahiers du Saxophone* 1 & 2, 1997· Richard Ingham (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, Cambridge 1998· κ.ά.

[9] Sylvain Auroux, *Η φιλοσοφία της γλώσσας* (μτφρ. Θεόφιλος Τραμπούλης), Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 59-90. Μεταξύ άλλων, βλ. επίσης Ζακ Ντερριντά, *Περί γραμματολογίας* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 210-244.

[10] Agamben, ό.π.

σε αυτό το σημείο δεν είναι μόνο η οντολογική αντίθεση ή η ένδειξη πιθανής υπεροχής μεταξύ των δύο αυτόνομων εννοιολογικά πόλων, αλλά και η συμπληρωματικότητα της σχέσης τους, η οποία προκύπτει από αυτή την εγγενή αντίθεσή τους.

Το δίπολο δεν αποτελεί μία τυχαία μεθοδολογική επιλογή για την σχετική εργογραφία. Η ίδια η μουσική του Lauba χαρακτηρίζεται πολλές φορές από την παρουσία και χρήση πολλαπλών και παράλληλα εξελισσόμενων αντιθετικών διπολικών στοιχείων. Παραδείγματα που θα διαφώτιζαν αυτή τη σχέση θα μπορούσαν να προκύψουν μέσα από: α) τα δομικά στοιχεία (η χρήση της βασικής πεντατονικής φθογγικής συλλογής και ο συνδυασμός της με άλλα φθογγικά σύνολα στη σπουδή *Balafon*),[11] β) τις τεχνικές αξιώσεις (ο συνδυασμός legato και slap-tongue στην σπουδή *Jungle*)[12] και γ) την (προ-)συνθετική ιδέα με βάση την οποία διαμορφώθηκε και υλοποιήθηκε η τελική καταγραφή / κωδικοποίηση της σύνθεσης (η ονοματολογία στις σπουδές *Gyn* και *Vir*, σπουδή που προκύπτει από το διπολικό αρχέτυπο «γυναίκα / άντρας» στην ελληνική και λατινική γλώσσα, αντίστοιχα). Ολοκληρώνοντας, πρέπει να καταστεί σαφές πως ακόμα και ο τρόπος που ο συνθέτης υπογράφει και δημοσιοποιεί τα έργα του είναι, κατά κάποιο τρόπο, και πάλι διπολικός: ο Christian Lauba συνθέτει δηλαδή έντεχνη μουσική σε κλασικό ιδίωμα· ο ίδιος όμως άνθρωπος, με το ψευδώνυμο Jean Matitia,[13] είναι αυτή τη φορά ένας συνθέτης «χορευτικής» ragtime μουσικής, σχεδόν αποκλειστικά για σαξόφωνο.

Γνωσιακές εξουσιαστικές δομές μέσω κωδικοποιημένης σημειογραφίας

Εξουσιαστικές δομές

Για να προσδιοριστεί πώς η κωδικοποίηση μέσω έγγραφων συμβόλων συνιστά μια μορφή εξουσιαστικής δομής, θα πρέπει αρχικά να οριστεί τι συνεπάγεται ο όρος «εξουσία». Ο Foucault, μεταξύ άλλων, έχει ασχοληθεί με την έννοια της εξουσίας,[14] συνδέοντάς την με τομείς όπως η φιλοσοφία, η βιοπολιτική, η ιστορική εξέλιξη της τρέλας, της σεξουαλικότητας κ.ά. Για τον Foucault, η εξουσία επί της ζωής, όπως αναπτύχθηκε επίσημα από τον κρατικό μηχανισμό από τον 17ο με 18ο αιώνα και έπειτα (σε κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης), παρουσιάζεται μέσα από ένα σταδιακά αλληλοτροφοδοτούμενο διπολικό σύστημα.[15] Ο πρώτος πόλος (17ος αιώνας) σχετίζεται με την αντιμετώπιση του ανθρώπινου σώματος ως μιας πειθαρχημένης μηχανής. Η επίτευξη αυτή προσεγγίζεται μέσα από ένα σύνολο τεχνικών που ασκούνται βάσει μιας συστηματοποίησης του χώρου, του χρόνου και των κινήσεων για το εκάστοτε άτομο.[16/17] Ο δεύτερος πόλος (18ος αιώνας) εστιάζει στη βιοπολιτική χειραγώγηση του πληθυσμού συνολικά, εισάγοντας τις επόμενες κοινωνίες σε μια νέα εποχή μαζικής «βιοεξουσίας».[18] Αφ' ενός λοιπόν παρουσιάζεται η ανάγκη για σταθερή αποτελεσματικότητα της

[11] Βλ. συγκεκριμένα το υποκεφάλαιο της "Μουσικής κωδικοποίησης".

[12] Στο ίδιο.

[13] James C. Umble, *Master of the Modern Saxophone*, Roncorp, Cherry Hill (N.J.) 2000, σ. 127.

[14] Για μια συνοπτική παρουσίαση, βλ. Λίλα Τρουλινού, "Εξουσία και δίκαιο στον Φουκό", στο: *Μισέλ Φουκό: Η μικροφυσική της εξουσίας* (μτφρ. – επιμ. Λίλα Τρουλινού), Ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 170-182.

[15] Michel Foucault, *Η ιστορία της σεξουαλικότητας: Ι. Η βούληση για γνώση* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Πλέθρον, Αθήνα 2011, σ. 162-163.

[16] Φουκώ, *Το μάτι της εξουσίας*, ό.π., σ. 15. Επίσης, Michel Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Πλέθρον, Αθήνα 2011, σ. 155-260. Ας συνυπολογιστούν επιπρόσθετα και οι ομοιότητες με το πλαίσιο κανόνων που σχετίζεται με την εκ φύσεως μηχανιστική επαναληπτικότητα της εξάσκησης στη μουσική εκπαίδευση γενικότερα.

[17] Ludwig Wittgenstein, *Φιλοσοφική γραμματική*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1994, σ. 210.

[18] Foucault, *Η ιστορία της σεξουαλικότητας: Ι. Η βούληση για γνώση*, ό.π., σ. 162-163.

εξουσιαστικής επιβολής, είτε αυτή σχετιζόταν με έναν άνθρωπο είτε με μία μάζα ανθρώπων σε ένα ιστορικό πλαίσιο, και αφ' ετέρου γίνεται πια φανερή η διαδικασία της αέναης αλληλοτροφοδότησης των δύο πόλων.[19]

Για τον Foucault, η εξουσία κινείται από κάτω προς τα πάνω, αποτελούμενη από μια πολλαπλότητα μικρο-εξουσιαστικών δομών που, συνεπακόλουθα, συνθέτουν μια συνολική σχέση δυνάμεων. Δεν αποτελεί, λοιπόν, η εξουσία απλά μια θεσμικά δομημένη οργανωτική αρχή / δύναμη, αλλά περισσότερο συνεπάγεται μια δυναμικά εξελισσόμενη «πολυσύνθετη στρατηγική κατάσταση σε μία δοσμένη κοινωνία».[20] Η έλλειψη μεταφυσικής θεώρησης του όρου «εξουσία» για τον Foucault εδράζεται, μεταξύ άλλων, και στην θέση του πως η εξουσία δεν είναι ουσία, υπόσταση ή πράγμα, αλλά υπάρχει μόνο καθώς ασκείται (πάντοτε από κάποιους σε κάποιους άλλους, ώστε να καθοριστεί η συμπεριφορά, η δράση και η στάση τους).[21] Ειδικότερα, αναφέρει πως «οι τεχνικές εξουσίας επινοήθηκαν ως απάντηση στις απαιτήσεις της παραγωγής […] με την ευρεία έννοια».[22]

Ο συσχετισμός εξουσίας και γνώσης έλαβε χώρα σε διάφορα έργα του[23] και, όπως συνοψίζει ο Deleuze στο έργο του για τον Foucault, «η διαφορά φύσης μεταξύ εξουσίας και γνώσης δεν εμποδίζει τη μία να συνιστά προϋπόθεση της άλλης, όπως επίσης δεν εμποδίζει τις εκατέρωθεν υφαρπαγές και την αμοιβαία εμμένεια».[24] Η εξουσία ορίζεται ουσιαστικά ως μια σχέση δυνάμεων[25] ασκούμενη μέσω της επήρειας,[26] ενώ ο πραγματισμός του Foucault συνοψίζεται στη φράση: «η εξουσία ως άσκηση, η γνώση ως κανονισμός».[27] Ο ίδιος ο Foucault, άλλωστε, αναφέρει πως «ανάμεσα στις τεχνικές γνώσης και στις στρατηγικές εξουσίας δεν υπάρχει καμία σχέση εξωτερικότητας, έστω και αν η κάθε μια έχει τον δικό της ρόλο, έστω και αν σπονδυλώνονται η μία με την άλλη βάσει της διαφοράς τους».[28] Οι σχέσεις εξουσίας, σύμφωνα πάντα με τον Foucault, προϋποθέτουν τις διεργασίες της γνώσης ενώ, φυσικά, ισχύει εξίσου και το αντίστροφο. Ως εκ τούτου, η σχέση μεταξύ εξουσίας και γνώσης δύναται να αναχθεί, λόγω των ποιοτικών χαρακτηριστικών που έχουν ήδη παρουσιαστεί παραπάνω, σε ένα ακόμα διπολικό σύστημα.[29]

Ο Agamben, από την άλλη, ερευνώντας την αρχαιολογία (*άρχή* + λόγος) της εντολής, ξεκινά την ομιλία του με την παραδοξότητα του διττού νοήματος που ενέχει η λέξη *άρχή*, καθώς συνεπάγεται ταυτόχρονα τόσο τις έννοιες της αφετηρίας-καταβολής όσο και αυτές της εντολής-διαταγής.[30] Τέτοιου είδους ομωνυμίες είναι ιδιαίτερα χρήσιμες λειτουργικά σε επίπεδο λόγου και αποτελούν κοινό τόπο μεταξύ ποικίλων γλωσσικών ιδιωμάτων. Εν προκειμένω, σε σχέση με τη λέξη *άρχή*, αυτή η ομωνυμία συνεπάγεται έναν αρκετά λογικό συσχετισμό, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς πως η δυνατότητα έναρξης μιας διαδικασίας ή εισαγωγής μιας παραμέτρου συνεπάγεται εν δυνάμει και

[19] Φουκώ, *Το μάτι της εξουσίας*, ό.π., σ. 15.
[20] Ό.π., σ. 12.
[21] Ό.π., σ. 12-14.
[22] Ό.π., σ. 16.
[23] Βλ., μεταξύ άλλων, Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης* (μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης), Εξάντας, Αθήνα 1987· Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, ό.π.· Foucault, *Η ιστορία της σεξουαλικότητας: Ι. Η βούληση για γνώση*, ό.π.
[24] Gilles Deleuze, *Φουκώ* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Πλέθρον, Αθήνα 2005, σ. 130.
[25] Ό.π., σ. 123.
[26] Ό.π., σ. 125.
[27] Ό.π., σ. 129.
[28] Ό.π., σ. 131.
[29] Ό.π., σ. 140.
[30] Agamben, ό.π. Επίσης, Jacques Derrida & Eric Prenowitz, "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics* 25/2, 1995, σ. 9-63: 9.

μία εξουσιαστική σχέση με αυτήν, ως προς το πρόσωπο που την πραγματώνει. Δεν υφίσταται κανένα αφετηριακό σημείο πριν την εντολή, καθ' ότι η εντολή προσδιορίζει την αφετηρία ως εννοιολογικό πλαίσιο και πράξη. Επίσης, η αρχή δεν σηματοδοτεί απλά ένα ξεκίνημα, του οποίου τα χαρακτηριστικά χάνονται σταδιακά στη γραμμική διαδικασία που ακολουθείται· αντίθετα, συνεπάγεται μια αφετηριακή δομή που δεν χάνει ποτέ τη λειτουργικότητά της, άρα δεν παύει ποτέ να ξεκινά και, κατ' επέκταση, δεν σταματά να εξουσιάζει και να κυβερνά ό,τι είναι αυτό το οποίο η ίδια ξεκίνησε. Η επιτυχία ή αποτυχία πρόσληψης της εντολής από άλλους δεν χαρακτηρίζει σε καμία περίπτωση την αξία της ίδιας της εντολής, μιας και αυτή ανήκει σε διαφορετική οντολογική σφαίρα, όπως θα διαφανεί παρακάτω. Άλλωστε, μια εξουσία δεν κρίνεται αποκλειστικά από την πλήρη αποδοχή και εκπλήρωση των κανόνων που θέτει, αλλά από τη δυνατότητά της να δίνει συνέχεια νέες εντολές. Η εξουσία αίρεται και καταρρέει μόνο όταν η ίδια παύει να δίνει εντολές και όχι όταν σημειώνονται τάσεις ανυπακοής στο σύστημα.

Γραφή[31]

Η γραφή αποτελεί ένα σημαντικό μέσο αντικατάστασης της γλωσσικής πρακτικής (βλ. του αρχικού στοματικού-ακουστικού διαύλου) με έναν άλλο τρόπο επικοινωνίας (π.χ. γλώσσα των τυμπάνων, σήματα καπνού, γραφή, νευματική γλώσσα, νοηματική γλώσσα κ.ά.), δίχως ωστόσο να διαφοροποιείται η ταυτότητα της αρχικής γλώσσας. Το γραφικό μέσο, διαθέτοντας χωρική φύση και παρέχοντας σταθερότητα, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες προσπάθειες του ανθρώπου να επικοινωνήσει από απόσταση, καθώς επιτρέπει στον λόγο να υπάρξει χωρίς την παρουσία του πομπού του. Σκοπός ενός τέτοιου μέσου ως συστήματος δεν είναι μόνο η ακρίβεια της περιγραφής αλλά και η οικονομία καθώς και η αποφυγή της αμφισημίας κατά την (απο-)κωδικοποίηση.[32] Ενώ ο προφορικός λόγος χαρακτηρίζεται από ποιοτικά χαρακτηριστικά, όπως ο χρωματισμός της φωνής ή η σιωπή μέσω των παύσεων, ο γραπτός λόγος, αντίθετα, δεν αποδίδει αυτές τις ποιότητες, παρά χρησιμοποιεί ένα εντελώς άλλο σύστημα. Η γραφή ουσιαστικά αντικαθιστά την έκφραση με την ακρίβεια, κανονικοποιώντας τον τρόπο μετάδοσης του μηνύματος / νοήματος. Όροι όπως τυποποίηση, παγίωση, διατήρηση, αντικειμενοποίηση, σχετίζονται άμεσα και απόλυτα με το γραπτό λόγο, καθιστώντας τον μία κατ' εξοχήν μνημοτεχνική μέθοδο.[33] Δεδομένου ότι η γραφή επιτρέπει στον αναγνώστη τη μη γραμμική προσέγγιση του μηνύματος ή την πολλαπλή επανάληψή του ή μέρους αυτού, η ίδια καθίσταται ένα βασικό μέσο περιορισμού της μνημονικής περιπλοκότητας του λόγου και μέσο μετάδοσης μεγαλύτερης πυκνότητας πληροφοριών.

Παρ' όλο που η γλώσσα είναι συστατικό στοιχείο όλων των ανθρώπινων κοινωνιών, η γραφή δεν παύει να χαρακτηρίζει ορισμένες μόνον από αυτές. Ο γραπτός λόγος, στο πλαίσιο της πνευματικής ανάπτυξης του ανθρώπου, θεωρείται στάδιο εξίσου σημαντικό με την εμφάνιση του έναρθρου λόγου. Ο Claude Levi-Strauss ταυτίζει τις περιστάσεις που σχετίζονται με την εκδήλωση της γραφής με αυτές που συνεπάγονται τη γέννηση νέων μορφών εξουσίας.[34/35] Ωστόσο, θα ήταν μονομερής η αποκλειστική σύνδεση γραφής και εξουσιαστικής καταπίεσης, καθώς η δυνατότητα της γραφής να επηρεάζει ποιοτικά τη φύση των κοινωνικών σχέσεων ή της επιστήμης παράγει ταυτόχρονα και νέες μορφές ανθρώπινης ελευθερίας. Επίσης, όπως αναφέρει ο Deleuze

[31] Auroux, ό.π., σ. 59-67.
[32] Ό.π., σ. 89 (υποσημείωση 11).
[33] Ό.π., σ. 66.
[34] Ό.π., σ. 63-64.
[35] Ντερριντά, ό.π., σ. 212.

στο έργο του για τον Foucault, όπου συνοψίζει τις ιδέες του τελευταίου, «η εξουσία δεν συνιστά απλά και μόνο βία, όχι μόνο επειδή διαπερνά κατηγορίες που εκφράζουν τη σχέση δύναμης προς δύναμη […], αλλά επίσης διότι – σε σχέση με τη γνώση – παράγει αλήθεια καθόσον κάνει τους άλλους να βλέπουν και να μιλούν».[36]

Η γλωσσική επιστήμη ορίζεται από τη στιγμή που υπάρχει μία γλώσσα για να περιγράψει / αναπαραστήσει μία άλλη, ως γλώσσα-αντικείμενο πλέον.[37] Μέρος της διαδικασίας αυτής αποκρυσταλλώνεται σε μορφή γραμματικών ή συντακτικών κανόνων. Οι διαφορετικές εγκλίσεις (οριστική, υποτακτική, προστακτική) του ρήματος εντάσσονται στη γραμματική μιας γλώσσας και εναλλάσσονται μεταξύ τους στον λόγο για να περιγράψουν ένα πραγματικό γεγονός, να εκφράσουν μια επιθυμία ή μια απαίτηση, αντίστοιχα. Η προστακτική (ως ο γραμματικοποιημένος τύπος της προσταγής εδώ) χρησιμεύει για να ζητήσει ή να απαιτήσει κανείς κάτι από κάποιον ή κάποιους. Σημασιολογικά, δηλαδή, εκφράζει μια προσταγή ή την απαγόρευσή της σε αντίστοιχα αρνητικά συμφραζόμενα. Πέραν της προσταγής, ωστόσο, η προστακτική επιτελεί και άλλες επικοινωνιακές λειτουργίες, καθώς μπορεί να εκφράζει επίσης παράκληση, προτροπή, παρακίνηση, παραχώρηση ή άδεια, οπότε και θα μπορούσε να συγχέεται με άλλους παρεμφερείς τύπους εγκλίσεων, όπως η βουλητική υποτακτική, η προτρεπτική υποτακτική κ.ά. Ουσιαστικά, παρατηρείται μια κλίμακα διαβαθμίσεων, που αρχίζει από την πιο αυστηρή εντολή, αλλά μπορεί να περιλαμβάνει και αιτήματα διατυπωμένα σε διαφορετικό βαθμό αυστηρότητας, καταλήγοντας ώς την ικεσία.[38/39]

Εξετάζοντας το ζήτημα της εντολής (*commandment*) μέσω της γλωσσολογίας, ο Agamben εστιάζει στη σημασία του αποφαντικού λόγου (βλ. Αριστοτέλης στο *Περί ερμηνείας*). Συγκεκριμένα, ο Αριστοτέλης αναφέρει πως δεν ορίζεται κάθε λόγος (πρόταση) ως αποφαντικός, παρά μόνο αν υφίσταται το δίπολο «αλήθειας / ψεύδους» μέσα του («ἀποφαντικὸς δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ' ἐν ᾧ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει»).[40] Συνεπώς, υπάρχουν αφ' ενός οι προτάσεις στις οποίες κάτι δηλώνεται που μπορεί να είναι αληθές ή ψευδές (αποφαντικός λόγος μέσω οριστικής ή υποτακτικής έγκλισης) και αφ' ετέρου, σε ένα άλλο επίπεδο, υπάρχει ο λόγος όπως η προσευχή, η εντολή, η απειλή, η απορία, η κατάρα, η συμβουλή κ.ά., που εννοιολογικά δεν παρουσιάζουν ζητήματα αλήθειας ή ψεύδους (μη-αποφαντικός λόγος μέσω προστακτικής έγκλισης). Κατά τον Émile Benveniste, η προστακτική είναι ουσιαστικά ένας απογυμνωμένος σημειολογικός πυρήνας (*sémantème nu*) που ενεργεί ως εντολή και, κατά συνέπεια, δεν αναφέρεται στο «τι είναι» αλλά στο «τι πρέπει να είναι».[41]

Με αυτόν τον τρόπο, όμως, η σχέση της γλώσσας με την πραγματικότητα δεν επιβεβαιώνεται μέσω ισχυρισμών αλλά μέσα από την προσταγή. Προκύπτει λοιπόν ένα δίπολο αποτελούμενο από δύο οντολογικές σφαίρες, όπου η πρώτη σχετίζεται με το «είναι» (*is*), ενώ η δεύτερη με το «γίνε» (*be*). Ενώ στην πρώτη περίπτωση το ενδιαφέρον βαρύνει την πραγματικότητα έναντι του λόγου, στην δεύτερη η γλώσσα σηματοδοτείται ως η βασική παράμετρος που προστάζει σε κάτι «να γίνει». Η προστακτική, κατά συνέπεια, δεν σχετίζεται με την «οντολογία του είναι» (οντολογία του εστί, ή αλλιώς οντολογία του ισχυρισμού) αλλά, αντίθετα, αποτελεί ένα δυναμικό

[36] Deleuze, ό.π., σ. 142. Επίσης Φουκώ, *Το μάτι της εξουσίας*, ό.π., σ. 19-20, και Ντερριντά, ό.π., σ. 231.
[37] Auroux, ό.π., σ. 72.
[38] Agamben, ό.π.
[39] Για μια συνοπτική αναφορά στη σύνδεση της *εξουσίας* και του *λόγου* μέσω της «σκηνής της έγκλισης» του Αλτουσέρ, καθώς και τη σχέση όλων αυτών με την έρευνα του Foucault, βλ. Judith Butler, *Η ψυχική ζωή της εξουσίας: Θεωρίες καθυπόταξης* (μτφρ. Τάσος Μπέτζελος), Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 14-16.
[40] Agamben, ό.π.
[41] Ό.π.

σύστημα που σχετίζεται με την «οντολογία του γίνε» (οντολογία του έστω, ή διαφορετικά οντολογία της εντολής). Η «οντολογία του εστί» (αποφαντικός λόγος) συνοπτικά κυβερνά το χώρο της φιλοσοφίας και της επιστήμης, σε αντιδιαστολή με την «οντολογία του έστω» (μη-αποφαντικός λόγος) που χαρακτηρίζει τη θρησκεία, το νόμο, ακόμα και τη μαγεία.[42]

Αποφαντικός λόγος	**Μη αποφαντικός λόγος**
Οντολογία του *είναι* (*is*)	Οντολογία του *γίνε* (*be*)
Οντολογία του *εστί*	Οντολογία του *έστω*
Οντολογία του *ισχυρισμού*	Οντολογία της *εντολής*

Στο βιβλίο *How to Do Things With Words*, ο συγγραφέας, J. L. Austin, εντάσσει την εντολή στο πλαίσιο της θεωρίας του για την «γλωσσική πράξη» (speech act).[43] Η γλωσσική πράξη συνίσταται στο ότι η γλώσσα δεν εξαντλείται μόνο στην περιγραφική της λειτουργία (μέσω των διαπιστωτικών επιφωνημάτων), αλλά σωματοποιείται σε μορφή πράξης απλά και μόνο μέσω της εκφοράς της (μέσω των επιτελεστικών επιφωνημάτων).[44] Αυτό που η «γλωσσική πράξη» συνεπάγεται, δηλαδή, δεν είναι απλά ένας μη-αποφαντικός λόγος, αλλά ένα είδος εντολής, μέσω του οποίου η γλώσσα δρα και ταυτόχρονα προβάλλει αυτή τη σχέση ως γεγονός. Η θεωρία του Grice για το «συνομιλιακό υπονόημα» (conversational implicature)[45] εξελίσσει την έρευνα του Searle στη θεωρία των γλωσσικών πράξεων και σχετίζεται με τις συνεπαγωγές (συμπεράσματα, συμφραζόμενα κ.ά.) που χρησιμοποιούνται για να γεφυρωθεί η σημασιολογική απόσταση μεταξύ αυτού που λέγεται και αυτού που υπονοείται.

Μουσική σημειογραφία

Το πεδίο στο οποίο θα παρατηρηθεί η χρήση της προστακτικής είναι αυτό της μουσικής παρτιτούρας και δη των έργων που βασίζονται αποκλειστικά σε αυτήν, προκειμένου ο εκτελεστής να αντιληφθεί και να μεταδώσει το μήνυμα του συνθέτη. Ο Κ. Φλώρος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πολλοί συνθέτες έχουν "προθέσεις", απευθύνουν κάποια μηνύματα, ή θέλουν η μουσική τους να έχει κάποιο αποτέλεσμα. Είναι λοιπόν σημαντικό αυτές οι προθέσεις να ερευνηθούν».[46] Επιπρόσθετα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι θέσεις των Ingarden και Tormey. Ο πρώτος, στο βιβλίο του *The Work of Music and the Problem of its Identity* (1928), αντιμετωπίζει την παρτιτούρα ως ένα «σύστημα προστακτικών συμβόλων που ορίζονται συμβατικά μέσω κατάλληλων τεχνικών θεσπίσεων (π.χ. μέσω της λεγόμενης μουσικής σημειογραφίας)»,[47] ενώ ο δεύτερος, στο έργο του *Indeterminacy and Identity in Art* (1974), προτείνει την «αντικατάσταση του μοντέλου της παρτιτούρας με χαρακτήρες από ένα μοντέλο με κανόνες».[48] Η παρτιτούρα σε αυτή την περίπτωση αποτελεί το μοναδικό απτό υλικό

[42] Ό.π.

[43] Ό.π.

[44] Mitchell Green, "Speech Acts", στο: Edward N. Zalta (επιμ.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2015 Edition), http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/speech-acts [ημερομηνία προσπέλασης: 12 Μαΐου 2016]. Επίσης http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=34.

[45] Βλ. http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=41.

[46] Κωνσταντίνος Φλώρος, *Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική* (μτφρ. Γεώργιος Δ. Αγραφιώτης), Νεφέλη, Αθήνα 2006, σ. 31.

[47] Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία: Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αλεξάνδρεια (Αισθητικά θέματα – Μουσική), Αθήνα 2012, σ. 125.

[48] Λυντία Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων* (μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη), Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 70.

αντικείμενο που φέρει σε μορφή μουσικής κωδικοποίησης την αποκρυσταλλωμένη ηχητική ιδέα του συνθέτη για το έργο του.[49] Η κωδικοποίηση (συνθέτης) / αποκωδικοποίηση (ερμηνευτής) του μηνύματος λαμβάνει χώρα μέσω των ίδιων ακριβώς σημειογραφικών μεθόδων που απεικονίζουν οπτικά το τελικό ηχητικό προϊόν.

Προκειμένου λοιπόν να μεταδοθεί σε ένα ακροατήριο η ιδέα ενός συνθέτη, αναγκαστικά χρησιμοποιείται μια οπτική κωδικοποίηση, η σημειογραφία της παρτιτούρας. Συνεπώς, υπάρχουν δύο μηνύματα με το ίδιο περιεχόμενο (σε ιδανικές συνθήκες) αλλά διαφορετική εκφορά (συνθετική ιδέα & οπτική αναπαράσταση), που ο ερμηνευτής καλείται να συνδυάσει προκειμένου να προσεγγίσει ηχητικά "ορθά" το *μουσικό έργο*.[50] Όταν όμως μία ιδέα διέρχεται από διαφορετικά αντιληπτικά / αισθητικά μέσα ώστε να ερμηνευθεί, κάποια στοιχεία της αναπόφευκτα μπορεί να εκπέσουν, να χαθούν, να μην αξιολογηθούν σωστά ή ακόμα και να μην μπορούν να μεταδοθούν με την ίδια πιστότητα / ευκρίνεια σε όλες τις εκδοχές. Άρα, όταν η προστακτική ενός ομιλούντος προσώπου μεταφέρεται στην γραπτή εκδοχή ενός κειμένου, αυτό γίνεται απλά με βάση τους όρους της γλώσσας και του ηχητικού της προσδιορισμού. Όταν όμως από τον λόγο (γραπτό ή προφορικό) η προστακτική έγκλιση γίνεται αντικείμενο ενδιαφέροντος μέσα στη μουσική σημειογραφία, τότε συνιστά μια θεματική με πολλές ομοιότητες αλλά και διαφοροποιήσεις. Η μετάβαση της ενέργειας μεταξύ των δύο πόλων εδώ συγκλίνει στην σημειογραφία, η οποία δρα ως κοινός οντολογικός χώρος στον οποίο βρίσκουν εφαρμογή τόσο η κωδικοποίηση του συνθέτη όσο και η αποκρυπτογράφηση του εκτελεστή. Συγκεκριμένα, η σχέση αυτή θα μπορούσε να αναπαρασταθεί ως εξής:

Συνθετική ιδέα → ***Σημειογραφική απεικόνιση*** ← *Ηχητική απόδοση*

Το γεγονός πως τα έργα του Lauba είναι απόλυτα δομημένες concert-studies που σχετίζονται με την τεχνική και την ανάδειξη του ιδιωματικού ήχου του σαξοφώνου, τα καθιστά ιδανικά για την παρούσα έρευνα. Ο λόγος έγκειται στο ότι ο συνθέτης προσπαθεί να αποδώσει όσο το δυνατόν πιο πιστά (μέσω της σημειογραφίας) μια μουσική ιδέα και την εξέλιξή της στο χρόνο και, κατ' αντιστοιχία, αξιώνει από τον πιθανό εκτελεστή την ίδια ακριβώς στάση. Η τυποποίηση της εκτέλεσης αποτελεί ουσιαστικά ένα ιδανικό στη μουσική του Lauba, ενώ ταυτόχρονα η ιδανική εκτέλεση μπορεί να είναι μόνο η ιδεατή.[51]

Ο τρόπος και η "ορθή" αποκωδικοποίηση των στοιχείων μιας παρτιτούρας μπορεί να εκλάβει διάφορες ερμηνευτικές διαστάσεις, ανάλογα με το εκάστοτε μουσικό ιδίωμα και την πρακτική του. Άλλη βαρύτητα έχει μια παρτιτούρα που παρουσιάζει μία μελωδία δημοτικής μουσικής, η οποία θα αποδοθεί πιθανότατα μέσω ετεροφωνίας από το σύνολο των μουσικών της ορχήστρας, και άλλη σημασία εκλαμβάνει μια παρτιτούρα ενός τραγουδιού της τζαζ, το οποίο θα γίνει αντικείμενο ιδιωματικού αυτοσχεδιασμού. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις, αλλιώς ερμηνεύεται ένα έργο που βασίζεται στο ρομαντικό ιδεώδες του 19ου αιώνα και αλλιώς μία αυστηρά καταγεγραμμένη σύνθεση του 20ού αιώνα. Αντίστοιχα, με άλλη ελευθερία μπορεί να προσεγγίζει ένας ερμηνευτής τις τεχνικές δυσκολίες ενός οποιουδήποτε έργου έντεχνης δυτικής μουσικής και με

[49] Ian D. Bent, David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall, Anne Kilmer, David Hiley, Janka Szendrei, Thomas B. Payne, Margaret Bent & Geoffrey Chew, "Notation", στο: *Grove Music Online* / *Oxford Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114 [ημερομηνία προσπέλασης: 2 Μαΐου 2016].

[50] Σχετικά με το *μουσικό έργο*, βλ., μεταξύ άλλων, Γκερ, ό.π., καθώς και Jim Samson, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

[51] Βλ. την ανάλυση του έργου *Jungle* παρακάτω.

διαφορετική αντίληψη και προσοχή πρέπει τα ίδια ζητήματα να αντιμετωπίζονται σε μια concert-study. Σε πολλές περιπτώσεις, οι ερμηνευτές ενδεχομένως ορθά δικαιολογούν (λόγω ιδιώματος, όπως π.χ. στην πιανιστική εργογραφία του 19ου αιώνα) ορισμένα δύσκολα τεχνικά σημεία του ρεπερτορίου τους ή κρύβουν την τεχνική τους αναποτελεσματικότητα μέσα από εκφραστικά rubati ή / και άλλες αντίστοιχες ερμηνευτικές παρεμβάσεις. Στο πλαίσιο των concert-studies, ωστόσο, κάτι τέτοιο θα ήταν απολύτως αντίθετο με τη φιλοσοφία αυτού του ιδιώματος, καθώς η προβολή των τεχνικών δυσκολιών και η υπέρβασή τους μέσω μελέτης και τυποποίησης αποτελεί το αρχικό κριτήριο σύνθεσης του έργου (εκτός, βέβαια, αν το rubato εδώ καταγράφεται από τον ίδιο τον συνθέτη).

Λεκτικά και μουσικά κωδικοποιημένοι τρόποι εκφοράς της προστακτικής έγκλισης στη σημειογραφία των έργων του Ch. Lauba για σαξόφωνο

Λεκτική κωδικοποίηση

Στα έργα των οποίων η μετάδοση / αναπαραγωγή δεν βασίζεται στη μουσική σημειογραφία, οι άγραφοι νόμοι που τα συγκροτούν, αν και εφ' όσον υφίστανται, βασίζονται εν πολλοίς στο μουσικό ιδίωμα που τα χαρακτηρίζει. Αντίθετα, στα έργα που η σημειογραφία αποτελεί το βασικό μέσο μετάδοσης / αναπαραγωγής, παρατηρούνται δύο κύριοι τρόποι εκφοράς της εντολής μέσω της προστακτικής. Ο πρώτος σχετίζεται με την λεκτική εκδοχή, ακόμα και αν απουσιάζει το ρήμα, καθώς υπονοείται ήδη η απαιτούμενη πράξη και εν προκειμένω στη μουσική του Lauba χωρίζεται σε τρεις υποπεριπτώσεις.

1

Στο υπόμνημα της εκάστοτε έκδοσης των τεσσάρων Βιβλίων με τις εννέα concert-studies βρίσκεται ο κατάλογος πληροφοριών (index), στον οποίο περιλαμβάνονται οι σημειώσεις του συνθέτη για έναν αριθμό παραμέτρων που αφορούν την εκτέλεση των έργων. Αρχικά γίνεται αναφορά στις συνηχήσεις (multiphonics) και τους δακτυλισμούς τους. Αναφέρονται οι βιβλιογραφικές πηγές, από τις οποίες αντλήθηκε το σχετικό υλικό από τον συνθέτη, και έπειτα καθορίζεται ρητά (μέσω προστακτικής) πως ο εκτελεστής οφείλει να σεβαστεί τα διαστήματα που συναποτελούν τις προτεινόμενες συνηχήσεις και να βρει ο ίδιος, αν χρειαστεί, κατάλληλους εναλλακτικούς δακτυλισμούς που να αποδίδουν σωστά το γραπτό μουσικό κείμενο σε σχέση με το όργανό του («The player must respect the written intervals and find fingerings which are the best adapted to his instrument»). Επίσης, γίνεται αναφορά στη διάρκεια των φθογγικών αλλοιώσεων με βάση τον τρόπο που τίθενται, καθώς και στη διαβεβαίωση πως το έργο συνολικά μπορεί να αποδοθεί σε ένα συναυλιακό περιβάλλον (concert-study) (με εξαίρεση το Βιβλίο αρ. 4 που περιλαμβάνει τη 9η σπουδή, *Bat*).

2

Η δεύτερη περίπτωση λεκτικής κωδικοποίησης περιλαμβάνεται στον υπότιτλο του κάθε έργου, πλέον, ως αρχική σειρά από εντολές δοσμένες από τον συνθέτη. Εκεί παρουσιάζονται, σε μορφή περίληψης, οι θεματικές προεκτάσεις της σύνθεσης καθώς και οι βασικές τεχνικές απαιτήσεις που διατρέχουν το κομμάτι. Στον υπότιτλο, ο συνθέτης εντάσσει τα στοιχεία που θα πρέπει ο κάθε ερμηνευτής να μελετήσει ώστε να αποδώσει στην πορεία το μουσικό έργο. Είναι φανερό πως κανένας ρηματικός τύπος που σχετίζεται με την χρήση της γλώσσας δεν χρησιμοποιείται στον υπότιτλο των συνθέσεων, μιας και θα ήταν πλεονασμός. Η έννοια της υπονοούμενης εντολής προεξοφλείται σημειολογικά και μόνο από τη θέση του υπότιτλου στην παρτιτούρα, δηλαδή επάνω αριστερά, αμέσως μετά τον βασικό τίτλο του έργου και την πιθανή

αφιέρωσή του. Σε κάθε περίπτωση, ο υπότιτλος εμφανίζεται πάντα πριν από την ίδια τη μουσική σημειογραφία του έργου, ενέχοντας έτσι θέση συνεπτυγμένης περίληψης.

Σπουδή	**Βιβλίο**	**Αφιέρωση**	**Υπότιτλος**	**Σελίδες**	**Διάρκεια** *(σημειωμένη πρόταση στην έκδοση από τον ίδιο τον συνθέτη)*
1. Balafon	1ο (Alto Saxophone)	*à Joël Versavaud*	*Etude for the mastery of circular breathing, delicate dynamics, sound quality with a full clear tone as well as subtone*	1-6 [6]	5′ 15′′ *circa*
2. Savane	1ο (Alto Saxophone)	*à Jean-Marie Londeix*	*Consecutive multiphonics sounds*	7-9 [3]	3′ *circa*
3. Sanza	1ο (Alto Saxophone)	*à Jean-Marie Londeix*	*Etude for the mastery of multiphonics sounds and staccato articulation*	10-13 [4]	2′ 30′′ *circa*
4. Jungle	1ο (Alto Saxophone)	*à Jean-Marie Londeix*	*Slap-tongue integrated with legato phrasing*	14-18 [5]	3′ *circa*
5. Tãdj	2ο (Soprano and/or Tenor Saxophone)	*à Manuel Mijan et Richard Ducros*	*Melodic etude based upon three modes and varied attacks*	1-12 [12]	8′
6. Gyn	2ο (Tenor Saxophone)	*à Richard Ducros et Patrice Goudin*	*Etude based upon the study of attack and resonance*	13-16 [4]	3′ 45′′
7. Vir	2ο (Tenor Saxophone)	*à Arno Bornkamp*	*Etude for tenor sax summing up the preceding studies*	17-19 [3]	2′
8. Ars	3ο (two Soprano Saxophones)	*à Jean-Marie Londeix*	*Etude based upon the study of intervals of the fourth and of the fifth, with a variety of tempo changes*	1-12 [12]	
9. Bat	4ο (Baritone Saxophone)	*à Marrie-Bernadette Charrier*	*Grand etude based upon tremolos, trills, melodic glissandi and quarter tones*	1-17 [17]	

Πίνακας 1: Συγκεντρωτικός κατάλογος βασικών στοιχείων (τίτλος, βιβλίο, αφιέρωση, υπότιτλος, αριθμός σελίδων και προτεινόμενη διάρκεια) των εννιά concert-studies

Σε αυτή την περίπτωση, ενδιαφέρον θα είχε να εξετάσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο καταλογοποιούνται οι τεχνικές παραγωγής ήχου στο σαξόφωνο με βάση τις τεχνικές αξιώσεις της κάθε σπουδής ξεχωριστά: ποιες τεχνικές, δηλαδή, αναφέρονται ήδη στον υπότιτλο των έργων και ποιες υπάρχουν ως προαπαιτούμενες για την ερμηνεία των συνθέσεων, χωρίς ωστόσο να γίνεται ξεχωριστή μνεία σε αυτές. Δεδομένου του ότι η εργογραφία προς εξέταση ανήκει στο ιδίωμα των concert-studies, που βασίζεται στις αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζει αυτή τη δεξιοτεχνική δυσκολία ως μέσο βελτίωσης και περαιτέρω κατάρτισης του ερμηνευτή, έχει βαρύνουσα στατιστική σημασία αυτός ο διαχωρισμός.[52]

[52] Βλ. και τις θεωρίες της γλωσσικής πράξης (speech act) και του συνομιλιακού υπονοήματος (conversational implicature) που παρουσιάστηκαν παραπάνω.

Κατάλογος τεχνικών	**Σπουδές που εμφανίζουν την τεχνική στον υπότιτλο**	**Σπουδές που εμφανίζουν την τεχνική χωρίς να αναφέρεται στον υπότιτλο**
Circular breathing	Balafon	Εμφανίζεται στο σύνολο των σπουδών
Subtone & Delicate dynamics	Balafon	Εμφανίζεται στο σύνολο των σπουδών
Vibrato		Savane, Tãdj, Gyn, Vir, Ars, Bat
Legato	Jungle	Εμφανίζεται στο σύνολο των σπουδών
Staccato	Sanza	Ars
Double tonguing		Sanza
Varied attacks	Tãdj	Savane, Sanza, Jungle, Gyn, Vir, Ars, Bat
Slap-tongue	Jungle	Balafon, Sanza, Gyn, Vir, Bat
Flutter-tongue		Savane, Tãdj, Gyn, Vir, Ars
Multiphonics	Savane, Sanza	Εμφανίζεται στο σύνολο των σπουδών
Tremolo	Bat	Jungle, Tãdj, Ars
Trills	Bat	Savane, Jungle, Tãdj
Bisbigliando		Savane, Jungle, Tãdj, Gyn, Vir, Ars, Bat
Key clicks		Jungle
Tap with fingering		Sanza
Melodic glissandi	Bat	Tãdj, Gyn, Vir
Quarter tones	Bat	Savane, Tãdj, Gyn
Resonance	Gyn	
Tempo changes	Ars	Tãdj

Πίνακας 2: Καταλογοποίηση των τεχνικών παραγωγής ήχου με βάση την αναφορά τους, ή μη, στον υπότιτλο του εκάστοτε έργου

3

Η τρίτη περίπτωση λεκτικής κωδικοποίησης θίγει ζητήματα που σχετίζονται με το χρόνο, τη δυναμική, την έκφραση και τις τεχνικές που απαιτούνται από τον συνθέτη και αποκρυσταλλώνονται ως συνθετική εντολή μέσω του λόγου στη μουσική επιφάνεια, επάνω ή κάτω από το πεντάγραμμο και σε συνδυασμό πάντα με τη μουσική σημειογραφία. Άλλοτε παρουσιάζονται μέσω προστακτικής, ενώ άλλες φορές, απλά παραθέτοντας την λέξη / ιδέα που συνεπάγεται μια συγκεκριμένη ηχητική χειρονομία (gesture) ή τεχνική από τον ερμηνευτή.[53/54]

[53] Λόγω χώρου, δεν θα παρουσιαστεί ο πλήρης πίνακας αλλά μία συνεπτυγμένη εκδοχή του.

[54] Δεν καταλογοποιήθηκαν τα εξής δεδομένα: α) η αρίθμηση των δακτύλων του εκτελεστή σε τρίλιες-τρέμολα· β) η αρίθμηση σε δευτερόλεπτα της κάθε κορώνας ή της γραμμικής αναπαράστασης φθόγγων μέσω αναλογικής σημειογραφίας· γ) η δακτυλοθεσία των συνηχήσεων (multiphonics), όπου αυτή υπάρχει· δ) η απλή αναφορά δυναμικών που επιλέγει ο συνθέτης, οι οποίες στις εννιά concert-studies καταλαμβάνουν συνολικό εύρος από *pppp* έως *ff*.

Balafon	12 εντολές	*Χρόνος 7* *Τεχνική 2* *Δυναμική 1* *Ηχόχρωμα 2*
Savane	13 εντολές	*Χρόνος 4* *Τεχνική 7* *Δυναμική 2*
Sanza	13 εντολές	*Χρόνος 6* *Τεχνική 6* *Έκφραση 1*
Jungle	9 εντολές	*Χρόνος 2* *Τεχνική 6* *Δυναμική 1*
Tãdj	14 εντολές	*Χρόνος 6* *Τεχνική 6* *Δυναμική 1* *Ηχόχρωμα 1*
Gyn	14 εντολές	*Χρόνος 3* *Τεχνική 11*
Vir	9 εντολές	*Χρόνος 1* *Τεχνική 8*
Ars	15 εντολές	*Χρόνος 9* *Τεχνική 5* *Ηχόχρωμα 1*
Bat	20 εντολές	*Χρόνος 3* *Τεχνική 12* *Δυναμική 2* *Ηχόχρωμα 2* *Φθόγγοι 1*

Πίνακας 3: Συνοπτικός κατάλογος των λεκτικά σημειωμένων εντολών για ζητήματα χρονικά, τεχνικής, δυναμικής, ηχοχρώματος κ.ά. ανά concert-study

Μουσική κωδικοποίηση

Ο δεύτερος τρόπος εκφοράς της προστακτικής έγκλισης σχετίζεται με τη μουσική κωδικοποίηση. Μέσα από δύο παραδείγματα από τις εννέα concert-studies (σπουδές *Balafon* και *Jungle*, αντίστοιχα), αφ' ενός θα διαφανεί πως ο συνθέτης δημιουργεί τις σημειογραφικές προϋποθέσεις για τη ορθή (και μόνη) εκδοχή αποκωδικοποίησης του "μηνύματός" του και αφ' ετέρου θα αποδειχθεί πως ταυτόχρονα οδηγεί παιδαγωγικά τον ερμηνευτή στα υπόλοιπα έργα που χαρακτηρίζονται από αυξανόμενο βαθμό δυσκολίας. Ολοκληρώνοντας, θα αποδειχθεί πως η δεξιοτεχνία και η γνώση που υποδηλώνονται με τη σύνθεση μιας concert-study προκύπτουν φυσικά, μέσα από εντολές κωδικοποιημένες με βάση τη μουσική σημειογραφία και την υφή που αυτή δημιουργεί.

Balafon

Η σπουδή *Balafon* είναι η πρώτη σε σειρά concert-study του corpus των εννιά έργων και σκοπό έχει να προάγει: α) την κυκλική αναπνοή ως δομικό στοιχείο της σύνθεσης, β) τις χαμηλές δυναμικές και γ) την διατήρηση της ποιότητας του ήχου του οργάνου (τόσο σε ένα πλαίσιο πλήρους ανάπτυξης του ηχοχρώματος, όσο και μέσω της τεχνικής του *subtone* στο σύνολο της χρησιμοποιούμενης έκτασης).[55]

[55] Ο ίδιος ο συνθέτης, μάλιστα, έχει δηλώσει: «Όταν έγραψα αυτό το κομμάτι για άλτο σαξόφωνο, ήθελα να παρουσιάσω τεχνικές, όπως η κυκλική αναπνοή και το subtone, σε ένα εκφραστικό περιεχόμενο. Παρ' όλο που αυτές οι τεχνικές ήδη υφίστανται σε πιο δημοφιλή μουσικά ιδιώματα, επιδίωκα να τις

Το *Balafon* αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τη μήτρα των επόμενων οκτώ σπουδών, καθώς εμφανίζει πλήθος βασικών αρχών της μουσικής του Lauba. Πιο συγκεκριμένα, σε τεχνικό επίπεδο, πέραν της χρήσης της κυκλικής αναπνοής και του subtone (όπως και των χαμηλών δυναμικών γενικότερα), θα γινόταν μνεία και στην ταχύτητα-ακρίβεια των δακτύλων του εκτελεστή. Επιπρόσθετα, σε επίπεδο μακροδομής, θα αναφερόταν κανείς στα αργά εισαγωγικά και καταληκτικά τμήματα αλλά και στα μηχανιστικά μέρη σε συνδυασμό με τις πρακτικές αποδόμησής τους. Σχετικά με τη μικροδομή δε, θα παρατηρούσε κανείς την ενοποίηση των *εντός-εκτός χρόνου* δομών μέσα στο πλαίσιο του δομικού process. Αυτή η διαδικασία (βλ. και το σχετικό υποκεφάλαιο για τη διπολικότητα) λαμβάνει χώρα εδώ με την χρήση μίας πεντατονικής φθογγικής συλλογής (η μηχανιστική εμφάνιση της οποίας γίνεται με συνεχόμενα όγδοα) και μπολιάζεται σταδιακά με την επτατονική διατονική συλλογή που απομένει για την δημιουργία ενός τρίτου τονικού χώρου, δηλαδή της χρωματικής κλίμακας και του δωδεκάφθογγου αθροίσματος που αυτή συνεπάγεται. Κατά συνέπεια, οι *εντός χρόνου δομές* (ρυθμική εξέλιξη) σχετίζονται άμεσα με την διαδικασία ενοποίησης των διατονικών συλλογών με απώτερο σκοπό την δημιουργία του χρωματικού αθροίσματος (*εκτός χρόνου δομές*). Έτσι, λοιπόν, παρατηρείται πως τόσο ο όρος «δομική διαδικασία» όσο και ο αντίστοιχος όρος «διαδικαστική δομή» θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με την ίδια βαρύτητα. Ολοκληρώνοντας, σχετικά με την υφή δεν θα παραλειπόταν η αναφορά στην κρυμμένη, ή μη, πολυφωνικότητα καθώς και στη συστηματική προβολή αντιθετικών (ενίοτε διπολικών) στοιχείων σε πολλαπλά επίπεδα της σύνθεσης (ρυθμικο-μελωδικό υλικό, άρθρωση, δυναμικές, χρήση τεχνικών κ.ά.).

Μακροδομικά, το *Balafon* βασίζεται στη διαδοχή δύο ανισομερών τμημάτων (χωρισμένων συνολικά σε επτά υποενότητες). Το πρώτο και σαφώς μεγαλύτερο τμήμα σχετίζεται αφ' ενός με τη χρήση της κυκλικής αναπνοής και αφ' ετέρου με τη σταδιακή έναρξη και εξέλιξη στο χρόνο μιας μηχανιστικής διαδικασίας που συστηματικά επιταχύνεται (υποενότητες I-IV). Αυτή η «χειρονομία» (gesture) περιγράφεται αποκλειστικά από τη σταδιακή πύκνωση των φθόγγων (συνεχή όγδοα, τρίηχα ογδόων, δέκατα-έκτα, τριακοστά-δεύτερα) μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο σταθερού παλμού. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα (υποενότητα V), που σχετίζεται με την πλήρη θραυσματοποίηση και αποδόμηση του προαναφερθέντος process, μέσω της εισαγωγής έντονων αντιθετικών στοιχείων (αρχικά φθόγγων μεγάλης διάρκειας και στη συνέχεια παύσεων για ορισμένο χρονικό διάστημα, σύντομων και διάσπαρτων μοτίβων ή / και συνηχήσεων) σε αυτό. Ολοκληρώνοντας, μια τελική υπενθύμιση επιλεγμένων χαρακτηριστικών της μηχανιστικής ιδέας και της εισαγωγής συντελείται με την ολοκλήρωση του έργου (υποενότητες VI-VII).

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω (βλ. "λεκτική κωδικοποίηση"), η κυκλική αναπνοή εδώ προβάλλεται ήδη από τον υπότιτλο ως προαπαιτούμενη τεχνική. Είναι ξεκάθαρο λοιπόν εξ αρχής πως θα έχει δομικό ρόλο στην ιδέα που διατρέχει το έργο. Πράγματι, χωρίς τον αδιάκοπο ήχο του σαξοφώνου δεν θα μπορούσε να δημιουργηθεί η έννοια της συνεχούς μηχανιστικής ροής φθόγγων, αλλά ούτε και η εξέλιξή της σε όλο και μικρότερες χρονικές υποδιαιρέσεις. Επιπρόσθετα, δεν θα είχε νόημα ούτε η αποδόμηση της παραπάνω δομικής διαδικασίας (ή / και διαδικαστικής δομής), αφού ο εκτελεστής θα είχε «προσθέσει» παύσεις στην ερμηνεία του έργου πριν από τον ίδιο τον συνθέτη στην παρτιτούρα του. Σε περίπτωση, λοιπόν, που κάποιος εκτελεστής (παρά τις ρητές

χρησιμοποιήσω σε ένα έργο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα αρχέτυπο στην έντεχνη μουσική». «Οι οργανικές τεχνικές αποτελούν για εμένα απλά εργαλεία που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν σε μια μουσική γλώσσα, ένα μέσο για έναν σκοπό. Ωστόσο, το παραγόμενο αρχέτυπο μετατρέπεται σε ένα άχρονο μοντέλο». Βλ. Umble, ό.π., σ. 258.

λεκτικές τοποθετήσεις ή την εικόνα της υφής στη μουσική επιφάνεια) διέκοπτε την ροή του εξελισσόμενου ρυθμικο-μελωδικού υλικού για να αναπνεύσει, δεν θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως πρόκειται για μια ερμηνεία του *Balafon*, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Lauba.[56] Η εντολή, επομένως, του συνθέτη και η δέσμευση του ερμηνευτή σε αυτήν (μιας και ο ίδιος επιδιώκει να αποδώσει αυτό το έργο) είναι σαφής, ανελαστική και ταυτόχρονα αποτελεί το «μάθημα» που πρέπει να διδαχθεί στην εν λόγω concert-study. Η ίδια η τεχνική δυσκολία της σπουδής αποκτά λοιπόν τόσο και τέτοιο δομικό ρόλο στην κατασκευή του έργου, που αποτελεί ουσιαστικά μία (προ-) συνθετική ιδέα· μετατρέπεται σε ένα βασικό δομικό συστατικό και σε ένα αρχέτυπο (όπως σημειώνει ο Lauba) που διατρέχει το *Balafon*.

Ωστόσο, σημειώνοντας ο συνθέτης λεκτικά στον υπότιτλο το ζήτημα της χρήσης αυτού του είδους της αναπνοής-ερμηνείας, στερεί από αυτή την εντολή το συγκεκαλυμμένο χαρακτήρα που θα μπορούσε να έχει ώστε να δικαιολογείται η αναφορά της εδώ και όχι στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο της *λεκτικής κωδικοποίησης*. Το γεγονός της δομικής σπουδαιότητας, όμως, που ενέχει εδώ η κυκλική αναπνοή, καθώς και το ότι οι εννιά concert-studies εκδόθηκαν όλες μαζί (1996) και είναι κατασκευασμένες έτσι ώστε να υπάρχει μια χαρακτηριστική εξελικτική δυσκολία από την πρώτη ώς την τελευταία, τονίζει την παιδαγωγική σημασία του εγχειρήματος και την σημείωσή της στον υπότιτλο. Συνεπώς, με αυτό τον τρόπο αρχίζει να διαφαίνεται πως η δεξιοτεχνία (σολιστικός ρόλος ⇔ *concert*) συνδυάζεται με την γνώση (παιδαγωγικός ρόλος ⇔ *study*). Μόνο στο *Balafon* λοιπόν, στη μήτρα των υπόλοιπων σπουδών, ο Lauba σημειώνει αυτήν την τεχνική, κάτι που δεν θα κάνει ξανά στα υπόλοιπα μηχανιστικά μέρη των οκτώ έργων.

Jungle

Η σπουδή *Jungle* είναι η τέταρτη concert-study του corpus των έργων και σχετίζεται με τη χρήση της τεχνικής slap-tongue, η οποία διακόπτει την ροή μηχανιστικά «συνεχόμενων» φράσεων που χαρακτηρίζονται από άρθρωση *legato* (*Slap-tongue integrated with legato phrasing*). Φυσικά, η διακοπή αυτών των φράσεων επισημαίνεται οπτικά στην παρτιτούρα αλλά όχι ηχητικά με την εκτέλεση του έργου. Ο λόγος είναι πως η ταχύτητα που απαιτείται από τον συνθέτη για την εκτέλεση αυτής της σπουδής δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αδιάκοπης ύπαρξης των *legato* φράσεων (στο υπόβαθρο), παρά την ύπαρξη φθόγγων με *slap-tongue*. Αν η ταχύτητα της ερμηνείας άλλαζε, τότε όλο το οικοδόμημα θα κατέρρεε, καθώς θα αποκαλύπτονταν τα δομικά στοιχεία της άρθρωσης του έργου και οι ασυνέχειές τους.[57]

Μακροδομικά, το έργο αποτελεί μία τριμερή σύνθεση (Α-Β-Α΄). Το τμήμα Α, που είναι και το μεγαλύτερο τμήμα, χαρακτηρίζεται από δύο επίπεδα υφής. Το πρώτο αποτελείται από legato μοτίβα (τρίχορδα, τετράχορδα ή και μεγαλύτερα ενίοτε), τα οποία διακόπτονται από φθόγγους με *slap-tongue*. Στο δεύτερο επίπεδο χρησιμοποιείται μόνο η άρθρωση *legato* και προωθείται πάλι η μηχανιστικότητα μέσα από τη μελωδικότητα και την κρυμμένη πολυφωνία, αυτή τη φορά. Το αντιθετικό τμήμα Β είναι και πάλι μηχανιστικό, αλλά το χαρακτηρίζουν απλοί φθόγγοι ή / και συνηχήσεις (*multiphonics*) που αποδίδονται με συνεχόμενες τρίλιες και τρέμολα. Το τμήμα Α΄, τέλος, επαναφέρει παραλλαγμένα και εξελιγμένα τα επίπεδα υφής του Α, όπως και όλα τα στοιχεία που το συναποτελούν. Ενδιαφέρον θα είχε να παρατηρήσει κανείς στη μικροδομή τις πολλαπλές και συνεχείς αλλαγές της κάθε υφής αλλά και τη χρήση στοιχείων του Β (μέσω παρεμβαλλόμενων φράσεων καθώς και μίας συγκεκριμένης συνήχησης που δρα ως σινιάλο υπενθύμισης) στα τμήματα Α και Α΄, αντίστοιχα.

[56] Βλ. υποσημείωση 5.

[57] Βλ. σχετικά και το έργο *Continuum* του G. Ligeti.

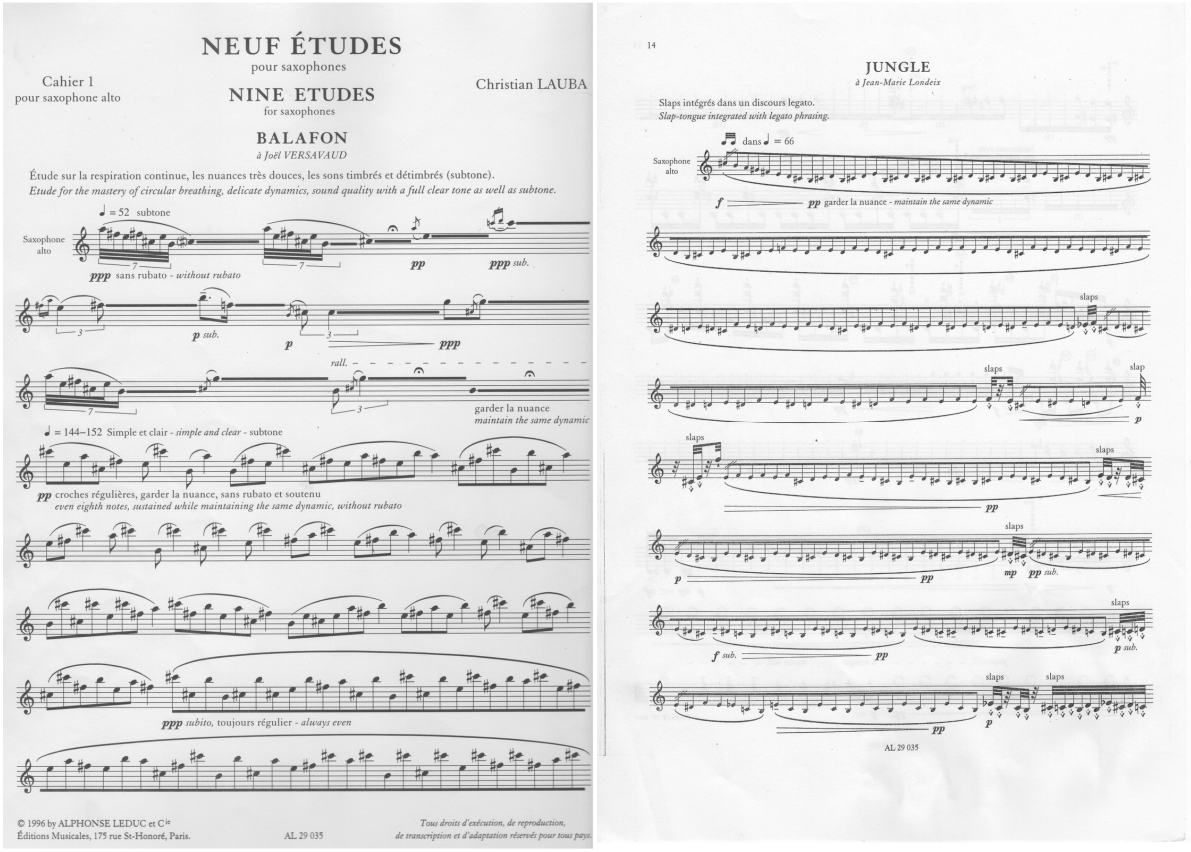
Η κυκλική αναπνοή αποτελεί εδώ πλέον μία προαπαιτούμενη τεχνική που δεν υποδηλώνεται στον τίτλο του έργου, όπως έγινε με το *Balafon*. Υπονοείται μέσω της σημειογραφίας και των αναγκών που αυτή πρέπει να καλύψει για να προκύψει ηχητικά η αναγραφόμενη υφή και η μηχανιστικότητά της (στις διαφοροποιημένες εκφάνσεις της μέσα στα επιμέρους τμήματα). Άλλωστε, ο συνθέτης στο *Jungle* χρησιμοποιεί το σημείο της αναπνοής (᾽) τρεις φορές, υποδηλώνοντας έτσι πως ο ίδιος ορίζει και πάλι τα πάντα σε σχέση με την διακοπή, ή μη, του συνολικού ήχου.

Αν το *Balafon* αποτελεί μήτρα των υπόλοιπων συνθέσεων για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, τότε στο *Jungle* εμφανίζεται για πρώτη φορά ένα σημαντικό είδος σημειογραφίας (και μουσικής υφής, κατ᾽ επέκταση), που θα χαρακτηρίσει και όλες τις επόμενες concert-studies ως κωδικοποιημένη εντολή. Το είδος αυτό χρησιμοποιείται για να διαχωρίσει δύο αντιτιθέμενες πλευρές (εδώ διαφαίνεται και οπτικά πλέον η διπολικότητα).[58]

1. Αφ᾽ ενός, εμφανίζονται *legato* φράσεις με μικρότερα φθογγόσημα ενωμένα ως όγδοα και με την προσθήκη της σημειογραφικής ένδειξης που χρησιμοποιείται για την επέρειση. Αυτά, όπως αναγράφεται και στο index (βλ. υποκεφάλαιο για την "λεκτική κωδικοποίηση", 1), πρέπει πάντοτε να αποδίδονται από τον εκτελεστή όσο το δυνατόν πιο γρήγορα. Δεν υπάρχει, δηλαδή, κάποιος περιορισμός ή όριο ως προς την αύξηση της ταχύτητας εκτέλεσής τους. Όσο περισσότερο, λοιπόν, ο εκτελεστής μελετά το έργο (*study*) και το παρουσιάζει σε συναυλιακές συνθήκες (*concert*), τόσο καλύτερα θα μπορεί να αποδώσει την αρχική ιδέα / εντολή του συνθέτη. Η συνθήκη αυτή θυμίζει την τοποθέτηση του Agamben που έγινε νωρίτερα, στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο, πως η εξουσία μέσω της εντολής δεν σταματά ποτέ να υφίσταται οντολογικά και πάντοτε είναι σαν να ξεκινά από την αρχή αυτό που η ίδια δημιουργεί. Φτάνουμε, λοιπόν, έτσι στο συμπέρασμα πως στο *Jungle* προϋπάρχει μια βασική προϋπόθεση του *μουσικού έργου*, αφού προκύπτει νοηματικά πως η καλύτερη ερμηνεία του είναι η ιδεατή εκδοχή του και πως καμία εκτέλεση ποτέ δεν θα μπορέσει να φτάσει (όσο πιστή και αν είναι) την αρχική ιδέα του συνθέτη, αποκρυσταλλωμένη πλέον σε μορφή μουσικού κώδικα.
2. Αφ᾽ ετέρου, εμφανίζονται φθογγικές συλλογές με slap-tongue, ομαδοποιημένες ανά μία ή και περισσότερες νότες, σε κανονικό μέγεθος γραμματοσειράς και με χρονική διάρκεια τριακοστών-δευτέρων (σε σταθερό παλμό 66 bpm). Άλλος ένας ορισμός της διπολικότητας στα έργα του Lauba προκύπτει εύληπτα από αυτό το σημειογραφικό μοντέλο. Έχει σημασία να περιγραφεί η διαδικασία παραγωγής της εκάστοτε άρθρωσης, ώστε να διαφανεί πλήρως ο διπολικός χαρακτήρας του παραδείγματος. Στο *slap-tongue* ο εκτελεστής, δημιουργώντας κενό αέρος μεταξύ γλώσσας και καλαμιού, τραβάει απότομα τη γλώσσα του προς τα κάτω ώστε να επιτευχθεί, μέσω της αντίστροφης αρχικής ταλάντωσης του καλαμιού, ο σκληρός επικρουστικός ήχος που συνεπάγεται αυτή η τεχνική. Στο *legato*, αντίθετα, η συμμετοχή της γλώσσας είναι απαγορευτική και ουσιαστικά δεν μπορεί να σχετίζεται παρά μόνο με την στιγμή της ατάκας του ήχου. Συνεπώς, η βασική παραγόμενη μουσική υφή στο *Jungle* περιλαμβάνει δύο εντελώς ακραίες εκδοχές της κλίμακας χρήσης της γλώσσας του εκτελεστή: όπου υπάρχει μέσα στη φράση χρήση γλώσσας, δεν νοείται το *legato*· αντίστοιχα, όπου η γλώσσα είναι ουσιαστικά αδρανοποιημένη, δεν μπορεί κανείς να μιλάει για *slap-tongue*. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον, μάλιστα, παρουσιάζει το γεγονός ότι αυτή

[58] Βλ. και το σχετικό υποκεφάλαιο.

η τεχνική είναι αρκετά απαιτητική, εξαντλητική για τον εκτελεστή και το καλάμι του οργάνου, αλλά, τέλος, και πιο χρονοβόρα από το απλό ή και το διπλό *staccato*. Πέρα, λοιπόν, από το καθαρά τεχνικό κομμάτι της διαφοροποίησης στην κλίμακα χρήσης της γλώσσας, υπάρχει και η οντολογική τοποθέτηση που δηλώνει την απόλυτη δράση σε αντιδιαστολή με την αδράνεια, ή ενδεχομένως την εξουθένωση του εκτελεστή και των αναλώσιμων υλικών του σε αντίθεση με τη διατήρηση της ενέργειάς του / τους στο πλαίσιο μιας εν δυνάμει «πειθαρχικής πρακτικής».[59] Κατά συνέπεια, μέσα από την εξεζητημένη χρήση δύσκολων τεχνικών και την αναγωγή τους σε βασικά δομικά στοιχεία των έργων (κυκλική αναπνοή, *slap-tongue* κ.ά.), ο Lauba εξισώνει την φιλοσοφική εκδοχή της υποταγής με την κούραση και την εξουθένωση του εκτελεστή μέχρι να επιτύχει το επιδιωκόμενο ηχητικό αποτέλεσμα, σε επίπεδο πλέον σωματικής φυσιολογίας. Έτσι, το δίπολο εντολή / υπακοή εμφανίζεται ταυτόχρονα οντολογικά α) σαν φιλοσοφική θεώρηση, β) ως σημειογραφική πραγμάτωση (λεκτική ή μουσικά κωδικοποιημένη) στην παρτιτούρα του έργου και, τέλος, γ) σαν σωματοποιημένο αποτέλεσμα διάδρασης δυνάμεων στο φυσικό σώμα του ερμηνευτή.



Η πρώτη σελίδα των concert-studies *Balafon* και *Jungle*, αντίστοιχα

Συμπεράσματα

Στην παρούσα τοποθέτηση έγινε μια προσπάθεια, μέσω φιλοσοφικών θεωρήσεων που προέκυψαν από τα δεδομένα της ανάλυσης και τη μελέτη των εν λόγω έργων, να αποδειχθεί:

[59] Για τον όρο «πειθαρχική πρακτική» (disciplinary tactic) σύμφωνα με τον Φουκώ, βλ., μεταξύ άλλων, και Τρουλινού, ό.π., σ. 177.

1. ο τρόπος με τον οποίο ο Lauba συνδέει την σολιστικότητα (*concert*) με την παιδαγωγικότητα (*study*) ως προαπαιτούμενο για την κατασκευή εννιά έργων κλιμακωτής δυσκολίας, στο πρότυπο του ιδιώματος των concert-studies.
2. ποιους τρόπους χρησιμοποιεί ο Lauba ώστε να εξαλειφθούν πλήρως οι πιθανές λανθάνουσες ερμηνείες των έργων του, αλλά και να διατηρηθεί ακέραιος ο χαρακτήρας της σύνθεσης ή η ιδέα που προ-υπάρχει στο υπόβαθρο.
3. γιατί η άρτια αλλά τυποποιημένη εκτέλεση προτιμάται σε σχέση με μια ευφάνταστη και πρωτότυπη ερμηνεία στα έργα του Lauba για σαξόφωνο, και πώς αυτό συνδέεται με την έννοια του *μουσικού έργου*.
4. πως μέσα από τον ανελαστικό περιορισμό επιλογών μπορούν να προκύψουν νέες δυνατότητες τεχνικής και αισθητικής απελευθέρωσης του ερμηνευτή. Αφ' ενός, η τυποποίηση της εκτέλεσης αποτελεί ουσιαστικά ένα ιδανικό στη μουσική του Lauba, ενώ ταυτόχρονα η ιδανική εκτέλεση μπορεί να είναι μόνο η ιδεατή. Αφ' ετέρου, αν μελετήσει κανείς σε βάθος μια τόσο απαιτητική παρτιτούρα και προσπαθήσει να είναι πιστός και συνεπής στην αποκωδικοποίησή της, μακροπρόθεσμα θα γνωρίζει καλύτερα όχι μόνο το όργανο αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό μέσα σε πραγματικά απαιτητικές συνθήκες μελέτης και εκτέλεσης σε κοινό. Οι τεχνικές αδυναμίες του εκάστοτε εκτελεστή θα μετατραπούν σε υλικό μελέτης και, κατ' επέκταση, σταδιακά όλες οι εξουσιαστικές δομές (μέσα από την διευρυμένη έννοια της προστακτικής έγκλισης) που συνυφαίνουν μια μουσικά κωδικοποιημένη παρτιτούρα θα μετατραπούν, πλέον, σε ερμηνεία ενός έργου τέχνης. Η άρση της διπολικότητας για τον Agamben προκύπτει από την εισαγωγή ενός τρίτου στοιχείου στους δύο πόλους. Αυτό το τρίτο στοιχείο, λοιπόν, μπορεί εν προκειμένω να σχετίζεται με τον κοινό οντολογικό χώρο μεταξύ εντολής και υπακοής και, πιο συγκεκριμένα, με την τελετουργική στιγμή της ερμηνείας της παρτιτούρας. Εκεί διαφαίνεται ξεκάθαρα πως η σημασία των δύο πόλων (εντολής / υπακοής) αναιρείται πλέον, αφού δεν υφίσταται πια εναλλαγή ενεργειών αλλά μετουσίωση ρόλων.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες εκφράζονται στα μέλη της τριμελούς επιτροπής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. που έχει συσταθεί στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής του συντάκτη. Συγκεκριμένα, γίνεται αναφορά στους Κωνσταντίνο Τσούγκρα (επιβλέποντα – Μόνιμο Επίκουρο Καθηγητή), Δανάη Στεφάνου (Επίκουρη Καθηγήτρια) και Μιχάλη Λαπιδάκη (Καθηγητή). Οι ορθές υποδείξεις και παρεμβάσεις τους αποτελούν καίρια και ουσιαστική καθοδήγηση για την ολοκλήρωση της έρευνας.

Για την αλληλογραφία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: πρόδρομες σκέψεις

Κώστας Καρδάμης

Οποιαδήποτε αναφορά στη σημασία της αλληλογραφίας ενός προσώπου για την με αμεσότητα έρευνα ιδιωτικών, επαγγελματικών, διαπροσωπικών και ευρύτερων στοιχείων, καθώς και στα μεθοδολογικά ζητήματα που προκύπτουν, είναι σαφής και αυταπόδεικτη. Η αλληλογραφία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872) δεν αποτελεί εξαίρεση ως προς τα παραπάνω: έχοντας γεννηθεί Βενετσιάνος, γαλουχηθεί ως Γάλλος, δημιουργήσει και δραστηριοποιηθεί ως Βρετανός και πεθάνει Έλληνας, ο Μάντζαρος είναι μία ακόμη από εκείνες τις συναρπαστικές προσωπικότητες (όπως είναι και ο Ανδρέας Μουστοξύδης, ο Γεώργιος Μαρκοράς, ο Διονύσιος Σολωμός ή ο Πέτρος Βράιλας Αρμένης) που βίωσαν και πρωταγωνίστησαν σε μια εξαιρετικής σημασίας περίοδο της νεώτερης ελληνικής ιστορίας. Ταυτόχρονα, ανήκει σε εκείνες τις περιπτώσεις ανθρώπων που αναφέρονται μέσω της ζωής τους, όχι μόνο στην εποχή κατά την οποία έζησαν, αλλά και στη σημερινή, αποκαλύπτοντας πλήθος σύγχρονων, συχνά ιδεοληπτικών, αγκυλώσεων.

Στο πλαίσιο αυτό, η αλληλογραφία του συνθέτη, εισερχόμενη και εξερχόμενη, είναι σαφές και αναμενόμενο ότι έχει ιδιαίτερη σημασία. Ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι ακόμη και τώρα ο Μάντζαρος παραμένει πρακτικά άγνωστος εξαιτίας της αναγνωρισιμότητάς του ως συνθέτη του Ελληνικού Εθνικού Ύμνου, ιδιότητα που, παρ' ότι εμφανίστηκε επίσημα στα επτά τελευταία έτη της ζωής του, στάθηκε αρκετή για να επισκιάσει τη ζωή και το συνολικό έργο του, αλλά και να για αποτελέσει για πάνω από έναν αιώνα τη μοναδική οδό προσέγγισης του Κερκυραίου μουσουργού. Με αυτά κατά νου, είναι σαφές ότι η αλληλογραφία του Μάντζαρου δύναται να προσφέρει σειρά πρωτότυπων, άμεσων και μοναδικής σημασίας πληροφοριών για τον μουσουργό, το περιβάλλον του και την εποχή του.

Ωστόσο, η ειδοποιός διαφορά της μαντζαρικής αλληλογραφίας με άλλες αντίστοιχες σειρές τεκμηρίων είναι ότι αυτή έχει κυριολεκτικά ήδη δεινοπαθήσει ζώντος του συνθέτη, γεγονός που δημιουργεί σοβαρά, ενίοτε δε και ανυπέρβλητα, κενά και μεθοδολογικά ζητήματα. Οι πρώιμοι βιογράφοι του Μάντζαρου μεταφέρουν ένα σοβαρό γεγονός,[1] το οποίο, ζώντος του μουσουργού, έπληξε, ενδεχομένως ανεπανόρθωτα, τη συνοχή και τον αρχειακό ιστό της μαντζαρικής αλληλογραφίας: το 1843 και κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του Μάντζαρου στην Ιταλία κλάπηκε κιβώτιο, το οποίο περιείχε σημαντικές επιστολές από την αλληλογραφία του συνθέτη, τις οποίες είχε πάρει μαζί του, προφανώς για διευκόλυνση των επαφών του. Συγκεκριμένα, στο κιβώτιο αυτό υπήρχε «ἡ ἐπίσημος ἀλληλογραφία του, μὲ διασήμους καὶ Βασιλεῖς […] διότι τὴν ἔφερε πάντοτε μαζί».[2] Επίσης, υπό διερεύνηση είναι και το εάν ανάμεσα στο

[1] Σπυρίδων Παπαγεώργιος, «Περὶ τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου Μαντζάρου», *Κλειώ* 713, 15/27.2.1875, σ. 2-3: 2, και Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», *Ἀπόλλων*, τ. Ε΄, Φεβρουάριος 1890, σ. 956-962: 957.

[2] Επιστολή της δισέγγονης του Μάντζαρου, Φωφώς Κανελοπούλου, προς τον Κωνσταντίνο Ράδο, με ημερομηνία 14.5.1923· βλ. «Παράρτημα ΙΙ», στο: Χάρης Ξανθουδάκης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.),

υλικό που πώλησε υπηρέτης του Μάντζαρου την ίδια περίοδο στην Κέρκυρα χωρίς την έγκριση του συνθέτη[3] συμπεριλαμβανόταν και επιπλέον μέρος της μαντζαρικής αλληλογραφίας.

Βεβαίως, η δια επιστολών επαφές του Μάντζαρου συνεχίστηκαν και μετά το 1843 έως και τις τελευταίες μέρες της ζωής του, αφού ο Κερκυραίος μουσουργός «εἶχε φιλίαν μετὰ πολλῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, πρὸς οὓς διετήρει σπουδαίαν ἀλληλογραφίαν».[4] Ωστόσο, μετά τον θάνατο του συνθέτη η κακοδιαχείριση του αρχείου από τους απογόνους και η με διάφορους τρόπους μεθόδευση της εκποίησης – σε Κέρκυρα, Αθήνα, Ιταλία και Παρίσι – μέρους των μαντζαρικών ευρισκόμενων είχε καταστροφικές συνέπειες, τόσο για το συνθετικό και παιδαγωγικό έργο του, όσο και για την αλληλογραφία του.[5] Οι κληρονόμοι του Μάντζαρου είδαν συνολικά στα κατάλοιπα του συνθέτη μια πιθανή πηγή πλουτισμού και, συνεπώς, ανταπόκρισης στα πιεστικά οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζαν. Ταυτόχρονα, όμως, δεν μπόρεσαν να κατανοήσουν τη σημασία του αρχειακού υλικού και την αξία του μουσικού έργου του γεννήτορά τους, αφού η όλη μεταχείριση των μαντζαρικών καταλοίπων δείχνει άτομα που ελάχιστη σχέση είχαν με την τέχνη και την επιστήμη των ήχων, αλλά και με την ιστορική διάσταση του μουσουργού. Μέσα στο πλαίσιο προώθησης της οικονομικής αξιοποίησης των μαντζαρικών ευρισκόμενων πρέπει να προσεγγιστεί και η δημοσίευση επιλεγμένων επιστολών της αλληλογραφίας του συνθέτη από τους συντάκτες πρώιμων βιογραφικών εργασιών,[6] μιας και με τον τρόπο αυτό προβαλλόταν η ευρύτερη σημασία του συνθέτη και εμμέσως διευκολυνόταν εν δυνάμει η εκποίηση των έργων του.

Τελικά, το μεγαλύτερο μέρος των έργων και ένα μικρό μέρος της αλληλογραφίας του Μάντζαρου πέρασε στα χέρια των εγκατεστημένων αρχικά στην Πάτρα και στη συνέχεια στην Αθήνα απογόνων του συνθέτη, φτάνοντας τελικά στα χέρια της θρυλικής τρισέγγονής του, Φρόσως Γκέλη, η οποία το 1988 δώρισε το σύνολο σχεδόν των κατεχόμενων από αυτή μαντζαρικών τεκμηρίων στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.[7] Ένα άλλο μέρος των μαντζαρικών καταλοίπων, αποτελούμενο κυρίως από αλληλογραφία, όπως υποστήριζε το 1923 η δισέγγονη του Μάντζαρου Φωφώ Κανελοπούλου,[8] παρέμεινε στους συγγενείς του μουσουργού στην Κέρκυρα και είχε πιο περιπετειώδη πορεία. Είτε από αμέλεια, είτε με σκοπό την απόκτηση μικρών χρηματικών κερδών, οι διαμένοντες στην Κέρκυρα απόγονοι του συνθέτη φαίνεται ότι διασκόρπισαν άκριτα και δίχως συναίσθηση της σημασίας της, αν όχι το σύνολο, σίγουρα μεγάλο μέρος της αλληλογραφίας του Μάντζαρου, καθώς και συγκεκριμένα έργα του. Έτσι, ήδη το 1911 είχαν πωληθεί αντί 20 λεπτών οι ιδιόχειρες επιστολές του Zingarelli και του Pacini προς τον Μάντζαρο.[9] Ενδεχομένως από αυτές να προέρχονταν

Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2003, σ. 174-177: 175.

3 Παπαγεώργιος, ό.π., και Δε Βιάζης, ό.π.

4 Δε Βιάζης, ό.π., σ. 959.

5 Βλ. σχετικά: Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto, Αθήνα 2015, σ. 294-306.

6 Βλ. κυρίως: Φρειδερίκος Άλβάνας, «Νικόλαος ὁ Μάντζαρος», *Ἀττικόν Ἡμερολόγιον*, Αθήνα 1873, σ. 239-252· Σπυρίδων Παπαγεώργιος, «Περὶ τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου Μαντζάρου», *Κλειώ* 712, 8/20.2.1875, σ. 2-3, και *Κλειώ* 713, 15/27.2.1875, σ. 2-3· Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», *Ἀπόλλων* τ. Ε΄, Ιανουάριος 1890, σ. 942-946, και Φεβρουάριος 1890, σ. 956-962.

7 Σχετική η γλαφυρή εξιστόρηση του Γιώργου Λεωτσάκου, στο «"Ο Μάντζαρος και εγώ": Ένας προσωπικός απολογισμός», στο: Ξανθουδάκης και Καρδάμης (επιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 34-37.

8 «Παράρτημα ΙΙ», στο: Ξανθουδάκης και Καρδάμης (επιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 175.

9 Βλ. *Κερκυραϊκή Ἠχώ*, Α΄-29, 4.6.1911, σ. 2 (διευθυντής: Μιχαήλ Λάνδος), όπου εκφράζεται γενικότερος προβληματισμός για την τύχη του έργου διαφόρων πνευματικών ανθρώπων της Κέρκυρας. Σε

οι δύο επιστολές του Zingarelli που δώρισε ο ιστορικός Σπυρίδων Θεοτόκης τον Μάρτιο του 1930 στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας,[10] οι οποίες τουλάχιστον μέχρι το 1936 βρίσκονταν στο διοικητικό αρχείο του ιδρύματος.[11] Οι διάφορες επιστολές από το αρχείο του Μάντζαρου που αποκαλύπτονται κατά καιρούς σε διάφορα ιδιωτικά κερκυραϊκά αρχεία πιθανότατα να συνδέονται άμεσα με την παραπάνω στάση των απογόνων του. Από την άλλη, οι αποκείμενες στο Μοτσενίγειο Αρχείο πρωτότυπες επιστολές της μαντζαρικής αλληλογραφίας φαίνεται ότι είναι αποτέλεσμα πολύχρονων κόπων και, πιθανόν, σημαντικού χρηματικού κόστους για τον ίδιο τον Σπύρο Μοτσενίγο, ο οποίος με τον τρόπο αυτό επιχείρησε να αντιμετωπίσει τη διασπορά της μαντζαρικής αλληλογραφίας σε διάφορους ιδιώτες. Παρ' ότι, όμως, η ευρισκόμενη στο Μουσείο Μπενάκη και στο Μοτσενίγειο Αρχείο μαντζαρική αλληλογραφία είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και σχετικώς πολυάριθμη, σημαντικό μέρος της εξακολουθεί να βρίσκεται σε ιδιωτικές συλλογές ή αρχεία φορέων.

Αν τα παραπάνω, όμως, αφορούν κυρίως στην εισερχόμενη αλληλογραφία του συνθέτη, τα ζητήματα γίνονται ακόμη πιο δύσκολα σε ό,τι αφορά την εξερχόμενη αλληλογραφία. Η έρευνα συνεχώς αποκαλύπτει έναν διευρυνόμενο κύκλο παραληπτών, με τους οποίους ο Μάντζαρος διατηρούσε μακροχρόνια σχέση και επαφή. Η εξερχόμενη αλληλογραφία του συνθέτη αφορά εν δυνάμει προσωπικότητες, όπως, ενδεικτικά, τον Πέτρο Βράιλα Αρμένη, τον Ανδρέα Μουστοξύδη, την οικογένεια Λούντζη, τον Γεώργιο Μαρκορά, τους βασιλείς της Ελλάδος, την οικογένεια Δρακάτου Παπανικόλα, τον Πέτρο Κουαρτάνο, τον Raffaele Parisini ή τον Παύλο Καρρέρ (και πλειάδα άλλων συνθετών). Η μη ύπαρξη οργανωμένων αρχείων στις περισσότερες από τις παραπάνω ενδεικτικές περιπτώσεις αποτελεί ένα σημαντικό εμπόδιο, το οποίο γίνεται ανυπέρβλητο όταν υπεισέρχονται παράγοντες όπως πολεμικές και φυσικές καταστροφές καθώς και ο χρόνος. Ως προς τα παραπάνω, είναι χαρακτηριστικό (και ίσως αποκαρδιωτικό) το ότι το 1953, κατά την καταστροφική σεισμοπυρκαγιά της Ζακύνθου, χάθηκε η αλληλογραφία του Μάντζαρου με τον δικαστικό και ποιητή του λεγόμενου «σολωμικού κύκλου» Ιούλιο Τυπάλδο.[12] Ένα ξεχωριστό ζήτημα αποτελούν οι επιστολές που συνέταξε και υπέγραψε ο Μάντζαρος με την ιδιότητα του Ισόβιου Καλλιτεχνικού Διευθυντή της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, το σύνολο των οποίων βρίσκεται στα βιβλία αντιγράφων της αλληλογραφίας του ιδρύματος.

Παραλήπτες της μαντζαρικής αλληλογραφίας, όμως, υπήρχαν και στο εξωτερικό: αρκεί κανείς να αναφέρει τα ονόματα του Zingarelli, του γάλλου μαικήνα Jules Lardin, του Giovanni Pacini, του Giuseppe Persiani ή του αρχιμουσικού Giulio Cesare Ferrarini, καθώς και την πλειάδα των μη ελλήνων μαθητών του Μάντζαρου, ώστε να δοθεί μια πρώτη τάξη μεγέθους. Και στις περιπτώσεις αυτές η μη ύπαρξη οργανωμένων ιδιωτικών αρχείων ή αρχειακών σειρών αποτελεί σημαντικό πρόβλημα, ομοίως όπως και η διασπορά της αλληλογραφίας σε διαφορετικές πόλεις του εξωτερικού. Και εδώ, το

αντιστοιχία και η σημείωση-μαρτυρία του Σπυρίδωνος Μοτσενίγου, ότι «ο Ασωνίτης (λατονιέρης)» κατείχε στην Κέρκυρα τα έργα του Μάντζαρου· βλ. Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγειο Αρχείο, 640 ΙΙ Ε/24.

[10] Διοικητικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, Βιβλίο Αλληλογραφίας, 30.1.1922 – 7.12.1933, αρ. 264, 21.3.1930.

[11] Διοικητικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, 7.1.1932 – 22.10.1940, Συνεδρίαση 8.1.1936. Οι λανθάνουσες σήμερα επιστολές ενδεχομένως να χάθηκαν κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου· βλ. και σχετική μαρτυρία του Φιλοκτήμονα Παραμυθιώτη στο «Νικόλαος Μάντζαρος: ὁ μουσικὸς παιδαγωγὸς τοῦ ἔθνους. Μελέτη», *Κερκυραϊκά Χρονικά* VI, Κέρκυρα 1958, σ. 65-78: 71.

[12] Γεώργιος Ζώρας, «Θωμαζαίος καὶ Ἑπτανήσιοι. Ἀνέκδοτος ἀλληλογραφία», *Ἑπτανησιακὰ Μελετήματα*, τόμος Γ΄, Αθήνα 1966, σ. 373.

ζήτημα της διαχείρισης των ιδιωτικών αρχείων από τους απογόνους των παραπάνω προσωπικοτήτων κατέχει κεντρική θέση: χαρακτηριστικό είναι το ότι ευάριθμες επιστολές του Μάντζαρου προς τον αρχιμουσικό και μαθητή του Giulio Cesare Ferrarini έχουν αρχίσει την τελευταία πενταετία να κάνουν την εμφάνισή τους σε δημοπρασίες.[13]

Με αυτά κατά νου, δεν θα ήταν άστοχο να δοθεί μια πρώτη καταγραφή των χώρων, όπου απόκεινται μικρά ή μεγάλα μέρη της μαντζαρικής αλληλογραφίας, αλλά και πιθανοί άλλοι χώροι, όπου ενδεχομένως θα προσφέρουν κάποια αποτελέσματα στην έρευνα. Όπως ήδη ειπώθηκε, το κύριο μέρος της ευρισκόμενης μαντζαρικής αλληλογραφίας απόκειται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη. Ικανότατος αριθμός επιστολών υπάρχει στο Μοτσενίγειο Αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Μεμονωμένες ή ευάριθμες επιστολές έχουν εντοπιστεί στο Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο, στο Κέντρο Ερεύνης Ιστορίας Νέου Ελληνισμού της Ακαδημίας Αθηνών, στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, στη Συλλογή Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, στην Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας, στη Βρετανική Βιβλιοθήκη ή στα Βρετανικά Εθνικά Αρχεία.

Όσο για τα πιθανά ιδιωτικά αρχεία, που ενδεχομένως να κρύβουν επιπλέον επιστολές του συνθέτη ή απευθυνόμενες σε αυτόν, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της αλληλογραφίας με τον ιταλό μουσικοδιδάσκαλο και εμβληματική μορφή της οθωνική Αθήνας Raffaele Parisini. Πρόκειται για έναν άνθρωπο του άμεσου κύκλου του Μάντζαρου, με τον οποίο ο συνθέτης διατήρησε σχετικά συνεχή επαφή. Την αλληλογραφία αυτή εξέδωσε πρόσφατα η καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, σε μια εξαιρετική και ενδεικτική της σημασίας της μαντζαρικής αλληλογραφίας έκδοση.[14] Σε αντίστοιχες περιπτώσεις προσώπων θα πρέπει να στραφεί η μελλοντική αναζήτηση, η οποία, όπως φαίνεται, θα αποδώσει ικανούς καρπούς μετά από, δίχως άλλο, κοπιώδη έρευνα.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία υλικού είναι οι επιστολές που σώζονται σήμερα με έμμεσο τρόπο. Η πλέον πολυπληθής κατηγορία είναι εκείνες που, είτε σταλμένες από τον Μάντζαρο, είτε απευθυνόμενες σε αυτόν, σώζονται σήμερα σε χειρόγραφα αντίγραφα, ενδεχομένως από πρωτότυπα που βρίσκονταν σε μη κατονομαζόμενα ιδιωτικά αρχεία. Τα αντίγραφα αυτά φαίνεται ότι δημιουργήθηκαν κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα για χρηστικούς λόγους. Στη συνέχεια, έχουν εντοπιστεί μεμονωμένες επιστολές του Μάντζαρου δημοσιευμένες στον ιταλικό τύπο της εποχής από τους παραλήπτες τους, ώστε να αναδείξουν στους αναγνώστες την καλλιτεχνική αξία τους.[15] Επιπλέον, όπως ήδη αναφέρθηκε, διάφορα βιογραφικά κείμενα για τον Μάντζαρο της περιόδου 1873-1890 χρησιμοποιούν αποσπάσματα επιστολών της αλληλογραφίας του συνθέτη, από τα οποία άλλα συμπίπτουν με ευρισκόμενο πρωτότυπο υλικό, ενώ άλλα προέρχονται από λανθάνουσες επιστολές. Εδώ θα πρέπει να προστεθεί και ένα μοναδικό και προσφάτως εντοπισθέν ντοκουμέντο: μια σειρά σημειώσεων του ποιητή Giuseppe Regaldi, που απόκεινται στη Νοβάρα, περιέχει όχι μόνο ένα άγνωστο αντίγραφο των μαντζαρικών *Cenni sul Conte Solomos* [*Σκέψεων για τον Κόμη Σολωμό*] αλλά και αποσπάσματα από την αλληλογραφία του συνθέτη, τα οποία αντέγραψε ο

[13] Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον συλλέκτη, ερευνητή και αγαπητό φίλο, Σπύρο Γαούτση, ο οποίος όχι μόνο διασώζει με προσωπικό οικονομικό κόστος σπουδαία τεκμήρια της επτανησιακής ιστορίας αλλά, επιπλέον, τα θέτει άνευ ενδοιασμού στη διάθεση της έρευνας.

[14] Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης: Ζωή και έργο. Η αλληλογραφία του με τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

[15] *La Fama del 1864*, XXII-14, 5.4.1864, σ. 55.

Regaldi από το πρωτότυπο.[16] Και εδώ υπάρχουν πολλά αποσπάσματα αλληλογραφίας που δεν εντοπίζονται σε κάποια άλλη γνωστή πηγή.

Με τα δεδομένα αυτά, ενδεχομένως να μην είναι άσκοπη μια σύντομη αναφορά στο χρονικό εύρος της μέχρι στιγμής εντοπισμένης αλληλογραφίας του Μάντζαρου. Αν εξαιρέσει κανείς δύο επιστολές του Zingarelli προς τον Μάντζαρο (μία του 1821, σε χειρόγραφο αντίγραφο ιδιωτικού κερκυραϊκού αρχείου, και μία του 1835, δημοσιευμένη από τους πρώιμους βιογραφήσαντες), μία επίσης του 1835 από τον αυστριακό πρόξενο Wilhelm Mayersbach (αποκείμενη στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη) και μία του 1838 από τον ιταλό μαθητή του Μάντζαρου Antonio Crescentini (επίσης καταγραφόμενη μερικώς σε πρώιμα βιογραφικά σχεδάρια του Μάντζαρου), η υπόλοιπη γνωστή ευρισκόμενη μαντζαρική αλληλογραφία αφορά την περίοδο από το 1843 μέχρι λίγο πριν το θάνατό του το 1872.[17] Η παραπάνω διαπίστωση εν μέρει επιβεβαιώνει την πληροφορία της απώλειας της αλληλογραφίας κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του Μάντζαρου στην Ιταλία το 1843. Εμμέσως, όμως, επιβεβαιώνει και την πώληση της αλληλογραφίας με τον Zingarelli και τον Pacini από τους απογόνους του. Με τις διαπιστώσεις αυτές ως αφετηρία, γίνεται σαφές ότι η αναζήτηση αλληλογραφίας του Μάντζαρου στα ιδιωτικά αρχεία των προσώπων με τα οποία αυτός διατηρούσε επαφές πριν το 1843 αναμένεται να φωτίσει πτυχές της περιόδου αυτής.

Ολοκληρώνοντας τις σύντομες και μάλλον ατελείς αυτές σκέψεις, θα ήταν ενδεχομένως σκόπιμο να αναφερθούν μερικές χαρακτηριστικές περιπτώσεις ιδιαιτέρως σημαντικών πληροφοριών που αντλούνται αποκλειστικά από την ευρισκόμενη αλληλογραφία του Νικόλαου Μάντζαρου.

Η προαναφερθείσα περίπτωση του Giulio Cesare Ferrarini έχει πολλές επιπλέον ερευνητικές διακλαδώσεις, πέρα από εκείνη της σχέσης του μαθητή με τον δάσκαλο. Ο Ferrarini ερχόμενος στην Κέρκυρα το 1831 δεν ήταν ένας ανίδεος μουσικός, αλλά είχε ήδη ολοκληρώσει τις σπουδές του στο πλευρό του φημισμένου μουσικοδιδασκάλου της Μπολώνια Stanislao Mattei (1750-1825) και εργαζόταν ήδη ως επαγγελματίας μουσικός διευθυντής.[18] Αξίζει, μάλιστα, να σημειωθεί ότι δεν ήταν ο μόνος μαθητής του Mattei που έδρασε κατά τη δεκαετία του 1830 στην Κέρκυρα,[19] ενώ ο Mattei το 1811 είχε ήδη διδάξει τουλάχιστον έναν Κερκυραίο μουσικά θεωρητικά.[20] Με τα δεδομένα αυτά, η απόφαση του Ferrarini να συνεχίσει τις σπουδές του με τον Μάντζαρο μεταξύ 1831 και 1838, η προβολή του Κερκυραίου ως του κύριου δασκάλου του, η ιδιαίτερη μνεία στο μαντζαρικό σύστημα διδασκαλίας και μουσικής, και η διατήρηση μακροχρόνιας αλληλογραφίας με τον Μάντζαρο μετά το 1838 παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον.[21] Πέρα τούτων, από την ευρισκόμενη αλληλογραφία τους[22] προκύπτουν και οι ιδιαίτερες

[16] Archivio Statale Novara, Fondo Musei, Carteggio Regaldi, φακ. 5. Εκ βάθους ευχαριστίες στην καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Μιλάνου, Αμαλία Κολώνια, για την επισήμανση και τη διάθεση του παραπάνω τεκμηρίου.

[17] Ξεχωριστή, καίτοι εξίσου αποκαλυπτική, κατηγορία αποτελεί η αλληλογραφία που αφορά στις ενέργειες για την μεταθανάτια έκδοση έργων του Μάντζαρου περί το 1884.

[18] Για τον Ferrarini, τη μαθητεία του με τον Μάντζαρο και την καριέρα του, βλ. «Ferrarini, Giulio Cesare», στο: Roberto Lasagni (επιμ.), *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, διαδικτυακή έκδοση στο http://biblioteche2.comune.parma.it/lasagni (πρόσβαση: 17.12.2015).

[19] Κώστας Καρδάμης, «"Οι καλλιτέχνες δεν είναι πλέον διατεθειμένοι να υπακούσουν στις σοφές συμβουλές": Μια άγνωστη πτυχή της γνωριμίας της Επτανήσου με τα έργα του Giuseppe Verdi», *Ιονικά Ανάλεκτα* 4, 2014, σ. 36-46: 39-40.

[20] J. A. de La-Fage, *Memoria intorno la vita e le opere di Stanislao Mattei*, Jacopo Marsigli, Bologna 1840, σ. 46.

[21] Σχετικές αναφορές στο Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π.

[22] Ιδιωτικό αρχείο Σπύρου Γαούτση.

προσωπικές σχέσεις με την οικογένεια του Κερκυραίου, καθώς και η εκτίμηση προς το πρόσωπο και το μουσικό ταλέντο του πρωτότοκου γιου του Μάντζαρου, του Σπυρίδωνα, και του μαθητή του, Αντώνιου Λιμπεράλη. Επίσης, προκύπτουν και δύο άγνωστες πτυχές: αφ' ενός, ότι η μετακίνηση του Μάντζαρου στην Ιταλία το 1843 οφειλόταν στην εγκατάσταση στη Νάπολη του πρωτότοκου γιου του για σπουδές και, αφ' ετέρου, ότι την περίοδο εκείνη ο Μάντζαρος σκέφτηκε για μία και μοναδική φορά, όπως φαίνεται, να εγκαταλείψει την Κέρκυρα και να εγκατασταθεί στην Ιταλία διδάσκοντας μουσική.

Ιδιαίτερη σημασία από φιλολογικής και φιλοσοφικής άποψης έχει το αποκείμενο σε ιδιωτικό κερκυραϊκό αρχείο αντίγραφο μιας επιστολής του Μάντζαρου προς τον Jules Lardin τον Δεκέμβριο του 1851. Ως γνωστόν, ο φιλόμουσος και μαικήνας των τεχνών Γάλλος Jules Lardin, προσωπικός φίλος του Ανδρέα Μουστοξύδη και παλαιός γραμματέας του Σατωμβριάνδου, δώρισε το 1849 στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική μια σειρά έργων του Grétry και του Monsigny, καθώς και σχετικά μελετήματα για αυτούς.[23] Οι δωρηθείσες παρτιτούρες έδωσαν την αφορμή στον Μάντζαρο να συγγράψει το περίφημο *Rapporto* του, την πλέον ολοκληρωμένη αισθητικο-αναλυτική μελέτη του για τη μουσική εν γένει και τους συγκεκριμένους γάλλους μουσουργούς ιδιαιτέρως. Η μελέτη ολοκληρώθηκε, εξαιτίας προσωπικών δυσκολιών του Μάντζαρου, στις αρχές του 1851 και μάλιστα με δύο διαφορετικά «τραβήγματα», κατά την ορολογία της εποχής. Στην επιστολή του προς τον Lardin, ο Μάντζαρος δεν αναφέρει μόνο κάποιες επιπλέον πτυχές της μουσικοαισθητικής σκέψης του, αλλά κυρίως καταγράφει τις διάφορες αβλεψίες που θεώρησε πρέπον να γνωρίζει ο Lardin παραλαμβάνοντας τα δικά του αντίτυπα. Η επιστολή αυτή, λοιπόν, αποτελεί τεκμήριο εκ των ων ουκ άνευ για όποιον θα ήθελε να ασχοληθεί ολοκληρωμένα με το μαντζαρικό *Rapporto*.

Το ίδιο έργο απασχολεί και μια επιστολή του Νοεμβρίου του 1851, γραμμένη από τον Μάντζαρο με παραλήπτη τον διαμένοντα στο Λονδίνο Γεώργιο Δρακάτο Παπανικόλα, αδελφό του γραμματέα της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής Σπυρίδωνος Δρακάτου Παπανικόλα και παιδικό φίλο του συνθέτη.[24] Σε αυτή, αφ' ενός είναι χαρακτηριστική η διαβεβαίωση του Μάντζαρου ότι «αναγκάστηκε να τιτλοφορήσει» το έργο του αυτό *Rapporto* ανταποκρινόμενος στις ανάγκες της Φιλαρμονικής και, αφ' ετέρου, είναι σημαντική η πληροφορία ότι ο συνθέτης ζητούσε από τον ευρισκόμενο στο Λονδίνο φίλο του να αποστείλει στον Lardin στο Παρίσι τα αντίτυπα του *Rapporto*.

Ενδεχομένως, πιο αποκαλυπτικά για την προσωπικότητα του Μάντζαρου και για τις εμμονές των βαυαρών αυλικών του αθηναϊκού παλατιού είναι τα λόγια με τα οποία συνοδεύει ο συνθέτης στην ίδια επιστολή την αποστολή ενός αριθμού τραγουδιών που αφιέρωσε στη βασίλισσα Αμαλία και τα οποία θέτει και στη διάθεση του Παπανικόλα. Υπογραμμίζει ο Μάντζαρος:

> Θα βρείτε ανάμεσα σε αυτά [τα τραγούδια], δύο ελληνικά στη διάλεκτο της πατρίδας μας, τα οποία μπήκα στον πειρασμό να γράψω ανακατεύοντας τις νότες με τα λόγια, και διαμορφώνοντας εγώ τους στίχους, με τους οποίους θα γελάσετε. Ωστόσο, πρέπει να γνωρίζετε ότι έχοντάς μου στείλει την παράκληση εκ μέρους της (Βασιλικής) Αυλής των Αθηνών για μερικά λαϊκά τραγούδια μας, και μην έχοντας κάποια στη διάθεσή μου, ξεκίνησα να γράφω πρόχειρα, όπως μπορούσα, τους παρακάτω στίχους.

[23] Για το χρονικό της δωρεάς του Lardin και τα της συγγραφής του μαντζαρικού *Rapporto*, βλ. Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 267-269.

[24] Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Συλλογή Χειρογράφων, Φιλολογικό Αρχείο, 121.

Το παραπάνω σημείο της συγκεκριμένης επιστολής, καίτοι γραμμένο στα ιταλικά, υπογραμμίζει έτι περισσότερο τη διαμορφωμένη πεποίθηση περί εθνικής γλώσσας την περίοδο εκείνη. Άλλωστε, ο Μάντζαρος υπήρξε θερμός υποστηρικτής της δημοτικής. Δείχνει, όμως, και το πόσο στρεβλή και πιεστική θα μπορούσε να καταστεί η μονομανία των εν Αθήναις κρατούντων με το λαϊκό ελληνικό στοιχείο, καθώς και τον ευφάνταστο τρόπο με τον οποίο ανταποκρίνονταν ενίοτε οι κατά καιρούς πληροφοριοδότες τους. Άλλωστε, ο Μάντζαρος, με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, δεν είχε ακολουθήσει στη δημιουργία του τον δρόμο του κοινώς εννοούμενου φολκλορισμού (συνειδητή επιλογή, η οποία σε μετέπειτα περιόδους θα του καταλογιζόταν ως μειονέκτημα και ως απόδειξη έλλειψης «εθνικού χαρακτήρα»).[25] Η παραδοχή του Μάντζαρου, μάλιστα, ότι δεν είχε στη διάθεσή του αντίστοιχο υλικό, ενδεχομένως να σημαίνει ότι το φιλολογικά παραδιδόμενο μαντζαρικό «λεύκωμα με λαϊκά μοτίβα» της Κέρκυρας, το οποίο το 1936 βρέθηκε στη Ρουμανία,[26] το 1851 δεν είχε ακόμη αρχίσει να δημιουργείται.

Με τα μουσικοθεωρητικά ενδιαφέροντα του Μάντζαρου, και μάλιστα τα προ του 1843, σχετίζεται η αναφορά σε επιστολή του Μαρτίου του 1835, ότι ο αυστριακός πρόξενος στην Κέρκυρα, Wilhelm Mayersbach, πήρε πίσω τη γερμανική μετάφραση περί μουσικής μετρικής από την *Musurgia universalis* του «διάσημου μουσουργού, μουσικού, φιλοσόφου και ιστορικού» Athanasius Kircher.[27] Δεν είναι άσκοπο να επισημανθεί ότι το συγκεκριμένο βιβλίο υπήρχε τότε στη βιβλιοθήκη της Ιονίου Ακαδημίας στην πρωτότυπη έκδοση του 1650,[28] ενώ υπογραμμίζεται και το διαχρονικό ενδιαφέρον του Μάντζαρου για τη μετρική.

Ιδιαίτερη σημασία έχουν και μια σειρά από επιστολές διαφόρων ιμπρεσάριων, θεατρικών πρακτόρων, τραγουδιστών και μουσικών, οι οποίοι ζητούσαν συστηματικά από τον Μάντζαρο να μεσολαβήσει για την ανάθεση της θεατρώνησης του κερκυραϊκού θεάτρου ή για την πρόσληψή τους στον θίασο ή στην ορχήστρα του. Με τον τρόπο αυτό αντλούνται πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την άμεση ή την έμμεση εμπλοκή του Μάντζαρου στα θεατρικά πράγματα της Κέρκυρας, αλλά και την αναγνώρισή του στον ιταλικό χώρο.

Επίσης, μια αποκείμενη στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη επιστολή του 1847 από την Corfu Amateurs Musical Society, η οποία αναγγέλλει στον μουσουργό την εκλογή του ως επιτίμου μέλους της «για τα υψηλά μουσικά επιτεύγματά του», σήμερα δεν υπογραμμίζει μόνο την αναγνώριση του Μάντζαρου από το βρετανικό στοιχείο και τις σχέσεις του με αυτό, αλλά παράλληλα αποκαλύπτει και την αρχή της αναζήτησης για έναν άγνωστο μουσικό φορέα των Επτανήσων. Τις σχέσεις του Μάντζαρου με τον βρετανικό παράγοντα, αυτή τη φορά από την επίσημη πλευρά, καταδεικνύει η πρόσκληση, τον Νοέμβριο του 1849, του μουσουργού από τους αξιωματικούς του 16ου Βρετανικού Συντάγματος να συμμετέχει στις εξετάσεις τριών στρατιωτικών

[25] Ενδεικτικά, και επικεντρώνοντας στο επτανησιακό περιβάλλον, βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Μάντζαρος (Νικόλαος)», στο: *Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν*, Ἐλευθερουδάκης, Αθήνα 1930, τόμος 9, σ. 123· Γεώργιος Σκλάβος, «Μάντζαρος Χαλικιόπουλος, Νικόλαος», στο: *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Πυρσός, Αθήνα 1931, τόμος 10, σ. 633-634· επίσης, Γεώργιος Λαμπελέτ, «Μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Μαντζάρου», *Ἰόνιος Ἀνθολογία* Ζ΄-69, 70, 71, Μάρτιος 1933, σ. 9-11. Ήδη το 1905, ακόμη και ο κατά κανόνα «απολογητής» του Μάντζαρου, Σπυρίδων Δε Βιάζης, ακολουθώντας την επικεντρωμένη στον φολκλορισμό συζήτηση περί «εθνικής μουσικής» κατά την περίοδο εκείνη, υποστήριζε ότι ο δάσκαλός του δεν έγραψε έργο εθνικό, παρ' ότι θα μπορούσε («Ὁ Μάντζαρος», *Παναθήναια*, έτος Ε΄, τ. 10, 1905, σ. 129-136).

[26] Σπυρίδων Μοτσενίγος, *Νεοελληνικὴ μουσική: συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*, Αθήνα 1958, σ. 136-137.

[27] Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, 505, φάκελος 10, αρ. 84.

[28] Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Ιονίου Γερουσίας, 303, αρ. 65.

μουσικών.[29] Η ταυτόχρονη ιδιότητα του Μάντζαρου ως Γραμματέα του Προέδρου της Γερουσίας, επίσης αναφερόμενη συχνά σε σωζόμενες επιστολές, δεν φαίνεται να εμπόδισε τους στρατιωτικούς να αναζητήσουν στον Κερκυραίο την εγκυρότερη διέξοδο στο θέμα της αξιολόγησης των μουσικών τους. Σήμερα, όμως, οι δραστηριότητες αυτές ενδεχομένως να φέρνουν σε αμηχανία όσους με υπερβάλλοντα ζήλο βλέπουν στο πρόσωπο του Μάντζαρου μόνο τον συνθέτη του Ελληνικού Εθνικού Ύμνου.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η διασκορπισμένη σε τρία αρχεία (Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο, Εθνική Βιβλιοθήκη, Μουσείο Μπενάκη) αλληλογραφία του Μάντζαρου με την Ζακύνθια πιανίστρια Σουζάνα Ναράντζη, καθώς και εκείνη με τους Φραγκίσκο Δομενεγίνη, Νικόλαο Τζανή Μεταξά, Αντώνιο Καπνίση και πολλούς άλλους.

Οι ενδεικτικές περιπτώσεις θα μπορούσαν να συνεχιστούν για πολύ, αλλά, δίχως άλλο, κάτι τέτοιο δεν έχει ιδιαίτερη σημασία την παρούσα στιγμή· όχι μόνο διότι ο χώρος δεν το επιτρέπει, αλλά κυρίως διότι απαιτείται ακόμη περισσότερη δουλειά στο επίπεδο της αρχειακής και της βασικής έρευνας για τον πληρέστερο εντοπισμό και την κατά το δυνατόν σφαιρική αποτίμηση της αλληλογραφίας του Μάντζαρου. Άλλωστε, συστηματική, ενδελεχής και υπομονετική εργασία απαιτείται σε αρχειακό και ερευνητικό επίπεδο για το σύνολο της πορείας της έντεχνης μουσικής του νεώτερου ελληνισμού, ώστε να υπάρξει η κατά το δυνατόν πληρέστερη αποτίμηση της μουσικής όψης του λεγόμενου «νεοελληνικού πολιτισμού». Η ευρισκόμενη αλληλογραφία του Μάντζαρου φαίνεται ότι δύναται να φωτίσει πολλές πλευρές ενός εξωστρεφούς ελληνισμού, ο οποίος έβλεπε τη θέση του ως αναπόσπαστου μέρους του ευρύτερου ευρωπαϊκού πολιτισμικού χώρου, χωρίς να παραμελεί την λεγόμενη «πολιτισμική ιδιοπροσωπία» του. Ωστόσο, ήδη ο γράφων υπέπεσε στο σφάλμα που μόλις πριν από λίγο εντόπισε: άρχισε να προχωρά σε συμπεράσματα, χωρίς να έχει ολοκληρωθεί η έρευνα. «Εργασία και υπομονή», λοιπόν!

[29] Ευρύτερη προσέγγιση στο: Χάρης Ξανθουδάκης και Κώστας Καρδάμης, «Ο Μάντζαρος και οι Άγγλοι», ανακοίνωση στο επιστημονικό συνέδριο *Η Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα, 1864-2004*, Βουλή των Ελλήνων – Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2006, τόμος Β΄, σ. 331-338.

Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: Μια πρώτη προσέγγιση

Δημήτρης Μπρόβας

Γύρω στο 2000, όταν ξεκινούσα την ενασχόλησή μου με τα θεωρητικά έργα του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872), υπήρχε μια σημαντική δυσκολία για τον εκτός Ιταλίας ερευνητή: στη μουσικολογική έρευνα δεν είχε γίνει ακόμα κάποια σοβαρή προσπάθεια χαρτογράφησης της ιταλικής μουσικής θεωρίας του 19ου αιώνα. Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, όμως, αυτό άλλαξε ριζικά: οι πρωτογενείς πηγές άρχισαν να εξετάζονται συστηματικά και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την έκδοση ορισμένων εμβριθών και εξαιρετικά χρήσιμων μελετών, οι οποίες μας βοηθούν ν' αποκτήσουμε μια πολύ σαφέστερη εικόνα των διαφόρων τάσεων που παρατηρούνται στην ιταλική μουσικοθεωρητική σκέψη και στις παιδαγωγικές μεθόδους εκείνης της περιόδου.[1] Παράλληλα, ψηφιοποιήθηκαν πολλά παλαιά βιβλία μουσικής θεωρίας, ακόμα και χειρόγραφα, και κατέστη δυνατή η πρόσβαση σ' αυτά μέσω του διαδικτύου, ενώ παλαιότερα, για να εξετάσει κανείς τέτοιου είδους υλικό, αναγκαζόταν να επισκεφθεί βιβλιοθήκες του εξωτερικού, ώστε να το αναζητήσει και να το μελετήσει στα αναγνωστήριά τους. Σήμερα, πλέον, μπορεί κανείς να μελετήσει πολλά παλαιά συγγράμματα προβάλλοντάς τα στην οθόνη του υπολογιστή του. Η δυνατότητα αυτή διευκόλυνε εξαιρετικά την έρευνα πάνω στον Μάντζαρο ως μουσικοθεωρητικό. Μέρα με τη μέρα είμαστε σε θέση, με όλο και μεγαλύτερη ασφάλεια, να τοποθετήσουμε τη σημαντική αυτή προσωπικότητα του Νέου Ελληνισμού δίπλα σε αλλοεθνείς δασκάλους και συγγραφείς, και να εντοπίσουμε επιρροές, οι οποίες, μάλιστα, σε μερικά σημεία αποδεικνύονται αμφίδρομες.

Ο Μάντζαρος είχε γεννηθεί σε μιαν εποχή κατά την οποία η μουσική εκπαίδευση στην Κέρκυρα στηριζόταν στην κατ' οίκον διδασκαλία και αποτελούσε προνόμιο των εύπορων αστών και της αριστοκρατίας.[2] Δεν υπήρχε κάποιο ωδείο ή μουσική ακαδημία. Μολονότι ο ίδιος ο Μάντζαρος ανήκε στην αριστοκρατία, οραματίστηκε για την πατρίδα του μια ποιοτική μουσική εκπαίδευση χωρίς ταξικές διακρίσεις και κατέβαλε συστηματική προσπάθεια για την πραγματοποίησή της, έχοντας πάντοτε κατά νου το μακρινό μέλλον.[3] Αρχικός του στόχος ήταν η άρτια κατάρτιση μιας γενιάς νέων μουσικοδιδασκάλων, οι οποίοι, με τη σειρά τους, θα μετέδιδαν τις στέρεες γνώσεις τους στην αμέσως επόμενη γενιά, συμβάλλοντας έτσι σε μια ουσιαστική αναβάθμιση των μουσικών σπουδών στα Επτάνησα. Μέχρι το 1840, ο Μάντζαρος εργάστηκε γι' αυτόν τον σκοπό κυρίως μόνος του και πάντοτε αμισθί,[4] δημιουργώντας έναν αρχικό κύκλο

[1] Μερικοί από τους μουσικολόγους που συνέβαλαν σημαντικά σ' αυτό είναι η Ρόζα Καφιέρο (Rosa Cafiero), ο Τζόρτζο Σανγκουινέτι (Giorgio Sanguinetti) και ο Νίκολας Μπαραγκουάναθ (Nicholas Baragwanath).

[2] Κώστας Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή (επιβλέπων: Χάρης Ξανθουδάκης), Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2006, σ. 41 & 59-60.

[3] Στο ίδιο, σ. 429.

[4] Τη μη αμειβόμενη εργασία του Μάντζαρου την επέτασσε η εθιμοτυπία της εποχής, εφόσον ήταν επονείδιστο για έναν ευγενή να εργάζεται για τα προς το ζην.

μαθητών που θα συνέχιζαν το έργο του. Ο πρώτος σημαντικός καρπός των προσπαθειών του ήταν η ίδρυση, το 1840, της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ), μιας μουσικής ακαδημίας βασισμένης στα πρότυπα αντίστοιχων δυτικοευρωπαϊκών, όπου ξεκίνησαν να διδάσκουν πρώην μαθητές του Μάντζαρου.[5] Από τη ΦΕΚ σύντομα έμελλε να ωφεληθεί και το αρτισύστατο Ελληνικό Βασίλειο, κάτι που, ούτως ή άλλως, το επιθυμούσε ο πνευματικός κόσμος της Επτανήσου.[6]

Ο Μάντζαρος στηρίχτηκε κυρίως στις ιταλικές μεθόδους της εποχής του, πράγμα που δικαιολογείται από τη γειτνίαση και τη στενή σύνδεση των Επτανήσων με την Ιταλία, η οποία είχε αφήσει έντονα τα ίχνη της, παρά το γεγονός ότι, από το 1797, τα Επτάνησα είχαν πάψει ν' αποτελούν επαρχία της Βενετικής Δημοκρατίας. Από τους τέσσερις δασκάλους του Μάντζαρου, δύο ήταν Κερκυραίοι ιταλικής καταγωγής, και δύο ήταν Ιταλοί.[7] Τα δε παιδαγωγικά έργα που συνέγραψε για τους δικούς του μαθητές μαρτυρούν, στο σύνολό τους, την ιταλική μουσικοθεωρητική σκέψη, η οποία, όμως, δεν ήταν ενιαία.[8] Ναι μεν, οι αρμονικές θεωρίες του Ζαν-Φιλίπ Ραμώ (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764) περί των συγχορδιών και των αναστροφών τους είχαν διατυπωθεί σχεδόν έναν αιώνα νωρίτερα[9] και αποτελούσαν, τουλάχιστον από το τελευταίο τρίτο του 18ου αιώνα, κοινό κτήμα της μουσικοθεωρητικής σκέψης στην πέραν των Άλπεων Ευρώπη,[10] ωστόσο στην Ιταλία υπήρχαν ακόμα κάποιες συντηρητικές σχολές, οι οποίες, μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, αντιστέκονταν σθεναρά στις γαλλογερμανικές επιρροές. Μία απ' αυτές, για παράδειγμα, ήταν η ναπολιτάνικη σχολή, η οποία παρέμεινε για πολλές δεκαετίες προσκολλημένη στις παλαιές θεωρίες και στις μεθόδους του μπάσο κοντίνουο (*basso continuo*) και κυρίως του παρτιμέντο (*partimento*).[11] Άλλες, προοδευτικότερες σχολές, όπως του Μιλάνου ή της Φλωρεντίας, είχαν υιοθετήσει νεότερες προσεγγίσεις της αρμονίας, βασισμένες στα πορίσματα του Ραμώ. Όπως θα δούμε, ο ευρυμαθέστατος Μάντζαρος, που ήταν εξοικειωμένος ακόμα και με πολύ παλαιά συγγράμματα, όπως

[5] Καρδάμης, ό.π., σ. 42 & 431.

[6] Στο ίδιο, σ. 428.

[7] Οι δύο ιταλογενείς Κερκυραίοι ήταν οι αδελφοί Ιερώνυμος και Στέφανος Πογιάγος (Girolamo και Stefano Pojago), ενώ οι δύο Ιταλοί ήταν ο Στέφανο Μορέτι (Stefano Moretti) και κάποιος «ιππότης» Μπαρμπάτι (Cavallier Barbati). Περισσότερα στοιχεία γι' αυτούς στο: Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto (Βιογραφίες Ελλήνων Συνθετών), Αθήνα 2015, σ. 69-87.

[8] Βλ. Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2011, σ. 145. Το σύγγραμμα αυτό αποτελεί μιαν εξαιρετική επίτομη μελέτη της ιταλικής μουσικής θεωρίας του 19ου αιώνα.

[9] Κυρίως μέσα από τα συγγράμματα *Traité de l'harmonie*, Ballard, Paris 1722 (μετάφραση στα αγγλικά: Philipp Gossett, *Treatise on Harmony*, Dover, New York 1971) και *Génération harmonique, ou Traité de Musique théorique et pratique*, Prault fils, Paris 1737.

[10] Βλ. Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Harvard University Press, Cambridge 1992, σ. 93-94 & 157, και του ιδίου, «Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory», στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 753-777: 772-774.

[11] Κατά τον 19ο αιώνα, το παρτιμέντο ήταν μια μουσική σύνθεση για πληκτροφόρο, είτε ομοφωνική είτε αντιστικτική, γραμμένη ελλειπτικά: μόνο μία μελωδική γραμμή ήταν καταγεγραμμένη σε ένα μόνο πεντάγραμμο. Η γραμμή αυτή κατά κανόνα συνέπιπτε με εκείνη του μπάσου, αλλά ενίοτε μπορούσε να συμπίπτει με κάποιαν από τις ανώτερες φωνές. Το παρτιμέντο μπορούσε να είναι ενάριθμο ή ανάριθμο και συχνά περιείχε νύξεις για μίμηση ή για αναστρεφόμενη αντίστιξη. Στόχος ήταν η συμπλήρωση της υφής από τους μαθητές, ώστε να προκύψει μια ολοκληρωμένη μουσική σύνθεση. Για την ιστορία, τη θεωρία και την πρακτική του παρτιμέντο, βλ. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012. Για τη χρήση του από τον Μάντζαρο, βλ. Δημήτρης Μπρόβας, *Οι «πραγματοποιήσεις» των* Partimenti *του Fedele Fenaroli από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο: Παρουσίαση, συγκριτική μελέτη και ανάλυση*, ανέκδοτη πτυχιακή εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2003.

αυτά του Αθανασίου Κίρχερ (Athanasius Kircher, 1602-1680) και του Τζοζέφο Τζαρλίνο (Gioseffo Zarlino, 1517-1590),[12] επέλεξε να διδάσκει την αρμονία μ' έναν τρόπο πολυσυλλεκτικό.

Ρίχνοντας μια πρώτη ματιά στους τίτλους των θεωρητικών και παιδαγωγικών χειρογράφων του Μάντζαρου, διαπιστώνει κανείς ότι είναι όλοι τους στα ιταλικά. Αυτό εξηγείται όχι τόσο από την κοινωνική τάξη στην οποίαν ανήκε ο κερκυραίος δάσκαλος, η οποία εξακολουθούσε να ομιλεί την ιταλική, όσο κυρίως επειδή η ελληνική γλώσσα δεν είχε αποκτήσει ακόμα ούτε καν στοιχειώδη μουσική ορολογία για τους θεωρητικούς τομείς της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Παρ' όλο που ο Μάντζαρος είχε ως στόχο να καταστήσει τη μουσική εκπαίδευση των Επτανήσων προσβάσιμη ακόμα και στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, τα οποία μιλούσαν την τοπική εκδοχή της νεοελληνικής δημοτικής, τα συγγράμματά του δείχνουν πως δεν τον ενδιέφερε η επινόηση ελληνικών μουσικοθεωρητικών νεολογισμών.[13]

Ακολουθούν, στο ιταλικό πρωτότυπο και σε ελληνική μετάφραση, οι τίτλοι των μαντζαρικών εγχειριδίων και βοηθημάτων που σχετίζονται με την αρμονία. Τα σωζόμενα φυλάσσονται όλα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, στο Αρχείο Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (εφεξής Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ.). Το μοναδικό θεωρητικό, επιστημονικό – θα μπορούσαμε να πούμε – σύγγραμμά του σχετικά την αρμονία παραμένει δυστυχώς χαμένο.

Σωζόμενα (όλα χειρόγραφα και χωρίς χρονολόγηση):

- ***Studio pratico dell'armonia*** (*Πρακτική μελέτη της αρμονίας*, 2 χειρόγραφα).[14]
- ***Supplemento allo studio d'armonia*** […] (*Συμπλήρωμα στη μελέτη της αρμονίας* […], 2 χειρόγραφα).[15]
- ***Teoria generale della scala*** (*Γενική θεωρία της κλίμακας*).[16]
- ***Tavola degl'Intervalli della Musica Moderna*** […] (*Πίνακας των διαστημάτων της σύγχρονης μουσικής* […]).[17]
- ***Nuova tavola armonica per la Modulazione de' Tuoni*** (*Νέος αρμονικός πίνακας για τις μετατροπίες μεταξύ τονικοτήτων*, 2 πίνακες με υπόμνημα).[18]
- ***"Cadenze"*** (*Πτώσεις* [I – V – I, I – IV – I, I – IV – V – I κ.λπ.]).[19]
- ***Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni*** […] (*Εργασία περί των πτώσεων ή Λεξικό των μετατροπιών* […], 4 τόμοι).[20]

[12] Για παράδειγμα, υπάρχει μια παραπομπή στο διάσημο *Le istitutioni harmoniche* (1558) του Τζαρλίνο στη σελίδα 26 του μαντζαρικού χειρογράφου που τιτλοφορείται *Supplemento allo studio d'armonia* (Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, 505/5/26, 25-26), ενώ αναφορά στο όνομα του Κίρχερ γίνεται στην περίληψη μιας επιστολής του Μάντζαρου με ημερομηνία 20 Μαρτίου 1835 (στο ίδιο αρχείο, 505/10/84). Η επιστολή αυτή αφορά στη μετάφραση, από τα γερμανικά, αποσπάσματος από το μνημειώδες σύγγραμμα *Musurgia universalis* (1650) του πολυμαθούς γερμανού Ιησουίτη.

[13] Συνεπώς, υποθέτω πως οι μαθητές που ανήκαν στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις διδάσκονταν τα θεωρητικά της μουσικής κυρίως μέσω της άμεσης επαφής με τον δάσκαλο, παρά μέσα από τη μελέτη συγγραμμάτων. Σε τέτοιες περιπτώσεις μαθητών, θεωρώ πολύ πιθανό να χρησιμοποιούσε ο δάσκαλος τους ιταλικούς όρους της μουσικής θεωρίας αμετάφραστους, αφού όμως θα τους είχε εξηγήσει προφορικά στα ελληνικά κάθε φορά που πρωτοεμφανίζονταν.

[14] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/5/22 και 505/5/23.

[15] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/7/26 και 505/7/27.

[16] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/8/33.

[17] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505-42.

[18] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505-41, 505-41α, 505-41β.

[19] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/8/34.

[20] Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/9/37-40.

<u>Λανθάνον</u>:

- ***Trattato d'armonia*** (*Πραγματεία περί αρμονίας*).[21]

Με εξαίρεση τα μαντζαρικά χειρόγραφα, όπου βρίσκουμε δύο αναφορές στη λανθάνουσα αυτή *Πραγματεία*,[22] ο επόμενος που μας πληροφορεί γι' αυτήν είναι ο Δομένικος Παδοβάς, μαθητής του Μάντζαρου, ο οποίος, σ' ένα άρθρο που γράφτηκε λίγες μέρες μετά τον θάνατο του δασκάλου του, γράφει (ιταλιστί) τα εξής:

> Έχει επινοήσει [ο Μάντζαρος] ένα νέο σύστημα μελέτης της αρμονίας, σύστημα που διευκολύνει και προετοιμάζει τη μελέτη της αντίστιξης. Αυτό είναι μια λογική πραγματεία περί αρμονίας, που ξεκινά με την ανάπτυξη του φυσικοαρμονικού φαινομένου του μονοχόρδου, [και] έπειτα περνάει στη λεπτομερή πραγμάτευση των τρίφωνων συγχορδιών, μειζόνων, ελασσόνων και ελαττωμένων, με ή χωρίς την προσθήκη εβδόμης, από τις οποίες συγκροτούνται δώδεκα βαθμοί συγγένειας μέχρι τα πιο απομακρυσμένα όρια. Κατόπιν, με μιαν ανακάλυψη εντελώς δική του, η οποία συνίσταται στους συνδυασμούς των συγχορδιών μεταξύ τους, βρήκε το όριο των αρμονικών συνδυασμών της μουσικής τέχνης, και αυτό μέσω κάποιων αριθμητικών πινάκων· εκεί μπορεί πάντοτε να βρεθεί κάθε αρμονικός συνδυασμός που έχει γίνει μέχρι τώρα και όλοι όσοι θα γίνουν κατόπιν. Μοιάζει παραδοξολογία, ωστόσο είναι μια αναμφισβήτητη μαθηματική αλήθεια. Παρ' όλο που, εδώ και αιώνες, έχουν γραφτεί τόσα για την αρμονία, αυτό δεν το φαντάστηκε κανείς άλλος, παρά μόνον ο Μάντζαρος.[23]

Το ατυχές είναι ότι, εφόσον αυτή η θεωρητική πραγματεία περί αρμονίας είναι, μέχρι στιγμής, χαμένη, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε επακριβώς το περιεχόμενό της. Το ευτυχές, όμως, είναι ότι, σ' ένα από τα δύο σωζόμενα χειρόγραφα που αποτελούν την

[21] Ο ίδιος ο Μάντζαρος, δύο φορές στα χειρόγραφά του, αναφέρει εν παρόδω αυτήν την πραγματεία, χρησιμοποιώντας τον τίτλο *Trattato d'Armonia* (Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505/8/33, φ. 1v [σ. 157/184], και Ι.Α.Μ.Μπ.-Ν.Χ.Μ., 505-41). Εν τούτοις, σ' ένα άρθρο του μαθητή και βιογράφου του Μάντζαρου, Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, διαβάζουμε «έν τῷ πονήματι Trattato raggionato [sic] di Armonia», σαν να είναι αυτός ο ακριβής τίτλος της εν λόγω πραγματείας. Το πιθανότερο είναι πως πρόκειται για παρανόηση μιας παλαιότερης αναφοράς που κάνει ο Δομένικος Παδοβάς (Domenico Padovan), σε δικό του άρθρο, όπου αναφέρει (δίχως να περικλείει καμία λέξη με εισαγωγικά, ούτε χρησιμοποιώντας πλάγιους χαρακτήρες ή κεφαλαίο αρχικό γράμμα) «un trattato ragionato d'armonia» («μια λογική πραγματεία περί αρμονίας»). Βλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», *Άπόλλων*, τ. Ε΄, αρ. 61, Ιανουάριος 1890, σ. 942-946, και αρ. 62, Φεβρουάριος 1890, σ. 956-962: 958, και Domenico Padovan, «Poche parole sopra I scritti del Cav. Nicolò Cal. Manzaro», *Ἡ φωνή*, 12 και 20 Απριλίου 1872, σ. 361-362 (ανατυπώσεις και των δύο αυτών τεκμηρίων υπάρχουν στα Παραρτήματα Ι και ΙΙΙ, στο: Χάρης Ξανθουδάκης & Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: Ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη*, Εκδόσεις του Μουσικού Λόγου, Κέρκυρα 2003).

[22] Ας προσθέσουμε και μία εικονογραφική μαρτυρία: πρόκειται για μία λιθογραφία που κυκλοφόρησε λίγο μετά τον θάνατο του Μάντζαρου, η οποία τον απεικονίζει να κρατά ένα φύλλο χαρτιού όπου αναγράφεται ο τίτλος *Trattato d'Armonia*. Βλ. Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 440.

[23] Στο ιταλικό πρωτότυπο: «Avendo inventato un sistema nuovo per lo studio dell'armonia, sistema che facilita e prepara lo studio del contrappunto. Questo è un trattato ragionato d'armonia, che incomincia col sviluppare il fenomeno Fisicoarmonico del monocordo, passa poi a dare un dettagliato raguaglio [sic] degli accordi perfetti ed imperfetti senza settima e con settima aggiunta, costituendone dodici gradi di relazione sino i più remoti limiti. Poscia con un ritrovato tutto suo il quale consiste nelle associazioni degli accordi fra di loro, trovò il confine delle combinazioni armoniche dell'arte e questo col mezzo di certe tavole aritmetiche dove ogni combinazione armonica fatta sino ad ora, e tutte quelle che si faranno in appresso, si troveranno sempre entro a codeste tavole. Sembra un paradosso, ma pure è una verità mattematica [sic] incontrastabile. Cosa che da vari secoli che si scrisse tanto sull'armonia, non fu da nessuno imaginata se non dal Manzaro». Padovan, ό.π., σ. 362 (20 Απριλίου 1872).

Πρακτική μελέτη της αρμονίας (*Studio pratico dell'armonia*), υπάρχει μια εκτεταμένη, πολυσέλιδη ενότητα, που δεν περιέχει τόσο μουσικά παραδείγματα, όσο κείμενο, το οποίο πραγματεύεται λίγο έως πολύ αυτά που αναφέρει λακωνικά ο Παδοβάς. Αυτό μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μιαν αρκετά σαφή εικόνα του μαντζαρικού αρμονικού συστήματος.

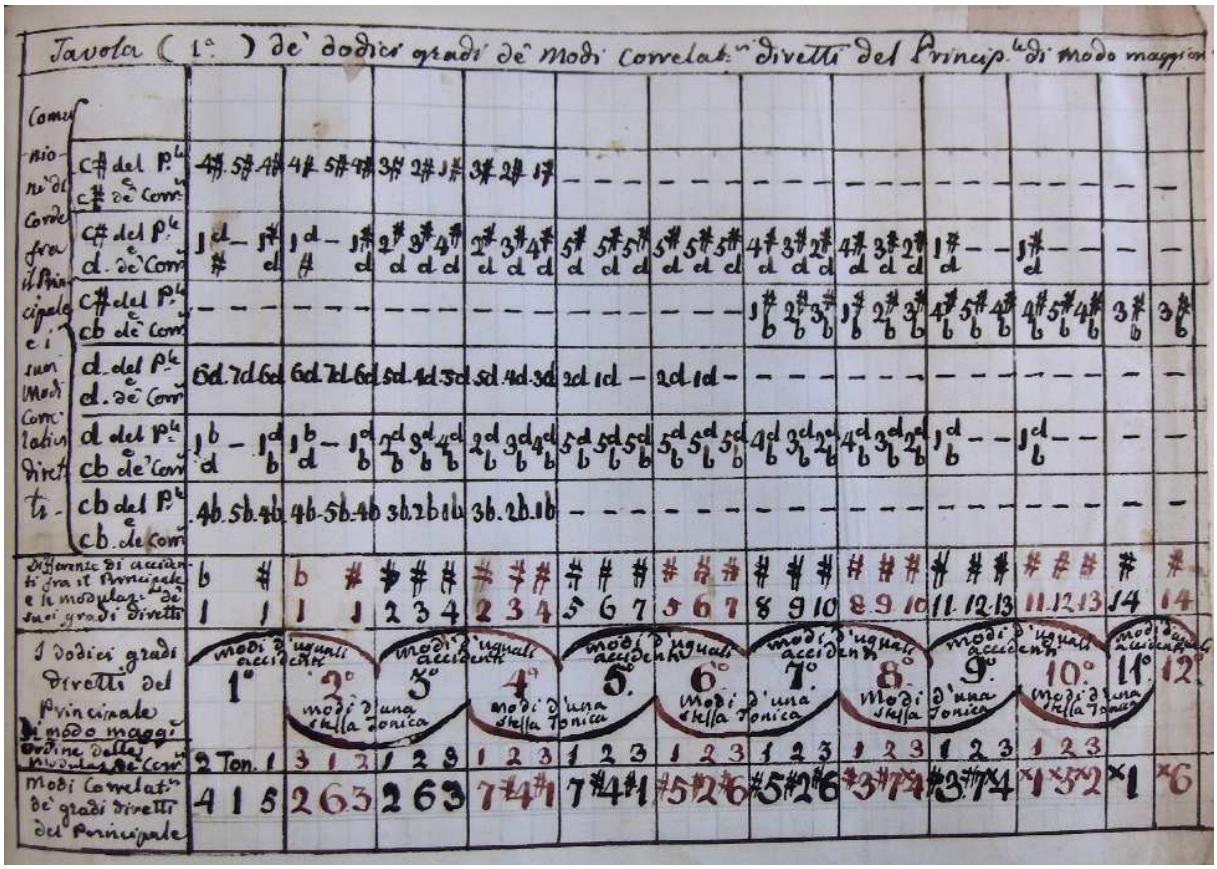
Δεν υπάρχει κάποιος σοβαρός λόγος για ν' αμφισβητήσουμε τις μαρτυρίες του Παδοβά, εφόσον αυτός, εκτός από στενός συνεργάτης του Μάντζαρου,[24] ήταν και καθηγητής ανώτερων θεωρητικών στη ΦΕΚ, συνεπώς ήταν γνώστης του αντικειμένου. Παρ' όλα αυτά, κρίνεται απολύτως αναγκαία μια σύγκριση των περί αρμονίας χειρογράφων του Μάντζαρου με αντίστοιχα εγχειρίδια ξένων συγγραφέων, κυρίως Ιταλών, είτε παλαιότερων απ' αυτόν είτε συγχρόνων του, ώστε ν' αποδειχτεί αν αληθεύουν αυτά που διατείνεται ο Παδοβάς για την πρωτοτυπία της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας. Η μελέτη αυτή δεν έχει ολοκληρωθεί, αλλά συνεχίζεται στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής. Στο παρόν κείμενο θα γίνει μόνο μια σύντομη παρουσίαση ορισμένων στοιχείων του συστήματος με το οποίο δίδασκε την αρμονία ο Μάντζαρος, κυρίως όπως αυτό φανερώνεται μέσα από το κείμενο του *Studio pratico dell'armonia*.[25]

Οι πρώτες σελίδες του κειμένου πραγματεύονται τους φθόγγους του τονικού συστήματος, τα διαστήματα μεταξύ τους, την παραγωγή των διαστημάτων και τις εν χρήσει τονικότητες. Ας μη σταθούμε όμως σ' αυτά, αλλά ας περάσουμε σ' ένα από τα πιο σημαντικά κεφάλαια της μαντζαρικής αρμονικής θεωρίας, και ίσως το πιο πρωτότυπο στοιχείο της: την κατάταξη των τονικοτήτων σε δώδεκα βαθμούς συγγένειας μεταξύ τους. Οι βαθμοί αυτοί καθορίζονται από τον αριθμό των κοινών φθόγγων ανάμεσα στις τονικότητες – όσο λιγότεροι, τόσο πιο απομακρυσμένες μεταξύ τους. Οι συσχετισμοί μεταξύ των τονικοτήτων παρουσιάζονται κυρίως μέσα από μια σειρά πινάκων, όπου μπορεί κανείς να έχει πλήρη εποπτεία αυτών των σχέσεων. Ένας τέτοιος πίνακας εμφανίζεται στις Εικόνες 1 και 2: στην πρώτη, ο πίνακας είναι φωτογραφημένος από το χειρόγραφο του *Studio pratico dell'armonia*, και στη δεύτερη εμφανίζεται το αριστερό μισό του σε ψηφιακή αντιγραφή.[26]

[24] Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 427-428, και *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 91-92, 255 & 290.

[25] Το κείμενο αυτό βρίσκεται κυρίως στις σελίδες 115-199 (φύλλα 59v έως και 102r) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia* και συνεχίζεται στις πρώτες σελίδες του δεύτερου τόμου. Οι πρώτες 114 σελίδες του χειρογράφου περιέχουν μουσικά παραδείγματα μετατροπιών.

[26] Ο πίνακας αυτός έχει αντιγραφεί από τη σελίδα 138 (φύλλο 71r) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia*.



Εικόνα 1

Πίνακας (1ος) των δώδεκα βαθμών των άμεσα συγγενών τονικοτήτων μίας μείζονος κύριας τονικότητας

Κοινοί φθόγγοι μεταξύ της κύριας τονικότητας και των άμεσα συγγενών με αυτήν τονικοτήτων	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον., και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγ. τον.	4♯	5♯	4♯	4♯	5♯	4♯	3♯	2♯	1♯	3♯	2♯	1♯	–	–	–	–	…
	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον., και διατονικοί (δ) των συγγ. τον.	1 δ ♯	–	1 ♯ δ	1 δ ♯	–	1 ♯ δ	2 ♯ δ	3 ♯ δ	4 ♯ δ	2 ♯ δ	3 ♯ δ	4 ♯ δ	5 ♯ δ	5 ♯ δ	5 ♯ δ	5 ♯ δ	…
	αυξ. (♯) χρωμ. της κύρ. τον., και αυξ. (♯) χρωμ. των συγγ. τον.	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	…
	διατονικοί (δ) της κύρ. τον., και διατονικοί (δ) των συγγ. τον.	6δ	7δ	6δ	6δ	7δ	6δ	5δ	4δ	3δ	5δ	4δ	3δ	2δ	1δ	–	2δ	…
	διατονικοί (δ) της κύρ. τον., και ελαττ. (♭) χρωμ. των συγγ. τον.	1 ♭ δ	–	1 δ ♭	1 ♭ δ	–	1 δ ♭	2 δ ♭	3 δ ♭	4 δ ♭	2 δ ♭	3 δ ♭	4 δ ♭	5 δ ♭	5 δ ♭	5 δ ♭	5 δ ♭	…
	ελαττ. (♭) χρωμ. της κύρ. τον., και ελαττ. (♭) χρωμ. των συγγ. τον.	4♭	5♭	4♭	4♭	5♭	4♭	3♭	2♭	1♭	3♭	2♭	1♭	–	–	–	–	…
Διαφορά, ως προς τα σημεία αλλοίωσης [του οπλισμού], ανάμεσα στην κύρια τονικότητα και στους βαθμούς άμεσης συγγένειας μ' αυτήν		♭ 1		♯ 1	♭ 1		♯ 1	♯ 2	♯ 3	♯ 4	♯ 2	♯ 3	♯ 4	♯ 5	♯ 6	♯ 7	♯ 5	…
Οι δώδεκα βαθμοί άμεσης συγγένειας με τη μείζονα κύρια τονικότητα		τονικότητες με όμοιο οπλισμό [σχετικές]						τονικότητες με όμοιο οπλισμό [σχετικές]						τονικότητες με όμοιο οπλισμό [σχετικές]				
		1ος			2ος			3ος			4ος			5ος			6ος [κ.τ.λ.]	…
					τονικότητες με την ίδια τονική [ομώνυμες]						τονικότητες με την ίδια τονική [ομώνυμες]							
Σειρά των μετατροπιών των σχετιζόμενων τονικοτήτων		2	Τον.	1	3	1	2	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	…
Σχετιζόμενες τονικότητες [ως] άμεσες βαθμίδες της κύριας τονικότητας		IV	I	V	II	VI	III	II	VI	III	VII	♯IV	♯I	VII	♯IV	♯I	♯V	…

Εικόνα 2

Ο πίνακας αυτός δείχνει τους βαθμούς συγγένειας που έχει μια μείζων τονικότητα με όλες τις μείζονες και ελάσσονες τις οποίες συναντούμε στον κύκλο των πεμπτών κινούμενοι προς τη φορά των διέσεων. Προτού δώσω ένα παράδειγμα, θα πρέπει να επισημάνω ότι οι μείζονες τονικότητες σημειώνονται από τον Μάντζαρο με μαύρο χρώμα, ενώ οι ελάσσονες με κόκκινο. Για να γίνει σαφές το πώς λειτουργεί ο πίνακας, ας εξετάσουμε δύο παραδείγματα.

α) Η μείζων τονικότητα που έχει ως βάση τον φθόγγο που βρίσκεται στην πέμπτη φυσική βαθμίδα της αρχικής μας μείζονος τονικότητας, δηλαδή στην V (τελευταία σειρά στον πίνακα), θεωρείται από τον Μάντζαρο ότι έχει άμεση συγγένεια πρώτου βαθμού με την αρχική I (βλ. στην τρίτη σειρά από κάτω, το κουτάκι που αντιστοιχεί κατακόρυφα στην V).[27] Η δε μετατροπία από την αρχική I στην τελική V κατατάσσεται ως πρώτη μετατροπία (αριθμός 1, ακριβώς πάνω από το V) του πρώτου βαθμού άμεσης συγγένειας. Στην τέταρτη σειρά από κάτω σημειώνεται, επίσης, στο αντίστοιχο κουτάκι, η διαφορά των αλλοιώσεων ανάμεσα στους οπλισμούς των δύο τονικοτήτων. Αν θεωρηθεί ως αρχική η Ντο μείζων και ως τελική η Σολ μείζων, είναι προφανές ότι η πρώτη δεν έχει αλλοιώσεις ενώ η δεύτερη έχει μία δίεση στο φα. Τέλος, για να μην επεκταθούμε σε πολλές λεπτομέρειες, θα επισημάνω μιαν ακόμα πληροφορία που δίνει ο πίνακας στη συγκεκριμένη σχέση τονικοτήτων: τους κοινούς φθόγγους που έχουν μεταξύ τους. Για παράδειγμα, στην έβδομη σειρά από κάτω, πάντοτε στο κουτάκι που αντιστοιχεί κατακόρυφα στην V, διαβάζουμε «6δ», που σημαίνει «έξι διατονικοί φθόγγοι» κοινοί ανάμεσα στην αρχική (Ντο μείζονα) και στην τελική (Σολ μείζονα) τονικότητα, και συγκεκριμένα οι σολ, λα, σι, ντο, ρε, μι· το φα, εφόσον είναι οξυμένο, θεωρείται για τη Ντο μείζονα αυξημένος χρωματικός φθόγγος (*cromatico accresciuto* στην ιταλική ορολογία του Μάντζαρου).

β) Η ελάσσων τονικότητα που έχει ως βάση την τρίτη φυσική βαθμίδα της αρχικής μείζονος, δηλαδή την III, έχει άμεση συγγένεια δεύτερου βαθμού με την αρχική I, ας πούμε η μι ελάσσων σε σχέση με τη Ντο μείζονα. Η μετατροπία αυτή κατατάσσεται ως δεύτερη (αριθμός 2 ακριβώς πάνω από το III) του πρώτου βαθμού άμεσης συγγένειας. Η διαφορά των αλλοιώσεων μεταξύ των δύο οπλισμών είναι και πάλι μία δίεση, απλώς αυτήν τη φορά σημειώνεται με κόκκινο χρώμα. Και τέλος, οι κοινοί φθόγγοι είναι και πάλι έξι διατονικοί.

Δεν έχω ανακαλύψει ακόμα την πρακτική χρησιμότητα αυτής της ταξινόμησης. Πιθανολογώ πως ο στόχος του Μάντζαρου, στη συγκεκριμένη περίπτωση, δεν ήταν ν' απλουστεύσει κάποιαν από τις διαδικασίες που εφαρμόζονται κατά την πρακτική μελέτη της αρμονίας, αλλά να δημιουργήσει ένα δικό του σύστημα οργάνωσης όλων των στοιχείων που αφορούν τις τονικότητες και τις σχέσεις μεταξύ τους. Χωρίς να διατείνομαι ότι έχω ερευνήσει όλα τα περί αρμονίας συγγράμματα του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου, μέχρι στιγμής δεν έχω εντοπίσει κάτι παρόμοιο σε κανέναν άλλο θεωρητικό της μουσικής, και δεν αποκλείω να επαληθευτεί, τελικά, αυτό που γράφει ο Παδοβάς περί «νέου συστήματος» στο απόσπασμα που παρατέθηκε παραπάνω.

Η μόνη προγενέστερη κατάταξη των τονικοτήτων που μοιάζει να συγγενεύει μ' αυτήν του Μάντζαρου είναι αυτή του Μιλανέζου Κάρλο Τζερβαζόνι (Carlo Gervasoni, 1762-1819), όπως αυτή παρουσιάζεται στο βιβλίο του *La scuola della musica* […] (*Η σχολή της μουσικής* […]) του 1800.[28] Στον μείζονα τρόπο, για παράδειγμα, ο Τζερβαζόνι

[27] Σύμφωνα με τον πίνακα, κάθε βαθμός συγγένειας περιλαμβάνει τρεις τονικότητες / μετατροπίες. Εξαίρεση σ' αυτό αποτελούν οι δύο μεγαλύτεροι βαθμοί, ο ενδέκατος και ο δωδέκατος, οι οποίοι περιλαμβάνουν από μία μόνον ο καθένας· βλ. τον πίνακα της Εικόνας 1, κάτω δεξιά: ο ενδέκατος βαθμός αποτελείται μόνον από τη Ντο διπλή δίεση μείζονα, ενώ ο δωδέκατος από τη Λα διπλή δίεση ελάσσονα. Επίσης, καθίσταται σαφές ότι οι τονικότητες με συγγένεια δεύτερου βαθμού είναι οι σχετικές ελάσσονες των μειζόνων τονικοτήτων με συγγένεια πρώτου βαθμού, οι μείζονες του τρίτου βαθμού είναι οι μείζονες ομώνυμες των ελασσόνων του δευτέρου βαθμού, και ούτω καθ' εξής, εφόσον οι σχέσεις αυτές επαναλαμβάνονται εναλλάξ για κάθε βαθμό συγγένειας όσο προχωρούμε προς τα δεξιά στη σχετική σειρά του πίνακα.

[28] Carlo Gervasoni, *La scuola della musica, in tre parti divisa*, Niccolò Orcesi, Piacenza 1800. Κατά τον Μπαραγκουάναθ, το βιβλίο αυτό αποτελεί «χρήσιμη πηγή πληροφοριών σχετικά με την προσέγγιση των Ιταλών προς […] την αφομοίωση της θεωρίας του Ραμώ» (Baragwanath, ό.π., σ. 24). Ας σημειωθεί

ταξινομεί τις μετατροπίες προς τις πέντε κοντινότερες τονικότητες (*modi analoghi*) σε «τακτικές» και «έκτακτες», όπως τις ονομάζει (*ordinarie* και *straordinarie*, αντίστοιχα).[29] Οι «τακτικές» συμπίπτουν (και ως προς την αρίθμηση) με τις μετατροπίες προς τις τονικότητες που ο Μάντζαρος κατατάσσει στον πρώτο βαθμό συγγένειας, ενώ οι «έκτακτες» αντιστοιχούν σ' εκείνες του δεύτερου βαθμού, χωρίς όμως να έχουν την ίδια αρίθμηση (π.χ. η μετατροπία προς την ελάσσονα ii θεωρείται από τον Μάντζαρο ως τρίτη μετατροπία αυτού του βαθμού, ενώ για τον Τζερβαζόνι είναι δεύτερη). Ωστόσο, το σύστημα ταξινόμησης του Μιλανέζου δεν προχωρά πέρα απ' αυτές τις πέντε κοντινές τονικότητες.

Άλλοι θεωρητικοί δεν ακολουθούν κάποια παρόμοια ταξινόμηση. Για παράδειγμα, ο Άντον Ρέιχα[30] (Anton / Antoine Reicha, 1770-1836) αντιμετωπίζει τις δύο ομάδες των κοντινότερων τονικοτήτων του Τζερβαζόνι ως ένα ενιαίο σύνολο και τις ονομάζει «σχετικές τονικότητες» (*tons relatifs*).[31] Υποθέτω, λοιπόν, πως ο Μάντζαρος βασίστηκε πάνω στο σύστημα του Τζερβαζόνι και το ανέπτυξε πλήρως, ώστε να συμπεριλάβει όλες τις τονικότητες που χρησιμοποιούνταν στη μουσική της εποχής του.

Το σύστημα των 12 βαθμών συγγένειας των τονικοτήτων αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία ο Μάντζαρος έχει οργανώσει μια πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων, όπου βρίσκει κανείς μετατροπίες ανάμεσα σε όλα τα δυνατά ζεύγη τονικοτήτων, μειζόνων και ελασσόνων. Τα παραδείγματα αυτά καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του *Studio pratico*, δηλαδή τις πρώτες 114 σελίδες του πρώτου χειρογράφου και σχεδόν το σύνολο του δεύτερου. Στην Εικόνα 3 δίνεται ένα δείγμα από μια σελίδα παραδειγμάτων. Όλα τα παραδείγματα είναι γραμμένα έτσι ώστε να μπορούν να παιχτούν με άνεση στο πιάνο. Όπως μας πληροφορεί ο Μπαραγκουάναθ στη διαφωτιστικότατη μελέτη του για τις ιταλικές μεθόδους διδασκαλίας της μουσικής κατά τον 19ο αιώνα, η λέξη *pratico* στα ιταλικά εγχειρίδια αρμονίας δήλωνε με σαφήνεια ότι τα παραδείγματα και οι ασκήσεις τους προορίζονταν για παίξιμο στο πιάνο.[32]

Στη συγκεκριμένη σειρά παραδειγμάτων, η οποία ξεκινά από αυτήν τη σελίδα[33] και επεκτείνεται σε αρκετές ακόμα, ο Μάντζαρος ξεκινάει από τη Ντο ύφεση μείζονα, δηλαδή τη μείζονα τονικότητα με τις περισσότερες υφέσεις στον οπλισμό, και μεταβαίνει σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες, κατά φθίνουσα σειρά των βαθμών συγγένειας. Ξεκινάει δηλαδή από την πιο μακρινή σχέση και καταλήγει στην πιο κοντινή. Στο πρώτο παράδειγμα, λοιπόν, εμφανίζεται η μετατροπία προς τη λα δίεση ελάσσονα, που έχει σχέση έκτης δις αυξημένης με την τονική της Ντο ύφεση μείζονος και αυτό σημειώνεται στην αρχή του παραδείγματος ("Alla $^{x}6^{a}$", δηλαδή «προς τη δις αυξημένη έκτη»· υπενθυμίζω ότι το κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται πάντοτε για να δηλώσει τον ελάσσονα τρόπο). Οι τονικότητες αυτές έχουν μεταξύ τους συγγένεια 12ου

εδώ, εν παρόδω, ότι η πρόσληψη των θεωριών του Ραμώ παραμένει «ένα αχανές, εν πολλοίς αχαρτογράφητο ακόμα πεδίο έρευνας» (Baragwanath, ό.π., σ. 151).

[29] Gervasoni, ό.π., σ. 419-424.

[30] Ή, γαλλοπρεπώς, Αντουάν Ρεσά.

[31] Anton / Antoine Reicha, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Gambaro, Paris 1818, σ. 54.

[32] «Ο όρος *pratico* αφορά σε μεθόδους εκμάθησης της αντίστιξης μέσα από *τραγούδημα*, και της αρμονίας μέσα από *παίξιμο*, ή, περιστασιακά, το αντίστροφο, ενώ [ο όρος] *teorico* σήμαινε *γραπτά* στοιχεία που υποστήριζαν τη μελέτη και των δύο. […] Η διδασκαλία της αρμονίας και της αντίστιξης κυρίως μέσω εκπαιδευτικών βιβλίων και γραπτών ασκήσεων, όπως την ενθάρρυναν οι θεωρίες του Ραμώ και οι μεταγενέστερες [απ' αυτόν] γερμανικές εκδόσεις, στην Ιταλία του όψιμου δέκατου ένατου αιώνα αναφερόταν συνήθως ως μία όψη της "επιστημονικής" μελέτης της μουσικής». Baragwanath, ό.π., σ. 145-146.

[33] Σελίδα 1 (φύλλο 2ν) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia*.

βαθμού. Όπως φαίνεται στον πίνακα της Εικόνας 1, ο βαθμός αυτός περιλαμβάνει μόνο μία μετατροπία, πράγμα που ισχύει και για τον 11ο, ο οποίος ακολουθεί στο αμέσως επόμενο παράδειγμα της Εικόνας 3 (από τη Ντο ύφεση μείζονα προς τη Ντο δίεση μείζονα, μια σχέση πρώτης δις αυξημένης). Έπειτα ακολουθούν οι τρεις μετατροπίες του 10ου βαθμού (με τη σειρά 3η, 2η, 1η, δηλαδή, προς τη ρε δίεση ελάσσονα, τη σολ δίεση ελάσσονα και τη ντο δίεση ελάσσονα), κατόπιν οι τρείς μετατροπίες του 9ου βαθμού, και ούτω καθεξής. Οι αριθμοί κάτω από το μπάσο δεν δηλώνουν τον θεμέλιο φθόγγο των συγχορδιών, όπως γίνεται με τους λατινικούς αριθμούς που χρησιμοποιούνται σήμερα στην αρμονία, αλλά τη βαθμίδα που εκφράζει ο εκάστοτε φθόγγος του μπάσου στην κλίμακα της τονικότητας στην οποίαν ανήκει. Αυτό, στη μαντζαρική θεωρία, ονομάζεται *considerazione*, το οποίο θα μεταφράζαμε ως «θεώρηση» (του φθόγγου). Για παράδειγμα, στα τελευταία δύο μέτρα της Εικόνας 3, τα οποία κινούνται στην τονικότητα της Μι μείζονος, οι φθόγγοι του μπάσου φέρουν τους αριθμούς 3, 1, 4, 5, 1. Το 3 (σολ δίεση) είναι απλώς η τρίτη βαθμίδα της κλίμακας της εν λόγω τονικότητας, ενώ το 4 (λα) είναι η τέταρτη, άσχετα από τη θέση τους στην εκάστοτε συγχορδία. Όταν κάποιος φθόγγος ανήκει ταυτόχρονα σε δύο τονικότητες, όταν δηλαδή έχουμε αυτό που σήμερα ονομάζουμε μετατροπία μέσω κοινής συγχορδίας (διατονική), ο φθόγγος αυτός παίρνει διπλή αρίθμηση και οι δύο αριθμοί ενώνονται μεταξύ τους με μία καμπύλη. Στα παραδείγματα της Εικόνας 3 εμφανίζονται πολλές τέτοιες καμπύλες.



Εικόνα 3

Η μεθοδικότητα με την οποία είναι οργανωμένα τα παραδείγματα μετατροπιών στους τέσσερις ογκώδεις τόμους του *Studio pratico* είναι έκδηλη και στην *Εργασία περί*

των πτώσεων ή Λεξικό των μετατροπιών (*Opera sulle Cadenze ossia Dizionario delle Modulazioni*), απλώς εκεί τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Εδώ θα εξετάσουμε, στις Εικόνες 4 και 5, ένα πολύ μικρό δείγμα από το πρώτο δισέλιδο του πρώτου τόμου. Από τη σελίδα αυτή έχουμε απομονώσει τις πρώτες τέσσερις στήλες παραδειγμάτων, οι οποίες είναι ορατές στην Εικόνα 4. Στην πρώτη στήλη έχουμε αυτό που ο Μάντζαρος ονομάζει «πρώτη μετατροπία»: η αφετηρία είναι η Ντο μείζων και η κατάληξη γίνεται είτε στην ίδια τονικότητα, είτε στην ομώνυμη ελάσσονα, εξ ού και τα δύο «Τ» στην κορυφή της στήλης, εκ των οποίων το δεύτερο είναι κόκκινου χρώματος (ελάσσων τονικότητα).[34] Στην επόμενη στήλη προς τα δεξιά έχουμε μετατροπία προς τις δύο τονικότητες που απέχουν μιαν ανιούσα πέμπτη, δηλαδή τη Σολ μείζονα και τη σολ ελάσσονα. Στην παραδιπλανή στήλη, η μετατροπία γίνεται προς τις τονικότητες που βρίσκονται δύο πέμπτες ψηλότερα, δηλαδή προς τη Ρε μείζονα και τη ρε ελάσσονα. Και οι στήλες συνεχίζουν προς τα δεξιά κατά τον ίδιο τρόπο.

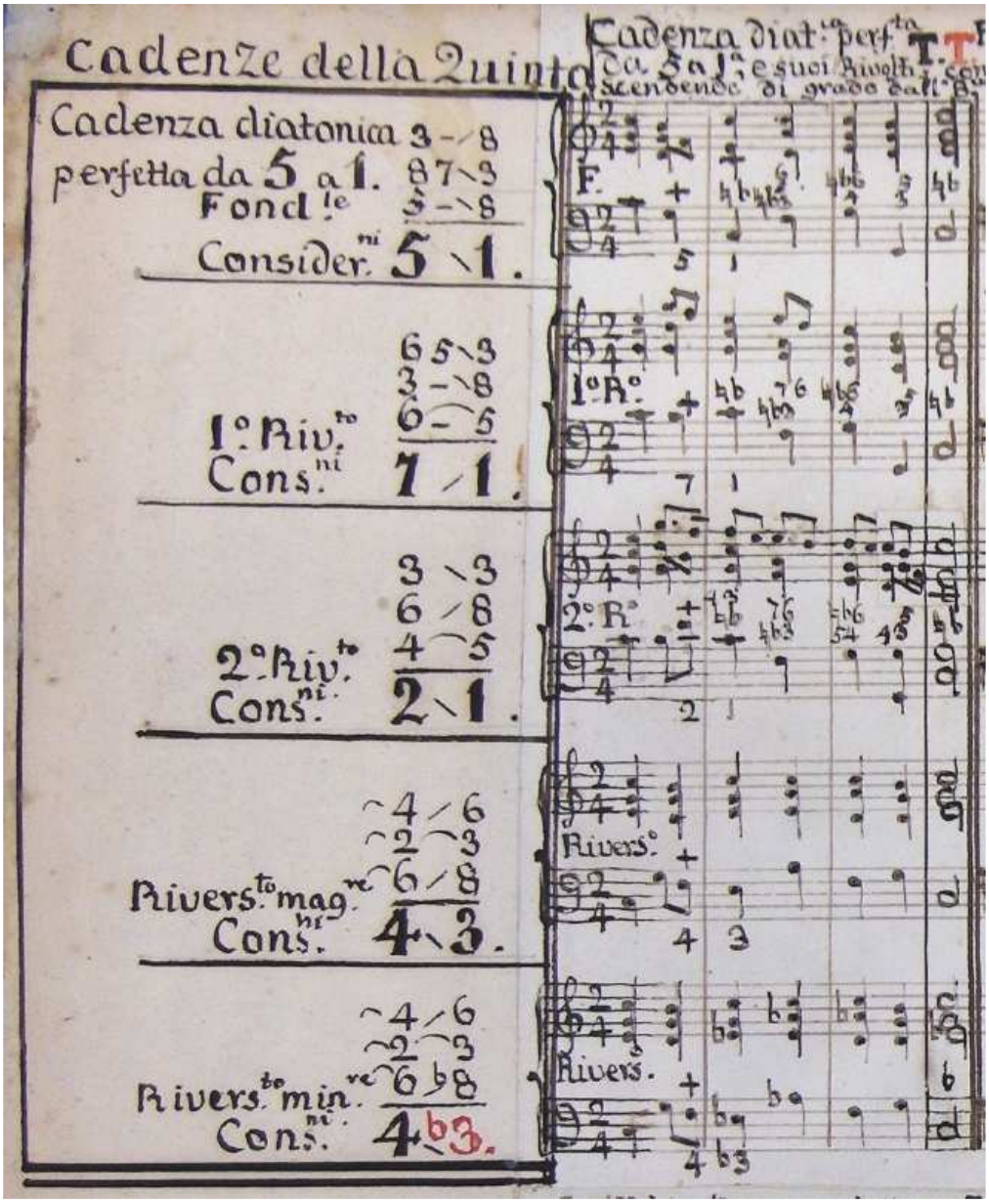


Εικόνα 4

Ο Μάντζαρος δίνει πέντε διαφορετικά παραδείγματα για κάθε μετατροπία. Για να τα εξετάσουμε προσεκτικότερα, ας δούμε, από πιο κοντά ακόμα, την πρώτη στήλη (πρώτη μετατροπία), στην Εικόνα 5. Στο κάθε παράδειγμα, προτού εδραιωθεί η μετατροπία με τέλεια πτώση, υπάρχει πάντα μια διαδοχή Τονικής – Δεσπόζουσας – Τονικής (Τ – Δ – Τ) στην αρχική τονικότητα. Γι' αυτόν τον λόγο, το δισέλιδο αυτό φέρει τον τίτλο «Cadenze della Quinta» («Πτώσεις της [συγχορδίας της] Πέμπτης [βαθμίδας]»). Στο πρώτο παράδειγμα, η διαδοχή αυτή χρησιμοποιεί τη Δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση, γι' αυτό και ο Μάντζαρος γράφει, με μεγάλους αριθμούς, «5 \ 1». Η πλάγια γραμμή δηλώνει

[34] Οι αλλοιώσεις που βρίσκονται η μια δίπλα στην άλλη, στο δεύτερο και τρίτο μέτρο πολλών από τα παραδείγματα, επισημαίνουν ότι κάθε παράδειγμα μπορεί να καταλήξει είτε στην αρχική τονικότητα είτε στην ομώνυμη ελάσσονα.

την κατιούσα κίνηση των φθόγγων του μπάσου από την πέμπτη στην πρώτη βαθμίδα. Τέτοιες γραμμές υπάρχουν και ανάμεσα στους μικρότερους αριθμούς που βρίσκονται ακριβώς από πάνω, οι οποίοι αφορούν τις υπόλοιπες φωνές, μόνο που εκείνοι οι αριθμοί δεν δηλώνουν βαθμίδες της κλίμακας (και συνεπώς όχι την *considerazione*), αλλά το διάστημα που σχηματίζει ο φθόγγος τους από τον εκάστοτε ηχούντα φθόγγο του μπάσου. Στο δεύτερο παράδειγμα, η Δεσπόζουσα εμφανίζεται σε πρώτη αναστροφή· ακολουθούν η δεύτερη και τρίτη αναστροφή και, τέλος, ξανά η ευθεία κατάσταση. Στο τελευταίο παράδειγμα, όμως, δεν ακολουθεί η μείζων Τονική, παρά η ελάσσων, ώστε να γίνει μετατροπία αποκλειστικά στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα και να επισημανθούν, ίσως, κινήσεις των φωνών που μπορεί να διαφέρουν από εκείνες του πρώτου παραδείγματος λόγω περιορισμών που οφείλονται στις διαφορές που έχουν οι δύο τρόποι, ο μείζων και ο ελάσσων, στη διαστηματική διαδοχή των φθόγγων τους. Ο δε στόχος της χρήσης των αριθμών και των γραμμών είναι να επισημανθεί και να καταστεί απολύτως σαφής η κίνηση της κάθε φωνής στο εκάστοτε αρμονικό πλαίσιο: αυτό, δηλαδή, που γερμανιστί ονομάζεται *Stimmführung* και αγγλιστί *voice leading*.



Εικόνα 5

Πάνω σ' αυτήν τη λογική έχει οργανωθεί όλο αυτό το μνημειώδες εκπαιδευτικό βοήθημα του Μάντζαρου, το οποίο, φυσικά, στα παραδείγματα των μετατροπιών δεν περιλαμβάνει μόνον απλές πτώσεις Δεσπόζουσας – Τονικής, αλλά και πλάγιες πτώσεις, απροσδόκητες πτώσεις, παρενθετικές δεσπόζουσες, αλλοιωμένες συγχορδίες, καθυστερήσεις κ.λπ. Το έργο αυτό δεν αποκλείεται να είναι μοναδικό στην ιστορία της μουσικής θεωρίας. Μπορεί μεν σε ορισμένες ιταλικές πραγματείες του 19ου αιώνα να απαντούν κάποια παραδείγματα αρμονικών συνδέσεων ταξινομημένα κατά διαστήματα, αλλά αυτές, σύμφωνα με τον Μπαραγκουάναθ, είναι περιστασιακές,[35] συνεπώς υποθέτω πως δεν αντιστοιχούν στον όγκο και στην έκταση των παραδειγμάτων που βρίσκουμε στα μαντζαρικά χειρόγραφα.

Πάντως, η χρήση των αριθμών με τον τρόπο που είδαμε παραπάνω δεν είναι κάτι καινούργιο στη μουσική θεωρία της εποχής. Το συναντούμε, για παράδειγμα, στην πραγματεία περί αρμονίας του Μπονιφάτσιο Αζιόλι (Bonifazio Asioli, 1769-1832) του 1813.[36] Όπως φαίνεται στην Εικόνα 6, *και* στο δικό του σύγγραμμα, άλλην ιδιότητα δηλώνουν οι αριθμοί κάτω από το μπάσο και άλλην εκείνοι που γράφονται δίπλα στις άνω φωνές: στο μπάσο δηλώνεται η βαθμίδα της κλίμακας, ενώ στις άνω φωνές η απόσταση από το μπάσο.[37] Οι μόνες βαθμίδες που συμβολίζονται με γράμμα και όχι με αριθμό είναι η Τονική και η Δεσπόζουσα, τις οποίες ο Αζιόλι δηλώνει αντίστοιχα με τα γράμματα T (*Tonica*) και P (*Producente*, κυριολεκτικά «παράγουσα»), επισημασμένα εδώ με κίτρινο χρώμα.



Εικόνα 6

Ο Αζιόλι, όμως, χρησιμοποιεί αυτό το σύστημα μόνο περιστασιακά, πράγμα που ισχύει και για άλλα σημαντικά εγχειρίδια περί αρμονίας των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα. Από την άλλη πλευρά, ο Μάντζαρος φαίνεται να είναι ο μόνος που χρησιμοποιεί αυτήν την αρίθμηση συστηματικά και σε τόσο μεγάλη έκταση. Τη διαπίστωση αυτήν την ενισχύει μια ιταλική μαρτυρία του 1844. Πρόκειται για ένα έντυπο σύγγραμμα του Τσέζαρε Ορλαντίνι (Cesare Orlandini),[38] ενός ιταλού μουσικοθεωρητικού που είχε διδαχτεί τις βασικές αρχές της αρμονίας από τον ίδιο τον Μάντζαρο στην Κέρκυρα. Όπως αναφέρει ο Ορλαντίνι στο βιβλίο του, η *considerazione*

[35] Baragwanath, ό.π., σ. 17.

[36] Bonifazio Asioli, *Trattato di Armonia Adottato dal Regio Conservatorio di Musica di Milano* […], Giovanni Ricordi, Milano χ.χ. [1813]. Τα συγγράμματα του Αζιόλι ήταν από «τα πιο ευρέως γνωστά και τα πιο σεβαστά στην Ιταλία καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα» (Baragwanath, ό.π., σ. 17).

[37] Στην πραγματικότητα, η πιθανότητα σύγχυσης ανάμεσα στις δύο σημάνσεις ελαχιστοποιείται και από έναν ακόμα παράγοντα: οι βαθμίδες (*considerazioni*) δηλώνονται με τακτικά αριθμητικά θηλυκού γένους (π.χ. 4a [quarta] «τέταρτη», 7a [settima] «έβδομη» κ.λπ.), ενώ τα διαστήματα μόνο μέσω απλών αριθμών.

[38] Cesare Orlandini, *Dottrina Musicale* […] *esposta in sei ragionamenti scientifici*, Giuseppe Tiocchi, Bologna 1844. Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο και φίλο Κώστα Καρδάμη για την επισήμανση αυτής της πολύτιμης πηγής.

(«θεώρηση»), που τη θεωρεί αξιοσημείωτο εργαλείο[39] της μουσικής επιστήμης, είναι ελάχιστα γνωστή, τόσο στους μουσικούς ερμηνευτές όσο και στους μουσικοθεωρητικούς, και ο μόνος τόπος όπου η *considerazione* «λούζεται στο φως», όπως χαρακτηριστικά λέει, είναι η σχολή του κόμη Μάντζαρου.[40] Αυτή η μαρτυρία έρχεται να επιβεβαιώσει τόσο τη φήμη του Μάντζαρου στην Ιταλία ως θεωρητικού, όσο και τον σεβασμό που είχε κερδίσει σε ορισμένες μουσικές σχολές ήδη πριν από το 1826.[41]

Αναμφισβήτητα, το κεντρικό θέμα των περί αρμονίας συγγραμμάτων του Μάντζαρου είναι οι μετατροπίες. Στο σύστημά του διακρίνονται δύο είδη μετατροπιών: οι «τυχαίες» και οι «βέβαιες» (οι ιταλικοί όροι που χρησιμοποιεί είναι *casuali* και *positive*).[42] Πιο ελεύθερα θα τις μετέφραζα ως «παροδικές» και «σταθερές». Τον ένα από τους δύο όρους του Μάντζαρου, *positiva*, τον έχω εντοπίσει μόνο σε μια ιταλική μετάφραση, του 1823, ενός συγγράμματος του σημαντικού βέλγου μουσικοθεωρητικού Ζερόμ-Ζοζέφ ντε Μομινί (Jérôme-Joseph de Momigny, 1762-1842).[43] Οι δε σχολές της βόρειας Ιταλίας, όπως αυτή του Αζιόλι, είχαν διαφορετική ταξινόμηση, διακρίνοντας ανάμεσα σε τρία είδη και χρησιμοποιώντας διαφορετικούς όρους: *stabili* (σταθερές), *secondarie* (δευτερεύουσες) και *di sfuggita* (φευγαλέες).[44]

Δεν αποκλείεται ο Μομινί να είναι αυτός που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή πάνω στη γενικότερη μουσικοθεωρητική σκέψη του Μάντζαρου. Στο ογκώδες σύγγραμμα του βέλγου θεωρητικού περί αρμονίας, του 1806,[45] βρίσκουμε στοιχεία που απαντούν και στον Μάντζαρο, όπως την παλλόμενη ηχητική χορδή ως πηγή της αρμονίας και της μουσικής εν γένει,[46] την ενότητα του τονικού συστήματος (η οποία θίγεται σε πολλά σημεία του συγγράμματος)[47] και το περίφημο «θεμελιακό μπάσο» (ή «μπάσο των θεμέλιων φθόγγων») του Ραμώ,[48] δηλαδή, αυτό που στα γαλλικά αποκαλείται *basse fondamentale*. Το θεμελιακό μπάσο είναι ένα αναλυτικό εργαλείο που χρησιμοποιούσε ο Μάντζαρος *και* όταν δίδασκε αντίστιξη, αν και η δική του εκδοχή διαφέρει σε κάποια σημεία από αυτήν του Ραμώ. Στην Εικόνα 7, για παράδειγμα, βλέπουμε μια σελίδα από ένα εγχειρίδιο του Μάντζαρου για τη διδασκαλία της αντίστιξης:[49] κάτω από την

[39] Η λέξη που χρησιμοποιείται εδώ είναι «ramo», που μεταφράζεται ακριβέστερα ως «κλάδος», αλλά προτιμήθηκε η απόδοσή της ως «εργαλείο», επειδή πιστεύω πως ταιριάζει εδώ πολύ περισσότερο ως χαρακτηρισμός της *considerazione*.

[40] «Così adunque va a stabilirsi la considerazione, che non è realmente che una comparazione degli accordi, per isviluppare le diverse relazioni che fra loro gli lega. Questo è uno de' rami ben notevoli per chi si dedica alla scienza musicale, ed è assai poco conosciuto tanto dai pratici che dai teorici; e l' unico luogo dove se ne spanda pieno lume, è nella scuola del *Conte Manzaro*». Orlandini, ό.π., σ. 150 (η υπογράμμιση ανήκει στο πρωτότυπο).

[41] Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 425.

[42] Στη σ. 150 (φύλλο 77r) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia*.

[43] *La sola e vera teorica della musica del signor G. G. de Momigny*, Luigi Camberini & Gaspare Parmeggiani, Bologna 1823, σ. 64 & 67. Το βιβλίο αυτό αποτελεί ιταλική μετάφραση του: Jérôme-Joseph de Momigny, *Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet; Du seul Système qui soit par-tout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique;* […], Momigny, Paris 1808. Για τις παροδικές μετατροπίες δεν χρησιμοποιείται εδώ ο όρος *casuali*, αλλά το πραγματικό αντίθετο της λέξης *positive*, δηλαδή *negative* («αρνητικές»).

[44] Bonifazio Asioli, *Il Maestro di composizione, ossia seguito del Trattato d'armonia*, 3 τόμοι, Ricordi, Μιλάνο 1832, τ. 1, σ. 22. Το σχετικό χωρίο παρατίθεται στο Baragwanath, ό.π., σ. 334.

[45] Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d'Harmonie et de Composition, d'après une théorie neuve et générale de la Musique* […], 3 τόμοι, Momigny, Paris 1806.

[46] Στο ίδιο, τ. 1, σ. 30.

[47] Στο ίδιο, τ. 1, σ. 57 κ.εξ., 94-95, 249, 303-304· τ. 2, σ. 432, 445-447, 645 κ.εξ.

[48] Στο ίδιο, τ. 1, σ. 15, 17-18, 50-51.

[49] Σελίδα 12 (φύλλο 7r) του *Studio pratico di Contrappunto*. Πρόκειται για την πρώτη σελίδα μιας διπλής φούγκας σε αυστηρό ύφος (*alla Palestrina*).

τετράφωνη χορωδία, υπάρχει ένα πρόσθετο πεντάγραμμο με ενάριθμο θεμελιακό μπάσο, το οποίο έχει καθαρά εκπαιδευτικό, αναλυτικό ρόλο, δηλώνοντας, σε κάθε σημείο, τον θεμέλιο φθόγγο των πραγματικών ή υπονοούμενων συγχορδιών.



Εικόνα 7

Στο σύγγραμμα του Μομινί, εκτός από κοινά στοιχεία περί αρμονίας, βρίσκουμε και κοινά στοιχεία σχετικά με τη μορφολογία, όπως εκτενείς και λεπτομερέστατες αναλύσεις μουσικών έργων, όπου χρησιμοποιούνται ευρέως οι λέξεις «στίχος» (*Vers*) και «ημιστίχιο» (*Hémistiche*) για να περιγράψουν δομικές ενότητες όχι της ποίησης αλλά της μουσικής.[50] Τους αντίστοιχους ιταλικούς όρους (*verso* και *emistichio*) τους χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος στις δικές του αναλύσεις, με αποκορύφωμα τη λεπτομερή ανάλυση μιας φούγκας, η οποία βρίσκεται στο μοναδικό έντυπο σύγγραμμά του που σώζεται, το *Rapporto* του 1851.[51]

Θα ολοκληρώσω τη σύντομη αυτή αναφορά στα περί αρμονίας γραπτά του Μάντζαρου με τις τελευταίες σελίδες κειμένου που βρίσκουμε στο *Studio pratico*. Εκεί υπάρχει ένα σύντομο κεφάλαιο με τίτλο «Ενοποιητικό τονικό σύστημα που συνάγεται από την παλλόμενη ηχητική χορδή»,[52] όπου ο κερκυραίος δάσκαλος συνδέει το

[50] Βλ. ενδεικτικά Momigny, ό.π., τ. 1, σ. 145-146, 154, 164.

[51] Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (=Nicolò Calichiopulo Manzaro), *Rapporto* […] *relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry* […], Σχερία, Κέρκυρα 1851. Η εν λόγω ανάλυση βρίσκεται στις σελίδες 27-54 του συγγράμματος και καταλαμβάνει περίπου τη μισή έκτασή του. Βλ. επίσης Δημήτρης Μπρόβας, «Η φούγκα και η σημασία της για τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο μέσα από το *Rapporto* του», *Μουσικός Λόγος* 7, καλοκαίρι 2006, σ. 59-92.

[52] «Sistema Tonale Unitario dedotto dalla risonanza della Corda Sonora», στις σ. 188-190 (φύλλα 96r-97r) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia*.

φαινόμενο της αρμονικής στήλης με τον περίφημο «Νόμο της ενότητας», ο οποίος είχε θεμελιώδη σημασία στο αισθητικό του σύστημα. Παρ' όλο που, στα γραπτά του Μάντζαρου, δεν βρίσκουμε ούτε μία ονομαστική αναφορά στον Ζαν-Φιλίπ Ραμώ, εν τούτοις, το κεφάλαιο αυτό μαρτυρεί τη συνάφεια της μαντζαρικής θεώρησης της μουσικής με τις ιδέες του γάλλου συνθέτη και θεωρητικού, ο οποίος είχε υποστηρίξει πως η πηγή της αρμονίας βρίσκεται σε έναν μόνο ήχο. Προς το τέλος δε του χειρογράφου,[53] ο Μάντζαρος πραγματεύεται τη διαίρεση της οκτάβας σε δώδεκα ίσα ημιτόνια και αναζητεί στη στήλη των φυσικών αρμονικών το διάστημα που θα ήταν το καταλληλότερο για να χρησιμεύσει ως πρότυπο για το ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο, καταλήγοντας στον μαθηματικό λόγο του 18ου προς τον 17ο αρμονικό.

Θα μπορούσε κανείς ν' αναρωτηθεί γιατί σ' ένα χειρόγραφο που υποτίθεται ότι περιέχει το πρακτικό μέρος της διδασκαλίας της αρμονίας υπάρχουν τόσες σελίδες θεωρητικού περιεχομένου. Η απάντηση μπορεί να δοθεί εξηγώντας ότι το περιεχόμενο δεν είναι τόσο θεωρητικό όσο μπορεί να φαίνεται. Ο χαρακτήρας του συγγράμματος είναι πρακτικός. Πολλά στοιχεία θεωρούνται δεδομένα, όπως, λόγου χάρη, ο σχηματισμός των συγχορδιών κατά τρίτες, η ταξινόμησή τους σε διάφορα είδη ανάλογα με τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων τους, ή τα είδη των πτωτικών σχημάτων. Το κείμενο, αν και επεξηγεί ορισμένα προχωρημένα αρμονικά φαινόμενα, απέχει πολύ απ' το να αποτελεί μια πλήρη εισαγωγή στην αρμονική θεωρία και, συνεπώς, είναι πολύ διαφορετικό από άλλα περί αρμονίας συγγράμματα της εποχής του, όπως του Μομινί (1806), του Αζιόλι (1813), του Ρέιχα (1818) ή του Φετίς (1844),[54] τα οποία ξεκινούν από το μηδέν και πραγματεύονται ολόκληρη την ύλη που όφειλε να διδαχτεί ένας μαθητής της αρμονίας. Αν υπάρχει κάποιο έργο του Μάντζαρου που πλησιάζει στα συγγράμματα αυτά, υποθέτουμε ότι αυτό είναι η *Πραγματεία περί αρμονίας*, η οποία θα πρέπει να είχε επιστημονικό χαρακτήρα, αλλά δυστυχώς παραμένει μέχρι σήμερα χαμένη. Όσο για τις σελίδες κειμένου του *Studio pratico*, αυτές θα πρέπει να χρησίμευαν ως εργαλείο αναφοράς, το οποίο θα συμβουλεύονταν οι μαθητές όταν ήθελαν να βεβαιωθούν για κάποιον όρο ή κάποιο αρμονικό φαινόμενο, ή για να χρησιμοποιήσουν τους πίνακες συσχετισμού των τονικοτήτων. Ακόμα και οι χωρίς πρακτική χρησιμότητα αναφορές στην παλλόμενη χορδή και στον «Νόμο της ενότητας» θα χρησίμευαν ως υπενθυμίσεις, προς τους μαθητές, των σημαντικότερων αισθητικών αξιών που καθόριζαν την αρμονική θεωρία του δασκάλου τους.

Όπως προαναφέρθηκε, ο Μάντζαρος εφάρμοζε ένα πολυσυλλεκτικό σύστημα διδασκαλίας της μουσικής, προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στις δύο κυρίαρχες ιταλικές τάσεις της εποχής του. Η μία τάση προερχόταν από τη συντηρητική σχολή της Νάπολης, η οποία έδινε μεγάλη σημασία στην προφορική διδασκαλία και βασιζόταν στην πρακτική διδακτική της αρμονίας πάνω στο πιάνο, μέσω του παρτιμέντο (που ήταν μια μορφή μπάσο κοντίνουο). Η άλλη τάση, η οποία είχε βρει πρόσφορο έδαφος στη Βόρεια Ιταλία, ερχόταν από τη Γαλλία και τη Γερμανία, βασιζόταν στα πορίσματα του Ραμώ και έδινε μεγαλύτερη έμφαση στη θεωρητική διδασκαλία και στη λύση ασκήσεων αρμονίας πάνω στο χαρτί. Η μαντζαρική μέθοδος συνδυάζει στοιχεία και από τις δύο προσεγγίσεις. Από τη μία πλευρά, ο χαρακτηρισμός *Πρακτική μελέτη της αρμονίας* δείχνει πως έδινε ιδιαίτερη σημασία στην εξάσκηση των μαθητών πάνω στο πιάνο, άρα στην ακουστική επαφή τους με τα αρμονικά φαινόμενα. Από την άλλη, είναι πολύ πιθανό ότι το μάθημα της αρμονίας συνδυαζόταν και με γραπτές ασκήσεις·

[53] Σελίδες 190-191 (φ. 97r-97v) και 196-198 (φ. 100r-102r) του πρώτου τόμου του *Studio pratico dell'armonia*.

[54] Momigny, ό.π.· Asioli, *Trattato di Armonia* […], ό.π.· Reicha, ό.π.· François-Joseph Fétis [1784-1871], *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* […], Maurice Schlesinger, Paris 1844.

τουλάχιστον γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι αυτό ίσχυε στη διδασκαλία του παρτιμέντο, η οποία βρισκόταν στις ανώτερες βαθμίδες των μουσικών σπουδών, ένα βήμα πριν από την ελεύθερη σύνθεση. Ο ίδιος ο Μάντζαρος, όσον αφορά την εναρμόνιση και επεξεργασία δοσμένων παρτιμέντο, συνιστούσε να γίνεται αυτή πρώτα γραπτώς και μετά να παίζεται το παρτιμέντο από τον μαθητή στο πιάνο.[55]

Οι δε μαρτυρίες των μαθητών του, όπως του Δομένικου Παδοβά και του Σπυρίδωνος Δε Βιάζη, διαβεβαιώνουν ότι το σύστημα διδασκαλίας του Μάντζαρου χαρακτηριζόταν από σαφήνεια και ότι ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματικό, εφόσον είχε κατορθώσει να συντομεύσει τον χρόνο της μελέτης.[56] Όσον αφορά σε λεπτομέρειες για τον τρόπο διεξαγωγής του μαθήματος, μέχρι στιγμής μπορούμε να κάνουμε κυρίως υποθέσεις, αφού οι ελάχιστες διαθέσιμες περιγραφές είναι λακωνικές. Ωστόσο, όσον αφορά στην αποτελεσματικότητά του, γνωρίζουμε την περίπτωση του προαναφερθέντος Δε Βιάζη, ο οποίος, μέσα σε λιγότερο από έντεκα μήνες, έπαιζε ενώπιον του Μάντζαρου ασκήσεις πάνω στις συγχορδίες με ελαττωμένη έβδομη, ενώ υπάρχει και η μαρτυρία για την πιανίστρια Σουζάνα Νεράντζη (ή Ναράντζη), η οποία ολοκλήρωσε τις σπουδές της στην αρμονία με τον Μάντζαρο μέσα σε έξι μόλις μήνες.[57]

Σε κάθε περίπτωση, η έρευνα συνεχίζεται. Ας ελπίσουμε ότι στο μέλλον θα έχουμε ακόμα περισσότερα τεκμήρια για τη διδακτική της αρμονίας όπως την εφάρμοζε ο Μάντζαρος, ο οποίος δικαίως αποκαλείται πατριάρχης της Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής, όχι μόνο για τις συνθέσεις του, αλλά και επειδή υπήρξε ο πρώτος Έλληνας που κληροδότησε στην πατρίδα του ένα πρωτότυπο, ολοκληρωμένο και υψηλής ποιότητας σύστημα διδασκαλίας της μουσικής.

[55] Η υπόδειξη αυτή υπάρχει στον πρόλογο ενός χειρογράφου, όπου ο Μάντζαρος είχε καταγράψει τις δικές του επεξεργασίες μιας σειράς από παρτιμέντο του Φεντέλε Φεναρόλι (Fedele Fenaroli, 1730-1818). Το χειρόγραφο αυτό φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Κέρκυρα), στο Αρχείο Ρομποτή, με αριθμό εισαγωγής ΑΚΡ 759, και τιτλοφορείται *I due ultimi Libri 5. e 6. de' Partimenti del Maestro F. Fenaroli decifrati dal Cavalier N. C. Manzaro Corcirese* […] ή *Decifrazione del V. e VI. libro de' Partimenti di Fenaroli del Cav. N. C. Manzaro*. Ολόκληρος ο πρόλογος του Μάντζαρου παρατίθεται, τόσο στο ιταλικό πρωτότυπο, όσο και μεταφρασμένος στα ελληνικά, στο Παράρτημα 3 του: Μπρόβας, *Οι «πραγματοποιήσεις» των* Partimenti *του Fedele Fenaroli από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο*, ό.π., σ. 98-102.

[56] Padovan, ό.π., σ. 362 (20 Απριλίου 1872)· Δε Βιάζης, ό.π., σ. 958.

[57] Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, ό.π., σ. 448.

Σπυρίδων Ξύνδας, *Ο υποψήφιος* (1867): Η πρώτη ελληνόγλωσση όπερα. Μια προσέγγιση στο έργο (κυρίως στην ενορχήστρωση Ρομποτή, 1931) βάσει των διαθέσιμων πηγών, καθώς και μερικές ιστορικές και αναλυτικές παρατηρήσεις

Νίκος Μαλιάρας

Το έργο *Ο υποψήφιος* του κερκυραίου συνθέτη Σπυρίδωνος Ξύνδα είναι, ως γνωστόν, το πρώτο λυρικό έργο, δημιούργημα έλληνα συνθέτη, γραμμένο εξ αρχής στην ελληνική γλώσσα. Ως εκ τούτου, ανεξάρτητα της ποιοτικής αξιολόγησής του, έχει ξεχωριστή ιστορική σημασία. Στην εισήγησή μου αυτή θα προσπαθήσω να προβώ σε μερικές διαπιστώσεις και παρατηρήσεις και να εξαγάγω ορισμένα συμπεράσματα ως προς τις συνθήκες δημιουργίας του έργου αλλά και της διαδρομής του στο πέρασμα του χρόνου.

Εδώ και αρκετά χρόνια, πέραν της στενής φιλίας και της συνύπαρξης στο Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης», έχει ξεκινήσει και μια στενή συνεργασία μου με τον μαέστρο Βύρωνα Φιδετζή, που εντάσσεται στο πλαίσιο των ερευνών του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής που λειτουργεί εδώ και αρκετά χρόνια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το πρώτο απτό προϊόν της συνεργασίας αυτής υπήρξε η αποκατάσταση και αναβίωση της εμβληματικής όπερας του Παύλου Καρρέρ *Μάρκος Μπότσαρης*, σε ενορχήστρωση και διεύθυνση του Φιδετζή, που παραστάθηκε τον Απρίλιο του 2015 από την Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, με συμμετοχή της Χορωδίας του Τμήματος και διακεκριμένους έλληνες σολίστ.

Η συνεργασία όμως αυτή δεν είναι διμερής, αλλά τριμερής, αφού το υλικό του αρχείου του και της βιβλιοθήκης του έθεσε στη διάθεση του Εργαστηρίου της Αθήνας για ψηφιοποίηση και το Ιόνιο Πανεπιστήμιο, που μας φιλοξενεί σήμερα, και από το οποίο προέρχεται το μεγαλύτερο μέρος του πηγαίου υλικού βάσει του οποίου θα σας μιλήσω. Και ευχαριστώ ιδιαίτερα τους φίλους και συναδέλφους Χάρη Ξανθουδάκη και Κώστα Καρδάμη (ο τελευταίος έχει μακροχρόνια ενασχόληση με το υπό πραγμάτευση έργο και έχει ήδη δημοσιεύσει αρκετές μελέτες οι οποίες αξιοποιούνται εδώ), για τη συνεργασία μας στην αποκατάσταση της κοινής μας μουσικής κληρονομιάς. Σημαντικότατη επίσης υπήρξε και η συμβολή του χαλκέντερου και ανιδιοτελούς ερευνητή της ελληνικής μουσικής, που επίσης συνεργάζεται με το Εργαστήριό μας, Γιώργου Κωστάντζου, και του διδάκτορα και μεταδιδακτορικού ερευνητή Θανάση Τρικούπη.

Το έργο που θα μας απασχολήσει γράφτηκε από τον κερκυραίο μουσικοδιδάσκαλο (σύμφωνα με την ορολογία της εποχής) Σπυρίδωνα Ξύνδα, μαθητή του Μάντζαρου και δάσκαλου (ίσως και πατέρα) του Σαμάρα. Μιας προσωπικότητας, δηλαδή, που βρίσκεται ανάμεσα στις δύο αυτές κορυφαίες μορφές της Επτανησιακής Σχολής. Σύμφωνα με τον πρόλογο του λιμπρέτου,[1] το έτος 1857 στιχουργήθηκε από τον

[1] *Ὁ Ὑποψήφιος. Μελόδραμα κωμικὸν είς πράξεις τρεῖς. Στίχοι Ιωάννου Ρινοπούλου, μουσικὴ Σπυρίδωνος Ξύνδα, Κερκυραίων*. Κέρκυρα, Τυπογραφεῖον ἡ Ἰονία ἀδελφῶν Κάων, 1867. Σελίδες 1-48 (πλέον εξωφύλλου και οπισθοφύλλου).

Κερκυραίο Νικόλαο Μακρή μία σύντομη θεατρική σκηνή με τίτλο *Ο υποψήφιος*, που μελοποιήθηκε από τον Ξύνδα. Ο τελευταίος[2] έγραψε ταυτόχρονα και μια δεύτερη κωμική σκηνή, με τίτλο *Ο οδυρμός του κερκυραίου χωρικού*, που επίσης μελοποιήθηκε από τον ίδιο. Δεν αναφέρεται αν οι δύο αυτές κωμικές σκηνές παραστάθηκαν ποτέ ανεξάρτητα. Λίγο αργότερα, ο Ξύνδας ζήτησε από τον Ιωάννη Ρινόπουλο να συνθέσει ολόκληρο κωμικό έμμετρο θεατρικό έργο, στο οποίο να ενσωματώσει τις δύο σκηνές, διατηρώντας ως γενικό τον τίτλο της πρώτης, δηλαδή *Ο υποψήφιος*. Το κείμενο πράγματι γράφτηκε και τυπώθηκε το 1867 στην Κέρκυρα, δηλαδή δέκα χρόνια αργότερα, αφιερώθηκε δε στον τότε Πρόεδρο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, Γεώργιο Δάνο Πέκκο. Εκεί αναφέρεται ότι το έργο θα ανέβει τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς, στο Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας. Στον πρόλογο του Ρινόπουλου γίνεται ιδιαίτερη μνεία του γεγονότος ότι πρόκειται για το πρώτο ελληνικό μελοδραματικό έργο στην ελληνική γλώσσα, ενώ στο τέλος αναφέρεται ότι ο συνθέτης αφιερώνει τη μουσική του έργου του «τῷ Πανελληνίῳ».[3] Εκφράζεται δε και μία ελπίδα, ότι οι Κερκυραίοι, για τους οποίους προορίζεται το έργο, θα το δεχθούν ευμενώς,[4] υπό τον φόβο ίσως της δυσπιστίας για ένα ελληνόγλωσσο έργο από εκείνους που είχαν ταυτίσει τη λυρική τέχνη με την ιταλική γλώσσα. Αναφέρεται επίσης ότι πρόκειται για ένα νέο είδος ποιήσεως, δηλαδή για ένα έμμετρο θεατρικό έργο προορισμένο να μελοποιηθεί ως λιμπρέτο και μάλιστα συνταγμένο σε γλώσσα δημοτική. Εδώ δεν μπορούμε παρά να ανατρέξουμε στην Επτανησιακή Σχολή της λογοτεχνίας, την πρώτη που καθιέρωσε την δημοτική γλώσσα στην ελληνική λογοτεχνία. Ο Κόντε Διονύσιος Σολωμός είχε πεθάνει μόλις πριν από οκτώ χρόνια στην Κέρκυρα και η κληρονομιά του ήταν σίγουρα ακόμη ολοζώντανη στις ψυχές των Επτανησίων. Η συνειδητοποίηση της σημασίας όλων αυτών υποφώσκει, νομίζω, ξεκάθαρα στο σύντομο προλογικό σημείωμα του Ρινόπουλου.[5] Αλλά ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο ίδιος ο απόστολος του δημοτικισμού στη λογοτεχνία ενδιαφέρθηκε να έχει στη βιβλιοθήκη του την έντυπη έκδοση του λιμπρέτου του *Υποψηφίου*, συνειδητοποιώντας πιθανότατα την ιστορική σημασία του: το αντίτυπο του λιμπρέτου που έχουμε στα χέρια μας ψηφιοποιημένο προέρχεται από τη βιβλιοθήκη του Γιάννη Ψυχάρη.

Μεταξύ όμως των δύο χρονολογιών που οριοθετούν το χρόνο δημιουργίας του έργου, δηλαδή του 1857 και του 1867, μεσολαβεί ένα σημαντικό πολιτικό και εθνικό γεγονός, και αυτό δεν είναι άλλο από την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, που αποφασίζεται το 1862 και υλοποιείται το 1864. Παρ' όλο που, όπως δηλώνεται στο λιμπρέτο, η υπόθεση διαδραματίζεται σε ένα μη κατονομαζόμενο χωριό της Κέρκυρας το έτος 1857, δηλαδή πριν την Ένωση, και παρ' όλο που μέσα στο κείμενο αναφέρονται καθέκαστα και πολιτικά που ίσχυαν για την Κέρκυρα και τα Επτάνησα πριν την Ένωση και δεν ίσχυαν για την Ελλάδα, όπως ο Αρμοστής ή η Γερουσία,[6] δεν μου βγαίνει από το μυαλό η σκέψη πως ο λιμπρετίστας και ο συνθέτης μπήκαν στον πειρασμό να

[2] Και όχι ο Μακρής, όπως εκ παραδρομής αναφέρει ο Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Υποψήφιος Βουλευτής», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα μέχρι σήμερα*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 6, σ. 294.

[3] *Ὁ Ὑποψήφιος. Μελόδραμα κωμικὸν είς πράξεις τρεῖς*, ό.π., σ. 48.

[4] Ό.π., σ. 3-7.

[5] «[…] ἐκδίδω τὸ εὐτελὲς τοῦτο ἔργον μου, εὐχόμενος, ὅπως οἱ ὁμογενεῖς δεχθῶσιν εὐμενῶς τὸ πρῶτον τοῦτο δοκίμιον νέου παρ' ἠμῖν εἴδους ποιήσεως». Ό.π., σ. 5.

[6] Αναλυτικά περί αυτών αναφέρει ο Κώστας Καρδάμης στην εργασία που ανακοίνωσε στο Πανιόνιο Συνέδριο του 2014 υπό τον τίτλο «"Είναι όργανα δικά μου το Συμβούλιο, η Αστυνομία, ο Αρμοστής και η Γερουσία": Ένας "Υποψήφιος βουλευτής" καυτηριάζει την προενωτική και μεθενωτική Κέρκυρα» και η οποία είναι υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου. Την τελική προς δημοσίευση εκδοχή μού παρεχώρησε ευγενώς ο συγγραφέας.

συνθέσουν το έργο για να σατιρίσουν και τις πολιτικές συνθήκες της ρουσφετολογίας, του πολιτικαντισμού και του παλαιοκομματισμού που επικρατούσαν και στη Μητέρα Ελλάδα, τμήμα της οποίας είχαν γίνει μόλις πρόσφατα τα Επτάνησα. Και ίσως μάλιστα να υποκρύπτεται και μια μικρή δόση δυσφορίας, που σίγουρα αισθάνονταν κάποιοι επτανήσιοι ευγενείς της εποχής, για την ταπεινή «Ψωροκώσταινα» στην οποία οι πολιτικές συνθήκες τούς υποχρέωσαν να ζήσουν, ξεριζώνοντάς τους από το Βρετανικό Στέμμα αλλά και από την ολοζώντανη ανάμνηση της ιταλικής επιρροής, δυσφορία που την βλέπουμε να απηχείται ενίοτε ακόμη και πολύ αργότερα, όπως π.χ. στα λογοτεχνικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου.

Οι πρώτοι διδάξαντες του έργου αναφέρονται ονομαστικά στο έντυπο λιμπρέτο. Μεταξύ αυτών, τους δύο κύριους ρόλους, του Υποψηφίου και του Γέρο-Γιάγκου, ερμήνευσαν οι δύο δημιουργοί, ο Ρινόπουλος και ο Ξύνδας αντίστοιχα.[7] Με περηφάνια τονίζεται ότι τόσο οι πρωταγωνιστές όσο και τα μέλη της χορωδίας και της ορχήστρας είναι άπαντες «Κύριοι Κερκυραίοι», μια έμμεση αναφορά στο γεγονός ότι σιγά-σιγά οι έλληνες καλλιτέχνες είχαν σε μεγάλο βαθμό αντικαταστήσει τους Ιταλούς στις ορχήστρες και χορωδίες που συμμετείχαν στις λυρικές παραστάσεις όπερας στην Κέρκυρα.[8]

Με πολύ λίγα λόγια, η υπόθεση του έργου: Ο νέος αγρότης Γιώργης και η Χριστίνα είναι ερωτευμένοι, αλλά ο πατέρας της, ο άξεστος και κακορίζικος Γέρο-Γιάγκος, αρνείται να συναινέσει στον γάμο, επειδή ο Γιώργης είναι φτωχός και χρεωμένος, ενώ χρειάζεται την κόρη του να τον υπηρετεί στο σπίτι, μια και η γυναίκα του είναι άρρωστη με υδρωπικία. Σε λίγη ώρα φτάνει στο χωριό ένας πολιτικός, υποψήφιος βουλευτής στις επικείμενες εκλογές, ζητώντας την ψήφο των κατοίκων. Τον υποδέχεται ο Προεστός του χωριού και τον προσκαλεί σε γεύμα, πρόσκληση την οποία αρχικά ο υποψήφιος αρνείται, δέχεται όμως τελικά όταν αντιλαμβάνεται ότι η άρνησή του θα είχε δυσμενείς συνέπειες στην ψηφοφορία. Στο γεύμα ενημερώνεται για το πρόβλημα Γιώργη – Χριστίνας. Εν τω μεταξύ, ένας κλητήρας της αστυνομίας εμφανίζεται με ένα πλαστό ένταλμα για να συλλάβει τον Γιώργη για χρέη. Ο υποψήφιος αποφασίζει να βοηθήσει το νεαρό ζευγάρι και υπόσχεται στον Γιάγκο, που δεν έχει φιλικές σχέσεις με τον Προεστό, ότι θα ενεργήσει με την εξουσία που διαθέτει για να γίνει αυτός προεστός. Ο Γιάγκος έλκεται από το δέλεαρ, συναινεί τελικά στο γάμο, ενώ ο υποψήφιος αποκαλύπτει και την απάτη του αστυνομικού κλητήρα, και τελικά αποχωρεί με τις ευχαριστίες του ζευγαριού και επευφημούμενος από τους χωρικούς, οι οποίοι του υπόσχονται την ψήφο τους.

Το έργο, όπως είναι γνωστό, δεν διασώζεται στην πλήρη του μορφή, δηλαδή με την ενορχήστρωσή του και την παρτιτούρα του από την εποχή του συνθέτη· χρειάζεται επομένως αποκατάσταση. Εκτός από το έντυπο λιμπρέτο, για το οποίο ήδη έγινε λόγος, το πηγαίο υλικό που μας διασώζει τη μουσική του έργου και βάσει του οποίου πρέπει να επιχειρηθεί η αποκατάσταση έχει περίπου ως εξής: Ένα σπαρτίτο που πρέπει να γράφτηκε στην εποχή του έργου και το οποίο θα ονομάσουμε **τεκμήριο Β**. Το σπαρτίτο αυτό φυλάσσεται στο αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και περιέχει προφανώς την πλήρη μορφή του έργου, αλλά, φυσικά, χωρίς την ενορχήστρωση. Η πρόσβαση στο τεκμήριο μου επετράπη ευγενώς από την ΔΕ της ΦΕΚ, ωστόσο μέχρι τη χάραξη των γραμμών αυτών δεν κατέστη δυνατόν να επισκεφθώ την Κέρκυρα και να το συμβουλευτώ, επομένως δεν μπορεί εδώ να ληφθεί υπ’ όψιν. Ακολουθεί μία πάρτα

[7] Βλ. *Ὁ Ὑποψήφιος. Μελόδραμα κωμικὸν εἰς πράξεις τρεῖς*, ό.π., σ. 7.

[8] Πρβλ. και Κώστας Καρδάμης, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπύρου Ξύνδα», *Πολυφωνία* 22, άνοιξη 2013, σ. 8, υποσημ. 4.

πρώτου βιολιού, τεκμήριο για το οποίο έχει κάνει λόγο και ο Κώστας Καρδάμης, που χρονολογείται στα 1872, δηλαδή πέντε μόλις χρόνια μετά την σύνθεση και την πρώτη εκτέλεση του έργου.[9] Το ντοκουμέντο αυτό (που θα ονομάσουμε **τεκμήριο Γ**) φέρει ενδείξεις εκτέλεσης και φέρει επίσης πολύ πυκνά και συστηματικά τις εισόδους των οργάνων της ορχήστρας αλλά και μέρος από το κείμενο του έργου, προοριζόταν δε για το κοντσερτίνο της ορχήστρας, ο οποίος το είχε μπροστά του εκτελώντας και χρέη μαέστρου, παρακολουθώντας τη συνολική ροή και υποδεικνύοντας τις εισόδους των οργάνων στους μουσικούς. Φυλάσσεται στην Φιλαρμονική Εταιρεία Μάντζαρος, στην Κέρκυρα. Πρόσφατα κατέστη σε μένα δυνατή η πρόσβαση στο τεκμήριο αυτό, που ετέθη στη διάθεσή μου προς μελέτη, κατά ευγενή παραχώρηση της ΦΕΜ και λαμβάνεται υπόψη στην ανά χείρας μελέτη.

Αρκετό καιρό μετά την προφορική ανακοίνωση της μελέτης μου αυτής στο συνέδριο του 2015 και μόλις 3-4 εβδομάδες πριν την χάραξη των γραμμών αυτών για την οριστική εκδοχή της εισήγησής μου, δημοσιεύθηκε μια ανακοίνωση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας,[10] βάσει της οποίας υπάρχει ένα ακόμη παλαιότερο τεκμήριο της μουσικής της όπερας, το οποίο πρέπει να προέρχεται από το έτος 1867. Σύμφωνα με την ανακοίνωση, πρόκειται για το πρωτότυπο σπαρτίτο (ή για αντίγραφό του) που ανάγεται στην εποχή της πρώτης εκτέλεσης του έργου και φυλασσόταν στη βιβλιοθήκη του λιμπρετίστα, Ιωάννη Ρινόπουλου. Το τεκμήριο αυτό, το οποίο, λόγω χρονικής εγγύτητας προς το πρωτότυπο του έργου, θα ονομάσουμε **τεκμήριο Α**, φέρει επίσης εκτενείς ενδείξεις ενορχήστρωσης αλλά δεν ήταν μέχρι τώρα σε γνώση της ευρύτερης μουσικολογικής κοινότητας, παρ' όλο που, σύμφωνα με την προαναφερθείσα ανακοίνωση, ανακαλύφθηκε πριν από δύο χρόνια! Επομένως, ούτε αυτό το τεκμήριο είναι στη διάθεσή μου για την παρούσα εργασία, αναμένουμε δε την εξαγγελθείσα ηλεκτρονική επεξεργασία και έκδοση του τεκμηρίου για να διαφωτιστούμε ως προς την εικαζόμενη πρωτότυπη μορφή του έργου.

Το έργο, μετά την παραγωγή του Σεπτεμβρίου του 1867, εκτελέστηκε λοιπόν πιθανότατα πάλι στην Κέρκυρα το 1872. Κατόπιν εκτελέστηκε για πρώτη φορά σε σειρά 20 περίπου παραστάσεων στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας, στην Πάτρα και στην Σύρο το 1888,[11] και μετά σε πολλές παραστάσεις σε ελληνικές πόλεις και σε παροικίες με ισχυρό ελληνικό στοιχείο, κατέστη δε ιδιαίτερα δημοφιλές. Για τις παραστάσεις αυτές δεν έχω προς το παρόν στη διάθεσή μου περισσότερες πληροφορίες.

Το επόμενο βήμα στην ιστορική πορεία του, για το οποίο διαθέτουμε συγκεκριμένα στοιχεία, φαίνεται πως ήταν η νέα παραγωγή του έργου από τον Γεράσιμο Ρομποτή το 1931. Ο Γεράσιμος Ρομποτής ήταν κεφαλλονίτης συνθέτης και μουσικοδιδάσκαλος, γιος

[9] Πρβλ. Καρδάμης, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπύρου Ξύνδα», ό.π., σ. 15, υποσημ. 25. Πάντως το τεκμήριο Γ (βλ. πιο κάτω) περιέχει σε κάποια σελίδα του χειρόγραφη σημείωση με χρονολογία «Μάρτιος 1871».

[10] Ιδού το σχετικό απόσπασμα από την ανακοίνωση στην ιστοσελίδα της ΦΕΚ, τον Απρίλιο του 2016: «Από εκδοτικής απόψεως, η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας βρίσκεται στην ιδιαιτέρως ευχάριστη θέση να ανακοινώσει και την επετειακή έκδοση της, έως πρόσφατα θεωρούμενης ως χαμένης, πρωτότυπης παρτιτούρας της όπερας *Ο υποψήφιος*. Το τεκμήριο περιήλθε προ δύο ετών στην κυριότητα της Φιλαρμονικής μετά από σχετική δωρεά Κερκυραίου συμπολίτη μας, περιέχει σε πιανιστική εκδοχή (φωνές και πιανιστική συνοδεία) το σύνολο του έργου στη μορφή που παρουσιάστηκε το 1867 και αποτελεί τη μοναδική ολοκληρωμένη πηγή της όπερας γραμμένη από τον ίδιο τον Ξύνδα. Το τεκμήριο αποκτά ακόμη περισσότερη σημασία από τη στιγμή που φέρει την υπογραφή του λιμπρετίστα του έργου, Ιωάννη Ρινόπουλου, από τη βιβλιοθήκη του οποίου προέρχεται, και δεν περιέχει καμία από τις σε μεταγενέστερα χειρόγραφα εμφανείς παρεμβάσεις».

[11] Καλογερόπουλος, λήμμα «Υποψήφιος Βουλευτής», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τ. 6, σ. 294.

επίσης συνθέτη, που δραστηριοποιήθηκε ως καθηγητής και διευθυντής ωδείων, μαέστρος και ενορχηστρωτής μουσικής για μπάντα, σε πολλές ελληνικές πόλεις, μεταξύ των οποίων η Τρίπολη, η Κυπαρισσία, ο Πύργος, η Πάτρα και τα Γιάννενα. Ήδη από τη νεότητά του αποφάσισε να περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Κέρκυρα.[12] Δραστηριοποιήθηκε εδώ υπό πολλές ιδιότητες, με κορύφωση την θέση του επίτιμου Γενικού Διευθυντή της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Ο Ρομποτής το 1931, σε ηλικία μόλις 28 ετών, υλοποίησε το σχέδιό του να αναβιώσει τον *Υποψήφιο*, φιλοτεχνώντας μάλιστα δική του ενορχήστρωση.[13] Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου του 1931 στην Κέρκυρα.[14] Πιθανόν η παραγωγή αυτή να εντάχθηκε στο πλαίσιο των πολλών εκδηλώσεων που έγιναν το έτος εκείνο με αφορμή τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, εορτασμός που έδωσε την αφορμή για την αναβίωση και του *Πρωτομάστορα* του Καλομοίρη, σε σκηνοθεσία Ροντήρη και διεύθυνση Μητρόπουλου.[15] Το πηγαίο υλικό που προκύπτει από αυτή την παραγωγή του Ρομποτή, και το οποίο σώζεται στο αρχείο του Ιονίου Πανεπιστημίου, είναι το εξής: Ένα πλήρες σπαρτίτο του έργου, το οποίο θα ονομάσουμε **τεκμήριο Δ**. Έχει γραφτεί από δύο χέρια αντιγραφέων, που ανακατεύονται στις σελίδες του. Το ένα χέρι, το λιγότερο καλλιγραφικό, φαίνεται να προέρχεται από την αδελφή του Ρομποτή, Τόνια ή Τίνα Τριμέρη, η οποία στο τέλος της πρώτης πράξης σημειώνει «στον αδελφό μου Μεμά». Το άλλο χέρι είναι του ίδιου του Ρομποτή. Η αντιγραφή του τεκμηρίου Δ ολοκληρώθηκε και για τις τρεις πράξεις στις 15 και στις 16 Σεπτεμβρίου του 1931 (βλ. το σημείωμα του αντιγραφέα στην τελευταία σελίδα κάθε πράξης στο τεκμήριο Δ), δηλαδή μόλις 3 εβδομάδες πριν την εκτέλεση στις 8 Οκτωβρίου. Το χειρόγραφο φέρει πολλές ενδείξεις εκτέλεσης, καθώς και των περικοπών που έγιναν στην παράσταση του 1931, των γνωστών salti. Οι περικοπές αυτές στο σπαρτίτο ανταποκρίνονται και αντιστοιχούν απολύτως σε όσα περιλαμβάνονται στην παρτιτούρα του έργου, την οποία ο Ρομποτής φιλοτέχνησε με δική του ενορχήστρωση. Τα αποσπάσματα που περιέχονται στο τεκμήριο Δ αλλά διαγράφονται για την εκτέλεση, στην παρτιτούρα κατά κανόνα παραλείπονται τελείως. Η παρτιτούρα (**τεκμήριο Ε**) προέρχεται από το χέρι του Ρομποτή, ενώ υπάρχουν στο αρχείο του Ιονίου Πανεπιστημίου και οι πάρτες εκείνης της παράστασης (**τεκμήριο Στ**), που ανταποκρίνονται στην παρτιτούρα και είναι το μοναδικό ορχηστρικό υλικό του έργου που έχουμε στη διάθεσή μας. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν ο Ρομποτής, φιλοτεχνώντας την ενορχήστρωση, είχε υπόψη του την αρχική ενορχήστρωση του Ξύνδα ή αν υπήρχαν άλλες ενδιάμεσες ενορχηστρώσεις ή προσαρμογές για μικρότερα σύνολα, που τυχόν χρησιμοποιήθηκαν στις παραστάσεις που μεσολάβησαν, όπως προαναφέραμε. Οι πάρτες γράφτηκαν από τρία χέρια αντιγραφέων: τα δύο που έγραψαν και το σπαρτίτο, καθώς και ένα τρίτο, πιο βιαστικό, που διακρίνεται καθαρά.

[12] Βλ. Κώστας Καρδάμης, «Δύο συναυλίες της μουσικής σχολής Ρομποτή», *Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Τριμηνιαίο Δελτίο* 7, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2007. Πολλά στοιχεία για την εν γένει δραστηριότητα του Γεράσιμου Ρομποτή περιέχονται στην υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή της Μάτας Κοτσιώνη, με θέμα την μουσική ζωή στην Τρίπολη μέχρι το 1940.

[13] Η σύγκριση του τεκμηρίου Γ και της ενορχήστρωσης Ρομποτή (τεκμήριο Ε) δείχνει σοβαρές διαφορές στην ενορχήστρωση, που δικαιολογούν την άποψη ότι η ενορχήστρωση Ρομποτή ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος δικό του δημιούργημα, προσαρμοσμένο στα όργανα αλλά και στις δυνατότητες των μουσικών που είχε στη διάθεσή του.

[14] Καλογερόπουλος, λήμμα «Ρομποτής Γεράσιμος», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, ό.π., τ. 5, σ. 275.

[15] Βλ. Νίκος Μαλιάρας, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις "καζαντζακικές" όπερες του Μανώλη Καλομοίρη (*Πρωτομάστορας* και *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*)», *Ελληνική μουσική και Ευρώπη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2012, σ. 122, υποσημ. 195.

Η ενορχήστρωση του Ρομποτή έχει πάντως αρκετές αδυναμίες εξ επόψεως καλλιτεχνικής, που οφείλονται μάλλον στην απειρία του και, παρ' όλο που αποτελεί μία από τις βάσεις για μια αποκατάσταση του έργου, χρειάζεται αρκετές διορθώσεις. Οι δε πάρτες των οργάνων εμφανίζουν σοβαρότατα προβλήματα και λάθη αντιγραφής και χρειάζεται πολλή δουλειά για να αποκατασταθούν σε μια σωστή και εκτελέσιμη μορφή. Η βιαστική γραφή των παρτών, τα πολλά λάθη, η βιαστική γραφή της παρτιτούρας, που έχει περισσότερο τη μορφή σχεδιάσματος (π.χ. δεν περιέχει πάντα τις γραμμές των τραγουδιστών και, όταν τις περιέχει, δεν υπάρχει το κείμενο), όλα αυτά, μαζί και με την ημερομηνία ολοκλήρωσης του τεκμηρίου Δ (σπαρτίτου) σε σχέση με την ημερομηνία της παράστασης (απόσταση μόλις τριών εβδομάδων), δείχνουν ότι τελικά η παραγωγή αυτή έγινε κάτω από μεγάλη πίεση χρόνου, χωρίς δυνατότητα για επαρκή προετοιμασία. Ίσως σε αρχεία εδώ στην Κέρκυρα να υπάρχουν και άλλες πληροφορίες για την παραγωγή αυτή, όπως π.χ. πρόγραμμα ή εκτελεστές, που προς το παρόν δεν έχω στη διάθεσή μου, κι έτσι να αποκατασταθεί μια πληρέστερη εικόνα. Η ενορχήστρωση πρέπει να εκτελέστηκε από τη συμφωνική ορχήστρα (δυνάμεως 95 μελών), την οποία διέθετε το Ωδείο Κερκύρας, που είχε ιδρύσει ο Ρομποτής μαζί με τον πατέρα του το 1928,[16] και η οποία όμως δεν θα ήταν επαγγελματική και δεν θα είχε μεγάλες δυνατότητες.

Η μεγάλη πίεση χρόνου στην προετοιμασία από τον Ρομποτή διακρίνεται και από το γεγονός ότι τα salti, ενώ είναι σχεδόν ανύπαρκτα στην πρώτη πράξη, αυξάνονται στην δεύτερη και πυκνώνουν τόσο σε αριθμό όσο και σε έκταση στην τρίτη πράξη. Φαίνεται δηλαδή ότι ο Ρομποτής, βλέποντας ότι ο χρόνος δεν του έφτανε ούτε για να ολοκληρώσει την ενορχήστρωση, αλλά ενδεχομένως ούτε για να μελετήσει το έργο επαρκώς με την ορχήστρα του ή/και τους μονωδούς, αφαίρεσε αρκετά κομμάτια από το τέλος του έργου. Επαναλαμβάνω πως τα salti αυτά γίνονται σε σημεία του έργου που έχουν αντιγραφεί και υπάρχουν (διαγραμμένα εκ των υστέρων με μολύβι) στο σπαρτίτο, αλλά δεν έχουν συμπεριληφθεί στην ενορχήστρωση (παρτιτούρα) ούτε στις πάρτες. Από αυτό συμπεραίνουμε ότι το τεκμήριο Δ (σπαρτίτο Ρομποτή) γράφτηκε πριν την ενορχήστρωση και βρίσκεται εγγύτερα στην πρωτότυπη μορφή του έργου, μια και έχει λιγότερες περικοπές. Πάντως, σχεδόν όλα τα salti δεν περικόπτουν σκηνές ή τμήματα του κειμένου, αλλά περιορίζουν τις αρκετές επαναλήψεις κειμένου, κι έτσι δεν επηρεάζουν την υπόθεση. Υπάρχουν πάντως και κάποια σημεία που, ενώ αρχικά είχε αποφασιστεί να παιχτούν και υπάρχουν στην παρτιτούρα και στις πάρτες, ο Ρομποτής αποφάσισε, φαίνεται, να τα κόψει κατά τη διάρκεια των προβών, διαγράφοντάς τα τόσο από την παρτιτούρα όσο και από τις πάρτες των μουσικών, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Φαίνεται πως κάποια προβλήματα πίεσης χρόνου αντιμετώπισε κατά τη σύνθεση και ο ίδιος ο Ξύνδας. Όπως προαναφέραμε, η έκδοση του λιμπρέτου έγινε κάποια στιγμή μέσα στο έτος 1867, αναφέρει δε ότι τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους επρόκειτο να παρασταθεί και ολόκληρο το έργο, μαζί με τη μουσική του. Φαίνεται ότι η σύνθεση του έργου γινόταν την ίδια περίοδο και ότι δεν είχε ολοκληρωθεί πριν την εκτύπωση του λιμπρέτου. Στη σύγκριση του λιμπρέτου με το τεκμήριο Δ (σπαρτίτο Ρομποτή) και αυτού με το τεκμήριο Γ (πάρτα του κοντσερτίνο με ενδείξεις ενορχήστρωσης) του έργου, φαίνεται ότι, ενώ στις δύο πρώτες πράξεις ακολουθείται κατά γράμμα το κείμενο του δημοσιευμένου λιμπρέτου (με εξαίρεση δύο μόνο στίχους στη δεύτερη πράξη), στην

[16] Βλ. Καρδάμης, «Δύο συναυλίες της μουσικής σχολής Ρομποτή», ό.π., και Athanasios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions*, National and Kapodistrian University of Athens, Athens 2015, σ. 70.

τρίτη πράξη, και ιδίως προς το τέλος, έχουμε μεγαλύτερες περικοπές και τροποποιήσεις. Δηλαδή, κάποια τμήματα του κειμένου, πιθανότατα λόγω πίεσης χρόνου, δεν έχουν μελοποιηθεί από τον Ξύνδα και δεν περιλαμβάνονται στο σπαρτίτο. Πρόκειται κυρίως για ένα διάλογο Γιάγκου – Χριστίνας (στη σελίδα 39 του έντυπου λιμπρέτου), ο οποίος περικόπτεται σε αρκετά μεγάλο βαθμό,[17] και για μικρό μέρος της σκηνής Στ΄ της τρίτης πράξης,[18] που περιέχει ένα διάλογο μεταξύ Γιώργη – Προεστού – Χορού (σελίδα 42, στο έντυπο λιμπρέτο).

Επιπλέον αυτών, οι περικοπές του Ρομποτή είναι κατά πολύ εκτενέστερες και περιλαμβάνουν απόσπασμα της σκηνής Ζ΄ της τρίτης πράξης, που έχει περικοπεί πλήρως από το τεκμήριο Δ (Ρομποτής), σώζεται όμως στο τεκμήριο Γ (άρα δεν έχει περικοπεί από τον Ξύνδα), ενώ το ίδιο συμβαίνει με την αρχή της τελευταίας σκηνής, καθώς και με μεγάλο μέρος του διαλόγου (στην ίδια σκηνή), όπου αποκαλύπτεται η απάτη που έχει κάνει ο Κλητήρας και η (προεκλογικής σκοπιμότητας) μεγαλοψυχία του Υποψήφιου, που σπεύδει να πληρώσει το χρέος του Γιώργη.[19] Έχουμε επίσης την αφαίρεση ενός καυγά μεταξύ Γιάγκου και Προεστού, που διηγείται ο τελευταίος (σκηνή Ε΄ της τρίτης πράξης). Τέλος, ένα τμήμα, όπου ο Υποψήφιος προβαίνει σε ένα επικριτικό και ενίοτε υβριστικό μονόλογο εναντίον των δυνάμει ψηφοφόρων του, λέγοντας ότι παρασύρονται εύκολα και δεν ψηφίζουν αυτούς που πραγματικά είναι άξιοι και ικανοί (δεύτερη πράξη, σκηνή Β΄), καθώς και ένα άλλο σύντομο απόσπασμα (δύο στίχοι) από τη δεύτερη πράξη (τέλος σκηνής Η΄), όπου ο Προεστός χρησιμοποιεί υβριστικό λεξιλόγιο. Το τελευταίο αυτό απόσπασμα υπάρχει στο σπαρτίτο Ρομποτή, διαγράφεται όμως τελικά από τις πάρτες. Και στις δύο αυτές τελευταίες περιπτώσεις, όπου οι πολιτικές αρχές παρουσιάζονται με μια αρνητική εικόνα, πιθανόν οι λόγοι της περικοπής από τον Ρομποτή να είναι πολιτικοί.

Πάντως, στην εκδοχή Ρομποτή υπάρχουν και μερικές σοβαρότερες παρεμβάσεις στη συνθετική δομή του έργου. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε, βάσει των πηγών που έχουμε στη διάθεσή μας, αν πρόκειται για παρεμβάσεις του ίδιου του Ρομποτή ή αν είχαν γίνει παλαιότερα, κατά τη διάρκεια της πορείας του έργου στο χρονικό διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ του 1872 και του 1931, οπότε, όπως προαναφέραμε, το έργο παραστάθηκε πολλές φορές σε αρκετές πόλεις της Ελλάδας. Οι παρεμβάσεις αυτές είναι οι εξής: Μεγάλο μέρος του τελικού διαλόγου αποχαιρετισμού Προεστού, Χορού και Υποψήφιου αφαιρείται εντελώς και αντικαθίσταται από μία πολύ σύντομη σκηνή ανσάμπλ με νέα λόγια, που δεν υπάρχουν στο λιμπρέτο και χρησιμοποιούν παλιά μουσική που έχει ξανακουστεί στο έργο. Στο τεκμήριο Γ, αντίθετα, διατηρείται η παλαιότερη εκδοχή του φινάλε, το οποίο, όπως φαίνεται από τα αποσπάσματα των στίχων που περιλαμβάνονται στο τεκμήριο ως βοήθεια προς το κοντσερτίνο, μελοποιεί το μεγαλύτερο μέρος του αντίστοιχου φινάλε του λιμπρέτου.

Εκτός αυτού, έχουμε την πλήρη σχεδόν περικοπή μίας διωδίας Γιώργη – Χριστίνας από την δεύτερη πράξη (σκηνή Ε΄ του λιμπρέτου), η οποία υπάρχει ολόκληρη στο τεκμήριο Δ, περικόπηκε όμως από τις πάρτες των οργάνων και δεν παίχτηκαν παρά μόνο τα αρχικά 6 μέτρα.[20] Κατόπιν, στην εκδοχή του τεκμηρίου Δ υπάρχει μία δεύτερη

[17] Στο τεκμήριο Δ το τμήμα αυτό παραλείπεται εντελώς, ενώ στο τεκμήριο Γ η περικοπή είναι μικρότερη, αφού παραμένει το τμήμα εκείνο στην αρχή του, όπου εκδηλώνεται ο προβληματισμός του Γιάγκου («Γέρο-Γιάγκο συλλογίσου…»).

[18] Στο τεκμήριο Δ το τμήμα αυτό δεν υπάρχει καθόλου, ενώ στο τεκμήριο Γ υπάρχει συντομευμένο.

[19] Στο τεκμήριο Δ αυτό το σημείο παραλείπεται τελείως, ενώ στο τεκμήριο Γ περιλαμβάνεται, αλλά σημειώνεται με μολύβι ότι γίνεται salto στο μεγαλύτερο μέρος του και παίζεται μόνο το τέλος της σκηνής.

[20] Η μουσική της διωδίας αυτής υπάρχει κανονικά στο τεκμήριο Γ.

διωδία Γιώργη – Χριστίνας από την τρίτη πράξη, λίγο πριν το φινάλε. Η διωδία αυτή εμφανίζεται μόνο στην εκδοχή Ρομποτή[21] και μελοποιεί κείμενο που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο λιμπρέτο, αντικαθιστώντας μάλιστα ένα τμήμα του. Τελικά όμως ούτε αυτή παίχτηκε στην παράσταση, διότι διαγράφεται από τις πάρτες των οργάνων.

Στο σημείο αυτό της όπερας (και μετά τη διωδία που παρεμβλήθηκε στην εκδοχή Ρομποτή) εμφανίζεται μία άρια της Χριστίνας. Η άρια αυτή είναι ίσως και το πιο αξιοσημείωτο εύρημα, διότι την έχουμε σε δύο διαφορετικές μελοποιήσεις, μία σε κάθε ένα από τα σωζόμενα τεκμήρια, που και οι δύο επεξεργάζονται το ίδιο κείμενο («Τα πάθη μου τώρα έπαυσαν…»). Πρόκειται για την παλαιότερη μελοποίηση του τεκμηρίου Γ, που είναι τελείως διαφορετική εκείνης του τεκμηρίου Δ, αφού είναι σε διαφορετικό μέτρο, διαφορετική τονικότητα και έχει διαφορετική μελωδία. Η τελευταία αυτή άρια, στη μορφή του τεκμηρίου Δ, παίχτηκε κανονικά στην παράσταση του Ρομποτή, αφού δεν έχει διαγραφεί από τις πάρτες. Πιθανόν εδώ ο Ρομποτής συνέθεσε μία δική του άρια ή χρησιμοποίησε μελωδία από άλλο έργο του Ξύνδα (τραγούδι ή άρια από άλλη όπερα), στην οποία θα προσάρμοσε τα λόγια του λιμπρέτου. Το σημείο αυτό, πάντως, μένει να ερευνηθεί.

Επειδή ο χρόνος δεν επαρκεί, θα ήθελα να παραθέσω εδώ πολύ σύντομα δύο ακόμη παρατηρήσεις πριν ολοκληρώσω. Διαβάζοντας το λιμπρέτο και τους διαλόγους του έργου, διαπιστώνει κανείς ότι στο κείμενο του Ρινόπουλου υποκρύπτεται μια σαφής διάκριση μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων στα οποία ανήκουν οι χαρακτήρες. Από τη μια ο πρωτευουσιάνος υποψήφιος, που έρχεται για τις ανάγκες της εκλογικής του εκστρατείας, αλλά βιάζεται να επιστρέψει γρήγορα στη χώρα για να προωθήσει τις δουλειές του και μόνο όταν καταλαβαίνει ότι αν αρνηθεί την πρόσκληση θα κάνει κακό στην εκστρατεία του, τότε μένει στο χωριό για το εορταστικό γεύμα. Παρ' όλα αυτά, το γκουβέρνο, η εξουσία που εκπροσωπεί ο υποψήφιος είναι και αυτή που δίνει τη λύση στο δράμα, αφού, υποσχόμενος στον Γιάγκο να τον κάνει προεστό, τον καταφέρνει να δεχτεί τον γάμο της Χριστίνας με τον Γιώργη. Από την άλλη έχουμε τους χωριάτες, που μπορεί και να μην είναι υποχρεωτικά Κερκυραίοι, αλλά θα μπορούσαν να κατοικούν σε οποιαδήποτε άλλη επαρχία της Ελλάδας. Αυτοί παρουσιάζονται άξεστοι, συμφεροντολόγοι και αφελείς, με αποκορύφωμα τον αθυρόστομο και κακορίζικο Γέρο-Γιάγκο, που τελικά θυσιάζει την κόρη του σε αυτόν που πιστεύει ακατάλληλο γι' αυτήν, προκειμένου να πάρει το αξίωμα.

Στο πλαίσιο αυτό, το μικρό μουσικό συγκρότημα που παίζει μουσική κατά το πανηγύρι της υποδοχής του υποψηφίου φέρει την ονομασία «νιάκαρες», «νιάκαρα» ή «ταμπουρλονιάκαρα». Όταν, υποτίθεται, αυτοί παίζουν μουσική, ακούμε από την ορχήστρα ένα μέτριας αγωγής siciliano ή pastorale σε Φα-μείζονα, από το όμποε με συνοδεία της gran cassa. Μια ενδιαφέρουσα συνύπαρξη του σιτσιλιάνικου και του ελληνικού λαϊκού στοιχείου, υπό το ηχόχρωμα του ζουρνά και του νταουλιού, στοιχείο που ο Ρομποτής δανείστηκε από την ενορχήστρωση του Ξύνδα (αυτό επιβεβαιώνεται από τις ενδείξεις οργάνων που υπάρχουν στο σχετικό απόσπασμα στο τεκμήριο Γ). Σημειώνουμε πάντως εδώ ότι η ίδια μουσική της σκηνής αυτής χρησιμοποιείται από τον Ξύνδα και στην εισαγωγή του έργου (με την ένδειξη "pastorale"), η οποία δεν διατηρείται στην παρτιτούρα του Ρομποτή, είναι όμως υπαρκτή, όπως φαίνεται από τη μελέτη του τεκμηρίου Γ.

Κλείνοντας, σημειώνω ότι στο πλαίσιο της συνεργασίας μας με τον Βύρωνα Φιδετζή έχουμε ήδη καταγράψει την παρτιτούρα του έργου στην εκδοχή του Ρομποτή, όπου, όμως, για να μπορέσει να εκτελεστεί όσο γίνεται πιο κοντά στην αρχική του μορφή, θα

[21] Από τη σελίδα 43 στο χειρόγραφο της τρίτης πράξης.

πρέπει να συμπληρωθούν ενορχηστρωτικά τα τεράστια salti και να λυθούν προβλήματα που υπάρχουν από τα αμέτρητα λάθη αντιγραφής. Τα τεκμήρια Α, Β και Γ, που ανάγονται χρονολογικά στην εποχή δημιουργίας και πρώτης εκτέλεσης του έργου, με τις ενδείξεις ενορχήστρωσης που περιέχουν, αλλά και με τις πληροφορίες που θα δώσουν για την ακριβή σχέση του λιμπρέτου προς το μουσικό κείμενο, είναι βέβαιο πως θα συντελέσουν τα μάλα στην αποκατάσταση μιας εκδοχής του έργου που να βρίσκεται όσο το δυνατόν εγγύτερα στην αρχική.

Για δε τις ιστορικές συνθήκες υπό τις οποίες δημιουργήθηκε και αναδημιουργήθηκε το έργο δεν μπορούμε παρά να συνεχίσουμε την έρευνα, που δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, ώστε να δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα που υπάρχουν, ένα μέρος των οποίων επιχείρησα να σας εκθέσω εδώ.

Το μετέωρο βήμα: Στιγμιότυπα «πάλης» δωδεκαφθογγικής και τονικής δομής σε έργα του πρώιμου ελληνικού μουσικού μοντερνισμού

Κώστας Χάρδας

Με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, ο λόγος περί της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1950 επικεντρωνόταν εξαιρετικά συχνά στη δωδεκάφθογγη μέθοδο σύνθεσης. Για παράδειγμα, οι έλληνες συνθέτες στις σημειώσεις προγράμματος των έργων τους προσέφεραν, συνήθως, μία δωδεκαφθογγοκεντρική αφήγηση στον ακροατή,[1] ενώ οι μουσικοκριτικοί επικεντρώνονταν στη θετική ή αρνητική πρόσληψη της τεχνικής, ακόμα και σε περιπτώσεις κατά τις οποίες αυτή δεν χρησιμοποιούταν.[2] Επίσης, ο Νίκος Σκαλκώτας και ειδικά το δωδεκαφθογγικό / σειραϊκό του έργο εισάγεται μέσα από τα γραπτά του μουσικολόγου Γ. Γ. Παπαϊωάννου στον διεθνή κανόνα των μοντερνιστικών έργων, στο πλαίσιο της αναπτυσσόμενης βιβλιογραφίας περί Νέας Μουσικής.[3] Ταυτόχρονα, η έμφαση στη δωδεκάφθογγη πλευρά της μουσικής του Σκαλκώτα συνεισέφερε στη μεταθανάτια λειτουργία του ως συμβόλου και προτύπου για τον αναδυόμενο ελληνικό μουσικό μοντερνισμό. Φυσικά, όλες αυτές οι αφηγήσεις αντανακλούν τη μετά το 1950 διεθνή ηγεμονική λειτουργία του δωδεκαφθογγισμού ως εγγυητή του ανανεωμένου μοντερνιστικού πνεύματος. Το σχήμα αυτό ακολούθησε και η καθιερωμένη ιστοριογραφική αφήγηση στη μουσική του εικοστού αιώνα και, κυρίως, στη μεταπολεμική πρωτοπορία.

Ωστόσο, η μουσική ανάλυση ιστορικά σημαντικών ελληνικών μοντερνιστικών έργων της δεκαετίας του 1950 αναδεικνύει την «άρνηση» της αποκλειστικής χρήσης της δωδεκάφθογγης οργάνωσης. Αντίθετα, σε πολλά έργα αναφαίνονται διαφορετικοί τρόποι συνδυασμού των δωδεκαφθογγικών αναφορών με στοιχεία τονικών / τροπικών παραδόσεων. Κατά τη γνώμη μου, το να αποδώσουμε τον συνδυασμό αυτό σε μια μαθητική στάση των συνθετών απέναντι στη μέθοδο θα ήταν αρκετά απλοϊκό, και ουσιαστικά απλά θα εξέφραζε την μέχρι πρόσφατα κανονιστική τελεολογική ιστοριογραφική αντίληψη προς την ατονικότητα και το δωδεκαφθογγισμό. Εξάλλου, ο

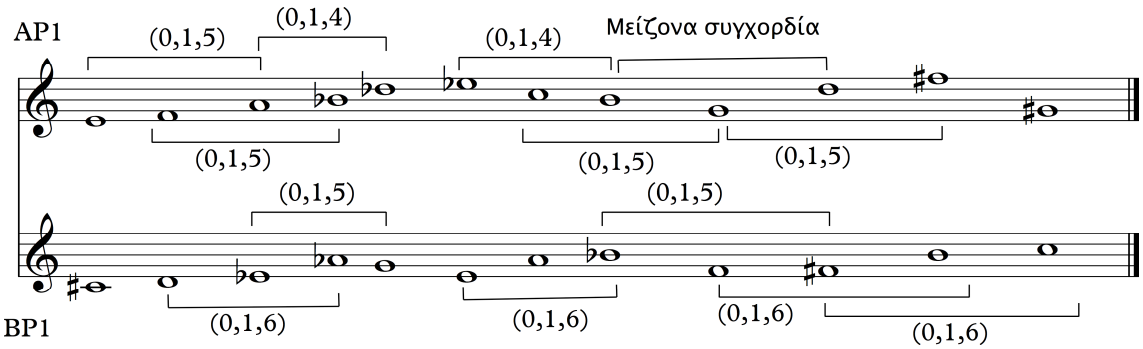
[1] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σημειώσεις προγράμματος της ελληνικής πρώτης εκτέλεσης της *Συμφωνίας αρ. 1* του Γιώργου Σισιλιάνου, οι οποίες αναπαράγονται παρακάτω στο κείμενο της παρούσας ανακοίνωσης. Παρόμοιες αναφορές βρίσκουμε στις σημειώσεις προγράμματος συμφωνικών έργων του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου.

[2] Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστούν οι κριτικές για την πρώτη εκτέλεση της *Σουίτας για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων* του Γ. Α. Παπαϊωάννου το 1956 από τους Πέτρο Πετρίδη και Μάριο Βάρβογλη. Αξίζει να αναφερθεί ότι η σουίτα στηρίζεται σε ένα ελεύθερα ατονικό ιδίωμα με φθογγικά κέντρα και δεν περιλαμβάνει καθόλου δωδεκαφθογγική γραφή. Δύο χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τις εν λόγω κριτικές: «Το πρώτο έργο του δευτέρου μέρους, η Σουίτα για βιολί και ορχήστρα εγχόρδων του Γιάννη Παπαϊωάννου, που φαίνεται να προσχώρησε κι αυτός στην χορεία των "δωδεκαφθογγιστών"· δυστυχώς το μικρόβιο της μόδας ενδημεί και στον τόπο μας» (Μάριος Βάρβογλης, «Η συμφωνική με τον Παρίδη», *Τα Νέα*, 2 Μαρτίου 1956)· «[…] η Σουίτα για βιολί κι ορχήστρα εγχόρδων του κ. Ι. Παπαϊωάννου αποκαλύπτει στροφή του συνθέτη προς τον Δωδεκαφωνισμό. […] Ο κ. Παπαϊωάννου είναι καλός μουσικός και χειρίζεται μ' ευστοχία τις κυριώτερες συνταγές του Δωδεκαφωνισμού» (Πέτρος Πετρίδης, «Η συμφωνική με τον Παρίδη, Έργα Αμερικάνων συνθετών», *Το Βήμα*, 3 Μαρτίου 1956).

[3] John G. Papaioannou, «Nikos Skalkottas», στο: Howard Hartog (επιμ.), *European Music in the Twentieth Century*, Penguin Books, Harmondsworth [Middlesex] 1961, σ. 336-345 (α΄ έκδοση: 1957).

Γ. Α. Παπαϊωάννου, για παράδειγμα, γράφει ένα αμιγώς δωδεκάφθογγο έργο μόλις γυρνάει από το ταξίδι του στο Παρίσι και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις το 1950 (*Τα τραγούδια της λίμνης*, σε ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση). Ωστόσο, τα έργα που γράφει στη συνέχεια και περίπου για μία δεκαετία, έργα για ορχήστρα με καθαρά δημόσιο χαρακτήρα, δεν ακολουθούν αυτό τον δρόμο. Κατά τη γνώμη μου, η πάλη τονικότητας / τροπικότητας και δωδεκαφθογγισμού στα έργα που θα παρουσιαστούν παρακάτω ουσιαστικά αποτέλεσε μία πρόταση μοντερνιστικού εγχειρήματος με πλατύτερες αισθητικές και πολιτισμικές συνδηλώσεις για το ελληνικό πολιτισμικό περιβάλλον της δεκαετίας του 1950. Ωστόσο, η σημερινή ανακοίνωση είναι κυρίως αναλυτική, παρουσιάζοντας, με αναπόφευκτα αποσπασματικό και εκλεκτικό τρόπο, τα ευρήματα της αναλυτικής παρατήρησης σε τέσσερα έργα τριών συνθετών, οι οποίοι αργότερα διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στη διάδοση και τη θεσμική εδραίωση του ελληνικού μουσικού μοντερνισμού: τη *Συμφωνία αρ. 3* (1953) και το *Κοντσέρτο για ορχήστρα* (1954) του Γ. Α. Παπαϊωάννου, την *Συμφωνία αρ. 1* (1956) του Γιώργου Σισιλιάνου και τις *Ακουαρέλες* για πιάνο (1958) του Θεόδωρου Αντωνίου.

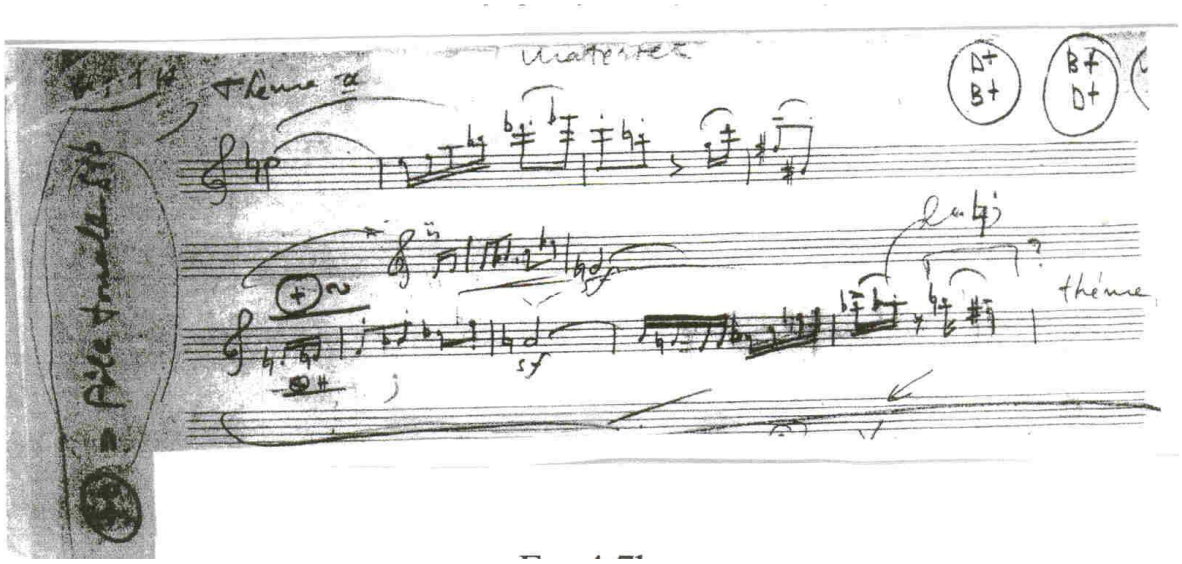
Η *Συμφωνία αρ. 3* του Παπαϊωάννου ξεκινά με τη χωρίς συνοδεία παρουσίαση της δωδεκάφθογγης σειράς Α, ενώ στην αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους παρουσιάζεται και τμήμα της σειράς Β (βλ. Παράδειγμα 1). Η δεύτερη αυτή σειρά ακούγεται ολόκληρη στο δεύτερο θέμα της μορφής σονάτας του Allegro του πρώτου μέρους. Και στις δύο σειρές, οι αναφορές στην τονική αρμονία είναι περιορισμένες. Στη σειρά Α, παρά την μείζονα τρίφωνη συγχορδία στους φθόγγους 8 έως 10 της σειράς, κυριαρχούν τα σύνολα φθογγικών τάξεων (0,1,4) και (0,1,5). Το τελευταίο και το σύνολο (0,1,6) επικρατούν στη σειρά Β. Και τα τρία αυτά σύνολα φθογγικών τάξεων δεν έχουν αναφορές σε τονικές συγχορδιακές δομές, λόγω της παρουσίας της τάξεως διαστήματος του ημιτονίου.[4]



Παράδειγμα 1: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Συμφωνία αρ. 3*: οι δύο δωδεκάφθογγες σειρές

Ωστόσο, τα λίγα υφιστάμενα συνθετικά προσχέδια δείχνουν ότι υπάρχει σκέψη τονικής αρμονίας. Στο σκίτσο που αναπαράγεται στο Παράδειγμα 2, ο Παπαϊωάννου σημειώνει ως πιθανό τονικό πόλο το σι-ύφεση, το οποίο όντως έγινε το τονικό κέντρο όλης της συμφωνίας.

[4] Εδώ χρησιμοποιείται η κατηγοριοποίηση κατά τη θεωρία των φθογγικών συνόλων του Allen Forte (βλ. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973).



Παράδειγμα 2: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Συμφωνία αρ. 3*: από τα συνθετικά προσχέδια

Οι δύο δωδεκάφθογγες σειρές λειτουργούν ως πηγάδια άντλησης θεμάτων και μοτίβων για όλο το έργο. Για παράδειγμα, το θέμα του ρόντο του τρίτου και τελευταίου μέρους χρησιμοποιεί τους φθόγγους 1 έως 9 της Ανάδρομης Αντίθετης της σειράς Α. Ωστόσο, το κύριο μακροδομικό επιχείρημα της μορφής στηρίζεται στην αναφορά σε τονικά κέντρα και χώρους. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο από την ένδυση των αποκλειστικά μελωδικών εμφανίσεων της σειράς με αναφορές στην τονική αρμονία, καθώς και με τονικές πτώσεις σε τοπικό επίπεδο. Γενικά, οι σειρές συνεισφέρουν στο να πραγματοποιηθεί η βασική πορεία που χαρακτηρίζει το έργο σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο και η οποία αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό της τονικής αρμονίας: το πέρασμα από μία κατάσταση αστάθειας σε μία κατάσταση σταθερότητας.

Το σχήμα αυτό εμφανίζεται σε μικροδομικό επίπεδο ήδη στην αρχή, στην αργή εισαγωγή του έργου. Μετά τη μελωδική παρουσίαση, χωρίς συνοδεία, της σειράς Α, η αρμονία της σι-ύφεση γίνεται ο πρώτος αρμονικός στόχος της εισαγωγής, που επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της κίνησης προσαγωγέα (λα – σι-ύφεση) στο μπάσο (βλ. Παράδειγμα 3).

Σε μακροδομικό επίπεδο, στη μορφή σονάτας του πρώτου μέρους, η πολικότητα μεταξύ των φθογγικών κέντρων σι-ύφεση και ρε των δύο θεμάτων στην έκθεση λειαίνεται στην επανέκθεση, όπου και τα δύο θέματα έχουν ως κεντρικό πόλο το σι-ύφεση (βλ. Πίνακα 1).

Έκθεση		Επανέκθεση	
Α΄ θεματική ομάδα	Β΄ θεματική ομάδα	Α΄ θεματική ομάδα	Β΄ θεματική ομάδα
Σι-ύφεση	Ρε	Σι-ύφεση	Σι-ύφεση

Πίνακας 1: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Συμφωνία αρ. 3*, Ι: τα φθογγικά κέντρα

Το ίδιο σχήμα αύξησης της μακροδομικής σταθερότητας παρατηρείται και συνολικά στο έργο: η σταθερότητα με τονικούς όρους αυξάνεται στο τρίτο και τελευταίο μέρος μέσω του διατονικού τμήματος στον τονικό χώρο της Σι-ύφεση-μείζονος, που θυμίζει ach και γενικότερα μπαρόκ, και αποτελεί την επωδό της μορφής ρόντο που σκιαγραφείται σε αυτό το μέρος.



Παράδειγμα 3: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Συμφωνία αρ. 3*, Ι: το τέλος της αρχικής μονόφωνης μελωδίας (που περιλαμβάνει τη σειρά) και η ανάδυση της κεντρικότητας του σι-ύφεση

Στο *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, έργο του οποίου η σύνθεση πραγματοποιήθηκε ένα χρόνο μετά τη *Συμφωνία αρ. 3*, ο Παπαϊωάννου προχωρά ένα βήμα παραπάνω στην εξερεύνηση των ορίων μεταξύ τονικότητας και δωδεκαφθογγισμού, καθώς διερευνά τις

δυνατότητες τονικής αρμονίας που μπορεί να προσφέρει η ίδια η σειρά. Το *Κοντσέρτο για ορχήστρα* έχει τέσσερα μέρη.

Η αργή εισαγωγή ξεκινά, όπως και η συμφωνία, με τη μελωδική παρουσίαση της σειράς Α, ενώ μία δεύτερη (η Χ) ακούγεται σύντομα, πάλι σε μελωδική εκφορά και θα αποδειχθεί η πιο σημαντική για όλο το έργο (βλ. Παράδειγμα 4). Μία τρίτη (Υ) παρουσιάζεται σποραδικά στο πρώτο μέρος, αν και ακούγεται, κυρίως ως παράγοντας αντίθεσης, στο δεύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους. Η ανάλυση έδειξε ότι η σειρά αυτή προέρχεται από μια παραλλαγμένη μορφή της ανάδρομης της αρχικής.



Παράδειγμα 4: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Κοντσέρτο για ορχήστρα*: οι δωδεκάφθογγες σειρές

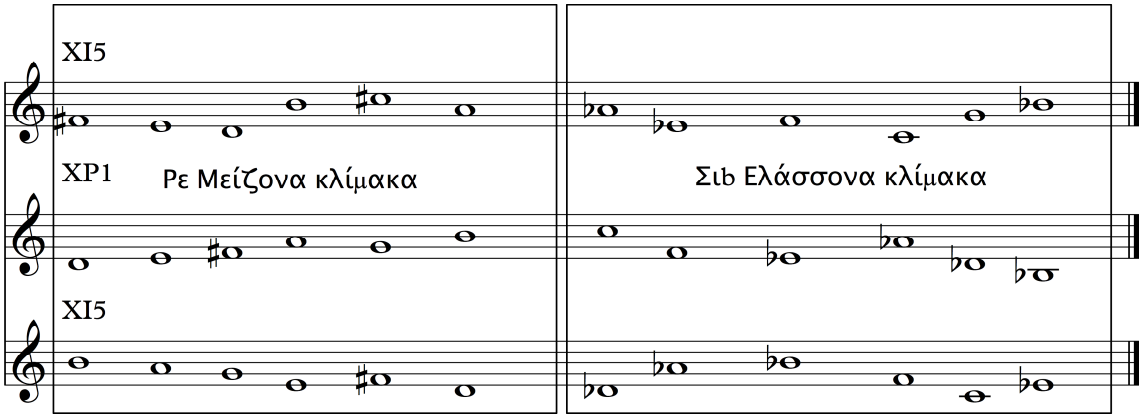
Στο έργο αυτό, οι σειρές δεν συνεισφέρουν, όπως αυτές της συμφωνίας, στην παραδοσιακή αμφιταλάντευση μεταξύ σταθερότητας και αστάθειας, κυρίως εξαιτίας του ισχυρού τονικού προφίλ που έχει η σειρά Χ, η οποία είναι και αυτή που κατακλύζει το έργο. Όπως βλέπουμε, το πρώτο εξάχορδο της σειράς απαρτίζεται από τις νότες της κλίμακας της Ρε-μείζονος (εκτός του προσαγωγέα), ενώ το δεύτερο εξάχορδο περιλαμβάνει νότες της σι-ύφεση-ελάσσονος. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η συχνή χρήση πεντατονικών συνόλων στο έργο φαίνεται να εκπηγάζει από τους φθόγγους 8 έως 12 της ίδιας σειράς. Επιπλέον, το δεύτερο εξάχορδο μπορεί να παραγάγει αρμονική πορεία από την συγχορδία της Φα μεθ' εβδόμης προς την σι-ύφεση-ελάσσονα, δηλαδή μία κίνηση V^7 – i στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Η ανάλυση του έργου έδειξε ότι ο Παπαϊωάννου διερεύνησε όλες αυτές τις δυνατότητες δομικού διαλόγου δωδεκαφθογγικών και τροπικών / τονικών στοιχείων που του παρέχει η κατασκευή της σειράς. Σε αυτό το σημείο θα επικεντρωθώ στη συνέχεια.

Πρώτα απ' όλα, όπως και στη συμφωνία, τα τονικά κέντρα των θεμάτων της μορφής σονάτας στο πρώτο μέρος έχουν σχέση τρίτης. Ωστόσο, εδώ τα τονικά κέντρα είναι το ρε και το σι-ύφεση, τα υπονοούμενα κέντρα των διατονικών συλλογών των εξαχόρδων της σειράς Χ, και, ίσως γι' αυτό, παραμένουν τα ίδια στην επανέκθεση (βλ. Πίνακα 2).

Έκθεση		Επανέκθεση	
Α΄ θεματική ομάδα	Β΄ θεματική ομάδα	Α΄ θεματική ομάδα	Β΄ θεματική ομάδα
Ρε	Σι-ύφεση	Ρε	Σι-ύφεση

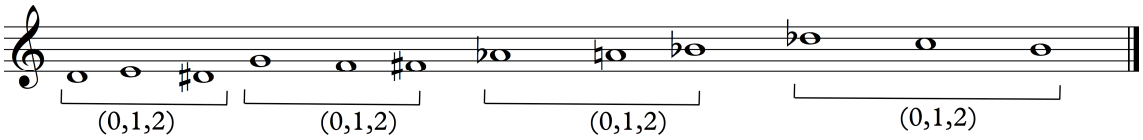
Πίνακας 2: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, Ι: τα φθογγικά κέντρα

Ακόμα ένα παράδειγμα δίνεται από το πρώτο τμήμα της μορφής σονάτας του τέταρτου μέρους. Εδώ, το μελωδικό υλικό προέρχεται από τις μορφές της σειράς του Παραδείγματος 5, των οποίων τα εξάχορδα μοιράζονται τις ίδιες διατονικές συλλογές φθόγγων. Στην περίπτωση αυτή θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δωδεκαφθογγική επιλογή στην ουσία διευρύνει την λειτουργία της δωδεκάφθογγης σειράς Χ ως κύριας «τονικής» περιοχής, με αναφορές, ωστόσο, στο διατονικό υλικό των επιλεγμένων μορφών της σειράς.



Παράδειγμα 5: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Κοντσέρτο για ορχήστρα*, IV: οι μορφές της σειράς Χ στο πρώτο τμήμα

Και η *Συμφωνία αρ. 1* του Σισιλιάνου αρχίζει με τη μελωδική παρουσίαση ολόκληρης της σειράς. Η διαστηματική της κατασκευή, με την απόλυτη κυριαρχία του χρωματικού συνόλου (0,1,2), δεν επιτρέπει άμεσες τονικές συνδηλώσεις (βλ. Παράδειγμα 6). Ωστόσο, ήδη στην αρχική παρουσίαση της σειράς, οι κρατημένες νότες ρε-δίεση, φα-δίεση, φα-αναίρεση, μαζί με την επανάληψη του σι στο τέλος, προοιωνίζονται την κεντρικότητα του σι ως συνολικού τονικού κέντρου του πρώτου μέρους. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι, ενώ η πρώτη νότα της σειράς (το ρε) αναδεικνύεται ως το τονικό κέντρο της αργής εισαγωγής, η τελευταία νότα (το σι) αποτελεί το συνολικό τονικό κέντρο του Allegro. Στο τελευταίο, τέταρτο, μέρος της συμφωνίας, το αρχικό ρε ανακτά την κεντρικότητά του, στο πλαίσιο μιας παρατεταμένης coda.



Παράδειγμα 6: Γ. Σισιλιάνος, *Συμφωνία αρ. 1*: η σειρά

Στις σημειώσεις προγράμματος της πρώτης ελληνικής εκτέλεσης του έργου από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το Νοέμβριο του 1958 – το έργο είχε εκτελεστεί για πρώτη φορά τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου από την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Νέας Υόρκης με μαέστρο τον Δημήτρη Μητρόπουλο – ο Σισιλιάνος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εκφραστική διάσταση της αντιπαράθεσης δωδεκαφθογγικών και τονικών στοιχείων (χωρίς να κατονομάζει τα τελευταία):

> Το πρώτο μέρος αρχίζει με μια αργή εισαγωγή, που, με την παρουσίαση ενός σύντομου θέματος στα πνευστά, βασισμένου στις νότες μίας δωδεκάφθογγης σειράς που εκτίθεται αμέσως ολόκληρη, κατέχει σημαντική θέση στο μετέπειτα

> ξετύλιγμα όλης της Συμφωνίας. Με την είσοδο του Allegro […], δύο νέα, δεσπόζοντα θέματα, το πρώτο νευρώδες και σχεδόν σκωπτικό, το δε δεύτερο αργότερο και κάπως εξεζητημένα ρωμαντικό, μα και τα δυο ξένα σε κάθε δωδεκάφθογγη τεχνική, έρχονται να συμπλεχθούν με το δωδεκάφθογγο υλικό της εισαγωγής, υπογραμμίζοντας έτσι την αντίθεση που υπάρχει, σαν εκφραστικός παράγων, ανάμεσα σ' αυτά και σ' εκείνα τόσο μέσα στο ίδιο αυτό μέρος όσο και μέσα σ' ολόκληρη τη Συμφωνία.[5]

Η εκφραστική αντιπαράθεση της δραματικής διάθεσης, που αντικατοπτρίζεται μουσικά με την σειρά, και ενός απροβλημάτιστου και συχνά παιχνιδιάρικου χαρακτήρα, που εκφράζεται με πιο διατονικό υλικό, αποτελεί όντως το δομικό χαρακτηριστικό της συμφωνίας. Για παράδειγμα, σε μικροδομικό επίπεδο, η σειρά επανέρχεται στο τελευταίο τμήμα της ανάπτυξης της ιδιότυπης διατύπωσης της μορφής σονάτας στο Allegro του πρώτου μέρους, δηλαδή στη δραματική κορύφωση του μέρους πριν την επανέκθεση. Σε μακροδομικό επίπεδο, η ελεύθερα διατονική και παιχνιδιάρικη ατμόσφαιρα του δεύτερου μέρους της συμφωνίας δίνει τη θέση της στην «βαθύτατα δραματική διάθεση» του τρίτου μέρους, όπως αναφέρεται σε αυτήν ο Σισιλιάνος.

Το τρίτο μέρος είναι το μόνο που στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην αρχική δωδεκάφθογγη σειρά. Όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 7, ενώ η αρχική μορφή της σειράς (P1) επαναλαμβάνεται ως θέμα μιας πασσακάλιας από τους φθόγγους της αρχής του κάθε μέτρου στη βαθιά περιοχή (από τα κοντραμπάσα, την τούμπα, την άρπα και το πιάνο), το κύριο μελωδικό μοτίβο ύφανσης της δραματικής ατμόσφαιρας εκφέρεται στην ψηλή περιοχή, αρχικά από τα φλάουτα, από την αντίστροφη μορφή της σειράς (I1) πάνω σε ένα ρυθμικά διστακτικό μοτίβο.

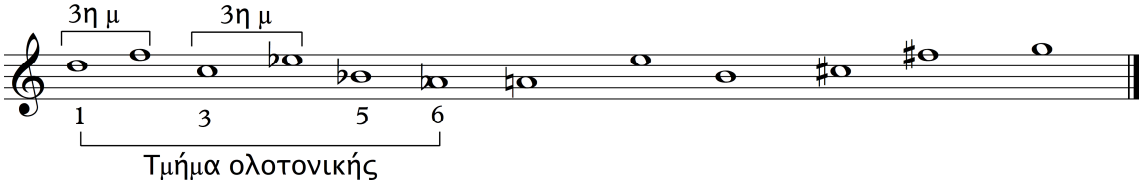
Στο έργο αυτό βρίσκουμε και δύο διαφορετικούς τρόπους – ιδιοφυείς, κατά τη γνώμη μου – απορρόφησης της σειράς σε τονικά περιβάλλοντα. Στο τέλος του πρώτου μέρους (9 μέτρα πριν το τέλος), ακούγεται σε *ff* η αρχική μορφή της σειράς που αρχίζει από το λα-δίεση (P9), η οποία, στη συνέχεια, λειτουργεί ως σημαντικό όχημα για την επιβεβαίωση της κεντρικότητας του σι. Εδώ, ο Σισιλιάνος εκμεταλλεύεται τις ημιτονιακές προσαγωγικές σχέσεις που υπάρχουν στο πρώτο τρίφθογγο της σειράς (του λα-δίεση και του ντο προς το σι). Με παρόμοιο θριαμβευτικό τρόπο και πάλι στη χαμηλή περιοχή, επανέρχεται η σειρά τώρα στο αρχικό της τονικό ύψος στο τέλος του έργου (στα τελευταία 22 μέτρα), δίνοντας σταδιακή βαρύτητα στον πρώτο φθόγγο της σειράς, ρε, μέσω επανάληψης των αρχικών δύο φθόγγων, ρε και μι. Σε αυτό το περιβάλλον, όπου όλες οι υπόλοιπες φωνές εκφέρουν τροπικές συλλογές από ρε, το μι ακούγεται πλέον με «τονικό» τρόπο, ως επέρεισή του ρε.

[5] Αναπαράγεται στο: Βάλια Χριστοπούλου, *Κατάλογος έργων Γιώργου Σισιλιάνου*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 46.



Παράδειγμα 7: Γ. Σισιλιάνος, *Συμφωνία αρ. 1*, III: μέτρα 1-6

Το τελευταίο έργο για το οποίο θα γίνει μία συνοπτική αναφορά στο συνδυασμό δωδεκαφθογγικών και μη παραμέτρων είναι οι *Ακουαρέλες* για πιάνο του Αντωνίου. Εδώ, οι αρχικές δύο μικρές τρίτες της σειράς (βλ. Παράδειγμα 8) προδιαθέτουν για ενδογενή διάλογο με τονικά στοιχεία, ενώ το πρώτο, τρίτο, πέμπτο και έκτο μέλος της σειράς σχηματίζουν τμήμα της ολοτονικής κλίμακας. Η ολοτονική κλίμακα αποτελεί μία από τις συχνές διατονικές επιλογές και στις επόμενες *Ακουαρέλες*, είτε προκύπτοντας με αναφορά στην σειρά, είτε όχι.



Παράδειγμα 8: Θ. Αντωνίου, *Ακουαρέλες* για πιάνο: η δωδεκάφθογγη σειρά

Η αντιπαράθεση, ωστόσο, της σειράς με τροπικά / διατονικά στοιχεία ως δομικό στοιχείο του έργου γίνεται φανερή ήδη από την πρώτη *Ακουαρέλα*. Εκεί, μετά την παράλληλη εμφάνιση μορφών της σειράς, ακούγεται μία αμιγώς διατονική μελωδία με σαφή αναφορά σε μια πρόσληψη του φολκλορισμού μέσα από το πρίσμα του πρώιμου Στραβίνσκυ (βλ. Παράδειγμα 9).



Παράδειγμα 9: Θ. Αντωνίου, *Ακουαρέλα* I για πιάνο, μέτρα 1-9: αντιπαράθεση δωδεκαφθογγικών και διατονικών στοιχείων

Επιγραμματικά, τα τέσσερα έργα ανέδειξαν ότι μια απλή αναλυτική αναφορά στη χρήση του δωδεκαφθογγισμού ουσιαστικά θα μας έλεγε πολύ λίγα πράγματα γι' αυτά. Οι διαφορετικοί τρόποι κατά τους οποίους το δωδεκάφθογγο υλικό συνδιαλέγεται με τονικά / τροπικά στοιχεία, καθορίζεται ή απορροφάται από αυτά ή/και τα εμπεριέχει, βρίσκονται στο επίκεντρο της μουσικής αφήγησης. Με άλλα λόγια, παρά την μελωδική παρουσίαση του δωδεκάφθογγου υλικού στην αρχή, ως μία αναμφισβήτητη δημόσια δήλωση υιοθέτησης του «νέου», η αφηγηματική πορεία του κάθε έργου και η εκφραστική της διάσταση εξαρτάται περισσότερο από τη σχέση της σειράς, ή των σειρών, με ένα αναπτυσσόμενο μείγμα αναφορών σε διαφορετικές τροπικές και τονικές

παραδόσεις. Κατά τη γνώμη μου, τα έργα αυτά ουσιαστικά αποτελούν μία περιφερειακή ανάγνωση του μεταπολεμικού μοντερνισμού, όπου οι αναφορές σε ιστορικά αντιμαχόμενες όψεις του πρώιμου ευρωπαϊκού μοντερνισμού άλλοτε συνυπάρχουν και άλλοτε αντιπαλεύουν.

Για το τέλος, θα κάνω μερικές συνοπτικές σκέψεις, που αρχικά στηρίζονται στα παραπάνω αναλυτικά ευρήματα, ενώ επιδέχονται και περαιτέρω ανάπτυξη:

Η πρώτη αφορά στην επικοινωνιακή και, κατ' επέκταση, παιδαγωγική διάσταση των έργων που αναλύθηκαν (κυρίως των τριών ορχηστρικών) στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1950, ως εισαγωγή στον μοντερνισμό – δεν είναι τυχαίο ότι και οι τρεις συνθέτες ανέπτυξαν παιδαγωγικό έργο, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, και εκτός σύνθεσης. Ως προς αυτό, πιστεύω αξίζει να τονιστεί το εξαιρετικά δημόσιο στο χαρακτήρα του μέσο (η συμφωνία). Έτσι, προκύπτει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως «δωδεκαφθογγικό συμφωνισμό», που χαρακτηρίζει τον ελληνικό μοντερνισμό έως περίπου το 1965.

Η δεύτερη παρατήρηση αφορά την πολυδιάστατη παρουσία της έννοιας της παράδοσης στο νεοελληνικό μουσικό μοντερνισμό. Η παράδοση (μουσική ή γενικότερα ως έννοια) δεν αποκλείεται από τον ελληνικό μουσικό μοντερνισμό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συχνή χρήση στοιχείων από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό[6] καθώς και από το βυζαντινό (π.χ. στη μουσική του Μιχάλη Αδάμη).[7]

Η τελευταία σκέψη αφορά στο ότι παρόμοια «χαλαρή» αντιμετώπιση της εξ ορισμού αυστηρής δωδεκαφθογγικής οργάνωσης έχει πρόσφατα αναδειχθεί και σε άλλες περιφερειακές εκφράσεις του μουσικού μοντερνισμού (όπως, π.χ. στο Περού).[8] Σε μία συνολική μελλοντική, λοιπόν, αποτίμηση των μοντερνιστικών ιδεών, θα ήταν μάλλον καλύτερο να μιλάμε στον πληθυντικό για μοντερνισμούς, αναδεικνύοντας όχι μόνο την υιοθέτηση ή την παρουσία του δωδεκαφθογγισμού, αλλά και τον εσωτερικό ή εξωτερικό διάλογο που φαίνεται να άνοιξαν οι δώδεκα ανεξάρτητοι φθόγγοι με τις παραδοσιακές τονικές / τροπικές «δεσμεύσεις» και λειτουργίες τους σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια.

Ευχαριστίες

- Στην κα. Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου, στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής και προσωπικά στον κ. Γιάννη Σαμπροβαλάκη, για την παρτιτούρα της *Συμφωνίας αρ. 1* του Γιώργου Σισιλιάνου.
- Στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, για όλο το υλικό που αφορά στον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου.
- Στον συνθέτη, μαέστρο και ακαδημαϊκό, κ. Θεόδωρο Αντωνίου, για την παρτιτούρα του έργου *Ακουαρέλες*.

[6] Βλ. Kostas Chardas, «On common ground? Greek antiquity and 20th-century Greek music», στο: Katerina Levidou, Katy Romanou & George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge Publishing Press, Newcastle upon Tyne 2016, σ. 68-112.

[7] Βλ. Anastasia Georgaki & Apostolos Loufopoulos, «Spirituality through the electroacoustic works *Apokalypsis, Tetelestai* and *Kratima* of the Greek composer Michael Adamis», *New Sound* 16, 2000, σ. 118-125.

[8] Βλ., ενδεικτικά, Clara Petrozzi, «Musical avant-garde in Peru since 1950», στο: Costas Tsougras, Danae Stefanou & Kostas Chardas, *Proceedings of the International Conference "Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950"*, Thessaloniki, 1-3 July 2010, http://btc.web.auth.gr (πρόσβαση: 10 Σεπτεμβρίου 2015).

Ζητήματα ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στα μέσα της τρίτης και τέταρτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, όπως καταγράφονται σε έντυπα μέσα της εποχής

Μαντώ Πυλιαρού

Η άνθηση του μουσικού περιοδικού τύπου[1] στα μέσα της τρίτης και τέταρτης δεκαετίας του 20ού αιώνα και η αρθρογραφία προσωπικοτήτων[2] του χώρου της μουσικής σε άλλα ημερήσια ή περιοδικά έντυπα παρέχουν πληθώρα πληροφοριών για τη μουσική πραγματικότητα της εποχής. Στις σελίδες τους αποτυπώνονται οι τάσεις και οι επιστημονικές αντιλήψεις, το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα, τα μουσικά δρώμενα. Παράλληλα, έντονο είναι το ενδιαφέρον για ζητήματα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, ενός ιδιαίτερα ευαίσθητου τομέα της πολιτιστικής μας κληρονομιάς, της οποίας η προσέγγιση, η θεωρητική βάση, η διάσωση και διάδοσή της, όπως και η αξιοποίησή της για τη δημιουργία έντεχνης νεοελληνικής μουσικής γίνεται αντικείμενο άρθρων και μελετών.

Κοινό τόπο στα δημοσιεύματα αποτελεί η παραδοχή ότι η ελληνική παραδοσιακή μουσική βρίσκεται σε κρίσιμη περίοδο και ότι είναι επιτακτική ανάγκη να εξευρεθούν λύσεις σε επίμαχα ζητήματα, που διχάζουν όσους εμπλέκονται σε αυτήν.

Συγκεκριμένα για το κεφάλαιο της βυζαντινής μουσικής, μεγάλο μέρος των προβλημάτων πηγάζει από τις διαφορετικές τοποθετήσεις στο θεμελιώδες θέμα του καθορισμού των διαστημάτων και των κλιμάκων της, από την έλλειψη δηλαδή κοινής, για όλους, θεωρητικής βάσης.

Διχογνωμίες προκαλεί και το ζήτημα της εναρμόνισης των βυζαντινών μελών. Υποστηρικτές της επιμένουν ότι δεν υπάρχουν ήχοι οι οποίοι δεν επιδέχονται αρμονική επεξεργασία, «υπάρχουν μόνο αδέξιοι ή επιδέξιοι εναρμονιστές».[3] Πολέμιοί της, αντίθετα, κάνουν λόγο για «αηδείς και τελείως αντιαισθητικές καντάδες της δήθεν βυζαντινής μουσικής».[4] Παράλληλα ακούγεται η άποψη πως στο βυζαντινό μέλος ταιριάζει περισσότερο η πολυφωνική επεξεργασία από την ομόφωνη αρμονική,[5] ενώ δε λείπουν και αυτοί που προτείνουν την επιλεκτική, υπό όρους, εναρμόνιση.

Από τις καταχωρίσεις στον τύπο φαίνεται να εκφράζονται δύο ακραίες και αντίθετες μεταξύ τους θέσεις, όσον αφορά την προσέγγιση και αξιολόγηση της βυζαντινής μουσικής. Για κάποιους, που αναφέρονται ειρωνικά ως «προοδευτικοί», η

[1] Το χρονικό διάστημα από το 1925 έως το 1934 θεωρείται περίοδος άνθησης του μουσικού τύπου στην Ελλάδα. Τότε κυκλοφόρησαν τα περιοδικά *Μουσικά Χρονικά*, *Μουσική Ζωή*, *Μουσικός Κόσμος*, *Η Ελληνική Μουσική*, *Μουσική Ανθοδέσμη*, *Μουσική Ηχώ*. Βλ. Μαντώ Πυλιαρού, «Ο ελληνικός μουσικός τύπος στην περίοδο του μεσοπολέμου (1925-1934). Ζητήματα μουσικής ζωής και εκπαίδευσης», διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα 2011, σ. 13-14.

[2] Την περίοδο αυτή αρθρογραφούσαν, μεταξύ άλλων, ο Μανώλης Καλομοίρης στο *Έθνος*, η Σοφία Σπανούδη στην *Πρωία* και ο Ιωάννης Ψαρούδας στο *Ελεύθερο Βήμα*.

[3] Την άποψη αυτή, η οποία διατυπώθηκε από τον Στ. Σταματιάδη σε διάλεξή του στην Αρχαιολογική Εταιρεία, αναφέρει σε άρθρο του ο Μ. Καλομοίρης. Βλ. «Η βυζαντινή μουσική», *Έθνος*, 18.3.1932.

[4] Κ. Δ. Οικονόμου, «Ανοικτή επιστολή προς τον εξοχώτατον κ.κ. υπουργόν της Παιδείας και Θρησκευμάτων», *Μουσική Ζωή*, τεύχος 4, σ. 74.

[5] Βλ. Μ. Καλομοίρης, «Η βυζαντινή μουσική», *Έθνος*, 18.3.1932.

ελληνική εκκλησιαστική μουσική θεωρείται μονότονη, ρινόφωνη, νεκρή, άψυχη και αηδής.[6] Υποστηρίζουν ότι υπολείπεται της ευρωπαϊκής, συχνά τάσσονται υπέρ της κατάργησης των μικρότερων του ημιτονίου διαστημάτων[7] και εμμένουν στην αρμονική επεξεργασία των μελών της.

Στον αντίποδα βρίσκονται οι λεγόμενοι «συντηρητικοί». Οι κύκλοι αυτοί εξετάζουν με περιφρόνηση ό,τι δεν είναι αμιγώς ελληνικό. Στα κείμενά τους είναι εμφανής ο φόβος και η αγωνία για τον εκφυλισμό της ελληνικής μουσικής παράδοσης, την οποία αντιμετωπίζουν ως «είδος προς εξαφάνιση». Τα συναισθήματα αυτά πηγάζουν από την αντίληψη ότι η βυζαντινή μουσική είναι θύμα της καταστροφικής αντιμετώπισής της από τους «προοδευτικούς», τους οποίους θεωρούν «μαλλιαρούς» της μουσικής.[8] Τονίζουν πως η εναρμονισμένη βυζαντινή μουσική εξαπατά τους αμαθείς και συντάσσονται με την άποψη για «καθαρότητα» του βυζαντινού μέλους και διαφύλαξή του από το «κατάντημα» της εναρμόνισης. Τους υποστηρικτές μάλιστα της «οθνείας» [9] μουσικής, όπως ενίοτε αποκαλούν υποτιμητικά την ευρωπαϊκή, τους χαρακτηρίζουν «δοκησίσοφους, των οθνείων φανατικούς ζηλωτάς, των δε οικείων μυκτηριστάς και περιφρονητάς».[10]

Ο Σίμων Καράς, σχολιάζοντας τις αντίπαλες αυτές τοποθετήσεις, σημειώνει πως οι μεν άκρως προοδευτικοί ή ευρωπαΐζοντες, πάσχοντας από τέλεια άγνοια της ελληνικής μουσικής, εναρμονίζουν τα βυζαντινά μέλη σύμφωνα με τους αρμονικούς κανόνες των δύο τρόπων της ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ οι λεγόμενοι βυζαντινοί ψάλτες, αγνοώντας τους αρμονικούς κανόνες, ψάλλουν τα εκκλησιαστικά μέλη μονόφωνα και «ξηρά», κηρύσσοντας αιρετικούς ακόμη και αυτούς που διατηρούν την αρχαία παράδοση των βαστακτών και δομεστίκων.[11]

Ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος, εκδότης του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*, σε άρθρο του για τα προβλήματα της βυζαντινής μουσικής, γράφει πως δεν υπάρχουν αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις μόνο ως προς το ζήτημα του ενιαίου της ελληνικής μουσικής ή το ζήτημα της παράδοσης και των διαστημάτων των τόνων, αλλά ότι ακόμα και για το βασικό θέμα της καταγωγής και της αυθεντικότητας της βυζαντινής γραφής, όπως σώζεται, έχουν διατυπωθεί με σοβαρότατα επιχειρήματα άκρως αντίθετες απόψεις, που περιπλέκουν περισσότερο το αινιγματικό αυτό ζήτημα.[12]

Οι παραπάνω ριζικές διαφωνίες οδηγούν τον Μανώλη Καλομοίρη στο συμπέρασμα πως για την εκκλησιαστική μουσική «ελάχιστα είναι όσα ασυζήτητα και πραγματικά κατέχομε».[13] Ο ίδιος, ωστόσο, επισημαίνει πως «[…] κάτι κατέχομε θετικό, έστω και αν δεν είμεθα απολύτως βέβαιοι με τη γνησιότητά του: αυτό είναι η φωνητική παράδοση», την οποία πρέπει όλοι μας να την προσέξουμε, να τη μελετήσουμε με ελεύθερο πνεύμα,

[6] Σε δημοσίευμα με τον τίτλο «Η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική κατ' αναφοράν προς την ευρωπαϊκήν τετράφωνον», ο συντάκτης του, Τρ. Γεωργιάδης, επιτίθεται εναντίον όσων χρησιμοποιούν αυτούς τους χαρακτηρισμούς για τη βυζαντινή μουσική. Πρόκειται για αναδημοσίευση από το περιοδικό *Ορθοδοξία* της Κωνσταντινούπολης στο περιοδικό *Μουσικός Κόσμος*. Βλ. τεύχος 1, σ. 10-12, τεύχος 2, σ. 38-40, τεύχος 3, σ. 71-72, τεύχος 5, σ. 136-137.

[7] Την κατάργηση των μικρότερων του ημιτονίου διαστημάτων υποστηρίζουν με κείμενά τους οι Γ. Λαμπελέτ, Ε. Γιανίδης, Π. Πετρίδης. Και ο Μ. Καλομοίρης προτείνει σε άρθρο του να συζητηθεί αυτό το ζήτημα. Βλ. *Μουσική Ζωή*, τεύχος 1, σ. 1.

[8] «Συντηρητικές» απόψεις εκφράζονται κυρίως από τους συντάκτες του περιοδικού *Μουσικός Κόσμος*, χωρίς να λείπουν ανάλογες τοποθετήσεις και στα περιοδικά *Μουσικά Χρονικά* και *Η Ελληνική Μουσική*.

[9] *Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 2, σ. 39.

[10] Ό.π., τεύχος 1, σ. 10.

[11] Βλ. Σ. Καράς, «Η βυζαντινή μουσική και ο εσπερινός της Μητροπόλεως», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 361.

[12] Βλ. Ι. Παπαδόπουλος, «Το πρόβλημα της βυζαντινής μουσικής και το καθήκον της ελληνικής πολιτείας», ό.π., σ. 349.

[13] Μ. Καλομοίρης, «Η βυζαντινή μουσική και η νεοελληνική μουσική δημιουργία», *Μουσική Ζωή*, τεύχος 1, σ. 2.

«χωρίς προκαταλήψεις, χωρίς φανατισμούς, χωρίς φόβο και χωρίς πάθος».[14] Για τη σπουδαιότητα της φωνητικής παράδοσης υπερθεματίζει σε ανακοίνωσή του και ο Κωνσταντίνος Ψάχος, τονίζοντας πως μόνη αυτή είναι η ανώτερη εκείνη δύναμη, η οποία στον απλό σκελετό της μελωδίας, της γραμμένης με μουσικά φθογγόσημα, δίνει πλήρη εικόνα «ζώντος σώματος, μετά σαρκός και αίματος».[15]

Τα αποτελέσματα των διαφωνιών φαίνονται στην πράξη στη διαφορετική εκτέλεση των βυζαντινών μελών. Συνυπεύθυνοι θεωρούνται όλοι οι εμπλεκόμενοι: οι ειδικοί, που αδυνατούν να καταλήξουν σε κοινά αποδεκτές θέσεις, η Εκκλησία, το Κράτος, αλλά και οι ίδιοι οι εκτελεστές των μελών, οι ιεροψάλτες.

Ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος τονίζει πως θα έπρεπε να εφαρμοσθούν μέτρα από τους αρμόδιους, τα οποία να αποκλείουν την αμάθεια, την κακοφωνία και τους «υπό τύπον δήθεν συνθέσεως αντιαισθητικούς αυτοσχεδιασμούς, από μέρους μερικών ψαλτών».[16] Ο Σίμων Καράς, κάνοντας κριτική σε εμφάνιση χορωδίας ιεροψαλτών, επισημαίνει ότι «οι κκ ιεροψάλται» δεν έχουν κανένα δικαίωμα να διαπομπεύουν την τέχνη που επαγγέλλονται, την οποία πρέπει να φροντίσουν να μάθουν, να διορθώσουν την απαγγελία τους και να ψάλλουν πάντοτε από τα εγκεκριμένα κείμενα της Εκκλησίας «βυζαντινά μελωδήματα και όχι νεώτερα άτεχνα κατασκευάσματα», ώστε να αποκτήσουμε την ποθητή ομοιομορφία «εν τω ψάλλειν».[17] Ο ίδιος, επιρρίπτοντας ευθύνες και στην Εκκλησία, σημειώνει πως ο κλήρος δε μερίμνησε για τα καλλιτεχνικά ζητήματα των ναών, αλλά μάλλον εξοβελίζει ό,τι παλαιό απέμεινε στις παραδόσεις και στην τέχνη. Κάνει δε έκκληση στον Υπουργό Παιδείας να επέμβει, να συστήσει γνωμοδοτική επιτροπή από ειδικούς επιστήμονες και καλλιτέχνες, να προστατεύσει με νομοθετικό πλαίσιο τα ζητήματα των εκκλησιών και παράλληλα να ιδρύσει σχολές, στις οποίες να διδάσκονται «οι χριστιανικές τέχνες, οι τόσο ελληνικές, όσο και ωραίες».[18]

Από έντυπα της περιόδου προκύπτει πως αμφισβητείται και η ίδια η βυζαντινή σημειογραφία. Σε βιβλίο[19] που κυκλοφόρησε το 1929 με τον τίτλο *Η Μουσική της θρησκείας*[20] υπάρχουν, μεταξύ άλλων, προτάσεις για κατάργηση της παρασημαντικής. Το θέμα, όπως ήταν αναμενόμενο, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και προτάθηκε να

[14] Ό.π.

[15] Κ. Ψάχος, «Ιστορία, τέχνη, παρασημαντική και παράδοσις της βυζαντινής μουσικής», ό.π., τεύχος 2, σ. 26.

[16] Ι. Παπαδόπουλος, «Το πρόβλημα της βυζαντινής μουσικής και το καθήκον της ελληνικής πολιτείας», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 351.

[17] Σ. Καράς, «Η βυζαντινή μουσική και ο εσπερινός της Μητροπόλεως», ό.π., σ. 361.

[18] Ό.π.

[19] Βλ. σχετικά *Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 1, σ. 15 και 16.

[20] Στο εξώφυλλο του βιβλίου αναγράφεται: «*Μία πτυχή της μουσικής του Πανός. Η μουσική της θρησκείας ήτοι Επανεμφάνισις της μουσικής των βυζαντινών χρόνων και της αρχαίας τονολογίας, ως και νέα μουσική γραφή παράλληλος προς το φθογγικόν σύστημα των αρχαίων*. Υπό Ι. Δ. Παναγιωτόπουλου ή Κούρου, Πρωτοψάλτου Τριπόλεως». Το βιβλίο εκτυπώθηκε στην Τρίπολη το 1929. Ο συγγραφέας το αφιερώνει στον πρώτο του δάσκαλο, αρχιμανδρίτη Νήφωνα Γ. Δημόπουλο. Σκοπός του βιβλίου, σύμφωνα με όσα γράφονται στον πρόλογό του, ήταν: «α) Να εννοηθή καλώς και υπό πάντων ότι η Ιεροτελεστία έχει σκοπόν και αξιώσεις, και ότι η σωζομένη Βυζαντινή δεν δύναται να ανταποκριθή προς τον σκοπόν αυτόν καθό στερουμένη των επιστημονικών στοιχείων της αρχαίας Βυζαντινής, της οποίας αγνοείται ή παραγκωνίζεται αδικαιολογήτως η Μουσική νομολογία· β) Παρέχει θαυμαστήν της Μουσικής αναγνώσεως ευκολίαν, οδηγούσα ταυτοχρόνως εις της Μουσικής τους νόμους και της εκτελέσεως τους κανόνας· γ) Αποδεικνύει ότι τόσον η σωζομένη Βυζαντινή όσον και η ευρωπαϊκή χειρίζονται εσφαλμένην τονολογίαν και αγνοούσι στοιχειώδεις θεωρητικούς νόμους· δ) Εμφανίζει τέλειον Μουσικόν σύστημα, γεμάτο επιστημονικότητα, χάριν και δύναμιν· ε) Επιδιώκει την δημιουργίαν Ελληνικού Μουσικού περιβάλλοντος, μέσα από το οποίον θα εκπηδήση συν τω χρόνω ο εκλεκτός της τέχνης και θα φέρη εις τον κόσμον το φως της Ελληνικής Μουσικής […]». Τον πρόλογο, με ημερομηνία 15 Ιουνίου 1929, υπογράφει ο συγγραφέας ως «Ιεροψάλτης Ζωγράφος». Βλ. αντίτυπο του βιβλίου, το οποίο φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος.

συζητηθεί διεξοδικά, ώστε να ακουστούν όλες οι απόψεις.[21]

Σχετικά με το ζήτημα της δημιουργίας έντεχνης νεοελληνικής μουσικής επισημαίνεται πως, για το σκοπό αυτό, είναι αναγκαίο να μελετηθεί συστηματικά η βυζαντινή μουσική. Ο Μανώλης Καλομοίρης, μάλιστα, σημειώνει πως «η βυζαντινή υμνωδία θα έβγαζε τον Έλληνα συνθέτη από τα δεσμά του καθαρώς λαϊκού ρυθμού, που σαν νέα Ομφάλη τον κρατάει σκλαβωμένο στο αδράχτι της».[22] Την ίδια στιγμή προτείνει την έκδοση των βυζαντινών μελών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, για να γίνουν προσιτά σε όσους ασχολούνται με τη μουσική, και υποστηρίζει την καθιέρωση της βυζαντινής μουσικής ως υποχρεωτικού μαθήματος στα ωδεία και τις μουσικές σχολές, τουλάχιστον για όσους ακολουθούν σπουδές αντίστιξης και σύνθεσης.[23]

Ο τύπος της εποχής δίνει βήμα, ώστε να εκφραστούν οι θέσεις των ενδιαφερόμενων. Στα έντυπα καταγράφονται όλες οι αποχρώσεις: από τις πιο συντηρητικές έως τις πιο προοδευτικές, χωρίς να λείπουν και οι απόψεις συντακτών που αντιμετωπίζουν τα προβλήματα με μετριοπάθεια και φροντίζουν να κρατούν ισορροπίες.

Σε περιοδικό της περιόδου γνωστοποιείται και μία κίνηση συσπείρωσης των «μεγάλων δυνάμεων» της μουσικής, με την προσδοκία να δοθούν λύσεις. Συγκεκριμένα, το 1928[24] δημοσιεύεται στο περιοδικό *Η Ελληνική Μουσική* η σύσταση ενός οργάνου,[25] με σκοπό τη γραφή, την κωδικοποίηση και τη διδασκαλία της ελληνικής μουσικής, [26] υπό τον τίτλο «Οι Μελετηταί της Ελληνικής Μουσικής». Η πρωτοβουλία ανήκε στον Γεώργιο Γαρουφάλη ή Παπαγαρουφάλη, εκδότη του εν λόγω περιοδικού. Το «Α΄ Πρακτικόν» των «Μελετητών» υπογράφουν ή καλούνται να προσυπογράψουν προσωπικότητες της εποχής,[27]ανάμεσα στους οποίους ο Κωνσταντίνος Ψάχος, ο Σίμων Καράς, ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Διονύσιος Λαυράγκας, ο Γεώργιος Λαμπελέτ, ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης και η Εύα Σικελιανού. Οι «Μελετηταί», λόγω του κύρους των μελών τους, θα αποτελούσαν ένα αδιαμφισβήτητο όργανο, του οποίου οι προτάσεις θα σηματοδοτούσαν τη λήξη των διενέξεων και θα έδιναν λύση στα ζητήματα που δίχαζαν τα εμπλεκόμενα μέρη. Το όργανο αυτό, ωστόσο, δεν κατάφερε να παραμείνει ενεργό και να εκπληρώσει

[21] Στο *Μουσικό Κόσμο* δημοσιεύεται Υπόμνημα των Ιεροψαλτών και Μουσικών Αθήνας και Πειραιά προς την Ιερά Σύνοδο, όπου καταγγέλλεται η *Μουσική της θρησκείας* και ο συγγραφέας της και προτείνονται λύσεις, ώστε να μην ξανασυμβεί κάτι ανάλογο στο μέλλον (*Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 3, σ. 73-74). Συντάκτης, ωστόσο, του περιοδικού, ο Χρίστος Βλάχος, προτείνει σε άρθρο του να συζητηθεί το θέμα μέσω του *Μουσικού Κόσμου*, ώστε να ακουστούν όλες οι απόψεις («Η ευπρέπεια εν τη συζητήσει περί μουσικής. Πώς διεξήγετο άλλοτε εν τη "Φόρμιγγι". Το βιβλίον Παναγιωτοπούλου», *Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 6, σ. 170). Ο ίδιος, στα *Μουσικά Χρονικά*, αντιμετωπίζει με μετριοπάθεια το βιβλίο και δικαιολογεί εν μέρει τις απόψεις του συγγραφέα. Βλ. Χ. Βλάχος, «Βυζαντινής μουσικής νέον γραφικόν σύστημα. Βιβλιοκρισία εις την "Μουσικήν της Θρησκείας" του Ι. Παναγιωτοπούλου ή Κούρου εν Τριπόλει 1929», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 362-363.

[22] Μ. Καλομοίρης, «Η βυζαντινή υμνωδία στη βυζαντινή μουσική», *Έθνος*, 16.10.1930.

[23] Ό.π.

[24] Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πότε έγινε η «σύσταση» των «Μελετητών της Ελληνικής Μουσικής». Από δημοσιεύματα στην *Ελληνική Μουσική* πληροφορούμαστε ότι συνεδρίαζαν ήδη το Φεβρουάριο του 1928. Τα εγκαίνια πάντως πραγματοποιήθηκαν στις 9 Μαΐου 1928. Βλ. «Οι Μελετηταί της Ελληνικής Μουσικής εις το Μουσικόν Λύκειον Αθηνών», *Η Ελληνική Μουσική*, τεύχος Η΄, σ. 392.

[25] Δε γνωρίζουμε αν οι «Μελετηταί της Ελληνικής Μουσικής» αποτελούσαν σύλλογο, σύνδεσμο, σωματείο, και αν γενικότερα είχαν οποιαδήποτε μορφή νομικού προσώπου.

[26] «Το ζωντάνεμα, ο καρπός και η δύναμις της ελληνικής μουσικής», ό.π., τεύχος Η΄, σ. 390.

[27] Το «Α΄ Πρακτικόν» των «Μελετητών» υπογράφουν, ανάμεσα σε άλλους, οι: Κωνσταντίνος Α. Ψάχος, Σίμων Ι. Καράς, Διονύσιος Λαυράγκας, Νικόλαος Λάβδας, Εύα Σικελιανού, ενώ στάλθηκε και στους Μανώλη Καλομοίρη, Γεώργιο Λαμπελέτ, Μάριο Βάρβογλη, Φιλοκτήτη Οικονομίδη, Γεώργιο Χωραφά και Γεώργιο Νάζο, ώστε, εφόσον συμφωνούσαν, να το προσυπογράψουν. Βλ. *Η Ελληνική Μουσική*, τεύχος Η΄, σ. 391.

τις προσδοκίες. Μέσα μάλιστα από τη βραχύβια παρουσία του[28] επιβεβαιώνεται πως οι αντιγνωμίες των μελών του ήταν τέτοιες, που τους εμπόδιζαν να βρουν κοινά σημεία αναφοράς, ώστε να καταλήξουν σε ουσιαστικά και μακροπρόθεσμα αποτελέσματα.

Όσον αφορά το άλλο κεφάλαιο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, το δημοτικό τραγούδι, βλέπουμε σε κείμενα στον τύπο να συγκεντρώνει το ενδιαφέρον επώνυμων και ανώνυμων, να εξετάζεται θεωρητικά και να αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο η αναγκαιότητα της συλλογής και της καταγραφής του.

Στα μουσικά περιοδικά της εποχής δημοσιεύονται συλλογές δημοτικών τραγουδιών[29] ή διασκευές τους,[30] γίνονται θεωρητικές τοποθετήσεις και αναλύσεις,[31] ανακοινώνονται σχετικές εκδηλώσεις,[32] ή γνωστοποιούνται καταγραφές.[33]

Σε σχέση με το τελευταίο αυτό θέμα, της καταγραφής των τραγουδιών, έχουν ανακύψει ζητήματα, καθώς αμφισβητείται η εγκυρότητά της από ξένους ερευνητές. Σε άρθρα μάλιστα καταγγέλλεται σκάνδαλο ανάθεσης συλλογής και καταγραφής δημοτικών τραγουδιών, με κρατική επιχορήγηση, στο γάλλο καθηγητή Περνώ.[34] Υποστηρίζονται δε οι έλληνες μουσικοί ως οι μόνοι ικανοί να κατανοήσουν και να καταγράψουν τις ρυθμικές και μελωδικές ιδιαιτερότητες της λαϊκής μας μουσικής κληρονομιάς.

Όσον αφορά τα δημοσιεύματα που εξετάζουν θεωρητικά το δημοτικό τραγούδι, ξεχωριστής σημασίας είναι η σχετική μελέτη του Κωνσταντίνου Οικονόμου.[35] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επιστημονική του διαφωνία με τον καθηγητή αρχαιολογίας Αντώνιο Κεραμόπουλο, με αφορμή μελέτη του καθηγητή, όπου υποστηρίζεται ότι το δημοτικό τραγούδι αποτελεί ένα ασφαλές μέσο για να

[28] Το ότι δεν τελεσφόρησαν οι συναντήσεις των «Μελετητών» οφείλεται σε διάφορους λόγους. Ο σπουδαιότερος, κατά πάσα πιθανότητα, ήταν οι διαφωνίες μεταξύ τους στα βασικά θέματα της βυζαντινής μουσικής, οι οποίες τους οδηγούσαν στην αυστηρή και απαρέγκλιτη υπεράσπιση των απόψεών τους. Ένας ακόμη λόγος θα πρέπει να ήταν οι ίδιοι οι χειρισμοί του Γ. Παπαγαρουφάλη. Η αυτοαναφορική προσέγγισή του, σε συνδυασμό με τις αφελείς – πολλές φορές – επιδιώξεις του, θα συναντούσε οπωσδήποτε την αντίδραση και άρνηση συμμετοχής των μελών, ιδιαίτερα των πιο καταξιωμένων και επώνυμων. Από τα δημοσιεύματά του φαίνεται ότι ήθελε να καθοδηγεί ο ίδιος το όλο εγχείρημα. Πασιφανής είναι και η προσπάθειά του να ικανοποιήσει δικές του φιλοδοξίες, όπως ήταν η ενίσχυση του εκδοτικού του οίκου Ζ.Ι.Σ. Βλ. «Οι Μελετηταί της Ελληνικής Μουσικής εις το Μουσικόν Λύκειον Αθηνών», *Η Ελληνική Μουσική*, τεύχος Η΄, σ. 392, και Πυλιαρού, ό.π., σ. 464.

[29] Βλ. περιοδικό *Μουσικός Κόσμος*, όπου δημοσιεύονται δημοτικά τραγούδια από τις συλλογές των Θ. Θωίδη (τεύχος 1, σ. 29, τεύχος 3, σ. 90-91), Ανδρέα Ντάκουλα (τεύχος 3, σ. 91-92), Δημητρίου Περιστέρη (τεύχος 4, σ. 120-122) και από τις ανέκδοτες συλλογές των Νικολάου Χρυσοχοΐδη (τεύχος 6, σ. 188-190) και Σίμωνα Καρά (τεύχος 1, σ. 30-32, τεύχος 2, σ. 60).

[30] Βλ. *Μουσική Ζωή*, τεύχος 7, σ. 155-157.

[31] Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 26, σ. 33-36, τεύχος 38, σ. 49-52.

[32] Για παράδειγμα, ο Μ. Καλομοίρης αναφέρεται σε διάλεξη του Φέλιξ Πετύρεκ, στην οποία μίλησε «για την ελληνική μουσική και τους Έλληνες συνθέτες και παρουσίασε δείγματα δημοτικών τραγουδιών και δημιουργικών συνθέσεων με μεγάλη προσοχή και αγάπη». Βλ. «Η μουσική της εβδομάδος. Τζίνα Μπαχάουερ – Διάλεξις Φέλιξ Πετύρεκ», *Έθνος*, 22.2.1930.

[33] Στα σχετικά δημοσιεύματα ανήκει το κείμενο από την πρώτη αποστολή καταγραφής στην Κρήτη και την Πελοπόννησο. Η αποστολή, αποτελούμενη από τους Γ. Νάζο, Κ. Ψάχο και Α. Μαρσίκ, πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο του 1910. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις, 1901-1912*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, Μέρος Ι, σ. 206-207, και *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 25, σ. 1-4.

[34] Βλ Ν. Β., «Το ζήτημα της συλλογής των δημοτικών μας τραγουδιών», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 353-354.

[35] Βλ. *Μουσική Ζωή*, τεύχος 1, σ. 19-20, τεύχος 3, σ. 55-56, τεύχος 4, σ. 82 & 87-88, τεύχος 5, σ. 104-105, τεύχος 7, σ. 149-151 & 165-167, τεύχος 8, σ. 186-188, τεύχος 9-10, σ. 202-204, τεύχος 11-12, σ. 253-254. Η μελέτη, λόγω διακοπής της κυκλοφορίας του περιοδικού, δεν ολοκληρώθηκε. Στο τελευταίο δημοσιευμένο μέρος της υπάρχει η επισήμανση: «Έπεται συνέχεια».

καταλήξουμε σε συμπεράσματα για την αρχαία ελληνική μουσική.[36] Πλήθος άλλων κειμένων ξεχωρίζουν για το πρωτότυπο και ποικίλο περιεχόμενό τους. Ανάμεσά τους διάλεξη του Λώρη Μαργαρίτη στο Διεθνές Μουσικό Συνέδριο της Βιέννης,[37] όπου εξετάζει τη μουσική ως ενωτικό στοιχείο της ανθρωπότητας και αναφέρεται στην ασυνείδητη ή ενσυνείδητη μετάδοση των δημοτικών τραγουδιών από χώρα σε χώρα.

Παράλληλα, παρακολουθούμε τοποθετήσεις συντακτών, στις οποίες αξιολογείται το δημοτικό τραγούδι. Αξίζει να σημειωθεί πως σε αυτό το κεφάλαιο δεν καταγράφονται ακραίες αντιπαραθέσεις μεταξύ των ειδικών, όπως συμβαίνει στη βυζαντινή μουσική, ή συγκρίσεις με την ευρωπαϊκή. Κατά κανόνα, σημείο αναφοράς αποτελεί ο πλούτος και η σημασία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, ιδιαίτερα για τους Έλληνες.

Σχετικά με το κεντρικό αισθητικό και ιδεολογικό ζήτημα της ελληνικής μουσικής, αυτό της δημιουργίας έντεχνης νεοελληνικής μουσικής,[38] καταξιωμένες προσωπικότητες καλούν τους συνθέτες να μελετήσουν την παράδοση και ορίζουν τις προϋποθέσεις με τις οποίες μπορούν να αξιοποιηθούν τα ιδιαίτερα ελληνικά μουσικά χαρακτηριστικά.[39]

Ο Πέτρος Πετρίδης τονίζει πως, ταυτόχρονα, έχει ξεχωριστή σημασία να γίνεται επιλογή των τραγουδιών από τους συνθέτες, μέσα από το μεγάλο αριθμό των δημοτικών μελωδιών, και να γίνεται «προβολή στο μέλλον των δημιουργικών πιθανοτήτων που εγκλείουν μέσα τους τα καλύτερα από τα λαϊκά αυτά δημιουργήματα».[40] Επισημαίνει δε πως, αφότου γεννήθηκε η νεότερη επιστήμη που πήρε τον τίτλο «φολκλόρ», παρατηρείται η τάση να θεωρούνται ως απροσπέλαστα αριστουργήματα τέχνης «όλα αδιαφόρως όσα ξεφεύγουν από το λαρύγγι του λαϊκού τραγουδιστή». Σημειώνει πως το «κλάδεμα» από την επιλογή των τραγουδιών όχι μόνο δεν είναι επιζήμιο, αλλά αντιθέτως βγαίνει και γόνιμο. Και καταλήγει στο ότι «οι μελωδίες μας διαλεγμένες, λιγότερες ίσως, μα αγνές και διαμαντένιες, έχουν συστατικά στοιχεία τις μελωδικές γραμμές τους και τα διάφορα μουσικά σχήματα».[41]

Στο ίδιο πνεύμα, ο Μανώλης Καλομοίρης γράφει σε άρθρο του στην εφημερίδα *Έθνος* πως «[…] η τεχνική δημιουργική μουσική δεν αρκεί να πάρει από τη λαϊκή μουσική μόνο τους τόνους της και τις θεωρίες της για να γίνει εθνική, αλλά ό,τι σπουδαιότερο και δυσκολότερο είναι να μπορέσει να βγάλει τη βαθύτερη ψυχική υπόσταση της Δημώδους Μούσας και να μας δώσει όχι ξερά τους τόνους του λαϊκού τραγουδιού, αλλά αυτό το πνεύμα του».[42] Και συνεχίζει λέγοντας πως «[…] το λαϊκό τραγούδι ή θα το αφήσουμε τελείως άθικτο στα χείλη και στα όργανα του λαϊκού τραγουδιστή και τα χέρια λαϊκού οργανοπαίκτη ή, αν θα θελήσουμε να το βάλουμε μέσα στο πλαίσιο της τεχνικής μουσικής, πρέπει να νιώθουμε τη δύναμη να το αναπλάσουμε και να το εξελίξουμε μαζί με τα τεχνικά μουσικά μέσα που μας χαρίζει η παγκόσμια μουσική δημιουργία».

[36] Ο Κ. Δ. Οικονόμου απαντάει σε επιστολές του καθηγητή Αντ. Κεραμόπουλου. Βλ. *Μουσική Ζωή*, τεύχος 5, σ. 104-105, και τεύχος 7, σ. 165-167.

[37] Βλ. Λ. Μαργαρίτης, «Το εθνικό τραγούδι και η διεθνής μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 22-23, σ. 225-230.

[38] Για το θέμα αυτό, ως κεντρικό αισθητικό και ιδεολογικό πρόβλημα της ελληνικής μουσικής, βλ. Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 98-105, όπως και Ν. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 17-18.

[39] Αναφέρω, ενδεικτικά, σχετικά δημοσιεύματα: Μ. Καλομοίρης, «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία», *Μουσική Ζωή*, τεύχος 11-12, σ. 225-226, τεύχος 1 Οκτωβρίου 1931, σ. 2, και Χρ. Βλάχος, «Σπουδάσωμεν την ελληνικήν – βυζαντινήν μουσικήν», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 27-28, σ. 77-78.

[40] Π. Πετρίδης, «Ελληνική μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 37, σ. 6.

[41] Ό.π.

[42] Μ. Καλομοίρης, «Η συναυλία ελληνικής μουσικής», *Έθνος*, 18.3.1930.

Από όλα τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι τα θέματα που απασχόλησαν όσους ασχολούνταν εν γένει με την ελληνική παραδοσιακή μουσική ήταν πολλά και δυσεπίλυτα. Οι απόψεις πάντως των ειδικών συγκλίνουν στην ανάγκη μελέτης της ελληνικής μουσικής. Οι προτάσεις έχουν βασικό άξονα την ίδρυση σχολής με κύριο σκοπό τη διάσωση της ζωντανής μουσικής παράδοσης στην Ελλάδα και την επιστημονική της μελέτη.

Σε μουσικό περιοδικό[43] της εποχής γνωστοποιείται η λειτουργία μιας ανάλογης σχολής. Πρόκειται για το «Σύλλογο προς διάδοσιν της Εθνικής ημών Μουσικής», που ιδρύθηκε το 1929, με πρωτοβουλία του Σίμωνα Καρά. Σκοπός του Συλλόγου ήταν η διάδοση και ανάπτυξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (εκκλησιαστικής και δημώδους). Το καταστατικό του προέβλεπε ότι ο σκοπός αυτός θα επιτυγχανόταν «δια διδασκαλίας, συναυλιών, διαλέξεων, εορτών και εμφανίσεων».

Σοβαρό ζήτημα για την προσέγγιση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, για τη διάσωση και διάδοσή της, αποτέλεσε και το μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα. Στον τύπο καταγγέλλεται η έλλειψη μέριμνας από το Κράτος. Πέρα από την απουσία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής από τα προγράμματα διδασκαλίας των ωδείων και των μουσικών σχολών, επισημαίνεται πως και στα ελληνικά σχολεία δεν έχει γίνει κανένας σχεδιασμός, ώστε η μουσική να συμβάλλει στη διαπαιδαγώγηση των ελληνόπουλων. Συγκεκριμένα, υπάρχουν έντονες διαμαρτυρίες για τον αποκλεισμό της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής,[44] καθώς, όπου αναφέρεται η μουσική στο πρόγραμμα ενός σχολείου, εννοείται η ευρωπαϊκή. Τα τραγούδια που διδάσκονται βασίζονται σε ευρωπαϊκές μελωδίες, στις οποίες προσαρμόζονται ελληνικοί στίχοι, ή είναι ελληνικά ποιήματα μελοποιημένα σε ευρωπαϊκή μουσική. Το γεγονός δεν καταδικάζεται μόνο από συντηρητικούς κύκλους,[45] αλλά και από πιο προοδευτικούς, οι οποίοι αναγνωρίζουν τη δύναμη και τη σημασία της ελληνικής μουσικής στην εντόπια εκπαιδευτική διαδικασία.[46]

Στην κεφαλαιώδους σημασίας μουσική διαπαιδαγώγηση των Ελλήνων εστιάζει σε άρθρο του και ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος. Στο κείμενο αυτό τονίζει ότι πρέπει να δοθεί μεγαλύτερη σημασία στο μάθημα της μουσικής στα σχολεία και κάνει λόγο για την ανάγκη της φωτισμένης αναδιοργάνωσης του δημοτικού σχολείου. Το άρθρο τελειώνει με την ακόλουθη παρότρυνση: «Ας συνέλθουν λοιπόν οι αρμόδιοί μας από τη ληθαργική τους μακαριότητα και ας κινηθούν, χωρίς αναβολές, για την εφαρμογή της στοιχειώδους μουσικοκαλλιτεχνικής ανατροφής του λαού που, περισσότερο από κάθε άλλη εκδήλωση, θα δείξη το μέτρο του πολιτισμού μας».[47] Πρόκειται για μία πρόταση, η οποία, αν και γράφτηκε πριν από εκατό χρόνια περίπου, παραμένει επίκαιρη και σήμερα.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφερθεί πως, στο πέρασμα των χρόνων – από την περίοδο που εξετάστηκε στην παρούσα εισήγηση και μέχρι τις μέρες μας – έχουν διατυπωθεί ποικίλες απόψεις για την παραδοσιακή μας μουσική, οι ειδικοί έχουν καταλήξει σε συμπεράσματα, ενώ δεν παύουν να υπάρχουν ακόμη ζητήματα που παραμένουν υπό συζήτηση. Κομβικό σημείο πάντως για τη μουσική μας εξακολουθεί να είναι η χάραξη μουσικής πολιτικής, καθώς και η αναδιοργάνωση του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος. Πρόκειται για αναγκαίες πρωτοβουλίες, οι οποίες, όπως ήδη αναφέρθηκε, «θα δείξουν το μέτρο του πολιτισμού μας».

[43] Οι πληροφορίες παρέχονται στο περιοδικό *Μουσικός Κόσμος*, του οποίου η ύλη αφορούσε αποκλειστικά την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Βλ. τεύχος 1, σ. 15. Δεν υπάρχει αναφορά στις δραστηριότητες του Συλλόγου στα άλλα περιοδικά της εποχής.

[44] Βλ. Οικον. Θ. Ι. Θωίδης, «Η μουσική εν τοις εκπαιδευτηρίοις», *Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 1, σ. 12-13.

[45] Βλ. «Τα σχολικά ημών άσματα», *Μουσικός Κόσμος*, τεύχος 1, σ. 13.

[46] Διαφωτιστική είναι η θέση του Θ. Ν. Συναδινού. Βλ. *Είμαστε μουσικά μορφωμένοι;*, Εκδοτικά καταστήματα «Ακροπόλεως», 1932, σ. 7-9.

[47] Ι. Παπαδόπουλος, «Το πρόβλημα της βυζαντινής μουσικής και το καθήκον της ελληνικής πολιτείας», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, σ. 351.

Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» στην έντεχνη νεοελληνική μουσική των Μανώλη Καλομοίρη και Γεωργίου Καζάσογλου

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου

Στην εργασία αυτή θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), στο έργο του *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, και ο Γιώργος Καζάσογλου (1908-1984), στο έργο του *Η τελευταία νύχτα του Βυζαντίου*.

Το σύντομο κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» ψάλλεται, ως γνωστόν, με τον Ακάθιστο Ύμνο, που έχει ως γενικό θέμα τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και με τον οποίο τιμάται η Θεοτόκος. Ο συνθέτης και η χρονολογία σύνθεσης του Ακαθίστου Ύμνου είναι ακαθόριστα. Ορισμένοι θεωρούν ότι έχει γραφτεί από τον Ρωμανό τον Μελωδό ή κάποιον σύγχρονό του και άλλοι από κάποιον μεταγενέστερο συνθέτη. Ο Συναξαριστής τον συνδέει με τη σωτηρία της Πόλης από την πολιορκία των Αβάρων την 8η Αυγούστου του 626 μ.Χ. Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, ο Ακάθιστος Ύμνος είχε συντεθεί παλαιότερα, την ημέρα όμως εκείνη πιθανότατα αντικαταστάθηκε το προοίμιο «Το προσταχθέν μυστικώς λαβών εν γνώσει» με το «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια», πιθανόν από τον πατριάρχη Σέργιο, δίνοντας έναν θριαμβευτικό, εγκωμιαστικό τόνο στον Ύμνο. Ο λαός πανηγύρισε τη σωτηρία και έδειξε την ευγνωμοσύνη του προς τη Θεοτόκο. Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» είναι γραμμένο σε ήχο πλάγιο Δ΄. Στη συνέχεια παρατίθεται το κοντάκιο σε βυζαντινή σημειογραφία και σε μεταγραφή σε δυτικοευρωπαϊκή σημειογραφία στην παλαιά εκδοχή (Παρ. 1), στη λαϊκή εκδοχή (Παρ. 2), όπως καταγράφεται από τον Ιωάννη Αρβανίτη και ψάλλεται από τον λαό, και στην εκτέλεση του Λυκούργου Αγγελόπουλου (Παρ. 3).

Ο Μανώλης Καλομοίρης θεωρείται, ως γνωστόν, από τους πρωτεργάτες της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Σε διάφορα κείμενά του καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του εκφράζει τις απόψεις του για την εθνική μουσική. Όπως αναφέρει στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας με έργα του, που πραγματοποιήθηκε το 1908 και θεωρείται το «μανιφέστο» του για την Ελληνική Εθνική Μουσική (Καλομοίρης, 1988: 39-43), καθώς και σε άλλα κείμενά του στην πορεία της ζωής του (Καλομοίρης, 1953: III· Καλομοίρης, 1961: VII), η εθνική μας μουσική πρέπει να βασίζεται τόσο στη μουσική των δημοτικών μας τραγουδιών όσο και στα τεχνικά μέσα των προοδευμένων στη μουσική λαών, όπως οι Γερμανοί, οι Γάλλοι, οι Ρώσοι και οι Νορβηγοί. Άλλες φορές μπορεί το δημοτικό τραγούδι να προβάλλεται μέσα στο έργο, ενώ άλλες μπορεί τα στοιχεία του να μην είναι αναγνωρίσιμα. Ο συνθέτης οφείλει να τα αφομοιώσει και να προβάλει στο έργο την βαθύτερη αισθητική και μουσική υφή τους. Παράλληλα με το δημοτικό τραγούδι οι συνθέτες χρησιμοποιούν και τη βυζαντινή μουσική. Τα έργα στα οποία ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί αυτούσιες δημοτικές ή βυζαντινές μελωδίες είναι περιορισμένα. Η περίπτωση αυτή αποτελεί μάλλον την εξαίρεση στη συνθετική του δημιουργία παρά τον κανόνα (Μαλιάρας, 2001: 10-11).

Η *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, έργο 21, είναι η πρώτη από τις τρεις συμφωνίες του Μανώλη Καλομοίρη, την οποία συνέθεσε από το καλοκαίρι του 1918 ώς το καλοκαίρι του 1920 και αναθεώρησε στην πορεία το 1937 και το 1952. Πρόκειται για προγραμματική συμφωνία σε τέσσερα μέρη και, όπως αναφέρει ο ίδιος στο εισαγωγικό του σημείωμα στην παρτιτούρα του 1956 (Καλομοίρης, 1956: 3), «ο συνθέτης συνέλαβε τις πρώτες θεματικές εμπνεύσεις της συμφωνίας αυτής στα βουνά και τους κάμπους της Μακεδονίας. Και θέλησε να αποδώση [sic] μουσικά τη συγκίνηση που ένοιωσε μπρος στην ελληνική λεβεντιά σε όλες της τις εκδηλώσεις: τη χαρά της ζωής, τον πόλεμο, το χορό, την αγάπη, το θάνατο». Το πρώτο μέρος φέρει τον τίτλο «Ηρωϊκά και παθητικά», το δεύτερο «Το κοιμητήρι στη βουνοπλαγιά», το τρίτο «Σκέρτσο – γλέντι» και το τέταρτο «Τα νικητήρια». Όπως αναφέρει ο συνθέτης, το τέταρτο μέρος βασίζεται επάνω στον γνωστό βυζαντινό ύμνο «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια», μαζί με τον οποίον πλέκεται συμφωνικά το ηρωικό θέμα του πρώτου μέρους (Ρεντζεπέρη-Τσώνου, 2005: 11).

Ο διθυραμβικός εν γένει χαρακτήρας που αποπνέει η συμφωνία αυτή, τουλάχιστον στο πρώτο και στο τέταρτο μέρος της, έχει πιθανότατα να κάνει και με το γεγονός ότι έχει γραφτεί πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, ενόσω ακόμα ο Καλομοίρης πίστευε φλογερά στη Μεγάλη Ιδέα (Ρωμανού, 2000: 123). Η επιλογή του συγκεκριμένου κοντακίου ως βασικού θέματος του τέταρτου μέρους δείχνει τη διάθεσή του να πανηγυρίσει για την παλινόρθωση του γένους. Η πρώτη εκτέλεση της συμφωνίας πραγματοποιήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1920 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με διευθυντή ορχήστρας τον συνθέτη, τη στρατιωτική ορχήστρα και τη χορωδία του Ελληνικού Ωδείου στις γιορτές της Νίκης, εμπρός στον Ελευθέριο Βενιζέλο και τον βασιλιά Αλέξανδρο (Καλομοίρης, 1956: 4).

Η συμφωνία είναι γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα, ακολουθώντας τα πρότυπα του ύστερου ρομαντισμού και των αρχών του 20ού αιώνα. Στο τέταρτο μέρος, φινάλε (Παρ. 4), η ορχήστρα αποτελείται από δύο φλάουτα και ένα πίκολο, δύο όμποε, ένα κλαρινέτο σε μι ύφεση, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση, ένα μπάσο κλαρινέτο, δύο φαγκότα, ένα κόντρα φαγκότο, έξι κόρνα, τέσσερεις τρομπέτες, τέσσερα τρομπόνια, μία μπάσα τούμπα, τύμπανα, ταμ-ταμ, καμπάνες, τσελέστα, καριγιόν, δύο άρπες, πιάνο, πρώτα και δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα. Τα έγχορδα παίζουν σε πολλά σημεία divisi. Το τέταρτο μέρος είναι γραμμένο για ορχήστρα και τετράφωνη μικτή χορωδία.

Ο Καλομοίρης επιλέγει ως βασικό θέμα του τέταρτου μέρους μια ανάμιξη της παλαιάς εκδοχής του κοντακίου «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» (Παρ. 1) και της λαϊκής εκδοχής του (Παρ. 2). Για παράδειγμα, στην φράση του κοντακίου «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια» ξεκινά από την παλαιά εκδοχή και καταλήγει στη λαϊκή εκδοχή, όπως φαίνεται στο [1] μ. 1 με άρση έως 11 (Παρ. 6).

Στη θριαμβευτική εννεάμετρη εισαγωγή του μέρους ακούγεται για πρώτη φορά ομοφωνικά στα μέτρα 10 με άρση έως 14 μέρος της πρώτης φράσης του κοντακίου σε ρυθμικές αξίες μισών και ολοκλήρων από διάφορα όργανα (κλαρινέτα σε σι ύφεση, μπάσο κλαρινέτο, φαγκότο, κόντρα φαγκότο, μπάσα τούμπα, ταμ-ταμ, πιάνο, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα) (Παρ. 5). Τόσο η ένδειξη *marcatissimo* όσο και η δυναμική, που κυμαίνεται από *fortissimo* έως *fortississimo*, τονίζουν τη λαμπρότητα του μέρους. Τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα παίζουν divisi.

Στη συνέχεια, στο [1] μ. 1 με άρση έως 11 ακούγονται οι τρεις πρώτες φράσεις του κοντακίου ομοφωνικά με προσθετική ενορχήστρωση (προστίθενται στη δεύτερη φράση του κοντακίου τα κόρνα και τα τρομπόνια, ενώ από την αρχή ακούγεται το

πλήρες σώμα των εγχόρδων, με τα πρώτα και δεύτερα βιολιά να παίζουν στο μεγαλύτερο μέρος της παρουσίασης του θέματος divisi). Η πρώτη φράση, «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια», δίνεται με τις μισές ρυθμικές αξίες (τέταρτα, μισά) από ό,τι ακούστηκε στην πρώτη αναφορά του θέματος, αλλά και πάλι *marcatissimo* και με την ίδια ένδειξη δυναμικής (Παρ. 6). Η τρίτη φράση του κοντακίου, «Αναγράφω σοι η πόλις Σου Θεοτόκε», παραλλάσσεται προς το τέλος της.

Στο [2] μ. 1 με άρση ακούγεται η πρώτη φράση, «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια», για πρώτη φορά μόνο από ξύλινα σοπράνο όργανα, φλάουτο και όμποε, ενώ η ενορχήστρωση γίνεται απλή και διάφανη, δημιουργώντας αντίθεση με το προηγούμενο υπερδυναμικό άκουσμα.

Στο [3] μ. 1 με άρση έως μ. 11 ακούγονται για πρώτη φορά οι τρεις πρώτες φράσεις του κοντακίου από την τετράφωνη μικτή χορωδία που τραγουδά με ταυτόχρονη είσοδο των φωνών σε unisono, σε δυναμική *fortissimo* και με ομοφωνική κίνηση μαζί με διάφορα ξύλινα και χάλκινα πνευστά όργανα. Για πρώτη φορά ακούγονται και οι δύο άρπες. Το σώμα των εγχόρδων κινείται με διαρκή μοτορίστικη κίνηση ογδόων και σε δυναμική *forte* καθ' όλη τη διάρκεια των τριών φράσεων, δημιουργώντας υπόβαθρο έντασης (Παρ. 7).

Από το [4] μ. 1 με άρση πραγματοποιείται απότομη αλλαγή στη δυναμική και στον τρόπο παιξίματος των οργάνων (για παράδειγμα, τα κόρνα παίζουν με σουρντίνα), ώστε να δημιουργείται αντίθεση με το προηγούμενο έντονο μέρος. Στο [5] μ. 1 με άρση πραγματοποιείται νέα είσοδος όλων των φωνών της χορωδίας ταυτόχρονα, που τραγουδούν ολόκληρο το κοντάκιο ώς το τέλος του [5], σε ομοφωνική κίνηση και σε δυναμική από *piano* έως *pianississimo*, εκτός από την τελευταία φράση, «Ίνα κράζω Σοι», που τραγουδιέται *forte*. Το θέμα του κοντακίου δεν ακούγεται από κανένα άλλο όργανο και η ενορχήστρωση είναι γενικώς περιορισμένη και διάφανη, ώστε να προβάλλεται ο λόγος της χορωδίας (Παρ. 8).

Στο [6] ακούγεται πάλι το μεγαλύτερο μέρος των οργάνων της ορχήστρας σε *forte*. Το tempo γίνεται σταδιακά πιο γρήγορο: στο [6] μ. 4 υπάρχει η ένδειξη *animando* και στο [6] μ. 10, μετά από γενική παύση τετάρτου της ορχήστρας με κορώνα, υπάρχει η ένδειξη *Ancora più mosso*. Στο μέτρο αυτό ακούγεται από ξύλινα και χάλκινα πνευστά όργανα η αρχική φράση του κοντακίου σε σμίκρυνση (με τρίηχα ογδόων, τέταρτα, όγδοα και δέκατα έκτα) και σε δυναμική *fortissimo* (Παρ. 9). Στο [7] μ. 1 με άρση έως μ. 6 πραγματοποιούνται διαδοχικές είσοδοι του κοντακίου στις τέσσερεις φωνές της χορωδίας, από τους μπάσους προς τις σοπράνο σε *forte*. Το θέμα ακούγεται σε σμίκρυνση με συνοδεία περιορισμένων οργάνων (Παρ. 9).

Στο [8] γίνεται νέα είσοδος ταυτόχρονα μπάσων και τενόρων που τραγουδούν ομοφωνικά. Ως προς το tempo υπάρχει η ένδειξη *poco pesante e maestoso* και η δυναμική είναι *forte*. Στο [8] μ. 4 γίνεται η ταυτόχρονη είσοδος από τις άλτο και τις σοπράνο πάλι σε ομοφωνική κίνηση, την οποία ακολουθεί σχεδόν πλήρης ορχήστρα (Παρ. 10). Το κοντάκιο ακούγεται ολόκληρο με εναλλαγή από τις φωνές ώς το [11], ενώ από το [8] μ. 11 με άρση το tempo γίνεται *calmando* και η δυναμική *piano*.

Στο [12] μ. 1 με άρση πραγματοποιείται νέα ταυτόχρονη είσοδος των φωνών, ενώ από το [12] μ. 1 μέχρι τέλος του [13] οι φωνές τραγουδούν το κείμενο του κοντακίου σε μοτορίστικη συνεχή κίνηση ογδόων με τη συνοδεία της πλειονότητας των πνευστών οργάνων. Αυτή καθ' εαυτήν η μελωδία του κοντακίου δίνεται από το σώμα των εγχόρδων μέχρι το τέλος του [12] (Παρ. 11).

Στο [14] μ. 1 με άρση σταματά η μοτορίστικη κίνηση των φωνών και η χορωδία τραγουδά μαζί με το σώμα των εγχόρδων την τελευταία φράση του κοντακίου, «Ίνα

κράζω Σοι, χαίρε νύμφη ανύμφευτε». Τα κοντραμπάσα κρατούν αρχικά ισοκράτη. Από το [15] μ. 1 με άρση μέχρι το τέλος του μέρους επαναλαμβάνεται η φράση αυτή τραγουδισμένη σε *fortissimo* (Παρ. 12).

Το τέταρτο μέρος της συμφωνίας είναι γραμμένο κυρίως σε μείζονα τονικότητα (Μι ύφεση μείζονα) για να εκφραστεί ο πανηγυρικός χαρακτήρας του.

Ο Γεώργιος Καζάσογλου σπούδασε μουσική, μεταξύ άλλων, με τους πρωτεργάτες της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής Μάριο Βάρβογλη, Διονύσιο Λαυράγκα και Μανώλη Καλομοίρη, και στη συνέχεια στο Παρίσι και τη Φρανκφούρτη. Τη συμφωνική φαντασία για ορχήστρα *Η τελευταία νύχτα του Βυζαντίου* έγραψε ο Καζάσογλου το 1961. Πρόκειται για προγραμματική συμφωνία, καθώς ο συνθέτης δίνει στην αρχή της παρτιτούρας του έργου «οδηγητικό σημείωμα για τον ακροατή» (Παρ. 13). Το έργο εκδόθηκε το 1977 από τις Μουσικές Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών (Βράκα, 2004: 1· Περιληπτικό βιογραφικό, χ.χ.: 3).

Η συμφωνική φαντασία είναι γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα που περιλαμβάνει φλάουτο πίκολο και δύο φλάουτα, δύο όμποε και αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση και ένα μπάσο κλαρινέτο σε σι ύφεση, δύο φαγκότα και ένα κόντρα φαγκότο, τέσσερα κόρνα σε φα, τέσσερεις τρομπέτες σε ντο, τρία τρομπόνια και μία τούμπα, μεγάλο σώμα κρουστών, άρπα και το σώμα των εγχόρδων, τα οποία συχνά παίζουν divisi (Παρ. 14).

Το έργο αποτελείται από 528 μέτρα, όπου από το μ. 15 έως το μ. 241 ακούγονται κατά φάσεις τμήματα του κοντακίου «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» από διάφορα όργανα, αποτελώντας τη βασική μελωδία του έργου, συχνά σε ελαφρά παραλλαγή. Σε πολλά σημεία ακούγονται απευθείας ενδιάμεσες φράσεις του κοντακίου. Για παράδειγμα, στα μ. 15-19, όπου ακούγεται για πρώτη φορά το κοντάκιο, τόσο τα ξύλινα πνευστά όσο και το σώμα των εγχόρδων παίζουν τη μελωδία της φράσης «Εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον» σε ελαφρά παραλλαγή (Παρ. 15, σελ. 6-7 της παρτιτούρας). Στα μ. 20-23 συνεχίζει η μελωδία της φράσης «Ίνα κράζω Σοι» από το αγγλικό κόρνο, τα όμποε και τα πρώτα και δεύτερα βιολιά (Παρ. 15, σελ. 7-8 της παρτιτούρας). Στα μ. 25 με άρση έως 29 ακούγεται εκ νέου από τα ξύλινα πνευστά (πίκολο φλάουτο, φλάουτα, όμποε και κλαρινέτα) η μελωδική γραμμή της φράσης «Εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον» σε ελαφρά παραλλαγή (Παρ. 15, σελ. 8-9 της παρτιτούρας).

Στα μ. 30-33 συνεχίζει η μελωδική γραμμή της φράσης «Ίνα κράζω Σοι» από πνευστά και έγχορδα σε ομοφωνική κίνηση και ελαφρά παραλλαγμένη, για να συνεχίσουν στα μ. 34-38 τα φλάουτα και τα όμποε τη μελωδική γραμμή της φράσης «Χαίρε νύμφη ανύμφευτε», πάλι ελαφρά παραλλαγμένη (Παρ. 16). Ο Καζάσογλου επιλέγει να χρησιμοποιήσει αρχικά τις τελευταίες φράσεις του κοντακίου, που έχουν ιδιαίτερη δύναμη. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες παίζουν divisi. Η δυναμική κινείται ως εξής: *mezzo forte*, *forte*, *mezzo piano*, για να καταλήξει σε *pianissimo* με συνεχές *diminuendo*. Αυτήν την πορεία δυναμικής συναντάμε και στις προηγούμενες φράσεις.

Στα μ. 91-95 ακούγεται στα ξύλινα πνευστά (φλάουτο πίκολο, φλάουτα, όμποε και αγγλικό κόρνο) σε ομοφωνική κίνηση η πρώτη φράση του κοντακίου, «Τη υπερμάχω στρατηγώ», παίρνοντας ως βάση την παλαιά εκδοχή με το αρχικό ανιόν διάστημα δευτέρας πάνω στην τονισμένη συλλαβή της λέξης «υπερμάχω» (Παρ. 17). Στο μ. 95 ξεκινά η ίδια φράση στα πρώτα και δεύτερα βιολιά και στις βιόλες, που κινούνται επίσης σε ομοφωνική κίνηση. Από το μ. 95 έως το μ. 111 ακούγεται στο σώμα των εγχόρδων η μελωδική πορεία του κοντακίου από την αρχή του «Τη υπερμάχω στρατηγώ…» μέχρι τη φράση «Εκ παντοίων…», ενώ παραλείπεται η μελωδική φράση

που αντιστοιχεί στο στίχο «Ως λυτρωθείσα των δεινών ευχαριστήρια» (μελωδική επανάληψη της αρχικής φράσης του κοντακίου). Στο μ. 104 με άρση πραγματοποιείται είσοδος από τα ξύλινα πνευστά (φλάουτα και όμποε) που παίζουν σε ομοφωνική κίνηση την ίδια μελωδική φράση με τα έγχορδα. Η φράση αυτή αντιστοιχεί στο στίχο «Αλλ' ως έχουσα το κράτος απροσμάχητον». Στο μ. 108 με άρση σταματούν τα φλάουτα και τα όμποε και ξεκινούν να παίζουν τα κλαρινέτα, παράλληλα με τις βιόλες, τη μελωδική φράση του στίχου «Εκ παντοίων…» σε ελαφρά παραλλαγή (Παρ. 18).

Από το μ. 155 έως το μ. 197 παίζει μόνο το σώμα των εγχόρδων, με χαρακτηριστικά τη συνεχή κίνηση με μικρές ρυθμικές αξίες (δέκατα έκτα, όγδοα) και τη χρωματικότητα (Παρ. 19).

Στα μ. 233-241 ακούγονται για τελευταία φορά η πρώτη και η τρίτη μελωδική φράση του κοντακίου σε ελαφρά παραλλαγή από διάφορα ξύλινα και χάλκινα πνευστά (Παρ. 20). Όσον αφορά στη δυναμική, οι φράσεις παίζονται *piano* με συνεχές *diminuendo*.

Το τμήμα του έργου όπου ακούγεται το κοντάκιο κινείται στην περιοχή του ρε: ρε ελάσσονα, υποδώριος τρόπος από ρε, σχετική Φα μείζονα και Φα μείζονα με χαμηλωμένη την τρίτη.

Συνοψίζοντας:

Στη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* το κοντάκιο ακούγεται πάντοτε από την αρχή του και είτε ολοκληρώνεται, είτε ακούγονται κάποιες φράσεις του. Στην *Τελευταία νύχτα του Βυζαντίου* το κοντάκιο δεν ακούγεται ποτέ ολόκληρο. Ακούγονται είτε εξ αρχής ενδιάμεσες φράσεις του κοντακίου, είτε το κοντάκιο από την αρχή μέχρι κάποιο σημείο. Επίσης παραλείπεται η επανάληψη της πρώτης μελωδικής φράσης, που αντιστοιχεί στο στίχο «Ως λυτρωθείσα των δεινών ευχαριστήρια».

Ο Καλομοίρης μελοποιεί στο τέλος της συμφωνίας το κείμενο του κοντακίου με νέα μελωδία, ενώ ο Καζάσογλου γενικά παραλλάσσει τις μελωδικές φράσεις του κοντακίου που χρησιμοποιεί στο έργο του, σε βαθμό όμως που να γίνονται αντιληπτές από τον ακροατή. Επίσης, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί χορωδία.

Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί ως μελωδία του κοντακίου την παλαιά εκδοχή, στην οποία χαρακτηριστικό είναι το διάστημα δευτέρας πάνω στην τονισμένη συλλαβή της λέξης «υπερμάχω», και την αναμειγνύει με τη λαϊκή εκδοχή. Ο Καζάσογλου χρησιμοποιεί επίσης ως μελωδία του κοντακίου την παλαιά εκδοχή, την οποία παραλλάσσει ελαφρά.

Και στα δύο έργα είναι συχνή η ομοφωνική κίνηση των οργάνων.

Ως προς τη δυναμική, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί το κοντάκιο κυρίως σε *forte*, δίνοντας πανηγυρικό χαρακτήρα, εκτός από μία φορά που ακούγεται το κοντάκιο σε *piano*. Είναι χαρακτηριστικές οι ξαφνικές αντιθέσεις διαφόρων τμημάτων του τέταρτου μέρους της συμφωνίας από *fortissimo* σε *pianissimo*. Ο Καζάσογλου εναλλάσσει τη δυναμική μέσα στην ίδια τη φράση συχνά με τη διαδοχή *mezzo forte*, *forte*, *mezzo piano*, για να καταλήξει σε *pianissimo* με συνεχές *diminuendo*.

Και στα δύο έργα διακρίνονται ιμπρεσσιονιστικά στοιχεία. Στη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί στην ενορχήστρωση δύο άρπες και γράφει τα έγχορδα συχνά να παίζουν divisi. Ο Καζάσογλου επίσης γράφει τα έγχορδα συχνά να παίζουν divisi. Η ενορχήστρωση είναι γενικά διάφανη. Αντίθετα, στον Καλομοίρη σε λίγα σημεία είναι διάφανη, ενώ στα περισσότερα είναι ιδιαίτερα πυκνή, κατά τα πρότυπα των αρχών του ύστερου ρομαντισμού.

Βιβλιογραφία

Βράκα, Βάλια (2004), «Ο άγνωστος συνθέτης Γεώργιος Καζάσογλου (1908-1984)», Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος Λίλιαν Βουδούρη, Τετράδια (άρθρα – κείμενα) – Ελληνική μουσική, http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=2714.

Καζάσογλου, Γεώργιος (1977), *Η τελευταία νύχτα του Βυζαντίου*, Αθήναι: Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών, Μουσικαί Εκδόσεις.

_____ (χ.χ.), «Γεώργιος Καζάσογλου (1908-1984) – Περιληπτικό βιογραφικό», Marxzell: Verlag Jörg-Mark Kasassoglou.

Καλομοίρης, Μανώλης (1953), Πρόλογος στην όπερα *Ανατολή*, Αθήνα: Έκδοση των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής.

Καλομοίρης, Μανώλης (1956), *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, Αθήνα: Ένωσις Ελλήνων Μουσουργών, Εκδόσεις Ελληνικών Συνθέσεων με την αρωγή των Υπουργείων Προεδρίας της Κυβερνήσεως και Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Καλομοίρης, Μανώλης (1961), Πρόλογος στην *Παλαμική συμφωνία*, Αθήνα: Μουσικές Εκδόσεις Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

Καλομοίρης, Μανώλης (1988), *Η ζωή μου και η τέχνη μου – Απομνημονεύματα 1883-1908*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Μαλιάρας, Νίκος (2001), *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου – Νάκα (σειρά: Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 1, υπεύθυνος σειράς: Α. Κώστιος).

Ρεντζεπέρη-Τσώνου, Άννα-Μαρία (2005), «Οι απόψεις του Μανώλη Καλομοίρη για την Ελληνική Εθνική Μουσική και η υλοποίησή τους στο συνθετικό του έργο», στο: *Πρακτικά της ημερίδας «Μουσική Πράξη και Θεωρία»*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 29.1.2005, σελ. 1-19.

Ρωμανού, Καίτη (2000), *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ



Παράδειγμα 1: Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…», η παλαιά εκδοχή

Ὡς ψάλλεται ὑπὸ τοῦ λαοῦ, μὲ τελικὴ κατάληξη.
Καταγραφή: Ἰωάννης Ἀρβανίτης, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος*, Ἀθήνα 1997, σ. 40.

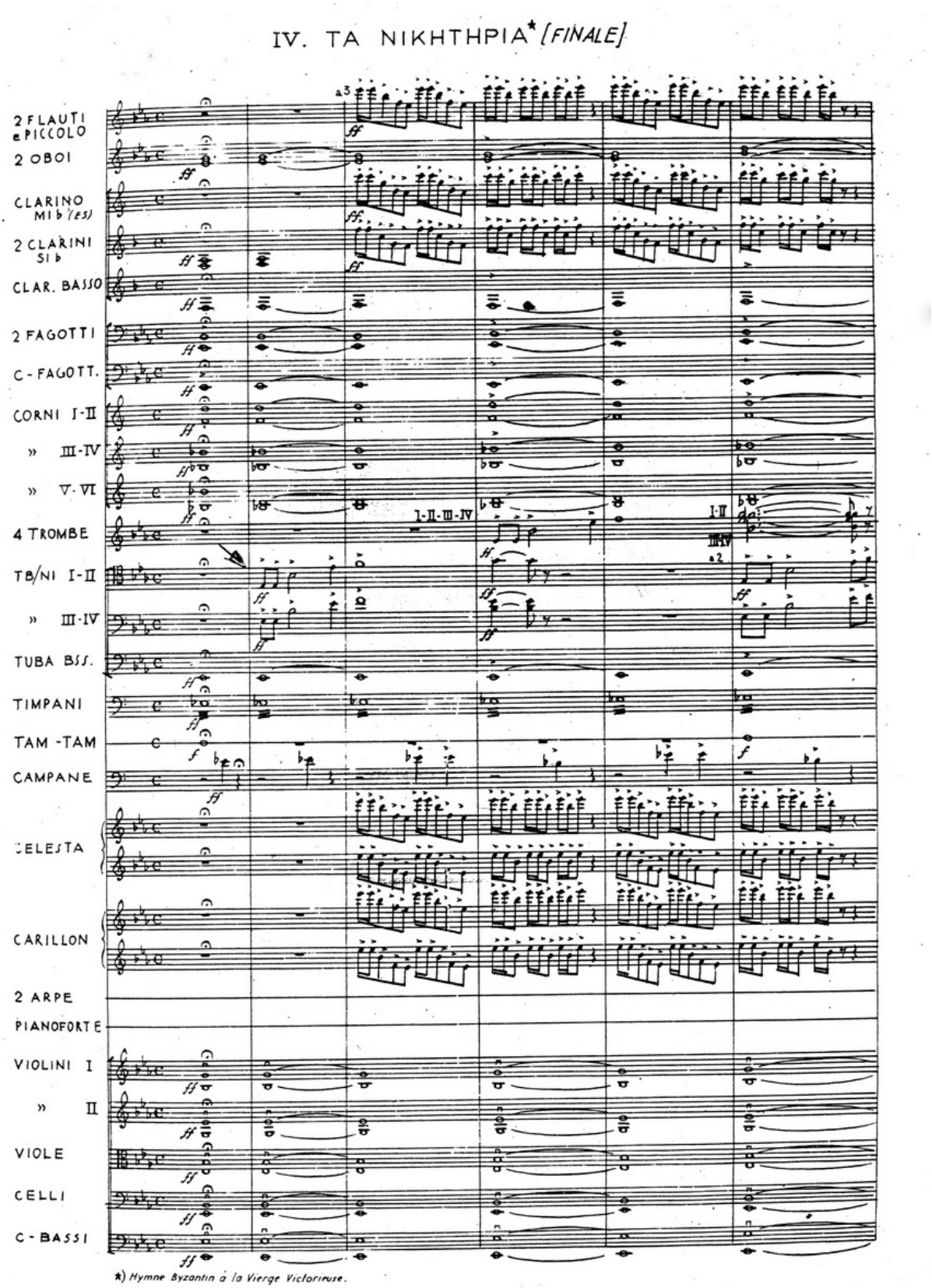


4

Παράδειγμα 2: Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…», η λαϊκή εκδοχή



Παράδειγμα 3: Το κοντάκιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ…», εκτέλεση του Λυκούργου Αγγελόπουλου



Παράδειγμα 4: Τέταρτο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς*, μ. 1-6



Παράδειγμα 5: μ. 7-14



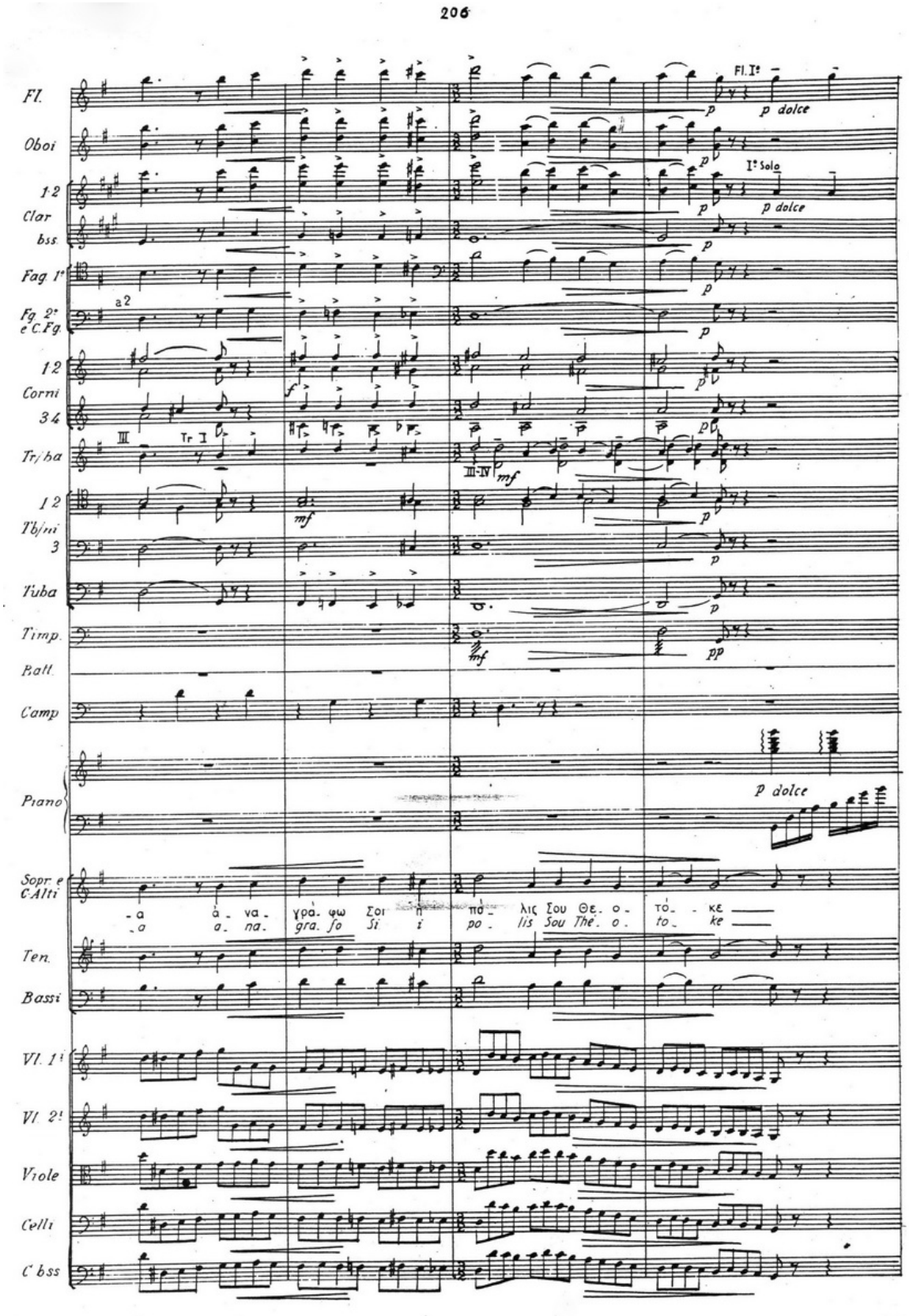
Παράδειγμα 6: [1] μ. 1 με άρση έως μ. 4



Παράδειγμα 7 (α): [3] μ. 1 με άρση έως μ. 3



Παράδειγμα 7 (β): [3] μ. 4-7



Παράδειγμα 7 (γ): [3] μ. 8-11



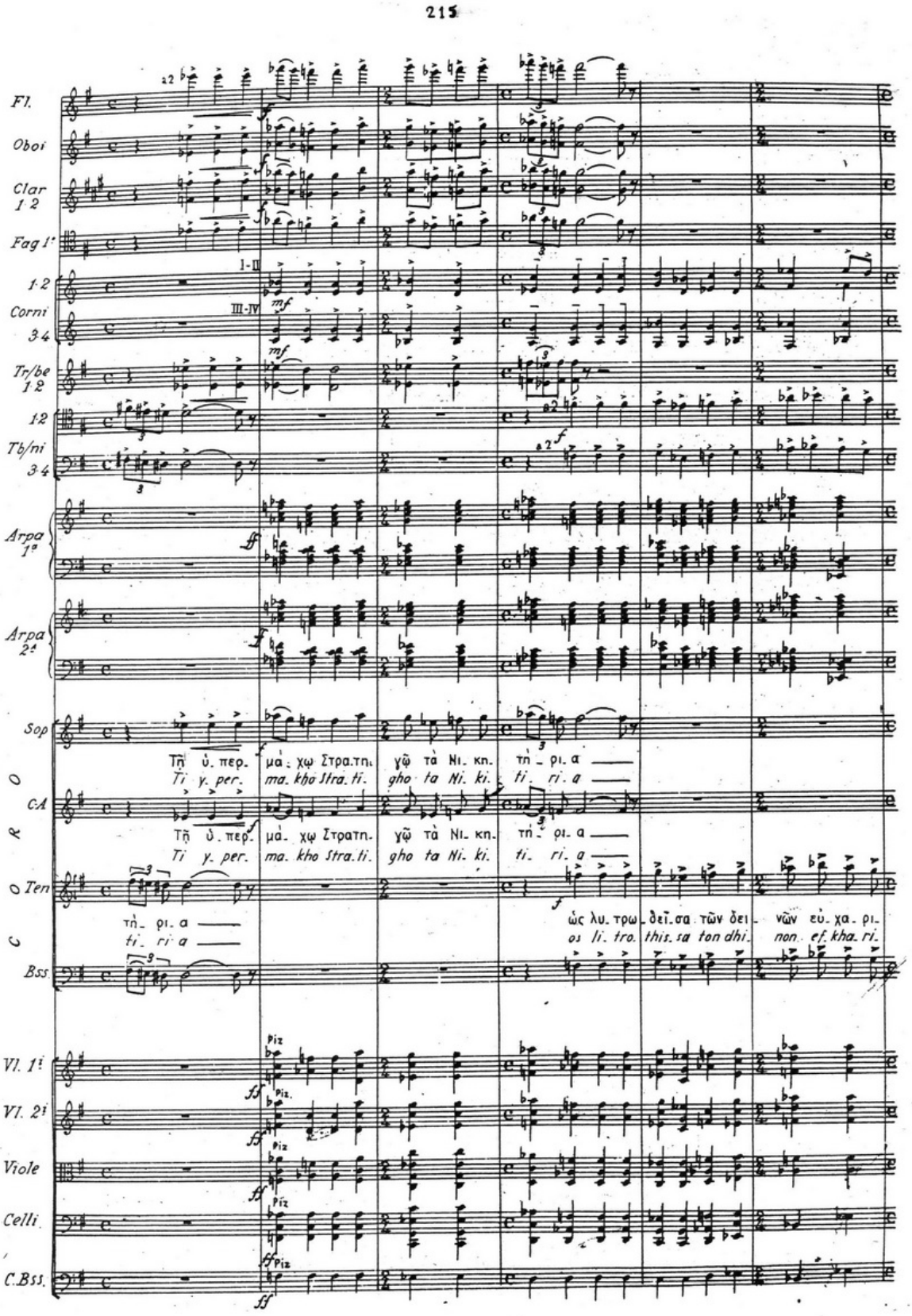
Παράδειγμα 8 (α): [5] μ. 1 με άρση έως μ. 4



Παράδειγμα 8 (β): [5] μ. 5-19



Παράδειγμα 9: [6] μ. 10 έως [7] μ. 8



Παράδειγμα 10: [8] μ. 4-9



Παράδειγμα 11: [12] μ. 1-4



Παράδειγμα 12: [15] μ. 1 με άρση έως μ. 7

Στὴ Μητέρα μου

"Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΝΥΧΤΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ"
Συμφωνική Φαντασία
ΓΙΩΡΓΟΥ Β.ΚΑΖΑΣΟΓΛΟΥ

«Ἡ ἀνθρωπότητα δὲ θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ ἐκτιμήσει σὲ ὅλη τὴν ἔκτασή του τὸ κακὸ ποὺ μπῆκε ἀπὸ τὴν Κερκόπορτα τὴ μοιραία ἐκείνην ὥρα».

Σ. Τοβάϊχ.

«Δὲν παραδίνουμε τὴν Πόλη. Τὴ ζωή μας πήραμε ἀπόφαση νὰ δώσουμε, ἀπροσκύνητα γιὰ λευτεριὰ πολεμώντας».

Ν. Καζαντζάκης.

ΟΔΗΓΗΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΚΡΟΑΤΗ

Δειλινὸ Δευτέρας, 28 τοῦ Μάη τοῦ 1453.

Στὸ πολιορκημένο Βυζάντιο, χτυπᾶνε συνέχεια οἱ καμπάνες κι' ἀκούγονται κοντινὲς καὶ μακρινὲς ψαλμωδίες ἐνῶ σκληρόηχα σαλπίσματα τρυπᾶνε κάθε λίγο τὸν ἀέρα καὶ τὰ κανόνια κάνουν τὴ γῆ νὰ τρέμει.

Ἀπόμακρος ἦχος βούκινου ἀκούγεται, κάποια στιγμή, δυναμώνοντας. Κι' ὁ μαντατοφόρος ποὺ φτάνει, λέει στὸν Αὐτοκράτορα προτάσεις ὑποταγῆς.

Ἕνα χαρακτηριστικὰ παθητικὸ μοτίβο ἀπὸ τὰ κόρνα τῆς ὀρχήστρας, ἐκφράζει τὴν ἐπιβλητικὴ καὶ θλιμμένη παρουσία τοῦ Παλαιολόγου, πού, τραγικὰ αὐτοσυγκεντρωμένος, ἀναμετράει τῆς ἱστορικῆς τούτης στιγμῆς τὸ ἠθικὸ βάρος.

Ἀκολουθεῖ μακρὰ σύσκεψη τῶν πολέμαρχων. Ἀπόφαση ὅλων εἶναι ἡ ἀντίσταση ὡς τὴν ὑπέρτατη θυσία.

Ὁ μαντατοφόρος καλεῖται νὰ πάρει τὴν ἀπάντηση: Εἶναι τὸ «ΟΧΙ» τῆς Φυλῆς, ποὺ μὲ τὸν τρόπο της τὸ δίνει ἔντονα ἡ ὀρχήστρα.

Ξανακούγεται ὁ ἦχος τοῦ βούκινου, ποὺ τώρα ξεμακραίνει καὶ σβήνει.

Σύντομη συνεννόηση - Τραχειὰ σαλπίσματα - Κανονιές - Μακρινὲς ψαλμωδίες ....

Ὁ Παλαιολόγος, καβάλλα στὸ ἄτι του ποὺ καλπάζει, σταματάει σιγά-σιγά κοντὰ σὲ μητέρες μαχητῶν, καθὼς αὐτὲς μαζεύονται μπροστὰ στὸ δρόμο του καί, θρηνώντας, τὸν παρακαλοῦν γιὰ τὰ παιδιά τους.

Ἀνάμεσα στοὺς στρόβιλους τῆς πυκνῆς ὁμίχλης τῆς νύχτας, ξαφνιάζουν τοὺς φρουροὺς κάποια ὁράματα ἐφιαλτικά. Μοιάζουν μὲ ἀλλόκοτο θίασο ἀπὸ μπερδεμένες ἐξώκοσμες μορφές, ποὺ στριγγλίζουν φρικιαστικά, προμηνώντας μὲ σαρκασμοὺς τὸ κακό.

Ἔτσι, ἡ ἀπελπισία ἁπλώνεται παντοῦ μαζὶ μὲ τὴ βεβαιότητα τοῦ θανάτου, ποὺ νευρώνει μὲ πεῖσμα τὰ χέρια στὰ σπαθιά.

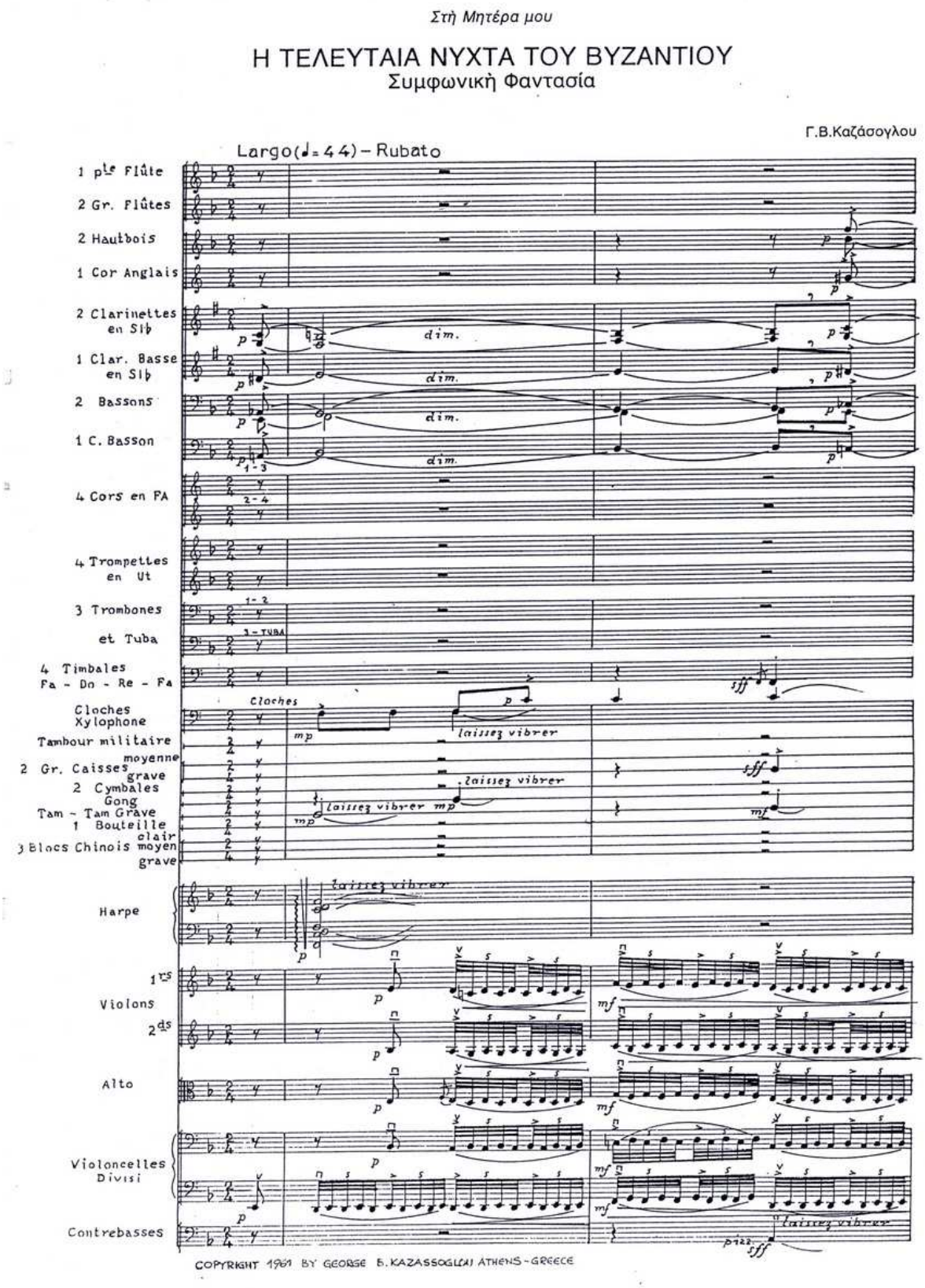
Στὶς μισοσκότεινες πρῶτες ὧρες τοῦ ὄρθρου, μὲ κάποιου προδότη τὸ βέβηλο χέρι – μὲ τὸ χέρι, ἴσως, ναί καὶ τῆς ἴδιας τῆς Μοίρας – ἀνοίγει ἡ μικρὴ Κερκόπορτα τοῦ Κάστρου κι' ἀπ' αὐτὴν σέρνεται ὕπουλα καί, σὰν ἑρπετὸ γιγάντιο, μπαίνει ἡ συφορά.

Στὴν ἐπίθεση ποὺ ἀρχίζει ξαφνικὰ μὲ τὸν ὄρθρο καὶ γρήγορα γενικεύεται σὲ χαλασμὸν ἀνελέητο, ξεχωρίζει δυὸ φορὲς τὸ μοτίβο ἀπὸ τὰ κόρνα, συμβολίζοντας τὴν παρουσία τοῦ μαχόμενου Αὐτοκράτορα, πού, μετὰ τὴ δεύτερη φορά, πληγώνεται θανάσιμα καί πέφτει, ἐνῶ συνεχίζεται ὁ ὄλεθρος ὡς τὴν τραγικὴ κορύφωσή του.

Ὕστερ' ἀπὸ μικρὴ παύση, ἀκολουθεῖ, σὰν τελικὸ μέρος τοῦ ἔργου, μακρόσυρτος κι' ἀγχώδης κομμός, ποὺ ἐκφράζει τὸν ἀτελεύτητον ἐθνικὸ θρῆνο καὶ τὸν ἀοίγαστο καημό, ποὺ φωλιάζουν στὰ βάθη τῆς ψυχῆς τῶν Ἑλλήνων.

Γ.Β.Κ.

Παράδειγμα 13: Οδηγητικό σημείωμα για τον ακροατή



Παράδειγμα 14: μ. 1-2



Παράδειγμα 15 (α): μ. 12-16



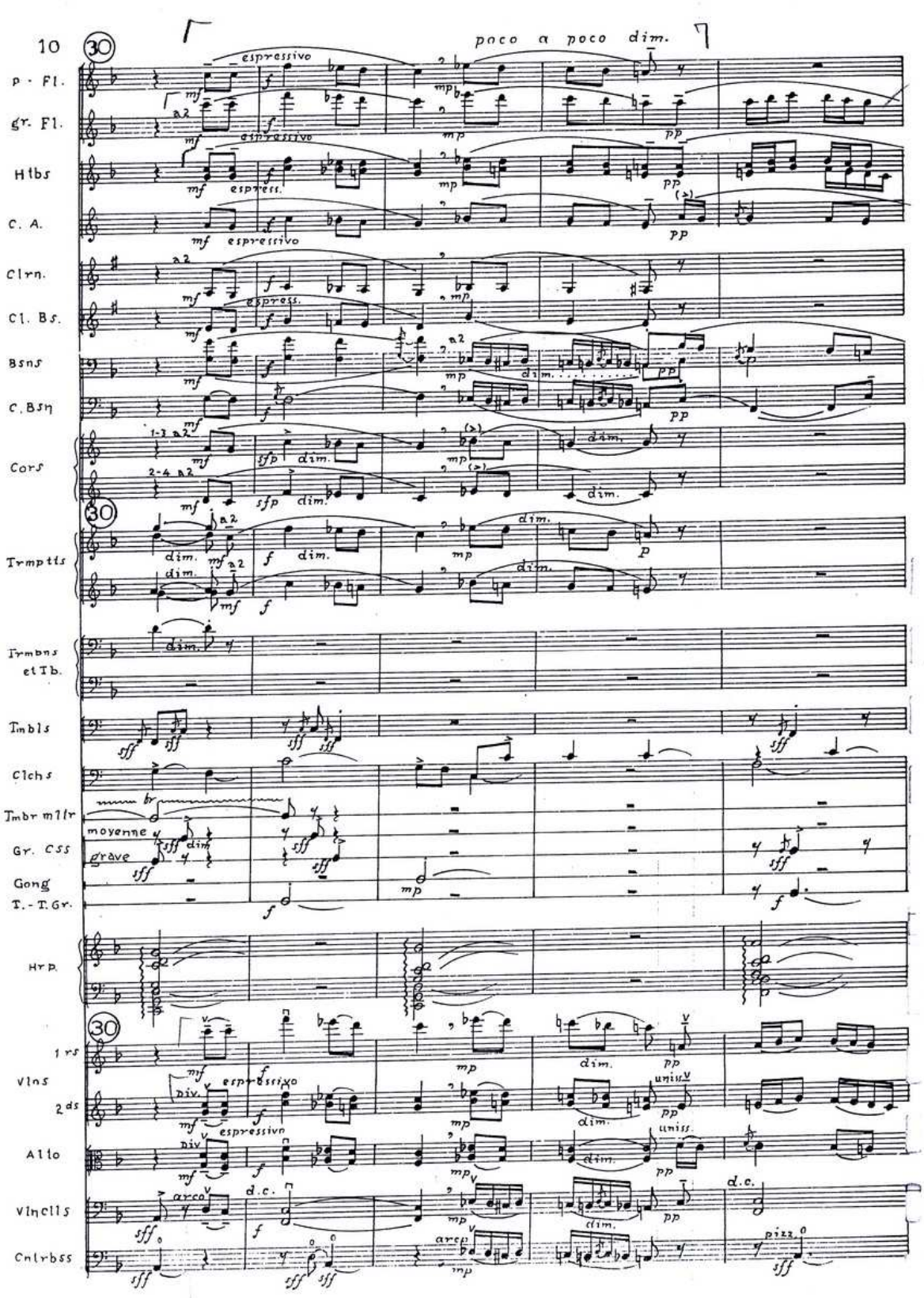
Παράδειγμα 15 (β): μ. 17-21



Παράδειγμα 15 (γ): μ. 22-25



Παράδειγμα 15 (δ): μ. 26-29



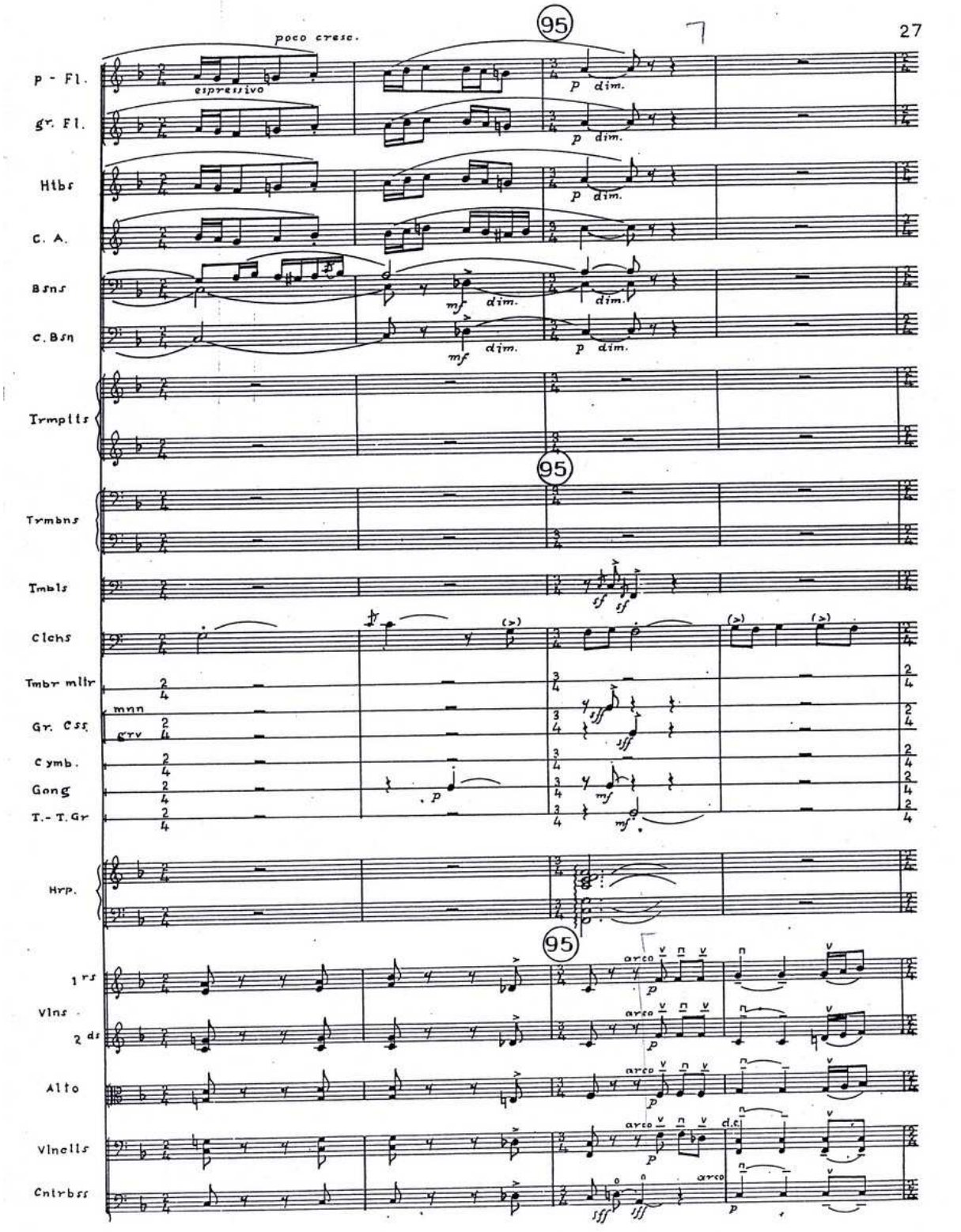
Παράδειγμα 16 (α): μ. 30-34



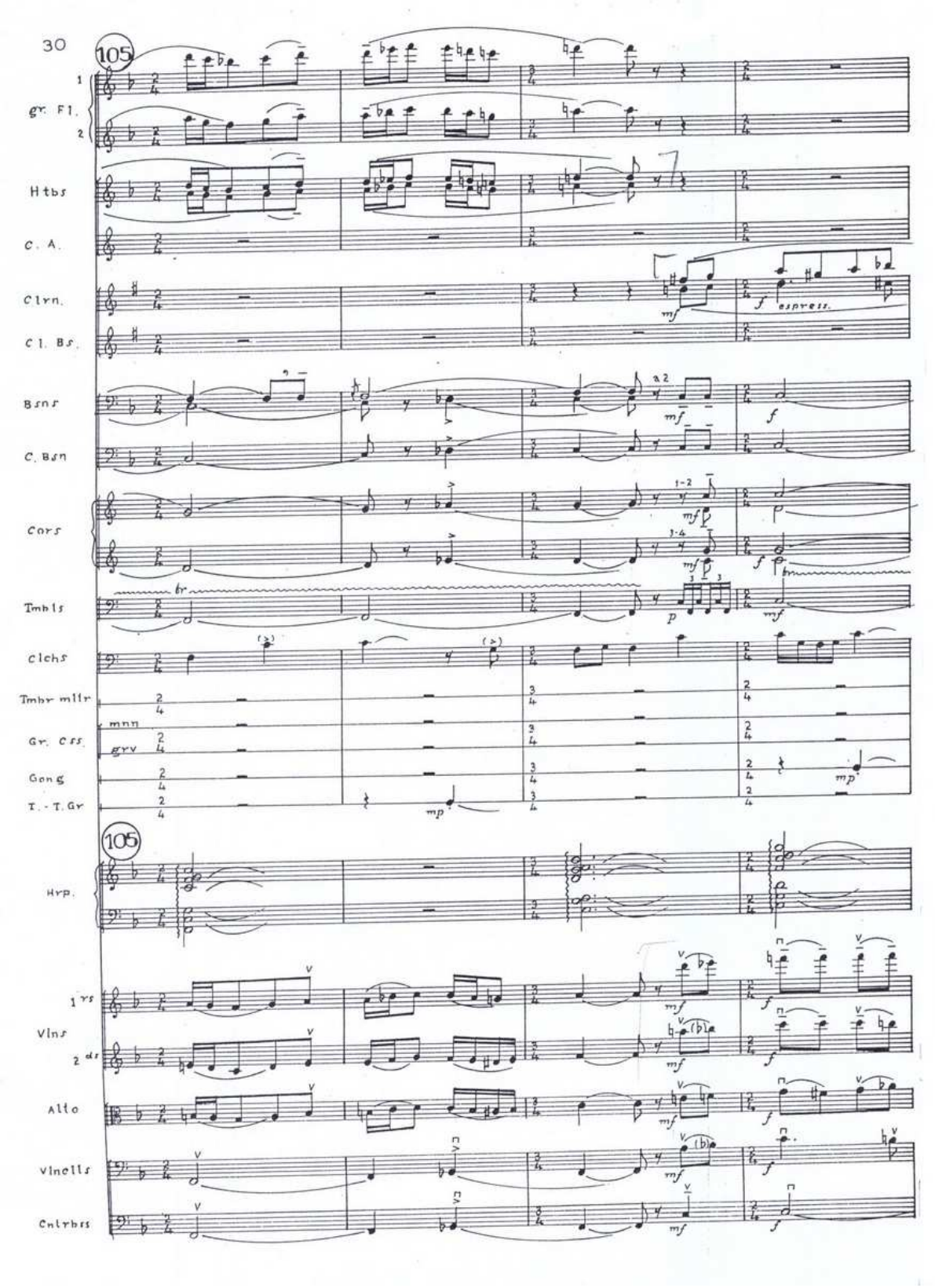
Παράδειγμα 16 (β): μ. 35-38



Παράδειγμα 17 (α): μ. 90-92



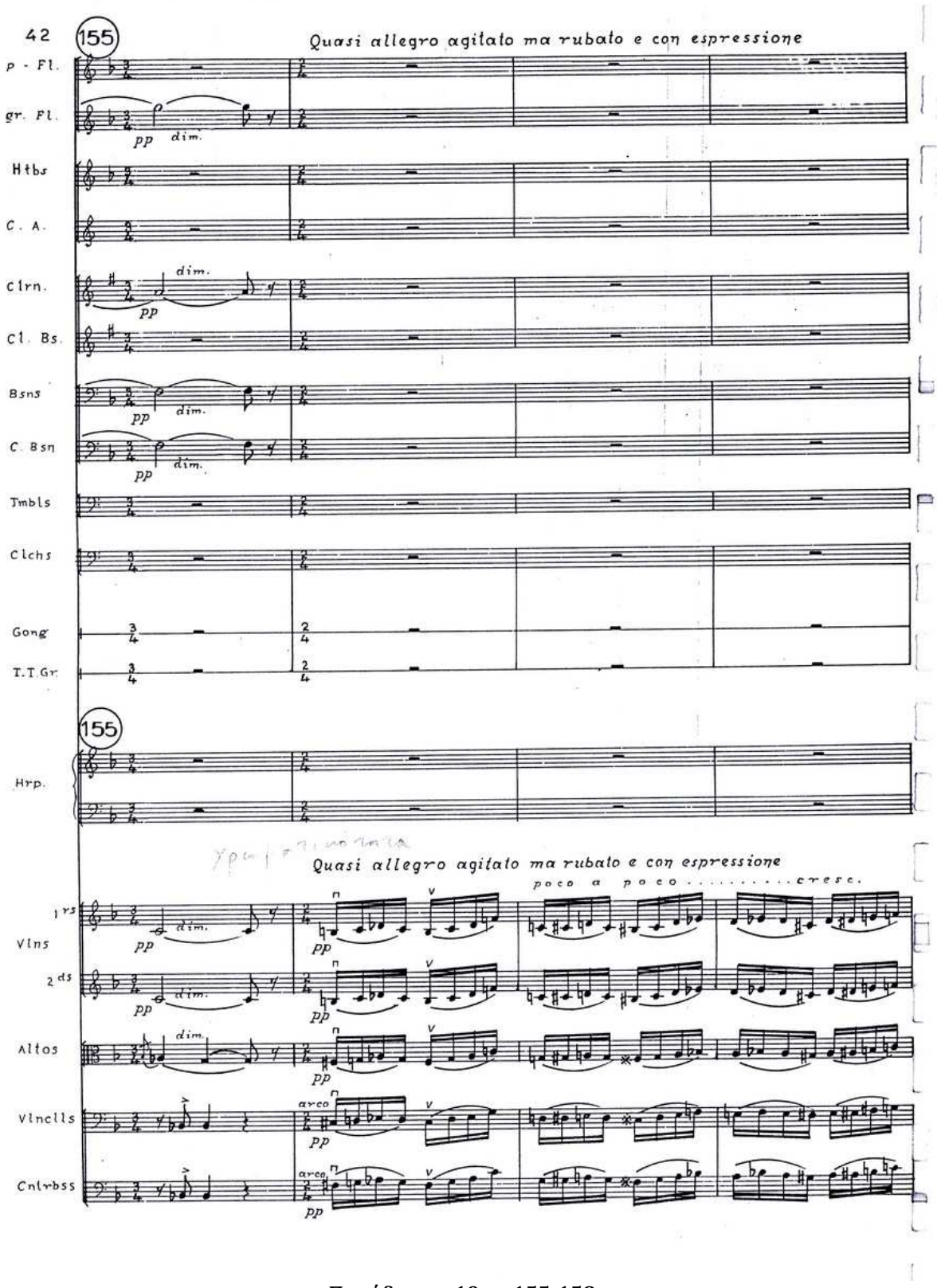
Παράδειγμα 17 (β): μ. 93-96



Παράδειγμα 18 (α): μ. 105-108



Παράδειγμα 18 (β): μ. 109-112



Παράδειγμα 19: μ. 155-158



Παράδειγμα 20 (α): μ. 235-238



Παράδειγμα 20 (β): μ. 239-242

Γεώργιος Σεφέρης: *Επιφάνια* (1937) – «Κράτησα τη ζωή μου». Μελοποίηση των Α. Κουνάδη και Μ. Θεοδωράκη: Τα μεθοδολογικά εργαλεία των δύο συνθετών που συμβάλλουν στην ανάδειξη του μελοποιημένου λόγου

Πέτρος Ανδριώτης

Ο προβληματισμός περί της σχέσεως λόγου και μουσικής έχει τις ρίζες του στην αρχαιότητα. Το βασικό διαχρονικό ερώτημα είναι το αν και κατά πόσον η μουσική είναι μέσον ανάδειξης του λόγου ή απλώς συμβάλλει υποστηρικτικά προς τέρψιν του ακροατή, ασχέτως των νοημάτων που αποπνέει ο λόγος.

Στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα (398D) διαβάζουμε:

> Οὐκοῦν ὅσον γε αὐτοῦ λόγος ἐστίν, οὐδὲν δήπου διαφέρει τοῦ μὴ ᾄδομένου λόγου πρὸς τὸ ἐν τοῖς αὐτοῖς δεῖν τύποις λέγεσθαι οἷς ἄρτι προείπομεν καὶ ὡσαύτως;
> Ἀληθῆ, ἔφη.
> Καὶ μὴν τήν γε **ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ**.
> Πῶς δ' οὔ;
> Ἀλλὰ μέντοι θρήνων γε καὶ ὀδυρμῶν ἔφαμεν ἐν λόγοις οὐδὲν προσδεῖσθαι.
> Οὐ γὰρ οὖν.
> [e.] Τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι; λέγε μοι· σὺ γὰρ μουσικός.

Στο πνεύμα του ανωτέρω χωρίου από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα γίνεται και η μεγάλη αλλαγή όσον αφορά τη λογική της σύνθεσης μουσικής. Επισήμως, ο Claudio Monteverdi είναι ο συνθέτης που εξελίσσει τις τεχνικές σύνθεσης της εποχής, γεγονός για το οποίο δέχεται έντονη κριτική.

Ο στίχος είναι μέρος αναπόσπαστο της σύνθεσης και δύναται να επηρεάσει τον συνθέτη, οδηγώντας τον πολλές φορές σε υπερβάσεις των παραδοσιακών κανόνων της μουσικής αρμονίας. Ο Banchieri, στο *Conclusioni nel suono dell' organo*, αναφέρει: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μουσική, από τη σκοπιά της αρμονίας, θα πρέπει να υποστηρίζει τις λέξεις, δεδομένου ότι οι λέξεις είναι αυτές που εκφράζουν έντονες καταστάσεις, όπου αν η λέξη αναζητά τον πόνο, το πάθος, τον θρήνο, προβληματισμό για τα λάθη ή άλλα τέτοια φαινόμενα, τέτοιες λέξεις θα πρέπει να επιλέγονται με την αντίστοιχη αρμονία […]».[1]

Το ποίημα «Κράτησα τη ζωή μου» του Γ. Σεφέρη είναι μέρος του ποιήματος «Επιφάνια» από τη συλλογή *Σχέδια για ένα καλοκαίρι*. Η πρώτη έκδοση της ποιητικής συλλογής έγινε το 1940 μέσα από τα *Τετράδια γυμνασμάτων*. Η ανάλυση του συγκεκριμένου ποιήματος συμβάλλει στο να εικάσουμε τους λόγους για τους οποίους γράφτηκε και το κατά πόσον αυτοί αποτελούν ερεθίσματα για ένα συνθέτη, ο οποίος επιλέγει προς μελοποίηση το συγκεκριμένο ποίημα.

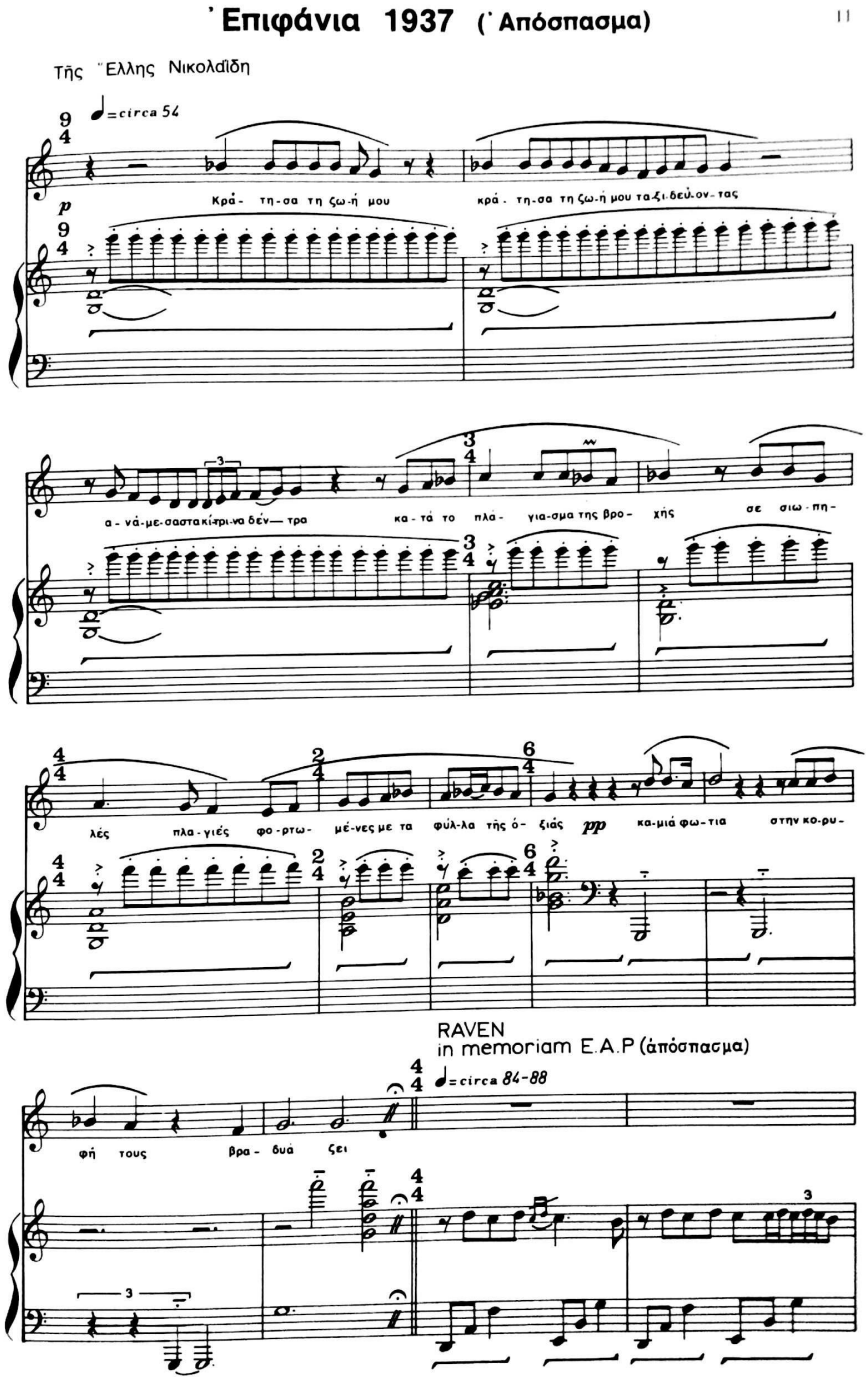
Τόσο οι καταβολές του Κουνάδη και του Θεοδωράκη, όσο και το χρονικό σημείο κατά το οποίο γίνεται η μελοποίηση, έχουν άμεσο αντίκτυπο στην έμπνευση του

[1] Banchieri, *Conclusioni nel suono dell' organo*, εκδ. Giovanni Rossi, Bologna 1609, σ. 37.

καθενός από τους δύο συνθέτες, αφενός, και στον τρόπο με τον οποίο θα δομηθεί και θα επεξεργαστεί το κείμενο του Σεφέρη ο καθένας, αφετέρου.

Η ανάλυσή μας επικεντρώνεται στη συνέπεια που μπορεί να έχει ο λόγος και η μουσική που τον υποστηρίζει, κατά την οποία αναδεικνύονται τα δομικά, μελωδικά και αρμονικά εργαλεία που αξιοποιεί ο κάθε συνθέτης προκειμένου να επισημάνει τα σημαντικά σημεία του κειμένου, που θα επηρεάσουν τον ακροατή διεγείροντας συναφή συναισθήματα. Οι διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μεταξύ των αρχών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960 έχουν πιθανότατα ασκήσει επίδραση στη σκέψη καθενός από τους δύο συνθέτες.

I. «Κράτησα τη ζωή μου» (Μουσική: Αργύρης Κουνάδης)



Στην παρτιτούρα του «Κράτησα τη ζωή μου» σε μελοποίηση Αργύρη Κουνάδη παρατηρούμε τα εξής: αρχικά, στο δεξί χέρι του πιάνου, η επανάληψη του ψηλού σολ σηματοδοτεί το «κράτημα».

Η φράση «**Κράτησα τη ζωή μου**» εμφανίζεται δύο φορές. Τη δεύτερη φορά η εν λόγω φράση επεκτείνεται με την προσθήκη του «ταξιδεύοντας» («κράτησα τη ζωή μου ταξιδεύοντας»), προσδίδοντας μια αυτοτέλεια στη φράση και τελικά αποδίδοντας την αίσθηση ότι ακούμε δυο φράσεις με διαφορετικά νοήματα.

Η κτητική αντωνυμία «μου» στη φράση «κράτησα τη ζωή μου» βρίσκεται στη χαμηλότερη νότα της πρώτης μελωδικής φράσης. Πιθανότατα ο συνθέτης με αυτή την επιλογή να συμβάλλει στην ανάδειξη της «πτώσης», μιας ζωής που βρίσκεται σε πτώση, σε ταξίδι, αλλά που τελικά κρατιέται…

Ο όρος «ταξιδεύοντας» μελοποιείται με μια ανοδική και, στη συνέχεια, καθοδική κίνηση των νοτών που συνθέτουν τη μελωδία. Ίσως εκφράζεται, με τον τρόπο αυτό, η έννοια του μεγάλου ταξιδιού με αισιόδοξες και μη σκέψεις. Το γεγονός, ωστόσο, ότι οι νότες που αξιοποιούνται είναι χαμηλότερες από αυτές που μελοποιούν το «κράτησα», δίνει ίσως την ένταση του νοήματος που αποπνέεται από το «κράτησα», ότι δηλαδή, παρ' όλες τις δυσκολίες, ο απαγγέλλων κρατάει αγέρωχος.

«**Ανάμεσα σε κίτρινα δέντρα**». Παρατηρώντας τη μελοποίηση της εν λόγω φράσης διαπιστώνουμε ότι οι νότες κινούνται σαν ένα είδος καμπύλης προς τα κάτω και στη συνέχεια προς τα πάνω. Δι' αυτής της μελοποίησης εκφράζεται, κατά την άποψή μας, το «ανάμεσα», έννοια που μπορεί να αναλυθεί ως το πέρασμα κάτω από ψηλά δέντρα και η περιπλάνηση ανάμεσά τους.

«**Κάτω απ' το πλάγιασμα της βροχής**». Και οι νότες αυτής της φράσης κινούνται σαν ένα είδος καμπύλης, αυτή τη φορά με κίνηση προς τα κάτω και, στη συνέχεια, προς τα πάνω, υποδεικνύοντας, κατά την άποψή μας, τον ουράνιο θόλο, αυτό που «πλαγιάζει» άνωθέν «μου».

Στη λέξη «πλάγιασμα» αλλάζει η αρμονία. Στο σημείο αυτό στόχος του συνθέτη είναι είτε να τονιστεί το «πλάγιασμα», ή απλώς να αλλάξει η αρμονία που υποστηρίζει τη μελωδία.

«Βροχής». Οι νότες που μελοποιούν τη λέξη «βροχή» κατέρχονται βηματικά, αναδεικνύοντας την πτώση του νερού.

«**Φορτωμένες με τα φύλλα της οξιάς**». Χαρακτηριστικό αυτής της φράσης είναι η «φορτωμένη αρμονία». Με αυτή την αρμονία αναδεικνύονται εικόνες φθινοπώρου, όπου έχουν πέσει τα φύλλα. Οι πλαγιές (νότες μελοποιημένες σε σχήμα καμπύλης προς τα πάνω) είναι φορτωμένες (πάλι η ίδια καμπύλη προς τα πάνω).

«**Οξιά**». Οι νότες που μελοποιούν τη λέξη αυτή, κινούνται βηματικά προς τα κάτω, εκφράζοντας πιθανότατα την αποδρομή της λόγω του φθινοπώρου, της εποχής που η οξιά ρίχνει τα φύλλα της.

«**Καμμιά φωτιά στην κορυφή τους**». Κατά τη μελοποίηση της εν λόγω φράσεως αραιώνει η συνοδεία, προκειμένου να αναδειχθεί η έννοια του «καμμιά». Ο συνθέτης επιλέγει ψηλές νότες. Δείχνει αφενός την απόγνωση, κατά τη γνώμη μας, και αφετέρου την κορυφή. Ίδιες νότες, καμμιά φωτιά και κορυφή.

«**Βραδιάζει**». Η εικόνα που μόλις έχει περιγραφεί, κλείνει με τη δύση του ηλίου, με μια κατάληξη-πτώση αιολικού τύπου.

ΙΙ. «Κράτησα τη ζωή μου» (Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης)



Η φράση «**Κράτησα τη ζωή μου**» εμφανίζεται δύο φορές στη μελοποίηση του ομώνυμου ποιήματος του Σεφέρη από τον Μίκη Θεοδωράκη. Στην πρώτη της εμφάνιση, οι λέξεις «ζωή μου» μελοποιούνται με κατιούσα μελωδική κίνηση, ενώ, αντίθετα, στη δεύτερη εμφάνιση της εν λόγω φράσεως, οι ίδιες λέξεις μελοποιούνται με ανοδική μελωδική κίνηση, δείγμα, κατά τη γνώμη μας, της ανάδειξης της έννοιας της ολότητας της ζωής του ποιητή, μιας ζωής με τα «πάνω» της και τα «κάτω της». Σε σύγκριση με τη μελοποίηση της εν λόγω φράσεως από τον Κουνάδη, διαπιστώνουμε τη διαφορετική αντίληψη του Θεοδωράκη πάνω στο νόημα του «Κράτησα τη ζωή μου». Ο μεν Θεοδωράκης επικεντρώνεται στη ζωή με τις θετικές και τις αρνητικές όψεις της, ο δε Κουνάδης στην κοινή συνισταμένη των όψεων της ζωής, η οποία είναι ένα ταξίδι.[2]

«**Ταξιδεύοντας ανάμεσα**». Η μελοποίηση αναδεικνύει έντονα την έννοια του «ανάμεσα». Τούτο επιτυγχάνεται με τις βηματικές κινήσεις στη μελωδική γραμμή του σόλο. Το αντίστοιχο γίνεται στη συνοδεία, η σύνθεση της οποίας μάς θυμίζει την τεχνική του ψευδούς βασίμου (fauxbourdon).

«**Κίτρινα δέντρα**». Η φράση αυτή μελοποιείται με κατιούσα βηματική κίνηση. Με αυτό τον τρόπο αποπνέεται, κατά τη γνώμη μας, η έννοια του φθινοπώρου, της αποδρομής της φύσης και των δένδρων.

«**Σε σιωπηλές πλαγιές**». Στη μελοποίηση της φράσης αυτής εμφανίζονται οι χαμηλότερες νότες του κομματιού. Οι χαμηλές νότες είναι πιθανότατα ένα μέσο έκφρασης της έννοιας της σιωπής, αφενός, και ανάδειξης εσωτερικής έντασης, αφετέρου· της αγωνίας για αυτό που έρχεται· της αμηχανίας που νιώθει κανείς μέσ' στη σιωπή του φθινοπώρου.

[2] Τούτο αποπνέεται, κατά τη γνώμη μας, από την δεύτερη επανάληψη της εν λόγω φράσης στη μελοποίηση του Κουνάδη (βλ. ανάλυση ανωτέρω), κατά την οποία ο όρος «ταξιδεύοντας» αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της.

«**Φορτωμένες**». Ο όρος αυτός μελοποιείται με ανιούσα κίνηση, όπως και στη μελοποίηση του Κουνάδη.

«**Φύλλα**». Η μελοποίηση του όρου από τον Θεοδωράκη συνδέεται, κατά τη γνώμη μας, με την κίνηση των φύλλων που προκαλεί ο φθινοπωρινός άνεμος.

Κατά τη σύγκριση της μελοποίησης της φράσης «σε σιωπηλές πλαγιές φορτωμένες με τα φύλλα της» από τον Κουνάδη και από τον Θεοδωράκη, παρατηρούμε ότι ο μεν Κουνάδης αντιλαμβάνεται την έννοιά της ως μια αδιαίρετη ενότητα, όπου η σημασία εντοπίζεται στις «σιωπηλές πλαγιές». Αντίστοιχη αντίληψη έχει και ο Θεοδωράκης, με τη διαφορά ότι τονίζει κάθε στοιχείο που προσδιορίζει τις «σιωπηλές πλαγιές» ως κάτι ξεχωριστό: από τη μια αναδεικνύει το φόρτωμα των φύλλων και από την άλλη την **οξιά**, η οποία αναδεικνύεται ως σημείο κορύφωσης της φράσης με την αξιοποίηση ψηλής νότας, της ψηλότερης του κομματιού.

«**Καμμιά φωτιά**». Ένταση και πόνο αποπνέει η μελοποίηση της εν λόγω φράσεως. Και στο σημείο αυτό, όπως και στη φράση «ταξιδεύοντας ανάμεσα σε κίτρινα δέντρα», επιλέγεται η εναρμόνιση δια συγχορδιών σε παράλληλη κίνηση και σε πρώτη αναστροφή, κατά την ανάμνηση της τεχνικής του ψευδούς βασίμου (fauxbourdon). Πιθανότατα με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης επιθυμεί να αναδείξει τη σύνδεση του ταξιδιού ανάμεσα σε κίτρινα δέντρα, στα οποία δεν υπάρχει καμμιά φωτιά στην κορυφή τους. Ίσως η έννοια της «φωτιάς» και της «κορυφής» να έχει την ίδια βαρύτητα. Ίσως στη μελοποίηση του Κουνάδη το «καμμιά φωτιά» να είχε μεγαλύτερη σημασία από το «κορυφή» σε μια προσπάθεια ανάδειξης της έντασης του πόνου που αποπνέεται.

«**Βραδιάζει**». Με τη λέξη αυτή καταλήγει το κομμάτι με μια κατάληξη αιολικού τρόπου, όπως και στη μελοποίηση του «Κράτησα τη ζωή μου» από τον Αργύρη Κουνάδη. Και στις δύο μελοποιήσεις ο εν λόγω όρος μελοποιείται με νότες χαμηλότερες από αυτές που μελοποιείται ο όρος «κορυφή», πιθανότατα για να δηλωθεί το κλείσιμο της μέρας, το κλείσιμο του ποιήματος.

Η μελοποίηση του «Κράτησα τη ζωή μου» από τον Κουνάδη έγινε περί το 1950, κατά την πρώιμη περίοδο της συνθετικής του δραστηριότητας (1949-1957). Εκείνη την περίοδο ο Κουνάδης ζει στην Ελλάδα και μελετάει τους συνθέτες του εικοστού αιώνα. Από αυτούς, μεγάλη επίδραση στα έργα αυτής της περιόδου ασκούν τόσο ο Στραβίνσκι και ο Bartók, όσο και το ρεμπέτικο τραγούδι. Στο «Κράτησα τη ζωή μου» είναι εμφανής η επίδραση των συνθετών του α΄ μισού του εικοστού αιώνα, σε μια περίοδο που ο Κουνάδης ζει και σπουδάζει μουσική στην Ελλάδα.

Αντίθετα, ο Μίκης Θεοδωράκης μελοποιεί το «Κράτησα τη ζωή μου» μία δεκαετία αργότερα. Η μελοποίηση των «Επιφανίων» από τον Μίκη Θεοδωράκη είναι γνωστή σε μας από το δίσκο «Επιτάφιος – Επιφάνια», που κυκλοφόρησε το 1964 από την Columbia.[3] Ο Θεοδωράκης έχει ήδη επιστρέψει στην Ελλάδα, μετά από εξαετή παραμονή στην Ευρώπη, κάνοντας υψηλού επιπέδου σπουδές στο Παρίσι και αποσπώντας σημαντικές διακρίσεις για το έργο του. Συγκεκριμένα, σπούδασε μουσική ανάλυση με τον Olivier Messiaen, καθώς επίσης διεύθυνση ορχήστρας με τον Eugène Bigot. Το 1957 του απονέμεται το πρώτο βραβείο του Φεστιβάλ της Μόσχας από τον Σοστακόβιτς για το έργο του *Σουίτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα*.

[3] Σύμφωνα με το http://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/beforedictatorship/?nid=4689, «οι δύο πρώτες φωνοληψίες έγιναν στο παλιό στούντιο της Columbia, στον Περισσό, από τον Αύγουστο του 1960. Η τρίτη στο ίδιο στούντιο το καλοκαίρι του 1963». Σύμφωνα με τον ίδιο ιστότοπο, «η σύνθεση του ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ έγινε στα 1958 στο Παρίσι». Η πρώτη κυκλοφορία του δίσκου «Επιτάφιος – Επιφάνια» έγινε το 1964.

Το παράδοξο σχετικά με τη μελοποίηση του «Κράτησα τη ζωή μου» είναι ότι ο Κουνάδης, που ζει στην ελληνική πραγματικότητα της δεκαετίας του 1940, αναδεικνύει στο συγκεκριμένο έργο συνθετικές τάσεις της Ευρώπης, ενώ αντίθετα ο Θεοδωράκης, δέκα χρόνια αργότερα, παρ' ότι έχει ιδία αντίληψη των όσων συμβαίνουν στην Ευρώπη, σπουδάζοντας κοντά σε κορυφαίους συνθέτες και αποσπώντας διακρίσεις ως συνθέτης έντεχνης μουσικής, μελοποιεί το «Κράτησα τη ζωή μου» με έναν τρόπο όχι και τόσο συναφή με την τεχνοτροπία της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

Πέτρος Ανδριώτης, *Η μετάβαση από την Prima στη Seconda Prattica μέσα από την ανάλυση των έξι πρώτων βιβλίων μαδριγαλιών του Claudio Monteverdi*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2009 (υπό έκδοσιν).

Μίκης Θεοδωράκης, *Επιφάνεια* (χειρόγραφο), http://digma.mmb.org.gr/Item.aspx?kkt=TMUSIC000000191.

Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, Ύψιλον, Αθήνα 1997.

Αργύρης Κουνάδης, *Από τα Σχέδια για ένα καλοκαίρι, τρία ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη*, Υπουργείο Πολιτισμού – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 1988.

Timothy R. McKinney, *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham 2010.

Μουσικοδραματουργικά σχήματα και ποιητική αληθοφάνεια – Σχόλια στον *Τροβατόρε* του Βέρντι

Δημήτρης Γιάννου

1. Εισαγωγή

Η διάκριση μεταξύ ρετσιτατίβου και άριας (recitativo / aria) είναι καταστατικό γνώρισμα *γενών* (*genres*, *ειδών μουσικής σύνθεσης*)[1] ευρωπαϊκής φωνητικής μουσικής και ιδιαίτερα της όπερας ως γένους μουσικοθεατρικής τέλεσης. Η διάκριση αυτή εδραιώνεται ιδιαίτερα με την επικράτηση και την πανευρωπαϊκή διάδοση της ναπολιτάνικης *opera seria* του 18ου αιώνα. Λιμπρέτο, ροή της μουσικής, σκηνική δράση, διαμορφώνονται έτσι στην όπερα κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, ως διαδοχή ρετσιτατίβων και αριών. Με βάση αυτή την διαδοχή διαρθρώνεται η σύνδεση λιμπρέτου και μουσικής αλλά και η αντίστοιχη μ' αυτήν διαδοχή των τμημάτων της παρτιτούρας, τα οποία ταυτίζονται καθένα ξεχωριστά και ως προς την σειρά διαδοχής τους με αντίστοιχους ακέραιους αριθμούς. Εξ ού και ο χαρακτηρισμός οπερών αυτής της δομής με τον όρο *Nummeroper* (γερμανικά) και *number opera* (αγγλικά) – στα ελληνικά *όπερα* αριθμών[2] ή, ίσως καλύτερα για αποφυγή ανεπιθύμητων συνδηλώσεων, *όπερα νούμερων*.

Το γνώρισμα αυτό, που δηλώνεται με τον όρο *όπερα νούμερων*, παρουσιάζει και η ιταλική *opera seria* στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα (ο όρος *opera seria* χρησιμοποιείται εδώ σε αντιδιαστολή προς την σύγχρονή της *opera buffa* – όπως άλλωστε ο όρος *opera seria* και για την όπερα του 18ου αιώνα). Επίσης, διατηρεί κι αυτή την διάκριση ρετσιτατίβου και άριας. Κατά τα άλλα, όμως, διαφέρει σημαντικά από την *opera seria* του 18ου αιώνα. Ειδικότερα ως προς την θεματολογία των λιμπρέτων και την δραματουργία της, θα χαρακτηριζόταν σωστότερα ως *δραματική όπερα* και μ' αυτό τον όρο θα δηλώνεται στην συνέχεια.

Υπό την επίδραση και της μεταρρύθμισης του Γκλουκ, εκδηλώνεται στην ιταλική *δραματική όπερα* (δηλ. *opera seria*) από τα τέλη του 18ου και προπαντός από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, με αντιπροσωπευτικούς πρώιμους συνθέτες του είδους τον Φερντινάντο Παέρ (Ferdinando Paër, 1771-1839) και τον Σίμων Μάυρ [Μάγιερ] (Simon Mayr [Mayer], 1763-1845), μια διευρυνόμενη τάση για μελωδική, ενορχηστρωτική (π.χ. ευρεία διάδοση του *recitativo accompagnato*) αλλά και δραματουργική εξομοίωση ρετσιτατίβου και άριας, η οποία συνεπάγεται μια άμβλυνση, αλλά όχι εξαφάνιση, της πολωτικής αντίθεσης μεταξύ των δύο, καθώς επίσης και μια διευρυνόμενη τάση για διαμόρφωση σκηνών, δηλαδή ενοτήτων σκηνικής δράσης.

[1] *Γένος* και *είδος μουσικής σύνθεσης* εννοούνται εδώ ως συνώνυμα. Βλ. Δημήτρης Γιάννου, «Είδη και γένη της μουσικής – Μια περιήγηση σε όρους και αντιλήψεις για τη μουσική και τα μουσικά μορφώματα από τη σκοπιά του 20ού αιώνα», στο: *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα* (Επιστημονικό Συμπόσιο, Αθήνα, 31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006), [Αθήνα]: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2009, σ. 25-51, ιδιαίτερα σ. 29.

[2] Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής* (μετάφραση από τα γερμανικά: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής), Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, τόμος 1, σ. 130.

Η ουσιαστική σημασία αυτής της εξέλιξης δεν βρίσκεται τόσο στην διαφοροποίηση γνωρισμάτων μορφής και υφής στην γενικότερη έκφανσή τους, τα οποία κυρίως, αλλά και εύλογα, απασχολούν τον μουσικολογικό προβληματισμό. Το βασικό υποκείμενο στοιχείο διάκρισης μεταξύ ρετσιτατίβου και άριας, αλλά και γενικά της *συγκρότησης* κάθε μορφής μουσικού θεάτρου, είναι η δραματουργική διαχείριση του χρόνου. Απ' αυτή την άποψη και για τα ζητήματα που εξετάζονται εδώ, είναι σημαντική η σχέση μεταξύ *χρόνου της παράστασης* και *παριστανόμενου χρόνου* (γερμανικά: *Darstellungszeit* vs. *dargestellte Zeit*).[3] Στην όπερα, τουλάχιστον από την εποχή που εδραιώθηκε η διάκριση ρετσιτατίβου / άριας, ο *χρόνος παράστασης* καθορίζεται ομοιόμορφα και σχεδόν σταθερά από την ροή της μουσικής. Ο *παριστανόμενος χρόνος* όμως καθορίζεται ανομοιόμορφα, με ασυνέχειες και με ακραία περίπτωση εκείνα τα μέρη (βασικά τις άριες), στα οποία εκφράζονται σκέψεις και συναισθήματα των δρώντων προσώπων, αλλά δεν εξελίσσεται η εκάστοτε υπόθεση του έργου. Σε τέτοια μέρη, ο χρόνος παράστασης είναι πάντα αυτός που ορίζεται από την εκτέλεση, ο παριστανόμενος χρόνος όμως είναι μηδενικός. Βέβαια, αυτή η απόκλιση του παριστανόμενου χρόνου προς τα κάτω μπορεί να διακυμαίνεται και να μην ταυτίζεται πάντα με την μηδενική διάρκεια. Τέτοιου είδους διακυμάνσεις όμως δεν είναι ζητήματα χρονομέτρησης, αλλά γενικά ζητήματα αισθητικής και τελικά, για την ειδική εξέταση ζητημάτων του μουσικού θεάτρου, ζητήματα *δραματουργίας*, και γι' αυτό έχουν θέση σε πραγματεύσεις όπως η παρούσα. Έτσι, είναι ιδιαίτερα χρήσιμη η καθιερωμένη τα τελευταία χρόνια διάκριση μεταξύ *κινητικών* και *στατικών* μερών ή τμημάτων στην όπερα (αγγλικά: *kinetic* vs. *static*), για τα μέρη ή τμήματα στα οποία προωθείται ή, αντίστοιχα, *δεν* προωθείται η πορεία της δράσης.[4]

Οι τάσεις άμβλυνσης της αντίθεσης μεταξύ ρετσιτατίβου και άριας και διαμόρφωσης ενοτήτων σκηνικής δράσης συμβαδίζουν στην ιταλική δραματική όπερα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα με την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης φωνητικής δεξιοτεχνίας και δραματικής φωνητικής έκφρασης που αποτέλεσαν ανανέωση αλλά και καθαυτό έκφραση του λεγομένου *bel canto*. Τον προεξάρχοντα ρόλο της φωνητικής δεξιοτεχνίας και εκφραστικότητας δηλώνει ο γερμανικός όρος χαρακτηρισμού της δραματικής ιταλικής όπερας εκείνης της εποχής ως *Gesangsoper* (όπερα τραγουδιού). Σε συνδυασμό με την φωνητική εκφραστικότητα, η διαμόρφωση σκηνών εκδηλώνεται στην ιταλική δραματική όπερα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα με μια τυποποιημένη λίγο-πολύ διαδοχή των συστατικών μερών τους (επισημαίνεται εδώ ότι για λόγους συντομίας στην διατύπωση, αποφεύγεται στην συνέχεια ο πλήρης προσδιορισμός «ιταλική δραματική όπερα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα» και η αναφορά στο είδος και στην χρονική περίοδο περιορίζεται στον προσδιορισμό «ιταλική δραματική όπερα του 19ου αιώνα»· με δεδομένο το γενικό πλαίσιο και το ειδικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας, είναι προφανές ότι η πραγμάτευση αφορά πάντα ζητήματα που χρονολογούνται μέχρι και το 1853, χρονιά της πρεμιέρας του *Τροβατόρε*).

[3] Βλ. Carl Dahlhaus, "Zeitstrukturen in der Oper", *Die Musikforschung* 34, 1981, σ. 2-11, όπου και η διάκριση μεταξύ *Darstellungszeit* και *dargestellte Zeit*.

[4] Οι όροι *kinetic* / *static* οφείλονται στον Philipp Gosset, "The 'candeur virginale' of *Tancredi*", *Musical Times* 112/1538, April 1971, σ. 326-329. Η παραπομπή και η αναφορά στην σχετική εργασία του Philipp Gosset γίνεται εδώ από το: Stefano Castelvecchi, "Glossary", στο: Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi* (μτφρ. Edward Schneider & Stefano Castelvecchi, επιμ. Stefano Castelvecchi), Chicago & London: The University of Chicago Press, 2013, σ. 29 και 326 (σημ. 3), και όχι από το πρωτότυπο της αναφερομένης εργασίας.

Η τυποποίηση αυτή θεωρήθηκε ήδη από συγχρόνους εκείνης της εποχής ως αντιτιθέμενη στην δραματική πειστικότητα της ιταλικής δραματικής όπερας, στην οποία το λιμπρέτο φαινόταν να εκφυλίζεται σε πρόσχημα για την σχηματοποιημένη διαδοχή ευκαιριών φωνητικής επίδειξης. Ανεξάρτητα από την ορθότητα και το εύρος αποδοχής της, αυτή η άποψη έπαιξε ρόλο στην πρόσληψη της ιταλικής όπερας μέχρι την σύγχρονη εποχή και συγκαθόρισε την διαχρονική κριτική αποτίμησή της. Ο μουσικοκριτικός και μουσικολογικός προβληματισμός γύρω απ' αυτό το ζήτημα αποτελεί το ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η παρούσα εργασία. Ειδικότερο δε αντικείμενό της είναι ο προβληματισμός αυτός σε σχέση με την όπερα *Τροβατόρε* του Βέρντι.

2. Μουσικοδραματουργικά σχήματα

2.1. Η διαδοχή σκηνή / άρια

Σε μια πρώτη προσέγγιση, η διαδοχή *σκηνή και άρια* μπορεί να θεωρηθεί ως εύκολα αναγνωρίσιμο δομικό στοιχείο της ιταλικής δραματικής όπερας του 19ου αιώνα, το οποίο ώς ένα βαθμό αντιστοιχεί προς την διαδοχή *ρετσιτατίβο και άρια* στις όπερες του 18ου αιώνα. Η εξέταση μιας παρτιτούρας ιταλικής όπερας του 19ου αιώνα επιβεβαιώνει την συχνότητα αυτής της διαδοχής, μια και πολύ συχνά απαντά στις σελίδες της ως τίτλος ή υπότιτλος η έκφραση *Scena ed aria* ή *Scena e duetto* κ.ά. Ο όρος *σκηνή* / *scena* δηλώνει εδώ από μουσική και από δραματουργική άποψη μια πολύ πιο σύνθετη οντότητα μουσικοδραματικής ροής απ' αυτόν του ρετσιτατίβου. Στην *σκηνή* / *scena* μπορεί να υπάρχουν εναλλακτικά ή και διαδοχικά τμήματα τυπικού recitativo secco ή / και recitativo accompagnato, περισσότερο ή λιγότερο ανεπτυγμένα στοιχεία arioso, για ένα, δύο ή και περισσότερα πρόσωπα του εκάστοτε έργου. Σταθερό δραματουργικό γνώρισμα της *σκηνής* / *scena* είναι ότι αποτελεί *κινητικό* (*kinetic*) μέρος, το οποίο οδηγεί στο κομμάτι που δηλώνει η δεύτερη λέξη της έκφρασης *σκηνή και …*, ιδιαίτερα δε στην ακολουθούσα άρια, πάντα *στατικό* (*static*) στοιχείο της οπερατικής δραματουργίας. Πρέπει ωστόσο να υπογραμμιστεί ότι η θεώρηση της διαδοχής *σκηνή και άρια* / *scena ed aria*, ως ενός από τα μορφικά σχήματα για τα οποία γίνεται λόγος εδώ, θα ήταν λανθασμένη. Αυτά τα μορφικά σχήματα υπάρχουν στο πλαίσιο διαδοχών σκηνών και αριών, δεν ταυτίζονται όμως μ' αυτές. Επιπλέον, τα όρια που ορίζονται σε παρτιτούρες ιταλικών δραματικών οπερών του 19ου αιώνα από τίτλους και υπότιτλους όπως *Scena ed Aria*, *Scena e Duetto* και άλλα παρόμοια, σε πολλές περιπτώσεις δεν συμπίπτουν με την αρχή ή / και με το τέλος μορφικών σχημάτων για τα οποία γίνεται λόγος εδώ. Έτσι, αυτοί οι τίτλοι και υπότιτλοι μπορεί να είναι ως προς αυτά παραπλανητικοί. Αυτή η απόκλιση οφείλεται, μεταξύ άλλων, στο ότι τίτλοι και υπότιτλοι αυτού του είδους δεν έμπαιναν στις παρτιτούρες των οπερών πάντα με βάση κριτήρια της μορφολογικής συγκρότησης του κάθε έργου, αλλά συχνά με βάση κριτήρια που είχαν σχέση με την τεχνική διαδικασία παράδοσης των χειρογράφων κάθε παρτιτούρας από τον συνθέτη στον εκδοτικό οίκο ή με την τεχνική διαδικασία εκτύπωσης αντιτύπων, νέων επανεκτυπώσεων κ.λπ. Επίσης, η λέξη *Scena* / *Σκηνή*, η οποία εμφανίζεται συχνά σε τέτοιους τίτλους και υποτίτλους μπορεί, ιδιαίτερα σε εκδόσεις των λιμπρέτων, να χρησιμοποιείται με άλλη σημασία απ' αυτή που εξηγήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας πραγμάτευσης, όπως π.χ. με την σημασία που έχει σε κείμενα θεατρικών έργων – δηλαδή ως τμήμα κειμένου που ορίζεται από την μεταβολή (είσοδο / έξοδο) των επί σκηνής χαρακτήρων / ρόλων.[5]

[5] Μια σαφή εικόνα τέτοιων αποκλίσεων μπορεί να πάρει κανένας από την δημοσίευση του λιμπρέτου της όπερας *Ριγκολέτο*, η οποία ήταν διαθέσιμη στις 19.4.2016 στον ιστότοπο www.librettidopera.it.

2.2. *Le solite forme*

Σ' ένα πολύ συχνά αναφερόμενο απόσπασμα από το βιβλίο του για τον Βέρντι,[6] ο σύγχρονός του Αμπράμο Μπαζέβι (1818-1885), σχολιάζοντας το ντουέτο Ριγκολέτο / Σπαραφουτσίλε από την πρώτη πράξη της όπερας *Ριγκολέτο*, γράφει, μεταξύ άλλων:

> This piece also shows that there is no loss of effect in departing from the *usual form* [πλάγια Δ.Γ., στο πρωτότυπο *solita forma*] for duets, which requires a *tempo d' attaco*, an *adagio*, a *tempo di mezzo*, and a *cabaletta*.[7]

Οι *solite forme* (πληθ.), δηλαδή *συνηθισμένες μορφές*,[8] είναι τα μορφικά σχήματα για τα οποία γίνεται λόγος εδώ και είναι επίσης βασικό αντικείμενο έρευνας της μουσικής και της οπερατικής δραματουργίας στην ιταλική δραματική όπερα του 19ου αιώνα.[9] Οι *συνηθισμένες μορφές*, που εκ των πραγμάτων έχουν σχέση με το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, είναι τα «set pieces» (ελληνικός νεολογισμός, ο οποίος θα γράφεται στην παρούσα εργασία πάντα με πλάγια, για να είναι πάντα σαφής η χρήση του ως όρου: *οριοθετημένα κομμάτια*· πρβλ. και υποσημείωση 10) και ιδιαίτερα τα *λυρικά νούμερα*[10] στον *Τροβατόρε*. Δηλαδή εκείνα τα νούμερα, που δηλώνουν την υποδιαίρεση κάθε όπερας στα μέρη της και τα οποία περιλαμβάνουν *στατικά* (*static*) μέρη και κατεξοχήν άριες. Το τετραμερές σχήμα που προκύπτει από την περιγραφή του οπερατικού ντουέτου από τον Μπαζέβι ισχύει ώς ένα βαθμό και για την άρια και θα εξεταστεί αναλυτικότερα στην συνέχεια.

Έτσι, αυτό το πολυμερές, και ειδικά εδώ *τετραμερές σχήμα*, είναι, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η κύρια περίπτωση τυποποιημένης διαμόρφωσης σκηνών, δηλαδή *ενοτήτων σκηνικής δράσης*. Το πρώτο τμήμα αυτού του σχήματος (*tempo d' attacco*) δηλώνει ένα εναρκτήριο κινητικό τμήμα, με το οποίο μπορεί να αρχίζει ένα γενικά πολυμερές σχήμα και ειδικά ένα ντουέτο (πρβλ. το παραπάνω χωρίο από τον Μπαζέβι), όχι όμως, κατά γενική παραδοχή σήμερα (βλ. σχετικά και παρακάτω), μια άρια· το δεύτερο τμήμα (*adagio*, *andante*, σπανιότερα *cantabile*[11] στον Μπαζέβι,[12] στην χρησιμοποιούμενη σήμερα ορολογία των *συνηθισμένων μορφών* συνήθως *cantabile* /

[6] Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tipografia Tofani, 1859.

[7] Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 238-239. Παραθέματα και αναφορές από και στο βιβλίο του Αμπράμο Μπαζέβι γίνονται στην παρούσα εργασία με βάση την πρόσφατη αγγλική μετάφρασή του. Σε κάποιες περιπτώσεις, όμως, γίνονται με βάση το ιταλικό πρωτότυπο του 1859. Στην πρώτη περίπτωση χρησιμοποιείται η βιβλιογραφική παραπομπή στην παρούσα υποσημείωση, ενώ στην δεύτερη η αντίστοιχη Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*.

[8] Στην παρούσα εργασία, η έκφραση *συνηθισμένες μορφές* χρησιμοποιείται ως όρος με την ειδική σημασία που έχει στο πλαίσιο του θέματος ο ιταλικός όρος *solite forme* και γι' αυτό γράφεται πάντα με πλάγια στοιχεία.

[9] Βλ. σχετικά, μεταξύ άλλων: Scott L. Balthazar, "The form of set pieces", στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, 2004, σ. 49-68.

[10] Για τον όρο *set pieces*, βλ. *Grove Music Online*, πρόσβαση 13.4.2016. Για τα *set pieces* εισάγεται στην παρούσα εργασία ως νεολογισμός ο όρος *οριοθετημένα κομμάτια*. – *Λυρικά νούμερα* / *lyric numbers* (βλ. Balthazar, "The form of set pieces", ό.π., σ. 49): Ο όρος *λυρικά* σχετίζεται εδώ με την διάκριση *versi sciolti* / *versi lirici* (*ελεύθεροι* / *λυρικοί* στίχοι (NB! Στην ιταλική ποιητική μετρική οι *versi sciolti* δεν ταυτίζονται με τους *versi liberi*) στα λιμπρέτα των οπερών. Το δεύτερο είδος στίχων απαντά κατά κανόνα στα *στατικά* (*static*) τμήματα της όπερας, όπως είναι κατεξοχήν οι άριες. – Είναι ευνόητο ότι η λέξη *νούμερα* αναφέρεται εδώ στα νούμερα που απαρτίζουν μια *όπερα νούμερων* (*number opera*, *Nummeroper*).

[11] Ο όρος *cantabile* δεν δηλώνει εδώ τον χαρακτήρα της μελωδίας, η οποία είναι σ' αυτή την περίπτωση έτσι κι αλλιώς cantabile, αλλά το ίδιο το μέρος του *στατικού* (*static*) μορφικού σχήματος.

[12] Castelvecchi, "Glossary", ό.π., σ. 32.

cavatina / *aria* / *primo tempo*) δηλώνει το πρώτο *στατικό* τμήμα ενός πολυμερούς σχήματος, το οποίο είναι κατά κανόνα μια άρια, το τρίτο τμήμα (*tempo di mezzo*) δηλώνει ένα μεταβατικό *κινητικό* μέρος μεταξύ δύο κύριων στατικών μερών (συνήθως αριών) και το τέταρτο τμήμα (*cabaletta*) δηλώνει έναν συγκεκριμένο τύπο άριας, δηλαδή ένα δεύτερο *στατικό* τμήμα, με το οποίο ολοκληρώνεται ένα τετραμερές ή, ειδικά για την περίπτωση της άριας, τριμερές σχήμα.[13] Το τυποποιημένο σχήμα, όπως περιγράφτηκε εδώ, αντιστοιχεί στην προδιαγραφή του Μπαζέβι και περιλαμβάνει δύο άριες, οι οποίες έχουν, λόγω της τυποποίησης, μια ορισμένη σειρά μέσα στο σχήμα και κατ' αυτή την έννοια και μια εξάρτηση μεταξύ τους, δεδομένου ότι καθορίζεται ποιά απ' αυτές θα είναι η πρώτη και ποιά η δεύτερη.

2.3. Η διπλή άρια – Μουσικοδραματουργικά σχήματα

Από μορφολογική άποψη και ειδικά ως προς την άρια, το σχήμα που περιγράφτηκε παραπάνω συνιστά στο σύνολό του μια σύνθετη περίπτωση άριας, για τους λόγους που εξηγήθηκαν στην προηγούμενη παράγραφο. Στην ιταλική μουσική βιβλιογραφία, αλλά και σε κείμενα συνθετών, όπως π.χ. ο Βέρντι (επιστολές, τίτλοι σε χειρόγραφες παρτιτούρες κ.ά.), του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα της εποχής που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, η χρήση των σχετικών όρων είναι συχνά ασαφής και πολύσημη.[14] Στην σύγχρονη μουσικολογία, ιδιαίτερα μετά την δημοσίευση της αναφερθείσης ήδη εργασίας του H. D. Powers, φαίνεται να γίνεται γενικά αποδεκτή η άποψη ότι η σύνθετη μορφή άριας για την οποία γίνεται λόγος εδώ αποτελείται από τρία μέρη – τις δύο άριες και το ενδιάμεσο *tempo di mezzo*.[15] Αντίθετα, πριν από το 1987, όπως π.χ. στην πρώτη έκδοση του *New Grove Dictionary of Music* (1980), η ίδια σύνθετη μορφή άριας θεωρείται ότι αποτελείται από τέσσερα μέρη, στα οποία συμπεριλαμβάνεται ως πρώτο μέρος η *σκηνή* / *scena* πριν από άρια της *συνηθισμένης μορφής*, αυτήν που χαρακτηρίζεται ως cavatina (καβατίνα) / cantabile / aria.[16]

Ο σχολιασμός αυτής της διαφοράς δίνει την ευκαιρία να αναδειχθεί εκτός από την μορφολογική και η δραματουργική πλευρά του συγκεκριμένου ζητήματος και γενικότερα των μορφικών σχημάτων στην ιταλική δραματική όπερα του 19ου αιώνα.

Η επιχειρηματολογία για την διάκριση μεταξύ του κατά τα ανωτέρω τυποποιημένου σχήματος για το ντουέτο απ' αυτό της άριας δεν αναφέρεται πρωταρχικά στην μουσική αλλά στην δραματουργική συγκρότησή τους. Έτσι, ο H. S. Powers γράφει σχετικά:

[13] Βλ. σχετικά: Harold S. Powers, "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'", *Acta Musicologica* 59, 1987, σ. 69· Balthazar, "The form of set pieces", ό.π., σ. 49 κ.εξ. και figure 4.1b· κ.ά.

[14] Βλ. σχετικά: Sieghart Döhring, *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Itzehoe 1975, σ. 440· Castelvecchi, "Glossary", ό.π., για την χρήση διαφόρων όρων σχετικών με τις συνηθισμένες μορφές από τον Μπαζέβι· το παράθεμα από τον M. Beghelli στην υποσημείωση 23· πρβλ. επίσης παραπάνω, 2.1., τα σχετικά με την διαδοχή σκηνή / άρια και την διαφορά της από τις *συνηθισμένες μορφές*. – Αυτή η κατάσταση καθιστά κάποιες φορές δυσνόητες και σύγχρονες επιστημονικές εργασίες, στις οποίες γίνεται πραγμάτευση αυτών των θεμάτων και επιχειρείται η διευκρίνηση πολυσημιών και ασαφειών. Η χρησιμοποιούμενη στην παρούσα εργασία σχετική ορολογία είναι στην σύγχρονη μουσικολογία γενικά κατανοητή και δόκιμη στο πλαίσιο πραγμάτευσης *συνηθισμένων μορφών* και μουσικοδραματουργικών σχημάτων.

[15] J. Budden, "Aria, 5. 19th Century, (i) Italy", στο: *Grove Music Online*, πρόσβαση 9.10.2015· H. Schneider, "Arie, IV.2. Arie in Italien, στο: *MGG*, δεύτερη έκδοση, Sachteil, Bd. 1, στ. 832· Balthazar, "The form of set pieces", ό.π., σ. 49 και 285 (σημ. 4)· R. Parker, "Verdi, 4. (ii) Dramatic forms", στο: *Grove Music Online*, πρόσβαση 9.10.2015.

[16] J. Westrup – D. Heartz – D. Libby, "Aria. 5. 19th and 20th Centuries", στο: *The New Grove Dictionary of Music*, 1980, vol. 1, σ. 578.

> The aria norm differs from the duet norm in that it has no *Tempo d' attacco* – no movement setting *versi lirici* in *tempo giusto* – between the *scena* and the *adagio* movement. The prototypical situation of Italian Romantic melodrama, the dramatic confrontation, is seen in its purest form in the Grand Duet, whose *Tempo d' attacco* is the musical embodiment of the active aspects of confrontation, that is, of its dramatic component. The *adagio* movement of a solo aria scene is a similar lyric expression of an already stabilized emotional position. Normally, however – and a priori in the case of an *aria di sortita*, a *cavatina* – the emotional position expressed has not been reached in consequence of an enacted confrontation but is rather pre-existent. Hence the "primo tempo" of a typical aria scene is not a preparatory *Tempo d' attacco* but is rather the static *adagio* movement itself, preceded directly by a *scena* in *versi sciolti* and unmeasured recitative texture. What has led to the position expressed in the *adagio* movement of the aria is described in the *scena*, rather than enacted in a *Tempo d' attacco* as it would have been in a duet.[17]

Η σημασία της δραματουργικής συνιστώσας για την συγκρότηση του μορφικού σχήματος στο οποίο αναφέρεται το παραπάνω παράθεμα, είτε αυτό εκληφθεί στην εκδοχή του για το ντουέτο, είτε στην εκδοχή του για την ειδική σύνθετη μορφή άριας που εξετάζεται εδώ, δεν περιορίζεται στην διαφορά μεταξύ της *παριστανόμενης* ή *μη παριστανόμενης* συγκρουσιακής κατάστασης στο κινητικό τμήμα (*tempo d' attacco* για το ντουέτο, *σκηνή* για την άρια) που προηγείται του *adagio*, του *cantabile* ή της *καβατίνας*. Ένα άλλο συστατικό τμήμα αυτού του μορφικού σχήματος είναι το *tempo di mezzo*. Ο όρος δηλώνει το ενδιάμεσο, μεταξύ της πρώτης και δεύτερης άριας, τμήμα του σχήματος κι έχει την λογική του στον βαθμό που η προηγούμενη του cantabile ή adagio σκηνή δεν είναι συστατικό μέρος του σχήματος, όπως άλλωστε φαίνεται να προκύπτει από την ιστορική προέλευση αυτού του σύνθετου είδους άριας.[18]

[17] Powers, "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'", ό.π., σ. 70. – Μετάφραση: «Το πρότυπο για την άρια διαφέρει απ' αυτό για το ντουέτο κατά το ότι στην άρια δεν υπάρχει *Tempo d' attacco* – δηλαδή δεν υπάρχει τμήμα με *versi lirici* σε *tempo giusto* – μεταξύ της *σκηνής* και του *adagio*. Η αυθεντική για το ιταλικό ρομαντικό μελόδραμα κατάσταση, η δραματική σύγκρουση, φαίνεται στην πιο καθαρή μορφή της στο μεγάλο ντουέτο, του οποίου το *Tempo d' attacco* είναι η μουσική ενσάρκωση των εκφραζόμενων στην σκηνική δράση πλευρών της σύγκρουσης, δηλαδή της δραματικής της συνιστώσας. Το *adagio* μιας σκηνής άριας σόλο είναι, κατά όμοιο τρόπο, λυρική έκφραση μιας ήδη σταθεροποιημένης θυμικής διάθεσης. Κατά συνέπεια, κανονικά – και ιδιαίτερα στην περίπτωση μιας *aria di sortita*, όπως μια καβατίνα – η εκφραζόμενη θυμική διάθεση δεν έχει προκύψει ως συνέπεια μιας παρασταθείσας σύγκρουσης, αλλά κατά τεκμήριο προϋπάρχει. Εξ ού το "primo tempo" μιας τυπικής σκηνής άριας δεν είναι ένα προπαρασκευαστικό *Tempo d' attacco*, αλλά μάλλον το *στατικό adagio* καθεαυτό, του οποίου προηγείται άμεσα μια σκηνή σε *versi sciolti* και υφή ρετσιτατίβου χωρίς μέτρο. Αυτό που οδηγεί στην διάθεση που εκφράζεται στο *adagio* της άριας έχει περιγραφεί μάλλον στην σκηνή, παρά παρασταθεί σ' ένα *Tempo d' attacco*, όπως θα συνέβαινε σ' ένα ντουέτο» (οι υπογραμμίσεις ανήκουν στο πρωτότυπο· όλες οι μεταφράσεις παραθεμάτων από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία έχουν γίνει από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας, εκτός αν αναφέρεται ρητά άλλος μεταφραστής).

[18] Βλ. Balthazar, "The form of set pieces", ό.π., σ. 49: «The grand aria described by Ritorni and Basevi includes three movements: the slow movement (often termed "cantabile" or "adagio"), the tempo di mezzo, and the cabaletta (see figures 4.1a and b). It developed from the two-movement slow–fast rondò of the late eighteenth century, the tempo di mezzo of the three-movement aria apparently an outgrowth of the declamatory section that had sometimes begun the fast movement of the rondò»· και σ. 285 (σημ. 4): «This process as exemplified by the arias of Rossini's predecessor Simon Mayr is discussed in Scott L. Balthazar, "Mayr and the Development of the Two-Movement Aria", in Francesco Bellotto (ed.), Giovanni Simone Mayr, *L'opera teatrale e la musica sacra* (Bergamo: Stefanoni, 1997), pp. 229-51». Μετάφραση: «Η μεγάλη άρια που περιγράφεται από τον Ριτόρνι και τον Μπαζέβι περιλαμβάνει τρία μέρη: το αργό μέρος (προσδιοριζόμενο συχνά με τον όρο *cantabile* ή *adagio*), το *tempo di mezzo* και την

Ένα ευρέως απαντώμενο δραματουργικό γνώρισμα είναι ότι σ' αυτό το τμήμα προκαλείται από την ροή της σκηνικής δράσης μια τέτοια τροπή στην πορεία των γεγονότων, ώστε αυτά να οδηγούν σε αντίθετες ή συγκρουσιακές σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί στάσεις και συναισθηματικές αντιδράσεις των επί σκηνής κυρίων προσώπων του δράματος, οι οποίες με την σειρά τους εκφράζονται στο επόμενο *στατικό* και καταληκτικό τμήμα του μορφικού σχήματος, στην *καμπαλέτα*. Έτσι, οι δύο άριες του μορφικού σχήματος δεν έχουν μεταξύ τους μόνο μια εξάρτηση θέσης και διαδοχής στο σχήμα, αλλά και μια δραματουργική λειτουργική εξάρτηση, η οποία παίζει μεγαλύτερο ή μικρότερο ρόλο στην συνολική δραματουργική συγκρότηση του έργου, της αντίστοιχης όπερας, στο σύνολό της. Βέβαια, το αν υπάρχει ή δεν υπάρχει αυτή η δραματουργική αντίθεση μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης διαδοχής *κινητικού / στατικού* τμήματος στο σχήμα είναι υπόθεση συνολικής δραματουργικής σύλληψης και επιλογής του συνθέτη και του λιμπρετίστα. Για την δραματουργική αντίθεση μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης άριας του μορφικού σχήματος θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ο αριστοτελικός όρος *περιπέτεια*.[19] Αυτό δεν γίνεται όμως, και ίσως δεν είναι σκόπιμο να γίνει, τουλάχιστον μέχρι να ολοκληρωθεί η πραγμάτευση του θέματος στο πλαίσιο του ιστορικά διαμορφωμένου ειδικού λεξιλογίου και στο πλαίσιο της ορολογίας της σύγχρονης μουσικολογίας. Επιπλέον, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η χρήση αριστοτελικών όρων σε περιπτώσεις που αυτοί δεν είναι αναγκαίοι θα μπορούσε να δημιουργήσει συγχύσεις ως προς τους λόγους για τους οποίους γίνεται εδώ και σε ειδικό κεφάλαιο η αναδρομή στην αριστοτελική *Ποιητική* (βλ. παρακάτω 4).

Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, έχει ιδιαίτερη σημασία το γεγονός ότι στην χρήση του σχήματος που κάνει ο Βέρντι είναι αποκλειστική ή σχεδόν αποκλειστική η εκδοχή με την δραματουργική αντίθεση μεταξύ καβατίνας / cantabile και καμπαλέτας και το ότι αυτή η χρήση ήταν συνειδητή και επίμονη επιλογή του συνθέτη, για την οποία έδινε αντίστοιχες οδηγίες και στους λιμπρετίστες με τους οποίους συνεργαζόταν.[20]

Έτσι, με την δραματουργική αντίθεση μεταξύ της πρώτης (καβατίνα / cantabile) και της δεύτερης άριας (καμπαλέτα) του σχήματος, η *σκηνή* που προηγείται της πρώτης άριας εκ των πραγμάτων οδηγεί από δραματουργική άποψη στον πρώτο όρο της αντίθεσης, ανεξάρτητα από τα γνωρίσματα υφής και από το αν παριστάνεται σ' αυτή μια συγκρουσιακή κατάσταση, όπως συμβαίνει στο *tempo d' attacco* του ντουέτου. Το ίδιο συμβαίνει κι όταν η πρώτη άρια του σχήματος δεν είναι *καβατίνα* – δηλαδή δεν είναι άρια πρώτης εμφάνισης πρωταγωνιστικού ρόλου στην σκηνική ροή του έργου (*aria di sortita*). Επομένως η σκηνή που προηγείται του *cantabile* είναι, τουλάχιστον εν δυνάμει, συστατικό στοιχείο ή μέρος του μορφικού σχήματος.

Κατά συνέπεια, στο τετραμερές σχήμα του ντουέτου μπορεί να ενταχθεί και η παραπάνω σύνθετη μορφή άριας, με την παραδοχή ότι τουλάχιστον οι θέσεις *κινητικών* μερών του σχήματος (δηλαδή η πρώτη και η τρίτη) θα είναι θέσεις μεταβλητών. Βέβαια,

καμπαλέτα […]. Η άρια αυτή αναπτύχθηκε από το διμερές αργό – γρήγορο rondò του τέλους του 18ου αιώνα, με το *tempo di mezzo* της τριμερούς άριας να είναι προφανώς ένα παράγωγο του απαγγελτικού τμήματος με το οποίο άρχιζε κάποιες φορές το γρήγορο μέρος του rondò»· – σελ. 285 (σημ. 4): «Οι ως παραδείγματα γι' αυτή την διαδικασία άριες του προγενέστερου του Ροσίνι Simon Mayr σχολιάζονται στο [δημοσίευμα] […]».

[19] «Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, […]»· Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1452a, 11, 22-24.

[20] Βλ. Frits Noske, *The Signifier and the Signified – Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1977, σ. 283.

σ' αυτή την περίπτωση ο ιστορικά προκύπτων όρος *tempo di mezzo* για την τρίτη θέση του σχήματος δεν έχει πλέον ως όρος νόημα, μια και η θέση του δεν είναι πλέον η δεύτερη μεταξύ άλλων δύο, αλλά η τρίτη μεταξύ τεσσάρων.

Σημαντικότερο όμως από την αλλαγή ονομασίας για την τρίτη θέση του τετραμερούς σχήματος είναι κάτι άλλο. Οι παρατηρήσεις στην προηγούμενη παράγραφο οδηγούν εύλογα στην σκέψη ότι όλες οι περιπτώσεις ή εκδοχές μιας ή περισσοτέρων από τις *συνηθισμένες μορφές* θα μπορούσαν να ενταχθούν ως μεταβλητές με συγκεκριμένες σχέσεις και σε συγκεκριμένες θέσεις ενός γενικού αφηρημένου σχήματος, π.χ. στο τετραμερές σχήμα για το οποίο γίνεται λόγος εδώ, και υπό καθορισμένες προϋποθέσεις να αντικαθίστανται από συγκεκριμένες άλλες εκδοχές τους: π.χ. μια θέση μεταβλητής «primo tempo» θα μπορούσε να αντικατασταθεί από καταγραμμένες γι' αυτή την θέση μεταβλητές, λ.χ. *aria di sortita*, *καβατίνα*, *adagio* κ.ο.κ.

Το τετραμερές σχήμα ως πλαίσιο για την ένταξη *οριοθετημένων κομματιών*, χωρίς όμως τα μέρη του να είναι μεταβλητές, είναι δεδομένο ήδη από τον Μπαζέβι (βλ. παραπάνω). Έχει μάλιστα ήδη παρατηρηθεί από τον M. Beghelli ότι το σχήμα αυτό συνιστά μια αφαίρεση, προφανώς σε σχέση με το *in actu* μουσικό γεγονός, κι έναν «μέγιστο κοινό παρονομαστή» (βλ. παρακάτω, υποσημείωση 23).

Η σκέψη που εκτέθηκε παραπάνω για την αντιμετώπιση των μερών ή στοιχείων του τετραμερούς σχήματος ως μεταβλητών έχει μεν ως αφετηρία της το σχήμα του Μπαζέβι (αλλά και την παρατήρησή του για το εκτός σχήματος ντουέτο Ριγκολέτο – Σπαραφουτσίλε), είναι όμως κάτι διαφορετικό απ' αυτό.

Προϋπόθεση για την κατάστρωση ενός τέτοιου αφηρημένου γενικού σχήματος είναι συνοπτικοί πίνακες *συνηθισμένων μορφών*, αλλά και πραγματεύσεις του ίδιου θέματος διατυπωμένες με διασκεπτικό τρόπο στις επιστημονικές εργασίες που αναφέρονται στην παρούσα εργασία, αλλά και σε άλλες με παρόμοιο προβληματισμό (αντιπροσωπευτικές απ' αυτή την άποψη είναι, κατά την γνώμη του συντάκτου της παρούσας εργασίας, οι αναφερθείσες ήδη δημοσιεύσεις των H. S. Powers και S. L. Balthazar). Εργασίες μ' αυτά τα θέματα προσφέρουν τα κριτήρια για την επάρκεια, αλλά και για το εύρος ισχύος ενός τέτοιου γενικού αφηρημένου σχήματος.

Δικαιολογημένα μπορεί να τεθεί το ερώτημα ποιά μπορεί να είναι η χρησιμότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Καταρχάς, μια καθαρά μεθοδολογική. Η μέθοδος που ακολουθείται στις εργασίες που μνημονεύονται εδώ, αλλά προφανώς και σε άλλες παρόμοιες, είναι η *επαγωγική μέθοδος* (*inductive method*). Και δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικά. Η κατάστρωση και εφαρμογή του αφηρημένου γενικού σχήματος, για το οποίο γίνεται λόγος εδώ, συνεπάγεται την αντίθετη μέθοδο, δηλαδή την *παραγωγική μέθοδο* (*deductive method*). Αν μη τι άλλο, η εξέταση ενός αντικειμένου με διαφορετικές μεθόδους, που θα συγκλίνουν στο ίδιο αποτέλεσμα, αυξάνει την αξιοπιστία του αποτελέσματος. Αλλά από μεθοδολογική άποψη, με τον συσχετισμό της εξέτασης *συνηθισμένων μορφών* και *οριοθετημένων κομματιών* με την παραγωγική μέθοδο, με τα αποτελέσματα της εξέτασής τους με την επαγωγική μέθοδο, αντιμετωπίζεται κι ένα άλλο σημαντικό πρόβλημα. Οι *συνηθισμένες μορφές* και τα *οριοθετημένα κομμάτια* είναι ιστορικές οντότητες με μεταβαλλόμενους όρους ύπαρξης / ανυπαρξίας και συστηματικής συγκρότησης στον χρόνο και στον χώρο. Η αντιμετώπισή τους αποκλειστικά ως παραγώγων, έστω μεταβλητών, μιας λογικής διαίρεσης ή μιας συστηματικής κατάστρωσης θα οδηγούσε στην απώλειά τους ως αντικειμενικών ιστορικών δεδομένων της εξέτασης και δεν θα είχε (μια τέτοια αντιμετώπιση) καν λόγο ύπαρξης. Η εξέταση αυτή αποκτά λόγο ύπαρξης όταν αντιμετωπίζει τις *συνηθισμένες μορφές* και τα *οριοθετημένα κομμάτια* ως υπαρκτά ή ανύπαρκτα δεδομένα της

ιστορικής επαγωγικής εξέτασης. Και για να μην θεωρηθεί ότι τα περί «υπαρκτών και ανύπαρκτων δεδομένων» είναι διαφυγούσες και εξεζητημένες σοφιστικές υπερβολές και διατυπώσεις, επισημαίνω ότι το παράδειγμα γι' αυτό που θέλω να πω εδώ δίνει εν σπέρματι και πιθανότατα όχι σκόπιμα ο Μπαζέβι· γιατί αξιολογεί θετικά το ντουέτο Ριγκολέτο – Σπαραφουτσίλε και ταυτόχρονα διαπιστώνει ότι είναι *ανύπαρκτο* ως *συνηθισμένη μορφή*, μια και κινείται εκτός των ορίων που προσδιορίζουν αυτή την συγκεκριμένη *συνηθισμένη μορφή*. Κι έτσι περνάμε τώρα στην συγκεκριμένη κι όχι μόνο μεθοδολογική χρησιμότητα που μπορεί να έχει το εγχείρημα.

Ο τίτλος της σημαντικής για το επίμαχο θέμα εργασίας («"La solita forma" and "The Uses of Convention"»)[21] στο δεύτερο σκέλος του έχει ένα πολύ ενδιαφέρον αντίκρισμα στην ακροτελεύτια συμπερασματική πρόταση: «[…] Verdi neither ignored the "solite forme" – the conventions of the Italian musical theatre – nor conformed to them. He used them».[22]

Απ' αυτό το συμπέρασμα προκύπτει ότι η στάση του Βέρντι απέναντι στις *συνηθισμένες μορφές* δεν ήταν μονοσήμαντη, αλλά εκινείτο σ' έναν άξονα μεταβαλλόμενης ισορροπίας στην χρήση που τους έκανε. Τα σημεία ισορροπίας σ' αυτόν τον άξονα καθορίζονταν από την πρωταρχική σημασία που απέδιδε ο συνθέτης στην δραματουργική ευστοχία των έργων του. Και είναι αξιοσημείωτο απ' αυτή την άποψη ότι η πολύτιμη μαρτυρία του Μπαζέβι για την *solita forma*, η οποία παρατέθηκε παραπάνω, διατυπώνεται σ' ένα κείμενο στο οποίο εξαίρεται η δραματουργική αποτελεσματικότητα ενός ντουέτου, όπου διαγιγνώσκεται η πλήρης εγκατάλειψη της *συνηθισμένης μορφής* από τον Βέρντι.[23] Κατά την γνώμη του γράφοντος, αυτό το

[21] Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 13.

[22] Powers, "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'", ό.π., σ. 90.

[23] Την παρατήρηση αυτή κάνει και ο M. Beghelli στο ακόλουθο παράθεμα, στο οποίο θεωρεί το σχήμα του Μπαζέβι ως μέγιστο κοινό παρονομαστή, με την έννοια ότι ενσωματώνει τα περισσότερα κοινά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν την συγκεκριμένη *συνηθισμένη μορφή*: «Bien que visible en transparence dans soixante-dix pour cent des numéros musicaux de l'opéra italien des débuts du XIXe siècle, la structure que nous venons de décrire est, en effet, une *structure formelle abstraite, essentiellement théorique*, présente en réalité sous mille variantes différentes. Il s'agit donc d'un *plus grand dénominateur commun, dont les compositeurs de l'époque ne parlent jamais*, par ailleurs, *sous une forme explicite et complète*, et dont nous échappent même les formules verbales les mieux adaptées pour en désigner les différentes parties tout autant que l'ensemble. Malgré toutes les recherches, il semble en effet qu'il ne nous soit parvenu de cette structure qu'une description théorique en négatif, à travers les mots d'un célèbre critique du milieu du XIXe siècle» [ακολουθεί η αναφορά του αποσπάσματος από τον Basevi, το οποίο παρατέθηκε παραπάνω στην παρούσα εργασία]. Marco Beghelli, "Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini", στο: Jean-Jacques Nattiez (επιμ.), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol. 4: *Histoires des musiques européennes*, Paris: Actes Sud / Cité de la Musique, 2006, σ. 1185 (οι υπογραμμίσεις είναι του γράφοντος).

Παρατήρηση: Βέβαια, στο συγκεκριμένο παράθεμα του Beghelli, *structure formelle abstraite* (αφηρημένη μορφική δομή) και, αντίστοιχα, *plus grand dénominateur commun* (μέγιστος κοινός παρονομαστής) χαρακτηρίζεται αυτό που προκύπτει από την παράθεση των τμημάτων του ντουέτου από τον Basevi στην σειρά που αυτά πρέπει να έχουν. Και, πράγματι, αυτό είναι μια αφηρημένη μορφική δομή σε σχέση με το in actu μουσικό γεγονός (και την καταγραφή του στην παρτιτούρα), το οποίο περιγράφεται μ' αυτή την αφηρημένη μορφική δομή. Στην παρούσα εργασία, αυτό που ονομάζεται *μουσικοδραματουργικό σχήμα* (βλ. σχετικά παρακάτω) συνιστά *αφηρημένη μορφική δομή και* σε σχέση μ' αυτό που ο Beghelli προσδιορίζει μ' αυτή την έκφραση – δηλαδή εδώ αυτό που ονομάζεται *μουσικοδραματουργικό σχήμα* αναφέρεται σε κάτι άλλο απ' αυτό στο οποίο αναφέρεται ο Beghelli, και συνιστά σε σχέση μ' αυτό υψηλότερου βαθμού αφαίρεση.

Μετάφραση του παραπάνω παραθέματος: «Παρά το ότι διακρίνεται με σαφήνεια στο εβδομήντα τοις εκατό των νούμερων (παρτιτούρας) της ιταλικής όπερας των αρχών του 19ου αιώνα η δομή που περιγράψαμε, αυτή είναι στην πραγματικότητα μια δομή τυπική και αφηρημένη, ουσιαστικά

συμπέρασμα έχει άμεση επίπτωση στην μεθοδολογία της έρευνας για την χρήση των συνηθισμένων μορφών στο βερντιανό έργο: είναι γνωστό πλέον ότι το ζητούμενο στην έρευνα γι' αυτό το θέμα δεν είναι αν ο Βέρντι χρησιμοποιεί ή δεν χρησιμοποιεί τις *συνηθισμένες μορφές* στο έργο του, αλλά ο τρόπος και η σκοπιά από την οποία αποκλίνει απ' αυτές ή συγκλίνει μ' αυτές. Σ' αυτή την περίπτωση, ένα αφηρημένο γενικό σχήμα, στηριζόμενο στην μέγιστη σύγκλιση των αποτελεσμάτων της επαγωγικής ιστορικής έρευνας, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια ενδεχομένως αποτελεσματική «ευρετική διαδικασία» (*heuristic procedure*) για την στοχοπροσηλωμένη αναζήτηση απάντησης σ' ένα ερώτημα για το οποίο γνωρίζουμε ήδη ότι η καταφατική ή αρνητική απάντηση αποτελούν κοινότοπα (trivial) περιθωριακά ενδεχόμενα. Στην συνέχεια της παρούσας εργασίας θα επιχειρηθεί η εφαρμογή μιας τέτοιου είδους ευρετικής διαδικασίας για την απάντηση των ερωτημάτων που θέτει το θέμα και διατυπώνονται με μεγαλύτερη ακρίβεια παρακάτω, στην τελευταία παράγραφο του 3.1.1.

Πριν συνεχιστεί εδώ η εξέταση των περί το αφηρημένο γενικό σχήμα των *συνηθισμένων μορφών*, μια παρέκβαση για ένα ζήτημα ορολογίας:

Για τον τύπο σύνθετης άριας που εξετάζεται εδώ δεν υπάρχει όρος γενικής χρήσης, όπως π.χ. ο όρος *aria da capo* για τον αντίστοιχο τύπο άριας στην μουσική μπαρόκ. Σε μεγάλο βαθμό, αυτός ο τύπος άριας προσδιορίζεται στην διεθνή βιβλιογραφία με την περιφραστική περιγραφή των συστατικών μερών της. Στα γερμανικά, πάντως, χρησιμοποιείται σταθερά ο όρος *zweisätzige Arie*.[24] Στα γαλλικά υπάρχει ο όρος *aria-bipartite*,[25] ο οποίος όμως δεν φαίνεται να είναι γενικής χρήσης. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τον αντίστοιχο όρο στα ιταλικά, *aria-bipartita*.[26] Ευρύτερη, αλλά όχι

θεωρητική, παρούσα στην πραγματικότητα μέσω χιλίων διαφορετικών εκφάνσεων. Πρόκειται λοιπόν για έναν μέγιστο κοινό παρονομαστή, περί του οποίου δεν μιλούν ποτέ οι συνθέτες της εποχής και επιπλέον κατά τρόπο ρητό και πλήρη, και του οποίου μας διαφεύγουν ακόμα και οι καταλληλότεροι λεκτικοί τύποι για να δηλωθούν τα διάφορα μέρη, όπως και το σύνολο. Παρ' όλες τις έρευνες, φαίνεται πράγματι ότι δεν έφτασε σ' εμάς απ' αυτή την δομή παρά μια θεωρητική περιγραφή στο αρνητικό, μέσω των λέξεων / όρων ενός διάσημου κριτικού του 19ου αιώνα· [δηλαδή του Μπαζέβι] […]».

[24] Η έκφραση *zweisätzige Arie* εμφανίζεται στα γερμανικά το αργότερο στο: Guido Adler (επιμ.), *Handbuch der Musikgeschichte*, [München]: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2. Auflage, 1977 (Photomechanischer Nachdruck der zweiten verbesserten, ergänzten und vermehrten Auflage, Berlin – Wilmersdorf 1930), Band 3, σ. 743, 751, 759, 758, 759, 764 κ.α.), στα σχετικά με την όπερα στα τέλη του 18ου αιώνα και χωρίς να είναι σαφές αν χρησιμοποιείται ως εδραιωμένος όρος. Στο ίδιο βοήθημα, στα σχετικά με την ιταλική opera seria του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και ειδικότερα με τις όπερες του Βέρντι, αυτή η έκφραση δεν εμφανίζεται καθόλου. Συστηματική ιστορική πραγμάτευση του φαινομένου με την χρήση της έκφρασης ως όρου περιλαμβάνεται στην μονογραφία του Sieghart Döhring, *Formgeschichte der Opernarie*, ό.π., στην οποία αφιερώνεται ένα εξαιρετικά εκτεταμένο κεφάλαιο στην *zweisätzige Arie* γενικά (σ. 356-636) και στην ιταλική του πρώτου μισού του 19ου αιώνα ειδικά (σ. 434-547). Επίσης, ο όρος χρησιμοποιείται για τον συγκεκριμένο σύνθετο τύπο άριας στην δεύτερη έκδοση του *MGG* (βλ. υποσημείωση 15). Στο Ulrich Michels, *DTV-Atlas zur Musik*, [München – Kassel]: Deutscher Taschenbuch Verlag – Bärenreiter Verlag, Bd. 2, σ. 441, το φαινόμενο ονομάζεται *zweiteilige Arie* και η παρατιθέμενη εξήγηση δεν είναι απόλυτα ακριβής. Στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου (ό.π., τόμος 2, σ. 441), το ίδιο αποδίδεται εύστοχα ως *διμερής άρια*, αλλά μεταφέρεται αναπόφευκτα και η ανακρίβεια του πρωτοτύπου.

[25] Στον συγγραφέα της παρούσας εργασίας είναι γνωστή μια αναφορά του όρου *aria-bipartite* στα γαλλικά κι αυτή βρίσκεται στην *Histoire des musiques européennes*, vol. 4, στο κεφάλαιο του Marco Beghelli, ό.π., σ. 1175-1204. Η πιο συστηματική χρήση του αντίστοιχου ιταλικού όρου (βλ. υποσημ. 26) και η ιταλική προέλευση του βιβλίου καθιστούν εύλογη την υπόθεση ότι ο γαλλικός όρος *aria-bipartite* είναι μετάφραση του αντίστοιχου ιταλικού. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι στο λήμμα "air", στο: Marc Honegger (sous la direction de), *Dictionnaire de la Musique – Formes, Technique, Instruments*, 1er volume, [Paris 1976], σ. 48, δεν εμφανίζεται κανένας λεκτικός προσδιορισμός του φαινομένου.

[26] Ο ιταλικός όρος χρησιμοποιείται στο λήμμα "Aria", στο: *Dizionario enciclopedico universale della musica*

γενική χρήση έχει ο αγγλικός όρος *double aria*,[27] ενώ παράλληλα για τα πολυμερή μορφικά σχήματα, στα οποία εντάσσονται συνήθως τα *οριοθετημένα κομμάτια*, χρησιμοποιείται και ο όρος *multipartite pieces* ή *multipartite numbers*.[28]

Για την ελληνική μουσικολογική ορολογία καταλληλότερος φαίνεται να είναι ο όρος *διπλή άρια* – δηλαδή μετάφραση του αντίστοιχου αγγλικού όρου, και η αποφυγή του πολύσημου στην μουσική όρου *διμερής*, κατά το παράδειγμα και της ιταλικής διάκρισης μεταξύ *bipartita* και *binaria* (βλ. υποσημ. 26), και σε αντιδιαστολή προς *απλή άρια* ή ενδεχομένως και *τριπλή άρια*.[29] Έτσι, στην συνέχεια η αναφορά σ' αυτό τον τύπο σύνθετης άριας θα γίνεται με τον όρο ***διπλή άρια***.

Τέλος της παρέκβασης.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η διπλή άρια και το ντουέτο ως μορφικά σχήματα *συνηθισμένων μορφών* μπορούν να αναχθούν σε μια ευσύνοπτη και απλή τετραμερή γραφική παράσταση, στην οποία να ενσωματώνονται ως μεταβλητές τα συστατικά στοιχεία τους και οι σχέσεις μεταξύ τους να προκύπτουν από την θέση των συστατικών στοιχείων στην σειρά της παράστασης.

Η ιστορική επαγωγική θεμελίωση αυτής της τετραμερούς γραφικής παράστασης στηρίζεται στους πίνακες (tables) 4.1., 4.2., 4.3., 4.4. και 4.5. από την αναφερθείσα ήδη δημοσίευση του S. L. Balthazar και στον πίνακα (table) I από την επίσης αναφερθείσα ήδη δημοσίευση του H. S. Powers.

Εξ όσων γνωρίζει ο συντάκτης της παρούσας εργασίας, και οι δύο αυτές δημοσιεύσεις είναι αναγνωρισμένες στην διεθνή ειδική βιβλιογραφία ως αντιπροσωπευτικές ενδελεχείς πραγματεύσεις του θέματος, τόσο ως προς το διασκεπτικό μέρος τους, όσο και ως προς την κατάστρωση των πινάκων. Όλοι αυτοί οι πίνακες είναι το πολύ τετραμερείς, έχοντας πάντα την προ του πρώτου σκέλους / μέρους τους σκηνή εκτός του σχήματος (γραφικά όμως αποτελεί κι αυτή μέρος του σχήματος) καλύπτοντας περισσότερες εκδοχές τεσσάρων *συνηθισμένων μορφών*. Από την δεύτερη δημοσίευση ελήφθη υπόψη εδώ μόνο ο πίνακας I και όχι οι πίνακες II, III κα IV, επειδή αυτοί οι τελευταίοι αφορούν συγκεκριμένες όπερες ή μέρη οπερών του Βέρντι, αλλά όχι τον *Τροβατόρε*. Επίσης, ως αποτέλεσμα επαγωγικής διαδικασίας κατάρτισης, τα μέρη αυτών των πινάκων δεν αποτελούνται από μεταβλητές, αλλά το πολύ, σ' ορισμένα σημεία τους, από σταθερές και περιορισμένες εναλλακτικές επιλογές.

Το βασικό συμπέρασμα που εξάγεται από τις γραφικές παραστάσεις (δηλαδή τους πίνακες) των παραπάνω δημοσιεύσεων είναι ότι επιβεβαιώνεται η επιλογή του τετραμερούς σχήματος, το οποίο μάλιστα θα μπορούσε εν δυνάμει να συμπεριλάβει όλες τις *συνηθισμένες μορφές* – κάτι που δεν επιδιώκεται στην παρούσα εργασία.

e dei musicisti – Il lessico, vol. 1, σ. 119-120. Χρησιμοποιείται επίσης στην ιταλική μετάφραση του τρίτομου έργου του Julian Budden για τις όπερες του Βέρντι (Julian Budden, *Le opere di Verdi*, *Vol. primo: Da Oberto a Rigoletto*, Torino: E.D.T., [1985]). Αξιοσημείωτη είναι στο κείμενο αυτής της μετάφρασης η χρήση του προσδιορισμού *bipartita* σε αντιδιαστολή προς τον μορφολογικό προσδιορισμό *binaria* (ο συγγραφέας της παρούσας εργασίας δεν μπόρεσε στον διαθέσιμο για την συγγραφή της εργασίας χρόνο να έχει στην διάθεσή του αντίτυπο της ιταλικής μετάφρασης του βιβλίου του Budden· οι σχετικές αναφορές που γίνονται εδώ, στηρίζονται στα αποσπάσματα της ιταλικής μετάφρασης που είναι διαθέσιμα στο Google Books).

[27] Castelvecchi, "Glossary", ό.π., σ. 32 και 38. Στο *Grove Music Online* ο όρος δεν εμφανίζεται ούτε μία φορά.

[28] Castelvecchi, "Glossary", ό.π., σ. 31-38 κ.α.

[29] Döhring, *Formgeschichte der Opernarie*, ό.π., σ. 637 κ.εξ.

Εξ ορισμού, οι μεταβλητές του υπό κατάρτιση τετραμερούς σχήματος μπορούν να είναι στοιχεία ανάλυσης (μουσικά και προπαντός δραματουργικά), τα οποία από την φύση τους εντάσσονται στον συνταγματικό άξονα ή, διαφορετικά, στον χρονικό άξονα διαδοχής του ενός από το άλλο. Στοιχεία που από την φύση τους εντάσσονται στον παραδειγματικό άξονα δεν έχουν καταρχήν θέση ως μεταβλητές στο σχήμα αυτό. Τί ακριβώς συνεπάγεται αυτή η διάκριση εξηγείται με βάση ένα συγκεκριμένο παράδειγμα στην υποσημείωση 49.

Η πιο αφηρημένη και γενική εκδοχή για την γραφική παράσταση του τετραμερούς σχήματος μπορεί να είναι:

(κινητικό μέρος 1) – (στατικό μέρος 1) – (κινητικό μέρος 2) – (στατικό μέρος 2) [1]

Αυτή η γραφική παράσταση χρησιμοποιεί τους εμπειρικά γενικότερους όρους που μπορεί να συγκροτούν μια *συνηθισμένη μορφή*, μια και για όλες τις όπερες της εξεταζόμενης εποχής ισχύει ότι αποτελούνται από *κινητικά* και *στατικά* μέρη. Μάλιστα, επειδή στην λογική των μεταβλητών εντάσσεται και το αρνητικό ενδεχόμενο – δηλαδή το ενδεχόμενο σε μια θέση *στατικού* ή *κινητικού* μέρους του σχήματος να μπαίνει και το αντίθετό του – η γενίκευση αυτής της εκδοχής φαίνεται να είναι η μεγαλύτερη δυνατή. Επειδή όμως στο αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι κατεξοχήν τμήματα του έργου που έχουν να κάνουν με την διαδοχή σκηνής / άριας, θεωρούμενα μάλιστα με βάση όσα προηγήθηκαν για την σκοπιμότητα του αφηρημένου γενικού μορφικού σχήματος ως μεταβλητές, η παρακάτω γραφική παράσταση 2 μπορεί να θεωρηθεί επαρκής – και σε συσχετισμό με τα εμπειρικά δεδομένα αλλά και ως προς τον βαθμό γενίκευσης – για την παρούσα εργασία:

(σκηνή 1) – (άρια 1) – (σκηνή 2) – (άρια 2) [2]

όπου:

σκηνή 1: *κινητικό* ή *στατικό* μέρος, scena / σκηνή + tempo d' attacco ή σκηνή – recitativo ή ... (αθροιστικά ή εναλλακτικά και με άλλες προσθήκες)

άρια 1: *στατικό* ή *κινητικό* μέρος, cavatina ή cantabile με ή χωρίς συνδυασμούς συντελεστών ... (αθροιστικά ή εναλλακτικά και με άλλες προσθήκες)

σκηνή 2: *κινητικό* ή *στατικό* μέρος, tempo di mezzo* με ή χωρίς δραματουργική αντίθεση και με ή χωρίς συνδυασμούς συντελεστών ... (αθροιστικά ή εναλλακτικά και με άλλες προσθήκες)

*** Συμβατική χρήση του όρου για αποφυγή ταύτισης με την σκηνή 1**

άρια 2: *κινητικό* ή *στατικό* μέρος, cabaletta / stretta με ή χωρίς καταληκτική stretta, με ή χωρίς συνδυασμούς συντελεστών ... (αθροιστικά ή εναλλακτικά και με άλλες προσθήκες)

Το ανωτέρω σχήμα συνιστά ή μπορεί να συνιστά ενότητα σκηνικής δράσης και στην συγκεκριμένη μορφή του ταυτίζεται με το μορφικό σχήμα της διπλής άριας. Όμως η εκ των προτέρων οριζόμενη δραματουργική αντίθεση μεταξύ του πρώτου και του δευτέρου σκέλους του σχήματος και η ενότητα σκηνικής δράσης συνιστούν την *κοινή βάση* στην οποία μπορεί να στηρίζονται οι διάφορες εκφάνσεις του σχήματος και ως προς την οποία μπορεί να διαπιστώνονται αποκλίσεις απ' αυτό. Ωστόσο, αυτή η κοινή βάση και η μεταβλητότητα των στοιχείων ή μερών που το απαρτίζουν, καθιστούν αυτό το σχήμα κάτι διαφορετικό από ένα μορφικό σχήμα ή μια διαφορετική οπτική γωνία θεώρησης ενός μορφικού σχήματος· κι αυτό είναι που ονομάζεται στην παρούσα εργασία *μουσικοδραματουργικό σχήμα*.

3. Ποιητική αληθοφάνεια[30]

3.1. Η τριάδα των ετών 1851-1853 στο βερντιανό έργο

Η τριάδα των ετών 1851 μέχρι 1853 αποτελείται από τις τρεις γνωστότερες και επί περισσότερα από 150 χρόνια δημοφιλέστερες όπερες του Βέρντι, τον *Ριγκολέτο*, τον *Τροβατόρε* και την *Τραβιάτα*. Χρονολογικά πρώτη απ' αυτές είναι ο *Ριγκολέτο*, του οποίου η πρώτη εκτέλεση έγινε στις 11 Μαρτίου 1851 στην Βενετία. Ακολούθησαν η πρώτη εκτέλεση του *Τροβατόρε* στις 11 Ιανουαρίου 1853 στην Ρώμη και η πρώτη εκτέλεση της *Τραβιάτας* στις 6 Μαρτίου της ίδιας χρονιάς στην Βενετία. Τουλάχιστον κατά την διάρκεια του 20ού αιώνα, αν όχι και από τον 19ο, οι τρεις αυτές όπερες είχαν επισκιάσει όλα σχεδόν τα προγενέστερα έργα του συνθέτη, με βέβαιη εξαίρεση τον *Ναμπούκο* (1842), και είχαν αποκτήσει σταθερή θέση στο ρεπερτόριο των θεάτρων όπερας όλου του κόσμου. Μόλις στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ξαναβρήκαν σταθερά θέση στο ρεπερτόριο σύγχρονων θεάτρων όπερας κι άλλες προγενέστερες από την τριάδα των ετών 1851-1853 όπερες του συνθέτη.

Σε καθεμιά από τις τρεις αυτές όπερες, ο Βέρντι κάνει μια διαφορετική χρήση της διπλής άριας. Στον *Rigoletto* (*Ριγκολέτο*) υπάρχει μόνο μία διπλή άρια,[31] η οποία έχει εξαιρετικά ανεπτυγμένο *tempo di mezzo* με την συμμετοχή φωνητικού ensemble και χορωδίας, συνδυασμό που εμφανίζεται και στην stretta. Υπάρχουν όμως αρκετά ντουέτα. Στις άλλες δύο όπερες, η διπλή άρια καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του εκάστοτε έργου και είναι βασικός φορέας της δραματουργικής συγκρότησης, ιδιαίτερα στην *Τραβιάτα*, στην οποία γίνεται η πιο ρηξικέλευθη χρήση της.

3.2. Ο *Τροβατόρε*

Από τις τρεις όπερες του Βέρντι των ετών 1851-1853, ο *Τροβατόρε* είναι, από την πρεμιέρα του μέχρι την σύγχρονη εποχή παγκοσμίως και αδιάκοπα, η πιο δημοφιλής όπερα του συνθέτη. Παράλληλα, χαρακτηρίζεται όμως και ως η πιο δυσνόητη ως προς την συνοχή και την πορεία της δράσης στο λιμπρέτο. Γενικά, η κριτική δεν τον αντιμετώπισε μεν αρνητικά, αλλά οπωσδήποτε επιφυλακτικά σε σχέση με τις άλλες δύο όπερες. Οι απότομες μεταβολές καταστάσεων της σκηνικής δράσης και οι ακραίες μεταπτώσεις παθών (affects) των ηρώων, συνδυαζόμενες με το ξεδίπλωμα μιας υψηλής τέχνης του bel canto σε γοητευτικές και ευρηματικές μελωδίες, προσέδωσαν σ' αυτή την όπερα ώς ένα βαθμό τον «ψόγο» του εύκολου θεάματος, στο οποίο το bel canto γίνεται αυτοσκοπός για την προσέλκυση του θεατή / ακροατή, και την κατέστησαν παράδειγμα για την υπερίσχυση σ' αυτήν της τυποποίησης των *συνηθισμένων μορφών* σε βάρος της δραματικής ή ποιητικής αληθοφάνειας.[32] Ακόμα και στις τελευταίες

[30] Στον τίτλο της παρούσας εργασίας προτιμήθηκε η γενικότερη και ίσως ευρύτερα κατανοητή έκφραση «ποιητική αληθοφάνεια». Στο κείμενο, η έκφραση αυτή χρησιμοποιείται εναλλακτικά με την ισοδύναμή της «δραματική αληθοφάνεια», μια και το θέμα και το διακύβευμα της εργασίας αφορά την δραματική μουσική και ποίηση. Εξ άλλου, τουλάχιστον από τον Αριστοτέλη και εξής, η δραματική ποίηση είναι ένα κατεξοχήν είδος ποίησης.

[31] Είναι η άρια του Δούκα στην δεύτερη πράξη. Scena: *Ella mi fu rapita!* […] – Cantabile: *Parmi veder le lagrime* […] – Tempo di mezzo: *Duca, duca?* […] – Stretta: *Possente amor mi chiama,* […].

[32] Μια από μουσικολογική άποψη επίκαιρη, εύστοχη και συνοπτική εκτίμηση του έργου: «*Il Trovatore* clearly started life as a sequel to *Rigoletto*, this time with an outcast female protagonist (the gypsy Azucena) claiming sympathy. But the drama's operatic manifestation proved very different, almost a contradiction of the "advances" made in the earlier opera. There is no "fusion" of genres, indeed all the main characters express themselves in the traditional forms of serious Italian opera, the symmetries of the overall organization (four acts, each divided into two) echoed in their patterned confrontations. But in fact the achievement of the opera lies precisely in this restriction of formal discourse, the emotional

δεκαετίες του 20ού αιώνα μπορούσε να διαβάσει κανένας συγκεκριμένους ψόγους για υπερίσχυση στο έργο της *συνηθισμένης μορφής* σε βάρος της δραματικής αληθοφάνειας.[33]

Βάση του λιμπρέτου της όπερας είναι το θεατρικό έργο του ισπανού θεατρικού συγγραφέα García Gutiérrez (1813-1884) *El Trovador* (πρεμιέρα: Μαδρίτη 1836), που είχε γνωρίσει στην εποχή του μεγάλη επιτυχία και το οποίο τράβηξε την προσοχή του Βέρντι, ο οποίος και το πρότεινε στον Σαλβαντόρε Καμαράνο (Salvadore Cammarano, 1801-1852), έναν από τους λιμπρετίστες του.

Το ενδιαφέρον του Βέρντι για το θεατρικό έργο *El Trovador* ως βάση για ένα λιμπρέτο όπερας εκδηλώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1850. Σε δύο επιστολές του από εκείνη την εποχή προς τον Καμαράνο, εξηγεί τους λόγους της προτίμησής του και το πώς σκέφτεται γενικά ότι θα ήθελε να είναι μια όπερα. Στην πρώτη επιστολή, με ημερομηνία 2 Ιανουαρίου 1851, γράφει, μεταξύ άλλων:

> This [το δράμα *El Trovador* του Gutiérrez] seems to me very beautiful, imaginative, and full of strong situations.[34]

energy of the drama being constantly channelled through the most tightly controlled formal units. The success of *Trovatore* should remind us that it is dangerous to see Verdian development in too simple a line, still less tie it unthinkingly to a gradual "emancipation" from formal restrictions: in spite of its celebration of traditional forms, the opera is anything but a throw-back to earlier achievements». Roger Parker, λήμμα "Verdi, Giuseppe: 4 (vii)", στο: *Grove Music Online*, πρόσβαση 23.2.2016.

Μετάφραση: «Ο *Τροβατόρε* άρχισε αναμφίβολα την ζωή του ως ένα παρακολούθημα του *Ριγκολέτο*, αυτή την φορά μ' έναν θηλυκό κοινωνικά απόβλητο πρωταγωνιστή (την τσιγγάνα Ατσουτσένα) να διεκδικεί την συμπάθεια. Αλλά η οπερατική υλοποίηση του δράματος αποδείχτηκε πολύ διαφορετική, σχεδόν αντιφατική προς τα "ανοίγματα" που είχαν γίνει στην προηγούμενη όπερα. Δεν υπάρχει στον *Τροβατόρε* "μίξη" των γενών [βλ. παραπάνω, υποσημ. 1]. Πράγματι, όλοι οι κύριοι χαρακτήρες εκφράζονται με τις παραδοσιακές μορφές της ιταλικής opera seria, οι συμμετρίες της συνολικής οργάνωσης (τέσσερις πράξεις, η καθεμιά διαιρούμενη σε δύο μέρη) απηχούνται στις "πατροναρισμένες" συγκρούσεις τους. Έτσι, το επίτευγμα της όπερας βρίσκεται ακριβώς σ' αυτή την περιοριστική από μορφική άποψη ροή, με την συναισθηματική ενέργεια από το δράμα να κατευθύνεται σταθερά μέσα από τις πιο σφιχτά ελεγχόμενες μορφικές ενότητες. Η επιτυχία του *Τροβατόρε* πρέπει να μας υπενθυμίζει ότι είναι επικίνδυνο να θεωρεί κανένας την εξέλιξη του Βέρντι υπερβολικά γραμμική κι ακόμα περισσότερο να την συνδέει απερίσκεπτα με μια βαθμιαία "χειραφέτηση" από μορφικούς περιορισμούς. Παρά την κυριαρχία παραδοσιακών μορφών, η όπερα αυτή είναι κάθε άλλο παρά ένα πισωγύρισμα σε προηγούμενα επιτεύγματα».

[33] Egon Voss, "Musikdrama und Gesangsoper", στο: Carl Dahlhaus – Hellmut Kühn – Helga de la Motte-Haber – Dieter Zimmerschied (επιμ.), *Funk-Kolleg Musik*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, Bd. 1, σ. 288. Ο ψόγος αναφέρεται στην αρχή του *τελικού φινάλε* (*Finale ultimo*) του έργου, το οποίο θα εξεταστεί και στην συνέχεια της παρούσας εργασίας. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, κατά την γνώμη του γράφοντος, ότι αυτός ο ψόγος διατυπώνεται στο πλαίσιο μιας εύστοχης και αξιοσύστατης πραγμάτευσης για την σχέση κειμένου και δραματουργίας στην *Gesangsoper*· πραγμάτευσης, η οποία σε καμμία περίπτωση δεν έχει σχέση με κοινότοπες κρίσεις περί δήθεν γοητευτικών μελωδιών για την προσέλκυση του ακροατή. Μάλιστα, όσα γράφονται στην πραγμάτευση αυτή, θα μπορούσαν να είναι επιχειρήματα και για το ακριβώς αντίθετο απ' αυτό που υποστηρίζει ο συγγραφέας στον ψόγο του.

[34] Βλ. David R. B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, σ. 282. Στο Werner Otto (επιμ.), *Giuseppe Verdi – Briefe*, Berlin: Henschelverlag, 1983, σ. 74-75, η επιστολή αυτή χρονολογείται στις 2 Ιανουαρίου 1850. Αποκλίσεις στην χρονολόγηση επιστολών του Βέρντι δεν είναι άγνωστες στην σχετική βιβλιογραφία. Τμηματικές ειδικές δημοσιεύσεις επιστολών του συνθέτη στο πρωτότυπο ή σε μεταφράσεις είναι καταρχήν, λόγω της ειδικής εκδοτικής επιμέλειάς τους, πιο αξιόπιστες από αποσπασματικές αναδημοσιεύσεις τους σε άρθρα ή άλλου είδους συγγραφές. Ωστόσο, η αντιπαραβολή αποσπασμάτων της αλληλογραφίας του Βέρντι με τα πρωτότυπα στις καθολικές και στις κύριες μερικές εκδόσεις της αλληλογραφίας του συνθέτη είναι πάντα σημαντική, ενδεχομένως και αναγκαία. Από τις δύο καθολικές εκδόσεις, προσιτή στον συγγραφέα της παρούσας εργασίας ήταν και είναι η πρώτη και παλαιότερη (Gaetano Cesari – Alessandro Luzio (επιμ.), *I*

Στην δεύτερη επιστολή, με ημερομηνία 4 Απριλίου 1851, γράφει, μεταξύ άλλων, τα εξής:

> As far as the distribution of the pieces is concerned let me say that when I am given verses that can be set in music, every form, every distribution is good: indeed the more novel and bizarre they are, the more I am pleased with them. If in operas there were neither cavatinas, nor duets, nor trios, nor choruses, nor finales etc. etc. and if the whole opera were (if I might express it this way) one single piece, I should find it more reasonable and proper.[35]

Αυτή η άποψη, που φαίνεται να προαναγγέλλει την δραματουργική σύλληψη του *Falstaff*, είναι εύλογο να γράφεται από τον Βέρντι ένα μήνα περίπου μετά την πρεμιέρα του *Rigoletto*. Δεν έχει όμως καμμιά σχέση μ' αυτό που έγινε τελικά ο *Τροβατόρε* – δηλαδή μια όπερα στην οποία οι *συνηθισμένες μορφές* προσδιορίζουν την δραματουργία της και στην οποία ακριβώς αυτό το γνώρισμα σχολιάζεται εδώ ως προς την δραματική αληθοφάνεια που συνεπάγεται ή δεν συνεπάγεται. Επομένως η πραγμάτευση επικεντρώνεται πλέον στο τετραμερές αφηρημένο μουσικοδραματουργικό σχήμα που εκτέθηκε παραπάνω στο 2.3. (Η διπλή άρια – Μουσικοδραματουργικά σχήματα), στην έκφανσή του ως διπλής άριας, αλλά και σε κάποιες άλλες προσφερόμενες για σύγκριση εκφάνσεις του.

Η δυσνόητη συνοχή στην πορεία της δράσης, το πιο ομόφωνα αναγνωρισμένο γνώρισμα του λιμπρέτου στον *Τροβατόρε*,[36] σε συνδυασμό με τις απότομες μεταβολές

Coppialettere di Giuseppe Verdi (A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita), Milano 1913 (digitized by the Internet Archive in 2009 with funding from University of Toronto, http://www.archive.org/details/icopialettereOOverd, ελεύθερη για κατέβασμα σε pdf), ελλιπής και όχι απαλλαγμένη από λάθη, στην οποία όμως δεν περιλαμβάνεται η παραπάνω επιστολή. Αντιπαραβολή με πρωτότυπα μπόρεσε μόνο πολύ περιορισμένα να γίνει για την παρούσα εργασία. Έτσι, τα αναφερόμενα αποσπάσματα παρατίθενται εδώ στην μεταφρασμένη εκδοχή τους από το βοήθημα που χρησιμοποιήθηκε κάθε φορά και ύστερα από αντιπαραβολή με την παραπάνω αναφερθείσα μερική έκδοση σε γερμανική μετάφραση. – Μετάφραση: «[Το δράμα *El Trovador* του Gutiérrez] μου φαίνεται πολύ ωραίο, με πολύ φαντασία γραμμένο και γεμάτο με έντονες καταστάσεις».

[35] Kimbell, ό.π., σ. 284. Βλ. και Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Revised edition, Oxford: Clarendon Press, 1992, vol. 2, σ. 61. Ίδια χρονολόγηση και στο Otto (επιμ.), ό.π., σ. 85-86. Στο: Cesari – Luzio (επιμ.), ό.π., δεν περιλαμβάνεται αυτή η επιστολή. – Μετάφραση: «Σ' ό,τι αφορά την διάρθρωση των κομματιών [την διάρθρωση των *νούμερων*] της όπερας, επιτρέψτε μου να πω ότι όταν μου δίνουν στίχους που μπορούν να μελοποιηθούν, κάθε μορφή, κάθε διάρθρωση των κομματιών, είναι για εμένα καλή. Πράγματι, όσο περισσότερο καινοτόμα και ασυνήθιστα είναι αυτά, τόσο περισσότερο μου αρέσουν. Αν στις όπερες δεν υπήρχαν ούτε καβατίνες, ούτε ντουέτα, ούτε τρίο, ούτε χορωδιακά, ούτε φινάλε κτλ. κτλ., και αν ολόκληρη η όπερα ήταν (αν θα μπορούσα να εκφραστώ έτσι) ένα μόνο κομμάτι, θα το εύρισκα περισσότερο λογικό και ενδεδειγμένο».

[36] Η δυσνόητη συνοχή στην πορεία της δράσης γίνεται εμφανής σε κάθε προσπάθεια συνεκτικής αφήγησης της υπόθεσης του έργου. Η ακολουθούσα σύντομη παρουσίαση αυτής της υπόθεσης είναι ελεύθερη απόδοση από τον γράφοντα του αντιστοίχου τμήματος από το κεφάλαιο για τον *Τροβατόρε* στο βιβλίο του Μπαζέβι.

Η υπόθεση του έργου: Η Ατσουτσένα, ο ένας από τους δύο κύριους γυναικείους ρόλους της όπερας, είναι μια τσιγγάνα, της οποίας η μητέρα είχε καεί ζωντανή ως μάγισσα με εντολή του γέρου Κόμη ντι Λούνα. Οι τελευταίες λέξεις της ήσαν «Εκδικήσου με!» και στην κόρη της έπεσε το καθήκον να εκπληρώσει αυτή την εντολή εκδίκησης. Γι' αυτό, η Ατσουτσένα απάγει έναν από τους γιούς του Κόμη ντι Λούνα με σκοπό να τον κάψει ζωντανό, αλλά κατά λάθος θύμα στον δια πυράς θάνατο πέφτει ο δικός της γιος. Στην θέση του χαμένου γιού της, η Ατσουτσένα υιοθετεί τον κλεμμένο γιο του κόμη δίνοντάς του το όνομα Μανρίκο (ο ένας από τους δύο κύριους ανδρικούς ρόλους της όπερας, που είναι επίσης και το φερώνυμο πρόσωπο του τίτλου της όπερας). Προαισθανόμενος τον θάνατό του, ο γέρος κόμης αφήνει εντολή στον άλλο γιό του να ψάξει επίμονα να βρει τον χαμένο αδελφό του. Αλλά ο νέος

καταστάσεων στην σκηνική δράση, οδήγησαν τον Μπαζέβι να ολοκληρώσει ως εξής την εισαγωγική παράγραφο του κεφαλαίου για τον *Τροβατόρε* στο βιβλίο του:

> Ognuno vede, che le *inverosimiglianze*, ed anche la assurdità non mancano in questo argomento; ma per compenso vi è quanto basta a scuotere le fibre dello spettatore.[37]

Η τυχαία σύμπτωση των εξαρτημένων από τα αντίθετά τους λέξεων (verosimiglianze) / *inverosimiglianze* στο κείμενο του Μπαζέβι και αληθοφάνεια / (αναληθοφάνεια) στον τίτλο της παρούσας εργασίας βοηθάει να διατυπωθεί επιγραμματικά εδώ ο πυρήνας του θέματος: Πού και πώς υπάρχει *αληθοφάνεια* στα *μουσικοδραματουργικά σχήματα* στον *Τροβατόρε*;

3.2.1. Το τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα και η διπλή άρια στον *Τροβατόρε*

Πέντε νούμερα της παρτιτούρας του έργου ανταποκρίνονται με μεγάλη σαφήνεια στο τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα. Στο πρώτο μέρος (πρώτη πράξη) είναι το νούμερο 2 (*Scena e Cavatina*) και το νούμερο 3 (*Scena, Romanza e Terzetto*), στο δεύτερο μέρος (δεύτερη πράξη) το νούμερο 7 (*Scena ed Aria*), στο τρίτο μέρος (τρίτη πράξη) το νούμερο 11 (*Scena ed Aria*) και στο τέταρτο μέρος (τέταρτη πράξη) το νούμερο 12 (*Scena, Aria e Miserere*). Για καθένα απ' αυτά τα νούμερα της παρτιτούρας, γίνεται στην συνέχεια μια ανάλυση ως προς το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, η οποία ολοκληρώνεται με την κατάστρωση του αντίστοιχου μουσικοδραματουργικού σχήματος μεταβλητών υπό μορφή πίνακα. Σύμφωνα με τον στόχο της παρούσας εργασίας, αυτό το μουσικοδραματουργικό σχήμα δεν απεικονίζει πλέον την *συνηθισμένη μορφή*, αλλά την απόκλιση απ' αυτήν. Πίνακας αναφοράς για τα επόμενα είναι ο Πίνακας 1, γιατί σ' αυτόν η συγκεκριμένη παριστανόμενη διπλή άρια ταυτίζεται με την *συνηθισμένη μορφή* και δεν αποκλίνει απ' αυτήν.

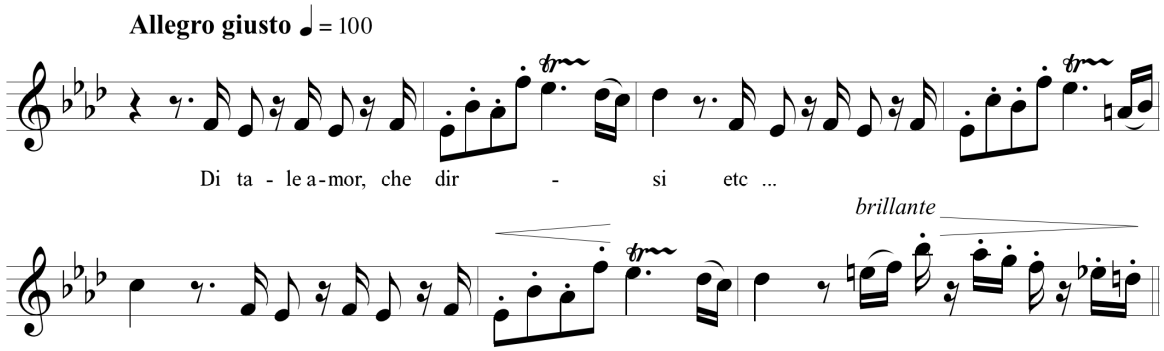
Κόμης ντι Λούνα (ο έτερος από τους δύο κύριους ανδρικούς ρόλους της όπερας), παρά τις προσπάθειές του, δεν κατορθώνει να βρει ούτε καν ίχνος του, αλλά και δεν αναγνωρίζει τον χαμένο αδελφό του στον ανταγωνιστή του στο έρωτα τροβαδούρο, στον αγαπημένο της Λεονόρας (ο έτερος από τους δύο κύριους γυναικείους ρόλους της όπερας), αλλά και εχθρό του σε μια εμφύλια σύγκρουση. Στην έξαρση της ζήλειας τους, οι δύο αντίπαλοι μονομαχούν μεταξύ τους αλλά την τελευταία στιγμή μια μυστηριώδης δύναμη συγκρατεί τον νικητή Μανρίκο από το να χώσει το ξίφος του στο στήθος του αντιζήλου του, ο οποίος γλυτώνει έτσι την ζωή του. – Συντριμμένη από μια απατηλή φήμη για τον θάνατο του Μανρίκο, η Λεονόρα αποφασίζει να μπει σε μοναστήρι. Ο νέος Κόμης ντι Λούνα αποφασίζει να την απαγάγει, αλλά την τελευταία στιγμή φτάνει ο Μανρίκο και κατορθώνει να την αποσπάσει από τα χέρια του και να την οδηγήσει στην στρατιωτική του έδρα. Στο μεταξύ, η Ατσουτσένα έχει αιχμαλωτισθεί από τους στρατιώτες του Κόμη ντι Λούνα. Μόλις μαθαίνει αυτό το νέο, ο Μανρίκο τρέχει να την ελευθερώσει. Στην προσπάθειά του, όμως, αιχμαλωτίζεται τελικά κι αυτός από τον κόμη και φυλακίζεται μαζί με την ήδη αιχμάλωτη μητέρα του. Κινούμενη από τον έρωτά της για τον Μανρίκο, η Λεονόρα υπόσχεται την προσφορά του έρωτά της στον Κόμη ντι Λούνα, ζητώντας και παίρνοντας ως αντάλλαγμα την απελευθέρωση του Μανρίκο. Κρυφά όμως παίρνει η ίδια δηλητήριο. Όταν ο κόμης αποκαλύπτει την εξαπάτησή του κι ενώ η Λεονόρα πεθαίνει από την δράση του δηλητηρίου, διατάζει τον άμεσο αποκεφαλισμό του Μανρίκο. Αμέσως όμως μετά απ' αυτό, η επίσης φυλακισμένη Ατσουτσένα αποκαλύπτει στον κόμη ότι έχει διαπράξει αδελφοκτονία. Πρβλ. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 203-204· *The Operas of Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 249-250.

[37] Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 204-205. – Μετάφραση: «Ο καθένας βλέπει ότι οι *αναληθοφάνειες* αλλά και ο παραλογισμός δεν λείπουν απ' αυτή την υπόθεση. Αλλά για ανταμοιβή υπάρχουν αρκετά πράγματα που αγγίζουν τις συναισθηματικές χορδές του θεατή» (η υπογράμμιση του γράφοντος). Η λέξη *inverosimiglianza* (πληθ. *inverosimiglianze*) είναι λεκτική άρνηση της λέξης *verosimiglianza* (πληθ. *verosimiglianze*), η οποία είναι αντίστοιχη της ελληνικής *αληθοφάνεια*. Η ένα προς ένα αντιστοιχία των συνθετικών της ιταλικής λέξης προς την αντίστοιχη ελληνική επιτρέπει να σχηματισθεί και στα ελληνικά ως νεολογισμός η αντίστοιχη λεκτική άρνηση – δηλαδή *αναληθοφάνεια* (πληθ. *αναληθοφάνειες*).

3.2.1.1. Πρώτο μέρος (πρώτη πράξη), 2. *Scena e Cavatina* (Άρια της Λεονόρας, καβατίνα & καμπαλέτα με συμμετοχή στις σκηνές 1 και 2 της ακόλουθής της Ινές)

Το νούμερο αυτό είναι μια τυπική περίπτωση διπλής άριας, σε πλήρη αντιστοιχία προς το μουσικοδραματουργικό σχήμα (σκηνή 1) – (άρια 1) – (σκηνή 2) – (άρια 2). Η άρια 1 είναι *aria di sortita*, επομένως *καβατίνα*, και η σκηνή 1 αναφέρεται σε προϋπάρχουσα θυμική κατάσταση και συγκεκριμένα στην ερωτική προσμονή και ευτυχία που προκάλεσε στην Λεονόρα το τραγούδι ενός άγνωστου τροβαδούρου μέσα στην νύχτα, ο οποίος εκλιπαρούσε επώνυμα τον έρωτά της. Η δραματουργική αντίθεση προκαλείται στην σκηνή 2 από την αμφισβήτηση εκπλήρωσης των επιθυμιών που συνεπάγεται η δεδομένη θυμική κατάσταση και την προτροπή για απάρνησή τους εκ μέρους της Ινές. Αυτή η αμφισβήτηση και η προτροπή οδηγούν την Λεονόρα να εκφράσει στην άρια 2 την αντίθεσή της ως φαντασίωση ερωτικής ευτυχίας με το αγαπημένο πρόσωπο.

Η άρια 1 είναι μια τυπική περίπτωση *cantabile* και η άρια 2 είναι από κάθε άποψη μια τυπική καμπαλέτα, στην οποία υπάρχει παρεμβολή της Ινές – δευτέρου προσώπου ως *pertichino* / *pertichina*,[38] με την οποία παρεμβολή δίνεται έμφαση στον λόγο που προκάλεσε την δραματουργική αντίθεση στην σκηνή 2. Ως τυπική η καμπαλέτα αυτή, αποτελείται, σε μια γενική θεώρηση της φραστικής δομής, από δύο εικοσιτετράμετρα (με συμπεριλαμβανομένη στο καθένα επανάληψη) τμήματα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται ένα επτάμετρο τμήμα με *pertichino* και τα οποία συμπληρώνονται στο τέλος με κόντα στην οποία συμμετέχει και το *pertichino*. Το θέμα της καμπαλέτας έχει τυπική για καμπαλέτα ανάλαφρη έκφραση, με εμφατικά δεξιοτεχνικά στοιχεία και ιδιαίτερο γνώρισμα την *melodia spezzata*[39] ως μουσική συνδήλωση της ανυπόμονης προσμονής για την εκπλήρωση της ερωτικής ευτυχίας στην πράξη (βλ. Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1

[38] Ευκαιριακή παροδική παρεμβολή χαρακτήρα / ρόλου που έχει δικό του σολιστικό μέρος, πρωτεύον ή δευτερεύον, στο έργο. Το παρεμβαλλόμενο εδώ πρόσωπο είναι η Ινές, ακόλουθη της Λεονόρας και δευτερεύων γυναικείος ρόλος του έργου. Οι παρεμβολές *pertichino* είναι σύνηθες μορφολογικό και δραματουργικό γνώρισμα στις καμπαλέτες: πρβλ. π.χ. την παρεμβολή ως *pertichino* του Αλφρέδου (κύριου ανδρικού ρόλου) στην καμπαλέτα της Βιολέτας *Sempre libera…*, με την οποία ολοκληρώνεται η μεγάλη διπλή άρια ως φινάλε της πρώτης πράξης της *Τραβιάτας*.

[39] Εδώ, διακοπτόμενη με σύντομες παύσεις μελωδική γραμμή (βλ. Karl Schumann, "Bilder aus einem spanischen Bürgerkrieg – *Il Trovatore* – Romanze im Kostüm des Historiendramas", στο: Attila Csampai – Dietmar Holland (επιμ.), *Giuseppe Verdi – Der Troubadour*, Hamburg 1986, σ. 23). – Ο Μπαζέβι επαινεί την μελωδία αυτής της καμπαλέτας, θεωρώντας ότι έχει χάρη και χαρακτηρίζοντας τον ρυθμό της «πηδηχτό» και «παιχνιδιάρικο» (*saltellante* και *follegiante* είναι οι ιταλικές λέξεις που χρησιμοποιεί: βλ. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 208).

Στην καβατίνα, που αναφέρεται συχνά στην βιβλιογραφία ως *καβατίνα της Λεονόρας*, παρουσιάζονται γνωρίσματα της φραστικής δομής με μουσικοδραματουργικές προεκτάσεις, τα οποία είναι τυπικά για το έργο του Βέρντι. Γενικότερα, τα cantabile ή primo tempo τμήματα των διπλών αριών είναι το κατεξοχήν πεδίο ανάπτυξης της μελωδικής έκφρασης, της αντιστοίχισης με τον ποιητικό λόγο του λιμπρέτου και της δραματικής λειτουργίας των στατικών μερών στην ιταλική δραματική όπερα του 19ου αιώνα, καθώς και της πολυμορφίας στην φραστική δομή ήδη πριν από τον Βέρντι. Απ' αυτή την άποψη, η συγκεκριμένη καβατίνα είναι αντιπροσωπευτική τόσο ως μέρος άριας 1 διπλής άριας γενικά, όσο και γι' αυτού του είδους τις άριες στο βερντιανό έργο. Έτσι, θεωρούμε σκόπιμο ο σχολιασμός αυτής της καβατίνας να μην περιοριστεί στα σχετικά με το θέμα της παρούσας εργασίας, αλλά να επεκταθεί και σε ζητήματα γενικότερης σημασίας για το υπό εξέταση φαινόμενο, χωρίς όμως να μετατρέπεται και σε πλήρη μορφολογική και μουσικοποιητική ανάλυση. Αυτή η κατά κάποιον τρόπο παρέκβαση από το καθαυτό θέμα της παρούσας εργασίας δεν θα συνεχιστεί στον σχολιασμό των άλλων παραδειγμάτων του τετραμερούς σχήματος που εξετάζονται στην παρούσα εργασία.

Η φραστική δομή του φωνητικού μέρους, μετά την σύντομη ορχηστρική εισαγωγή, έχει στην καβατίνα της Λεονόρας το ακόλουθο σχήμα (οι εντός παρένθεσης αριθμοί δηλώνουν αριθμό μουσικών μέτρων και ο τελευταίος τον αριθμό της γραφικής παράστασης):

a (4) + a′ (4) + b (4) + c (4 + 4) + coda (7) [3]

Εμφανές μορφικό γνώρισμα αυτού του σχήματος είναι ότι δεν ολοκληρώνεται με επανάληψη ή τροποποίηση του αρχικού στοιχείου του αλλά με προσθήκη νέου τμήματος ή νέων τμημάτων. Πρόκειται για μια *μορφή σειράς τμημάτων* (γερμ. *Reihungsform*) – ίσως και στα ελληνικά *σειραϊκή μορφή*.[40] Αυτό το τυπικό για τον Βέρντι φραστικό σχήμα, με την κατά κάποιο τρόπο «διαρκή ανανέωσή» του εμπεριέχει την συνέχισή του, μουσική και δραματική, στο επόμενο τμήμα του σχήματος, ειδικά εδώ για την καβατίνα της διπλής άριας στην σκηνή 2, αλλά και γενικότερα στην συνέχεια της σκηνικής δράσης.[41] Κι αυτό παρά το ότι το λιμπρέτο αποτελείται εδώ από δύο κλειστές ποιητικές στροφές (το σχήμα στο σύνολό του επαναλαμβάνεται δύο φορές σε αντιστοιχία κάθε φορά προς καθεμιά στροφή) επτασύλλαβων (*settenari*)[42] στίχων – ένα εξαιρετικά συνηθισμένο ποιητικό μέτρο σε λυρικούς στίχους (*versi lirici*) λιμπρέτων.

[40] Βλ. Michels, *DTV-Atlas zur Musik*, ό.π., τόμος 1, σ. 108· *Άτλας της μουσικής*, ό.π., τόμος 1, σ. 108-109. – Φυσικά, ο επιθετικός προσδιορισμός *σειραϊκή* δεν έχει εδώ καμμιά σχέση με τον *σειραϊσμό* ως τεχνική υφής στην μουσική του 20ού αιώνα. – Στο πλαίσιο του τεχνικού λεξιλογίου των ηλεκτρονικών υπολογιστών έχει σχηματιστεί, προφανώς από την αγγλική λέξη *series*, και το αντίστοιχο επίθετο *serial*, ως συνώνυμος νεολογισμός το επίθετο *σειριακός, -κή, -κό* (!). Επειδή όμως το ουσιαστικό *σειρά* δεν προέρχεται από το αγγλικό *series*, αλλά είναι αρχαία ελληνική λέξη, ο συντάκτης του παρόντος δεν βλέπει τον λόγο να ληφθεί ως αφετηρία για τα παράγωγά του η αγγλική λέξη *series*, μια και υπάρχει η ελληνική *σειρά*. Κατά συνέπεια, το παράγωγο επίθετο είναι εδώ *σειραϊκός, -ϊκή, ϊκό*, που είχε χρησιμοποιηθεί ήδη και από την δεκαετία του 1960 για τον χαρακτηρισμό της τεχνικής υφής του *σειραϊσμού* (ξένης ελληνογενούς λέξης, η οποία στα αγγλικά είναι *serialism*, στα γαλλικά *sérialisme* και στα γερμανικά *Serialismus*).

[41] Το βασικό σχήμα της φραστικής δομής αποτελείται από τρία τμήματα a – b – c (Döhring, ό.π., σ. 522). Ωστόσο, με βάση το γνώρισμα ότι το σχήμα αυτό δεν κλείνει με επανάληψη του πρώτου τμήματος, εμφανίζεται διευρυμένο και με περισσότερα από τρία τμήματα και με υποδιαιρέσεις τους (Döhring, ό.π., σ. 524, 534, 535). Στον Döhring (ό.π., σ. 524) αναφέρεται μέχρι και πενταμερής διάρθρωση.

[42] Βλ. για τα ζητήματα ιταλικής ποιητικής μετρικής εδώ και σ' όλα τα σημεία της παρούσας εργασίας, στα οποία γίνεται ποιητική μετρική ανάλυση: Rita Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia: Marsilio, 1998, σ. 108-113· Emanuele Senici, "Words and music", στο: Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 89-90· "Metrica italiana" στο: *Wikipedia italiana*, πρόσβαση 9.7.2016.

Σε κάθε στροφή οι επτασύλλαβοι ποιητικοί στίχοι έχουν ανά δύο σταθερό σχήμα διαδοχής. Ο πρώτος είναι *προπαροξύτονος* (ιταλ. *sdrucciolo*· συντομογραφία στο παράδειγμα 2α: *προπ.*), ο δεύτερος *παροξύτονος* (ιταλ. *piano*· συντομογραφία στο παράδειγμα 2α: *παρ.*). Αυτή η διαδοχή ανά δύο επαναλαμβάνεται μέχρι και τον όγδοο στίχο κάθε στροφής. Τα στοιχεία a και a΄ του σχήματος αντιστοιχούν το καθένα σε τέσσερα μουσικά μέτρα, τα οποία ανά δύο αντιστοιχούν σ' έναν ποιητικό στίχο. Το στοιχείο c αντιστοιχεί επίσης σε τέσσερα μουσικά μέτρα, τα οποία επαναλαμβάνονται δύο φορές κι από τα οποία κάθε τετράδα μουσικών μέτρων αντιστοιχεί σ' έναν ποιητικό στίχο – υπάρχει δηλαδή στο στοιχείο c μια διεύρυνση, από την πλευρά της μουσικής, της αντιστοιχίας μεταξύ μουσικής και ποιητικού κειμένου.[43] Τέλος η κόντα αποτελείται από επτά μέτρα, τα οποία αντιστοιχούν στους δύο τελευταίους στίχους κάθε στροφής. Εδώ η διεύρυνση γίνεται μεγαλύτερη και η μουσική μετρική ασυμμετρία, που φαίνεται να υπάρχει, αφενός αίρεται μουσικά με τις κορώνες στο προτελευταίο μέτρο κι αφετέρου αντιστοιχεί σε σύνολο δεκατεσσάρων συλλαβών και των δύο τελευταίων στίχων. Συγκεκριμένα, κάθε ποιητική στροφή συμπληρώνεται από δύο επτασύλλαβους στίχους – δηλαδή σύνολο στίχων για κάθε στροφή: δέκα στίχοι. Από τους δύο τελευταίους στίχους, ο πρώτος είναι προπαροξύτονος και ο δεύτερος οξύτονος. Ο οξύτονος επτασύλλαβος αποτελεί κατά κανόνα χαρακτηριστικό μέσο ολοκλήρωσης της ποιητικής στροφής στην ιταλική ποιητική μετρική[44] και σ' αυτό

[43] Αυτή η διεύρυνση στους στίχους 7 και 8 είναι μεμονωμένη ένδειξη για ένα πολύ πιο σύνθετο φαινόμενο μελωδισμού. Ο Βέρντι, σε μια επιστολή του με ημερομηνία 2 Μαΐου 1898 προς τον μουσικοκριτικό και αργότερα βιογράφο του Camille Bellaigue, γράφει για τον Μπελίνι: «Anche nelle sue opere meno conosciute, nella *Straniera*, nel *Pirata*, vi sono melodie lunghe lunghe lunghe, come nissuno ha fatto prima di lui» (Friedrich Lippmann, "Verdi und die 'melodia lunga lunga lunga'", *Studi verdiani* 17, 2003, σ. 11· Cesari – Luzio (επιμ.), ό.π., σ. 416). – Μετάφραση: «Αλλά και στις λιγότερο γνωστές όπερές του, στην *Ξένη*, στον *Πειρατή*, υπάρχουν μελωδίες μακρές, μακρές, μακρές, όπως κανένας δεν έκανε πριν απ' αυτόν».

Αυτός ο χαρακτηρισμός του Βέρντι για *melodie lunghe, lunghe, lunghe*, ενισχυόμενος κι από άλλες μαρτυρίες της εποχής, κατέστη ένα πρόγραμμα για την έρευνα της ιταλικής όπερας του 19ου αιώνα στην μουσικολογία του 20ού. Ο χαρακτηρισμός του Βέρντι έδειχνε, χωρίς να το αναφέρει ο ίδιος, την *Casta Diva*, καβατίνα διπλής άριας, της οποίας η δεύτερη άρια είναι η *Ah! bello a me ritorna*, από την όπερα *Νόρμα*. Και δικαιολογημένα, γιατί αυτή η άρια είναι ένα κατεξοχήν παράδειγμα μιας μελωδίας *lunga*, όπως την εννοούσε και ο Βέρντι. Όμως η υπόθεση δεν τελειώνει εδώ. Η μουσικολογική έρευνα έχει αναδείξει αυτό το φαινόμενο ως ένα πολυδιάστατο φαινόμενο τεχνικής σύνθεσης και αισθητικής της μουσικής που δεν περιορίζεται σε διευρύνσεις όπως αυτές στην καβατίνα *Tacea la notte placida*. Ο Καρλ Ντάλχαους, στην συνθετική πραγμάτευσή του για την μουσική του 19ου αιώνα, η οποία δημοσιεύτηκε ως ξεχωριστός τόμος του *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, Laaber: Laaber-Verlag, 1980, σ. 95), κάνει τίτλο κεφαλαίου το παροιμιώδες αυτό απόσπασμα από την επιστολή του Βέρντι, αρχίζει το κεφάλαιο με το παρατεθέν κι εδώ χωρίο από την επιστολή του Βέρντι, και συνεχίζει με την εξής παράγραφο:

«Und man kann ohne Übertreibung behaupten, daß Bellinis Arienmelodik, vor allem das Cantabile der langsamen Tempi, den Inbegriff dessen darstellte, was das 19. Jahrhundert – mit erstaunlicher Einmütigkeit – unter einer Melodie im emphatischen Sinne des Wortes verstand» (μετάφραση: «Χωρίς υπερβολή, μπορεί να ισχυριστεί κανένας ότι ο μελωδισμός των αριών του Μπελλίνι, προπαντός το cantabile των αργών tempi, αποτελούσε την πεμπτουσία αυτού, το οποίο ο 19ος αιώνας – με εκπληκτική ομοφωνία – καταλάβαινε ως μελωδία με την εμφατική σημασία της λέξης).

Ο Friedrich Lippmann, σημαντικός ερευνητής του φαινομένου, ιδιαίτερα με την μονογραφία του *Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit*, Analecta Musicologica, Köln – Wien 1969, στην αναφερθείσα παραπάνω δημοσίευσή του ερευνά αυτό το φαινόμενο στο βερντιανό έργο και θεωρεί την καβατίνα *Tacea la notte placida* ως ένα από τα χαρακτηριστικά δείγματα των *melodie lunghe* στα έργα του Βέρντι (Lippmann, ό.π., σ. 43-44).

[44] Στον Senici, ό.π., σ. 89, παρατίθεται ενδεικτικά η οκτάστιχη στροφή από μια καμπαλέτα της όπερας

ανταποκρίνεται η διαμόρφωση της μουσικής φράσης με την βαθμιαία έξαρση της έκφρασης και την εμφατική κατάληξη. Τέλος, στον άρτιο αριθμό συλλαβών των δύο τελευταίων στίχων (δεκατέσσερις συλλαβές) αντιστοιχίζεται η άρση της μουσικής ασυμμετρίας των επτά μέτρων της κόντα (βλ. Παράδειγμα 2).

α) Ποιητικό κείμενο

1η στροφή			2η στροφή
Tacea la notte placida	1	(προπ. – μέτρα 1-2)	Versi di prece, ed umile
e bella in ciel sereno	2	(παρ. – μέτρα 3-4)	qual d'uom che prega iddio;
la luna il viso argenteo	3	(προπ. – μέτρα 5-6)	in quella ripeteasi
mostrava lieto e pieno;	4	(παρ. – μέτρα 7-8)	un nome… il nome mio…
quando suonar per l'aere,	5	(προπ. – μέτρα 9-10)	Corsi al veron sollecita…
infino allor sì muto…	6	(παρ. – μέτρα 11-12)	egli era, egli era desso!..
dolci s'udiro e flebili	7	(προπ. – μέτρα 13-16)	Gioia provai che agli angeli
gli accordi d'un lïuto,	8	(παρ. – μέτρα 17-20)	solo è provar concesso!
e versi melanconici	9	(προπ. – μέτρα 21-27)	Al core, al guardo estatico
un trovator cantò.	10	(οξ. – μέτρα 21-27)	la terra un ciel sembrò.

β) Μουσικό κείμενο



Παράδειγμα 2 (Tacea la notte placida)

Λουΐζα Μίλλερ (1849), στην οποία ο όγδοος και τελευταίος στίχος της στροφής είναι επίσης οξύτονος επτασύλλαβος (settenario tronco).

σκηνή 1	**άρια 1**	**σκηνή 2**	**άρια 2**
Κινητικό – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διαλογικό (Ινές – Λεονόρα)	Στατικό – Λυρικό – Καβατίνα – Λεονόρα	Κινητικό – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διαλογικό (Ινές – Λεονόρα) – Δραματουργική αντίθεση	Στατικό – Λυρικό – Καμπαλέτα με pertichina – Λεονόρα (Ινές)

Πίνακας 1: Μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών διπλής άριας στην *Scena e Cavatina* κατά την παραπάνω ανάλυση

3.2.1.2. Πρώτο μέρος (πρώτη πράξη), 3. *Scena, Romanza e Terzetto*

Το κοινό γνώρισμα αυτού του νούμερου με τα άλλα νούμερα που εξετάζονται εδώ είναι η τετραμερής διάρθρωσή του. Όπως δείχνει και ο τίτλος του στην παρτιτούρα, το νούμερο περιλαμβάνει ένα τερτσέτο. Από την πλευρά της θέσης του στην ροή του έργου, έρχεται αμέσως μετά την προηγούμενη διπλή άρια και είναι το φινάλε της πρώτης πράξης. Διπλή άρια δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, όπως δεν μπορεί να χαρακτηριστεί και ντουέτο. Αλλά η συγκρότηση της τετραμερούς διάρθρωσής του με δυσκολία θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί και με την *συνήθη μορφή* του *κεντρικού φινάλε* (*central finale*)[45] – ή, στα ελληνικά, καλύτερα *ενδιάμεσο φινάλε* (νεολογισμός). Ενδιάμεσο φινάλε της πρώτης πράξης είναι όμως η θέση του στο έργο. Γι' αυτό, η *συνήθης μορφή* προς την οποία πρέπει να συγκριθεί το τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών αυτού του φινάλε είναι αυτή του *ενδιάμεσου φινάλε*, όπως παρουσιάζεται στον πίνακα 4.3. από τον Balthazar, προσαρμοσμένη για λόγους ομοιογένειας της συγκρινόμενης διάρθρωσης και των συγκρινόμενων γνωρισμάτων στο τετραμερές σχήμα μεταβλητών της παρούσας εργασίας (βλ. Πίνακα 2).

σκηνή 1		**άρια 1**	
Σκηνή	**Αρχή του φινάλε**	***Largo***	***concertato***
Ρετσιτατίβο – διάλογος Διαδραστικότητα Ελεύθεροι στίχοι	Tempo d' attacco Σειρά διαλόγων και λυρικών οριοθετημένων κομματιών Διαδραστικότητα Λυρικοί στίχοι	Σειρά θεμάτων από μεμονωμένους, ανά δύο ή σε ομάδες σολίστ	Ταυτόχρονο τραγούδι από πλήρες ensemble Διαδραστικότητα, στοχασμός, αντίδραση

σκηνή 2		**άρια 2**	
Tempo	***di mezzo***	Stretta	Stretta
Διάλογος –	Διαδραστικότητα	Θέμα: Σειρά από σόλο ή ταυτόχρονο τραγούδι Στοχασμός	Μεταβατικό θέμα – κόντα Αντίδραση

Πίνακας 2: Ιταλική *συνηθισμένη μορφή* ενδιάμεσου φινάλε των μέσων του 19ου αιώνα (προσαρμογή στο τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών και επιλογή γνωρισμάτων από τον συγγραφέα)

[45] *Central finale*, δηλαδή φινάλε των επιμέρους πράξεων μιας όπερας εκτός από την τελευταία. Βλ. Powers, ό.π., σ. 68 και 69, «Table I: "melodramatic structure" – three normative scene types», και Balthazar, ό.π., σ. 56-59 και Figure 4.3.

Η υπόθεση έχει ως εξής: Στην αρχή της σκηνής (σκηνή 1), καθώς είναι νύχτα, η Λεονόρα και η ακόλουθή της έχουν αποσυρθεί στα διαμερίσματά τους και στον κήπο εμφανίζεται ο Κόμης ντι Λούνα με την πρόθεση να κάνει μια νυκτερινή επίσκεψη στο διαμέρισμα της λατρευτής του αλλά απρόσιτης Λεονόρας (εκτεταμένο ρετσιτατίβο του Κόμη ντι Λούνα σε επτασύλλαβους και ενδεκασύλλαβους ελεύθερους στίχους – *versi sciolti*, κινητικό μέρος). Η σκηνή 1 ολοκληρώνεται, κατά απόκλιση από την *συνηθισμένη μορφή* του ενδιάμεσου φινάλε (βλ. Πίνακα 2), όπως η σκηνή 1 στην διπλή άρια. Μέσα στην συννεφιά της νύχτας, όμως, ακούγονται ξαφνικά οι ήχοι ενός λαούτου και η φωνή ενός τροβαδούρου (Μανρίκο) που τραγουδάει (άρια 1) ένα τραγούδι για τις δυστυχίες της καθημερινότητας αλλά και για τις ευτυχίες του εκπληρωμένου έρωτα στην ζωή κάθε τροβαδούρου – δηλαδή ένα θέμα άσχετο προς την πορεία και την πλοκή της υπόθεσης του έργου. Αυτό το τραγούδι αποτελείται από δύο τετράστιχες στροφές επτασύλλαβων λυρικών στίχων (με την συνήθη ολοκλήρωση της στροφής σε οξύτονο επτασύλλαβο), έχει μουσική φράση σειραϊκής μορφής a – b – c και είναι βέβαια στατικό στοιχείο ως μέρος του τετραμερούς σχήματος. Ο συνθέτης τιτλοφορεί αυτό το τραγούδι *ρομάντσα*, τίτλος που εμφανίζεται και στην παρτιτούρα του έργου. Ως *γένος* (αγγλικά / γαλλικά: *genre*, γερμανικά: *Gattung*) ή *είδος* (*φωνητικής*) *μουσικής σύνθεσης*,[46] η ρομάντσα είναι διαφορετική από την άρια. Είναι δηλαδή κι απ' αυτή την άποψη σ' αυτό το σημείο ένα ξένο στοιχείο και δραματουργικά ένα παριστανόμενο ως τυχαίο γεγονός. Αποκτά όμως δραματουργική σχέση με την ροή της υπόθεσης, αφενός επειδή απευθύνεται στην απρόσιτη μέχρι εκείνη την στιγμή για τον τραγουδιστή Λεονόρα κι αφετέρου μέσω της παριστανόμενης ως συγκυριακής παρουσίας στον ίδιο τόπο και χρόνο του Κόμη ντι Λούνα, ο οποίος μόλις ακούει το λαούτο (στην πραγματικότητα της ενορχήστρωσης: άρπα) και πριν ακουστεί η φωνή του τροβαδούρου, λέει τρομαγμένος «Il trovator! Io fremo!», βάζοντας την πρώτη σπίθα μιας επερχόμενης σύγκρουσης και συνεχίζοντας με τον ίδιο τρόπο κατά την διάρκεια της ρομάντσας.[47] Σ' αυτό το σημείο

[46] Βλ. υποσημ. 1.

[47] Ο χρησιμοποιούμενος από τον Βέρντι τίτλος *ρομάντσα* θέτει προβλήματα τόσο ως προς τον προσδιορισμό του γένους (πρβλ. παραπάνω 1, υποσημ. 1), όσο και ως προς την δραματουργική λειτουργία. Από μια τυπική καταγραφή των περιπτώσεων στις οποίες ο Βέρντι έχει χρησιμοποιήσει για *οριοθετημένα κομμάτια* των έργων του τον τίτλο *ρομάντσα* (Martin Chusid, "The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas", στο: Marcello Pavarani – Pierluigi Petrobelli (επιμ.), *Atti del Io Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1969, σ. 59-66), προκύπτει ότι αυτό έχει γίνει δεκατρείς φορές σε εννέα έργα. Απ' αυτές μόνο τρεις είναι για κομμάτια με στροφική ποίηση και δη με πάντα μικρές τετράστιχες στροφές. Η μία απ' αυτές είναι το σχολιαζόμενο εδώ σημείο από τον *Τροβατόρε* (James Hepokoski, "Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in *Il Trovatore*", στο: Martin Chusid (επιμ.), *Verdi's Middle Period, 1849-1859*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997, σ. 176). Αυτές οι δύο παρατηρήσεις αρκούν για να δείξουν ότι για την αντίληψη του Βέρντι, η στροφικότητα του λυρικού κειμένου, βασικό γνώρισμα οριοθέτησης γενών / ειδών (φωνητικής) μουσικής σύνθεσης, δεν έπαιζε ρόλο στην περίπτωση της *ρομάντσας*. Οι προεκτάσεις που μπορεί να έχει αυτή η παρατήρηση είναι εκτός του θέματος της παρούσας εργασίας. Μια ιδέα γι' αυτές δίνει ο τίτλος της δεύτερης από τις δύο δημοσιεύσεις που αναφέρθηκαν στην παρούσα υποσημείωση. Ενδιαφέρον όμως για την παρούσα εργασία, αν και κάπως περιθωριακό, έχουν κάποιες παρατηρήσεις που γίνονται στην ίδια αυτή δημοσίευση (Hepokoski, ό.π., σ. 177 και 180-181). Σύμφωνα μ' αυτές, η ρομάντσα εκείνη την εποχή ήταν από ποιητική άποψη μια μορφή άμεσης, αυθόρμητης, φυσικής, όχι συμβατικής και όχι μεγαλόστομης έκφρασης συναισθημάτων. Αυτό το υφολογικό, αλλά όχι μορφολογικό, γνώρισμα μπορούσε να εμφανίζεται και σ' άλλα οπερατικά φωνητικά κομμάτια, ιδιαίτερα στο πλαίσιο ευρείας διάρθρωσης *συνηθισμένων μορφών*, όπου τέτοια κομμάτια μπορούσαν κατεξοχήν να είναι άριες (καβατίνες, cantabile) κ.ά. Απ' αυτή την άποψη θεωρημένη, η φυσική, μη συμβατική, ερωτική εξωτερίκευση συναισθημάτων της Λεονόρας στην καβατίνα *Tacea la notte placida*… και η άρνησή της να υποταγεί στις συμβουλές για

είναι αξιοσημείωτο ότι κατά την διάρκεια της ρομάντσας, ο παριστανόμενος χρόνος συμπίπτει με τον χρόνο παράστασης, παρά το ότι από την φύση της η ρομάντσα είναι στατικό στοιχείο του σχήματος. Κι αυτό, γιατί με την πρώτη αντίδραση του Κόμη ντι Λούνα έχει αρχίσει να τρέχει ως πραγματικός ο *παριστανόμενος χρόνος* για την εκδήλωση της σύγκρουσης και δημιουργείται μια κατάσταση δραματικής ειρωνείας για τα επί σκηνής πρόσωπα του έργου, που με εξαίρεση, ως προς τις προθέσεις, τον κόμη, δεν ξέρουν τί επαπειλείται (αυτό θα μπορούσε να είναι δραματουργικά πιο εμφανές, αν ο κόμης οργιζόμενος είχε διακόψει βίαια το τραγούδι του τροβαδούρου για να αρχίσει την φιλονικία μαζί του· ο Βέρντι όμως δεν έγραψε κάτι τέτοιο στο έργο!). Επιπλέον, τουλάχιστον απ' αυτό το σημείο αρχίζει να συγκροτείται μια αδιάκοπη ενότητα σκηνικής δράσης, που είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη γι' αυτό το νούμερο (περί των ενοτήτων σκηνικής δράσης, βλ. και παραπάνω, στο 1).

Η άρια 1 αποκλίνει, όπως και η σκηνή 1, από το μουσικοδραματουργικό σχήμα για την *συνηθισμένη μορφή* του ενδιάμεσου φινάλε (πρβλ. Πίνακα 2) και συγκλίνει σημαντικά προς το μουσικοδραματουργικό σχήμα της διπλής άριας. Ολοκληρώνεται δε μουσικά με τέλεια πτώση. Στην σύγκλιση αυτή παίζει ιδιαίτερο ρόλο η κατάσταση της δραματικής ειρωνείας, η οποία συνδέει πλέον την άρια 1 δραματουργικά άμεσα με την σκηνή 2. Πράγματι, η τέλεια καταληκτική πτώση της ρομάντσας δεν παίζει από μουσική άποψη κανένα διαχωριστικό ρόλο μεταξύ άριας 1 και σκηνής 2 (πρβλ. π.χ. εδώ την κατάληξη της καβατίνας *Tacea la notte placida…* σε σχέση με την αρχή της αντίστοιχης σκηνής 2). Στην σκηνή 2, η οποία βρίσκεται πάλι σε απόκλιση από την *συνηθισμένη μορφή* του ενδιάμεσου φινάλε (βλ. Πίνακα 2), η Λεονόρα κατεβαίνει από τα διαμερίσματά της να συναντήσει τον «κανταδόρο» τροβαδούρο της, αλλά μέσα στην συννεφιασμένη νύχτα απευθύνει τα ερωτικά λόγια της στον αμήχανο Κόμη ντι Λούνα. Η σκηνή 2, πάλι σε σύγκλιση προς την διπλή άρια, είναι σε υφή ρετσιτατίβου με ελεύθερους επτασύλλαβους και ενδεκασύλλαβους στίχους. Το λάθος της Λεονόρας προκαλεί την αναφώνηση «Infida!» («Άπιστη!») του αφανούς μέσα στις συστάδες φυτών του κήπου Μανρίκο, ενώ το ξάνοιγμα των σύννεφων και το φως της σελήνης αποκαλύπτουν και στην ίδια το λάθος της.

Η θεατρική, χωρίς μουσική, αναφώνηση «Infida!» σηματοδοτεί μια καμπή στην πορεία της σκηνικής δράσης. Στο κομμάτι σε tempo giusto (*Allegro agitato* σε μέτρο alla breve, ένδειξη μετρονόμου: το ήμισυ στο 100· βλ. Παράδειγμα 3) που ακολουθεί, αρχίζει το τερτσέτο, αίρεται η δραματική ειρωνεία και εκρήγνυται η υποβόσκουσα σύγκρουση μεταξύ των πρωταγωνιστών (του Μανρίκο και της Λεονόρας, από την μια μεριά, και του Κόμη ντι Λούνα, από την άλλη). Ο Μανρίκο υποχρεώνεται να αποκαλύψει το πρόσωπό του λέγοντας και το όνομά του. Έτσι, ο Κόμης ντι Λούνα αναγνωρίζει σ' αυτόν όχι μόνο τον ερωτικό ανταγωνιστή του αλλά και τον στρατιωτικό του αντίπαλο. Οι δύο αντίπαλοι και ανταγωνιστές ανταλλάσσουν απειλές εξόντωσης, ενώ με τα αντίθετα συναισθήματα απευθύνονται φορτικά στην Λεονόρα. Η τελευταία εκλιπαρεί μάταια τον Κόμη ντι Λούνα να μην ξεσπάσει στον Μανρίκο, αλλά να τιμωρήσει αυτήν την ίδια που είναι η πέτρα του σκανδάλου για τον καυγά τους. Ο λόγος εναλλάξ, ή και στιγμιαία ταυτόχρονα, και των τριών προσώπων σε πολύ γρήγορη ρυθμική αγωγή, χαρακτηρίζεται από σύντομες φράσεις με ενδιάμεσες παύσεις σε ρυθμική υφή ρετσιτατίβου, μέσω της οποίας δίνεται έμφαση σε τονιζόμενες συλλαβές των λέξεων,

αριστοκρατική φρόνηση από την ακόλουθή της συνδέεται δραματουργικά ευθέως με την απρόσωπη και απλοϊκή μεν, αλλά σ' αυτήν απευθυνόμενη, αυθόρμητη ερωτική εξωτερίκευση του τσιγγάνου τροβαδούρου (ό.π., σ. 181).

συχνά με δισπαρεστιγμένα φθογγόσημα διαφόρων ρυθμικών αξιών. Συνολικά σ' αυτό το *Allegro agitato*, ο εσωτερικός βιωματικός χρόνος της συναισθηματικής φόρτισης και των τριών προσώπων αντικειμενοποιείται στη διάρκεια της μουσικής ροής – δηλαδή στον *χρόνο της παράστασης*.

Από δραματουργική άποψη, η σκηνή αυτή και η ρυθμική υφή των φωνητικών μερών έχουν σε αφηρημένο μουσικοδραματουργικό επίπεδο ομοιότητα με την σύγκρουση Ντον Τζιοβάνι και Ντόνας Άννας στην 1η σκηνή της 1ης πράξης του *Ντον Τζιοβάνι* του Μότσαρτ.[48] Εδώ όμως, σε σχέση με την αναφερθείσα σκηνή από τον *Ντον Τζιοβάνι*, υπάρχει μια σημαντική μουσική διαφορά με δραματουργικές συνέπειες. Από την αρχή μέχρι το τέλος του *Allegro agitato* υπάρχει μια αδιάκοπη αντιστικτική προς τις φωνές *melodia spezzata* στην ορχήστρα (πρώτα βιολιά και πρώτο φλάουτο, κατά διαστήματα και με το πρώτο κλαρινέτο ή το πρώτο όμποε) μ' ένα κοινότοπο και εμφατικό, σε γρήγορη ρυθμική αγωγή, συνοδευτικό σχήμα στα δεύτερα βιολιά και στις βιόλες. Αυτό το αντιστικτικό στοιχείο είναι ο καθοριστικός φορέας για το tempo giusto και για την διάρκεια της συναισθηματικής έντασης, η οποία κυριαρχεί στην σκηνή (μόνο σ' ένα σημείο και μόνο για τέσσερα μέτρα εμφανίζεται η μελωδία αυτή στις φωνές και δη στο μέρος της Λεονόρας, σε παράλληλες οκτάβες με τα πρώτα βιολιά). Δηλαδή ο *χρόνος της παράστασης* γίνεται εδώ και *παριστανόμενος χρόνος*. Με την συναισθηματική ένταση, που αυξάνεται στην πορεία του *Allegro agitato*, μικραίνουν οι διάρκειες των παύσεων, πυκνώνει η διαδοχή του χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος αυτής της μελωδίας (βλ. και τα μέτρα 6 ώς 9 του Παραδείγματος 3) και το σύνολο καταλήγει σε μια εναλλαγή ομόφωνων συγχορδιών πάνω στο ρυθμικό σχήμα της μελωδίας μεταξύ βαθύφωνων (φαγκότα a 2, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα) και μη βαθύφωνων (όμποε, κλαρινέτα, κόρνα, πρώτα, δεύτερα βιολιά και βιόλες) οργάνων της ορχήστρας. Η εναλλαγή αυτή οδηγεί σε μια εμφατική κατάληξη των εγχόρδων, με την οποία η μουσική σταματάει και ακούγεται η αναφώνηση «No!» του Κόμη ντι Λούνα.[49]

[48] Βλ. σχετικά Δημήτρης Γιάννου, "Ο *Ντον Τζιοβάννι* των Μότσαρτ και Ντα Πόντε – Μερικά ζητήματα μουσικής δραματουργίας", *Θέματα Μουσικολογίας*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994, σ. 136-139.

[49] Η αναφώνηση αυτή, όπως και η αναφώνηση «Infida!» από τον Μανρίκο, είναι ένα συνειδητό θεατρικό δραματουργικό μέσο του Βέρντι, για το οποίο ο ίδιος χρησιμοποιεί την έκφραση *parole sceniche* (εν. *parola scenica*). Βλ. σχετικά Senici, ό.π., σ. 103 κ.εξ.

Οι δύο *melodie spezzate*, για τις οποίες έγινε λόγος στα προηγούμενα, και προπαντός η δεύτερη, παρέχουν μια καλή αφορμή για να εξηγηθεί τί σημαίνει ο *καταρχήν* αποκλεισμός από το μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών, στοιχείων ανάλυσης που από την φύση τους εντάσσονται στον παραδειγματικό άξονα. Ένα στοιχείο μουσικής ανάλυσης που εντάσσεται κατεξοχήν στον παραδειγματικό άξονα, ανεξάρτητα από πιθανές προεκτάσεις του στην χρονική ροή διαδοχής των μουσικών γεγονότων, είναι τα φαινόμενα τονικής συγκρότησης και ειδικότερα τα αρμονικά φαινόμενα. Και οι δύο *melodie spezzate*, όπως και όλα τα άλλα μουσικά παραδείγματα που παρατίθενται στην παρούσα εργασία, έχουν κάποια τονική, αρμονική συγκρότηση. Αυτή όμως δεν αφορά την δραματουργική λειτουργία τους στο πλαίσιο του συγκεκριμένου κάθε φορά μουσικοδραματουργικού σχήματος μεταβλητών. Η τονική περιοχή της *melodia spezzata* στην καμπαλέτα *Di tale amor…* (κλίμακα στο πλαίσιο τονικής αρμονίας, τονική περιοχή γενικά σε ατονική μουσική) έχει αποφασιστική πρακτική σημασία για την φωνητική τεχνική του σολιστικού μέρους και για την γενικότερη σύνδεση της μουσικής ροής με τα προηγούμενα και τα επόμενα, αλλά δεν επηρεάζει το χαρακτηριστικό δραματουργικό γνώρισμα της μελωδίας στο πλαίσιο του μουσικοδραματουργικού σχήματος. Όμοια ισχύουν και για την *melodia spezzata* του σχολιαζόμενου σ' αυτό το σημείο *Allegro agitato*. Εδώ υπάρχει μεγαλύτερο περιθώριο τονικών μετατοπίσεων καθ' ύψος στο οργανικό μέρος, χωρίς αυτό να συμπαρασύρει αναγκαστικά και τις φωνές, αλλά οπωσδήποτε με αλλαγή του συνολικού ηχοχρώματος. Αυτή όμως μπορεί να έχει μεν γενικότερα δραματουργικές συνέπειες, όχι όμως ως προς το ζήτημα που εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Γενικότερα φαινόμενα τονικής, και ιδιαίτερα

Η θεατρική αναφώνηση «No!», όπως και η θεατρική αναφώνηση «Infida!», σηματοδοτεί πάλι μια καμπή στην πορεία της σκηνικής δράσης, εισάγοντας το τελευταίο *οριοθετημένο κομμάτι* του μουσικοδραματουργικού σχήματος (*Allegro assai mosso*, μέτρο alla breve, ένδειξη μετρονόμου: το ήμισυ στο 182).

Το *Allegro assai mosso*, σε πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή από το προηγούμενο *Allegro agitato*, είναι συνέχεια του τερτσέτου, αλλά έχει στατικό χαρακτήρα. Η συγκρουσιακή αντιπαράθεση των πρωταγωνιστών δίνει την θέση της στην αναπότρεπτη πλέον έχθρα κι ενοχή. Κι όσο σκληρύνονται οι διαθέσεις του θυμικού, τόσο περισσότερο έντονη πρέπει να είναι η διαφοροποίηση στην καλλιτεχνική έκφρασή τους. Το σημείο αυτό φαίνεται να αντιστοιχεί σε μια άποψη που διατυπώνει ο Βέρντι σε μια επιστολή του το καλοκαίρι του 1853: «Για να γίνει μουσική χρειάζονται [ποιητικές] στροφές, στροφές για cantabile, για ensembles, για largo, για allegro κτλ., κι όλα αυτά σε εναλλαγή, ώστε τίποτα να μην φαίνεται αδιάφορο και μονότονο».[50] Έτσι και στο συγκεκριμένο *Allegro assai mosso*: το κείμενο αποτελείται από τρεις οκτάστιχες στροφές με οκτασύλλαβους στίχους (με οξύτονο τον κάθε φορά όγδοο να υπογραμμίζει την οριοθέτηση). Η πρώτη για τον Κόμη ντι Λούνα, που εκφράζει ασίγαστη οργή για την περιφρόνηση από την λατρευόμενη γυναίκα και θανάσιμες απειλές για τον ανάξιο ανταγωνιστή του που έχει την ερωτική της εύνοια. Η δεύτερη για την Λεονόρα, που βλέπει την αυτοθυσία ως μόνη διέξοδο από το αδιέξοδο ανάμεσα σ' έναν πιεστικό αλλά ανεπιθύμητο έρωτα και σ' έναν επιθυμητό αλλά απρόσιτο (ίσως, γενικότερα, το αδιέξοδο ανάμεσα στο επιθυμητό και απρόσιτο και στο ανεπιθύμητο και προσιτό;) – «Vibra il ferro in questo core, / che te amar non vuol, né può» («Μπήξε το σίδερο σ' αυτή την καρδιά / που να σ' αγαπήσει δεν θέλει, ούτε μπορεί») είναι οι δύο τελευταίοι στίχοι της στροφής της Λεονόρας.[51] Η τρίτη για τον Μανρίκο, που εμφανίζεται με εδραιωμένη αυτοπεποίθηση πως ο έρωτάς του διώχνει την θανατερή κατάθλιψη από την Λεονόρα κι εναποθέτει στα χέρια του την μοίρα του Κόμη ντι Λούνα.

Και οι τρεις ήρωες είναι παραδομένοι στις μανικές εμμονές τους. Κι αυτό το αποκαλύπτει το τραγουδιστικό μέρος του τερτσέτου, που δεν έχει εδώ τεχνική και δραματουργική αντιπαράθεση από την ορχήστρα. Η φραστική συγκρότηση του τραγουδιστικού μέρους είναι σειραϊκής μορφής, αλλά ιδιαίτερα ανεπτυγμένη, πάντα με άρτια μετρική συγκρότηση, όπως και στο *Allegro agitato* και στον Βέρντι γενικότερα (βλ. σχετικά παρακάτω), με ίδια ή όμοια μοτιβικά στοιχεία στο σύνολο του *Allegro assai mosso* που, χρησιμοποιούμενα ως προεκτάσεις φραστικών τμημάτων, δίνουν συνολικά στην ακρόαση την απατηλή εντύπωση ότι η μελωδία γυρίζει και ξαναγυρίζει στα ίδια· δηλαδή, υπάρχει εδώ πάλι μια αντικειμενοποίηση της ψυχικής φόρτισης μέσω της μουσικής, αυτή την φορά με τις μανικές εμμονές των ηρώων. Εδώ όμως, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στο *Allegro agitato*, ο *χρόνος της παράστασης* δεν συμπίπτει ως προς αυτή την αντικειμενοποίηση με τον *παριστανόμενο χρόνο*. Γιατί εδώ δεν υπάρχει ένα

αρμονικής, συγκρότησης μπορεί να αποκτούν δραματουργική σημασία, όπως π.χ. επιλογές ορισμένων τονικοτήτων σε αντιστοιχία με ρόλους (κάτι που συμβαίνει στον *Τροβατόρε*), κι αυτά εντάσσονται οπωσδήποτε στη συνολική μουσικοδραματουργική θεώρηση μιας όπερας, δεν αφορούν όμως, τουλάχιστον καταρχήν, την ειδική περίπτωση που εξετάζεται εδώ και την ακόμα πιο ειδική οπτική γωνία υπό την οποία γίνεται η εξέταση.

[50] Senici, ό.π., σ. 89 (σε ελεύθερη απόδοση του γράφοντος).

[51] Για το δραματουργικό νόημα της θυσίας γυναικών και την εξιδανίκευσή της σε γυναικείους ρόλους οπερών του Βέρντι, βλ. Jürgen Schläder, "Die sinnlos-süßen Opfer und ihre Verklärung – Frauenrollen in Verdis Opern seit 1850", στο: Hanspeter Krellmann – Jürgen Schläder (επιμ.), *»Die Wirklichkeit erfinden ist besser«. Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.

εξωτερικό, μουσικό, στοιχείο που να προσδιορίζει τον χρόνο του ψυχικού βιώματος. Εδώ το ψυχικό βίωμα είναι άπειρης ή μηδενικής διάρκειας. Είναι το ανεξίτηλο αποτύπωμα που προκάλεσε την μανική εμμονή. Πολύ εύγλωττα εκφράζεται μουσικά και ποιητικά αυτό το ψυχικό βίωμα (δηλαδή εξωτερικεύεται, αντικειμενοποιείται) από την ψυχοπαθολογική επανάληψη ενός συγκεκριμένου στίχου από τον Κόμη ντι Λούνα σ' όλη την διάρκεια του *Allegro assai mosso*: «Un accento proferisti / che a morir lo condannò!» – «Μια κουβέντα είπες / που σε θάνατο τον καταδίκασε». Και η κουβέντα στην οποία αναφέρεται είναι ένα δίστιχο που είχε πει η Λεονόρα στο *Allegro agitato*, μετά την αναφώνηση «Infida!», για να πείσει τον Μανρίκο ότι κατά λάθος παραλίγο να πέσει στην αγκαλιά του κόμη: «Io t'amo, il giuro, io t'amo / d'immenso, eterno amor!» – «Σ' αγαπώ, τ' ορκίζομαι, σ' αγαπώ / μ' απέραντο, αιώνιο έρωτα!».

Με την ολοκλήρωση του *Allegro assai mosso* ολοκληρώνεται και η πρώτη πράξη της όπερας, κι οι δύο αντίπαλοι αποχωρούν για την αδιέξοδη μονομαχία τους (βλ. υποσημ. 36). Με το τέλος της πρώτης πράξης, έχει γίνει φανερό τί θα κυριαρχεί στην πορεία του έργου: ο θάνατος· ως εξουδετέρωση των αντιπάλων και ως εξιλέωση της Λεονόρας.

Η σαφήνεια της δραματουργικής κατάληξης της πρώτης πράξης και η σκηνική ενότητα δράσης είναι το κυρίαρχο γνώρισμα του νούμερου *Scena, Romanza e Terzetto* κι αυτό που το χαρακτηρίζει ως αποκλίνον μουσικοδραματουργικό σχήμα. Απ' αυτή την άποψη, έχει σημασία να επισημανθεί μια απόκλιση που αφορά το *Allegro agitato* και το *Allegro assai mosso* και δεν έχει επισημανθεί ώς εδώ.

Τα δραματουργικά και τα ποιητικά γνωρίσματα του *Allegro agitato* (κινητικό, ελεύθεροι στίχοι) καθιστούν προβληματική την ένταξή του ως μεταβλητής στην άρια 2. Αλλά η επικυριαρχούμενη από το ορχηστρικό μέρος υφή ρετσιτατίβου των φωνητικών μερών, το ρετσιτατίβο που έχει προηγηθεί στην σκηνή 2 και η απόκλιση του *Allegro agitato* από το μουσικοδραματουργικό σχήμα της διπλής άριας και του ενδιάμεσου φινάλε, καθιστούν προβληματική και την ένταξή του στην σκηνή 2. Προβληματική είναι και η ύπαρξη δραματουργικής αντίθεσης. Γιατί ναι, μεν, η αποκάλυψη της ταυτότητας των προσώπων φέρνει στην επιφάνεια τις υποβόσκουσες συγκρούσεις, αλλά αυτές προαναγγέλλονται ήδη μέσω της δραματικής ειρωνείας. Οι δυσκολίες αυτές θεωρώ ότι αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της προτεραιότητας που δίνει ο Βέρντι στην δραματική πειστικότητα, η οποία εκδηλώνεται εδώ, σε καίριο από δραματουργική άποψη σημείο της όπερας, με την ενότητα της σκηνικής δράσης. Αυτό είναι το στοιχείο που πρέπει να ενσωματωθεί ως μεταβλητή στο μουσικοδραματουργικό σχήμα σ' αυτή την συγκεκριμένη περίπτωση και που καθιστά μάλλον προτιμότερη την ένταξη του *Allegro agitato* στην σκηνή 2.

Ένα πρόβλημα υπάρχει και με το *Allegro assai mosso*. Είναι προφανές ότι η θέση του ως μεταβλητής είναι στην άρια 2. Είναι όμως καμπαλέτα; Ο χαρακτήρας της μουσικής και η μέχρι κοινοτοπίας κόντα αποτελούν γνωρίσματα καμπαλέτας κι απ' αυτή την άποψη το ερώτημα είναι άνευ σημασίας ή θέτει ζήτημα ορισμών. Ένας διακεκριμένος μελετητής της βερντιανής μουσικής το χαρακτηρίζει "cabaletta a tre".[52] Αλλά κι εδώ, ο σχολιασμός που έγινε παραπάνω καθιστά το ερώτημα περιττό. Το κυρίαρχο είναι η αδιαμφισβήτητη δραματουργική ευστοχία, στην οποία η υποταγή σε κάποιες συμβατικότητες (π.χ. η σαφήνεια του τέλους μιας πράξης) είναι στοιχείο στοιχειώδους επικοινωνίας με το κοινό.

[52] Roger Parker, "The Dramatic Structure of *Il Trovatore*", *Music Analysis* 1/2, 1982, σ. 166.



Παράδειγμα 3 (μέτρο 20, από την αρχή του *Allegro agitato*)

σκηνή 1	**άρια 1**	**σκηνή 2**	**άρια 2**
Κινητικό – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Μονόλογος του Κόμη ντι Λούνα	Στατικό, λυρικό – *Ρομάντσα* του Μανρίκο, παρεμβολές του κόμη ως pertichino – Αρχή ενότητας σκηνικής δράσης, αρχή δραματικής ειρωνείας	*Τερτσέτο*. Κινητικό – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διαλογικό (Κόμης ντι Λούνα, Λεονόρα) – *Infida!*: Μεταβολή της κατάστασης, άρση δραματικής ειρωνείας. **2ο μέρος της σκηνής 2**: *Allegro agitato.* Συνέχεια ενότητας σκηνικής δράσης – *No!*: Μετάβαση στην άρια 2 – Συνέχεια ενότητας σκηνικής δράσης	Τερτσέτο. *Allegro assai mosso.* Στατικό, λυρικό – Καμπαλέτα; Συνέχεια ενότητας σκηνικής δράσης – Κόντα

Πίνακας 3: Μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών του ενδιαμέσου φινάλε της 1ης πράξης κατά την παραπάνω ανάλυση

3.2.1.3. Δεύτερο μέρος (δεύτερη πράξη), 7. *Scena ed Aria* (Άρια του Κόμη ντι Λούνα, Largo & cabaletta)

Το νούμερο αυτό είναι μια διαφορετική περίπτωση διπλής άριας, σε πλήρη αντιστοιχία προς το μουσικοδραματουργικό σχήμα (σκηνή 1) – (άρια 1) – (σκηνή 2) – (άρια 2) αλλά με κάποιες διαφορές στην εσωτερική διάρθρωση.

Η άρια 1 (*Il balen del suo sorriso…*) είναι ένα cantabile largo. Η σκηνή 1 (*Tutto è deserto…*, ρετσιτατίβο, διάλογος του κόμη με τον λοχαγό του, Φεράντο), αναφέρεται στην ελπίδα που δημιουργείται στον κόμη από την φήμη για τον θάνατο του Μανρίκο (νέα κατάσταση) να ξεπλύνει την προσβολή από την μονομαχία (βλ. υποσημ. 36), να αποκαταστήσει την υπερηφάνειά του, να γίνει κύριος της Λεονόρας και με την βία να μην την αφήσει να γίνει μοναχή. Στην άρια 1 αναλογίζεται την γοητεία του προσώπου της και την καταλαγή που νοιώθει από την αγάπη του γι' αυτήν. Η δραματουργική αντίθεση προκαλείται στην σκηνή 2 (*Qual suono! Oh ciel / La squilla del vicino…*, σε διάλογο του κόμη με τον λοχαγό του και με ακόλουθους του στρατού του – σόλο / χορωδία) με την προσγείωση από την ονειροπόληση στην πραγματικότητα για να δώσει εντολές στους ανθρώπους του, προκειμένου να γίνει η απαγωγή της Λεονόρας μέσα από την τελετή ορκωμοσίας της ως μοναχής. Στην άρια 2 (*Per me ora fatale…*, καμπαλέτα, ποιητικό κείμενο από δύο τετράστιχες στροφές) ο κόμης εκφράζει την υπερφίαλη αυτοπεποίθησή του ότι θα ξεπεράσει και το εμπόδιο ενός θεού, στον οποίο αποδίδει ότι μπαίνει ως ανταγωνιστής στον έρωτά του. Σε μια γενική θεώρηση της φραστικής δομής, η καμπαλέτα αποτελείται από δύο εικοσάμετρα τμήματα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται σ' ένα οκτάμετρο τμήμα ως χορωδία και pertichini οι ένοπλοι του κόμη που εκφράζουν την υπακοή τους στα επιθετικά σχέδια του αρχηγού τους. Την παρέμβαση αυτή ακολουθεί ως μια εκτεταμένη *στρέτα κατάληξης* (43 μέτρα)[53] το δεύτερο εικοσάμετρο τμήμα. Η σκηνή 2, η παρεμβολή ανάμεσα στα δύο εικοσάμετρα τμήματα της καμπαλέτας και η *στρέτα κατάληξης* στηρίζονται στο ίδιο μουσικό θεματικό υλικό.

Η άρια 1 χαρακτηρίζεται από τα ίδια γνωρίσματα φραστικής δομής με την καβατίνα *Tacea la notte placida…*, με σχήμα φραστικής δομής a – a – b – a′ - c – c + coda, αλλά με διαφορετική κατανομή των τμημάτων του σχήματος, που αποτελούνται πάντα από άρτιο αριθμό μέτρων (βλ. Παράδειγμα 4).[54]

σκηνή 1	**άρια 1**	**σκηνή 2**	**άρια 2**
Κινητικό μέρος – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διάλογος του Κόμη ντι Λούνα με τον λοχαγό του	Στατικό, λυρικό μέρος, *Largo* – Κόμης ντι Λούνα, σόλο	Κινητικό μέρος – Από την ερωτική ονειροπόληση στην πραγματικότητα – Διάλογος σόλο / σόλο, σόλο / χορωδία	Στατικό, λυρικό μέρος – Καμπαλέτα – Παρεμβολή άλλων ρόλων σόλο και χορωδία – Στρέτα κατάληξης

Πίνακας 4: Μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών της διπλής άριας του Κόμη ντι Λούνα *Il balen del suo sorriso… / Per me ora fatale…* (2η πράξη) κατά την παραπάνω ανάλυση

[53] Γι' αυτή την ειδική σημασία του όρου *stretta*, βλ. Adler (επιμ.), ό.π., σ. 743, 759 (*Strettaanhang*), και *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Digitale Bibliothek, Band 38, Berlin: Directmedia 2000, Bd. 4, σ. 206.

[54] Ανάλυση φραστικής δομής από Döhring, ό.π., σ. 534. Διάταξη σε πεντάγραμμα με κατακόρυφη αντιστοίχιση τμημάτων με ίδιο αριθμό μέτρων από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας.



Παράδειγμα 4: Φραστική δομή της άριας 1 (*Il balen del suo sorriso…*)

3.2.1.4. Τρίτο μέρος (τρίτη πράξη), 11. *Scena ed Aria – Scena VI* (Άρια του Μανρίκο, Adagio & stretta)

Το νούμερο αυτό είναι επίσης μια διπλή άρια που αντιστοιχεί στο μουσικοδραματουργικό σχήμα (σκηνή 1) – (άρια 1) – (σκηνή 2) – (άρια 2), αλλά με κάποιες διαφορές και αποκλίσεις στα συμμετέχοντα πρόσωπα και στην εσωτερική διάρθρωση.

Τα συμμετέχοντα πρόσωπα είναι δύο από τους κύριους ρόλους του έργου, η Λεονόρα και ο Μανρίκο. Στην σκηνή 1 (ρετσιτατίβο *Di qual tetra luce…*), οι δύο εραστές, για πρώτη φορά στην πορεία του έργου μόνοι, αλλά και υπό την απειλή της επικείμενης σύγκρουσης των στρατών των δύο αντιπάλων, εκφράζουν την αγωνία (η Λεονόρα) και την ελπίδα (ο Μανρίκο) για τον έρωτά τους μέσα στις συνθήκες που τους περιβάλλουν. Στην ελπίδα αυτή δίνει υπόσταση, με την υπόσχεση αιώνιου και μετά θάνατον δεσμού, ο Μανρίκο (άρια 1: *Ah! sì, ben mio, coll' essere…*). Σε εκπλήρωση της υπόσχεσης, οι δύο εραστές ετοιμάζονται σ' ένα μικρό ντουέτο, προσάρτημα της άριας 1 (Allegro, *L'onda de' suoni mistici…*, 22 μέτρα), στα πρόθυρα της εκκλησίας και υπό τους ήχους εκκλησιαστικού οργάνου, να τελέσουν τον γάμο τους. Αξιοσημείωτο ως δραματουργικά εύλογη απόκλιση από το μουσικοδραματουργικό σχήμα είναι εδώ το σύντομο ντουέτο. Ποιητικοί λόγοι το καθιστούν μάλλον προσάρτημα της άριας, παρά παρεμβολή μεταξύ άριας 1 και σκηνής 2 – κάτι που υποβάλλεται από την αλλαγή της μελωδίας και της οργανικής συνοδείας (εκκλησιαστικό όργανο εκτός σκηνής). Η άρια 1, *Ah! sì, ben mio, coll' essere…*, αποτελείται από μια δωδεκάστιχη στροφή επτασύλλαβων στίχων, της οποίας το τέλος οριοθετείται κανονικά από οξύτονο στίχο. Το ντουέτο, στατικό κι έκφραση συναισθημάτων κι αυτό, αποτελείται από δύο επτασύλλαβα δίστιχα με οξύτονους τους αντίστοιχους δεύτερους στίχους.

Όμως η κατάσταση ανατρέπεται άρδην (σκηνή 2), όταν αγγελιαφόρος φέρνει την είδηση για την σύλληψη της Ατσουτσένα και την επικείμενη επί της πυράς εκτέλεσή

της. Ο Μανρίκο, σε υπέρτατη συναισθηματική φόρτιση, εγκαταλείπει τον προετοιμαζόμενο γάμο και εξηγώντας στην ξαφνιασμένη και απορημένη Λεονόρα ότι είναι ο γιος της τσιγγάνας, στρέφεται προς τους στρατιώτες του για να τους καθοδηγήσει στην έτσι κι αλλιώς αναμενόμενη μάχη, και απειλητικά για τους εχθρούς εκφράζει αυτοπεποίθηση για την νίκη του (στρέτα).

Η στρέτα (άρια 2), *Di quella pira l' orrendo foco…*, έχει το μορφικό φραστικό σχήμα a (8 μέτρα) – a΄ (8 μέτρα) – b (8 μέτρα) – a΄ (8 μέτρα), που αντιστοιχεί στο σόλο του τενόρου και σε εκτεταμένη κόντα. Το σόλο του τενόρου μαζί με την κόντα επαναλαμβάνονται. Την πρώτη φορά συμμετέχει στην κόντα ως pertichina η Λεονόρα και την δεύτερη ο ακόλουθος του Μανρίκο και η χορωδία. Τα στοιχεία a και a΄ του μορφικού σχήματος είναι σταθερά στην ίδια τονικότητα (ντο μείζονα) και το στοιχείο b στην σχετική ελάσσονα.[55] Το ποιητικό κείμενο συνίσταται σε δύο τετράστιχες στροφές αποτελούμενες από στίχους σε *διπλό πεντασύλλαβο* (*doppio quinario*) – έναν από τους λεγόμενους *διπλούς στίχους* της ιταλικής ποιητικής. Κάθε οκτάμετρο του μορφικού σχήματος αντιστοιχεί σε δύο στίχους του ποιητικού κειμένου. Είναι προφανές ότι και σ' αυτή την στρέτα εμφανίζεται η χαρακτηριστική για τον Βέρντι συμμετρική δομή από άρτια μουσικά μέτρα. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα εδώ το ότι η φραστική συγκρότηση ανάγεται σ' ένα πολύ εμφατικά προβαλλόμενο ελάχιστο ρυθμικό μοτίβο (βλ. Παράδειγμα 6).

Η δραματουργική αντίθεση σ' αυτή την διπλή άρια και η έκφρασή της είναι η πιο βαθειά από τις προηγούμενες διπλές άριες, αλλά και η *έντονη κατάσταση*, με τα λόγια του Βέρντι (βλ. υποσημείωση 34), στο πρότυπο θεατρικό έργο, η πιο δυνατή. Με την τροπή της σκηνικής δράσης σ' αυτή την μουσικοδραματουργική ενότητα, το δράμα μπαίνει στην τελική ευθεία για την λύση του.

Κατά τρόπο ανάλογο με το βάθος της δραματουργικής αντίθεσης, διαμορφώνεται και ο πρώτος όρος της, η άρια 1. Το κείμενο είναι σε επτασύλλαβους λυρικούς στίχους (βλ. παραπάνω). Η μουσική φραστική δομή έχει την ίδια σειραϊκή μορφή (a – b – c + coda),[56] αλλά με υποδιαιρέσεις κάθε τμήματος σε αυξανόμενο, άρτιο πάντα, αριθμό μέτρων, οι οποίες συνδυάζονται με επαναλήψεις ημιστιχίων. Μ' αυτά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της μουσικής φραστικής δομής και με τις επαναλήψεις ημιστιχίων, δίνεται έμφαση στον πρώτο όρο της δραματουργικής αντίθεσης (βλ. Παράδειγμα 5 και πρβλ. παραπάνω 2.3. για τα περί ένταξης της σκηνής που προηγείται του *cantabile* στο μορφικό σχήμα της διπλής άριας).[57] Αλλά επιπλέον, αυτές οι επεκτάσεις της φραστικής δομής, εκτός από μέσα για διαμόρφωση μιας *melodia lunga* (πρβλ. υποσημείωση 43), έχουν ως συνέπεια την επέκταση του χρόνου παράστασης ως αντικειμενοποίησης της εύλογης εδώ δραματουργικά συναισθηματικής φόρτισης.[58]

[55] Μια ενδιαφέρουσα και ίσως όχι τυχαία λεπτομέρεια: Η ύπαρξη μετατροπίας στην ομώνυμη ελάσσονα είναι ένα συχνά απαντώμενο αρμονικό και μελωδικό γνώρισμα επαναστατικών τραγουδιών από την Γαλλική Επανάσταση και ύστερα. Περιφανές παράδειγμα η *Μασσαλιώτιδα*, η οποία απετέλεσε ίσως το πρότυπο αυτού του αρμονικού-μελωδικού γνωρίσματος. Βλ. Δημήτρης Γιάννου, "Μουσική στην Γαλλική Επανάσταση", *Θέματα Μουσικολογίας*, ό.π., σ. 31.

[56] Αυτό το φραστικό σχήμα εμφανίζεται συχνά στον Βέρντι, στις απλές άριες αλλά και στα cantabile / adagio των διπλών αριών. Βλ. Döhring, ό.π., σ. 522 (πρβλ. υποσημείωση για την καβατίνα *Tacea la notte placida…*).

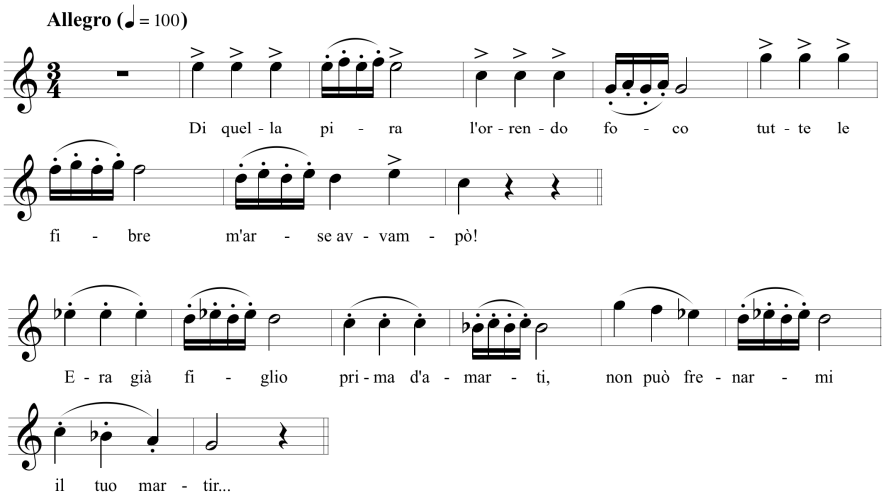
[57] Ανάλυση φραστικής δομής από Döhring, ό.π., σ. 535. Διάταξη σε πεντάγραμμα με κατακόρυφη αντιστοίχιση τμημάτων με ίδιο αριθμό μέτρων από τον συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

[58] Σχετικά με την περιοδικότητα, μελωδική διαφοροποίηση και έκφραση αντίθετων παθών (affects) στον Βέρντι γενικά, γράφει ο Ντάλχαους: «Keineswegs geht Verdi, wie Wagner in den 1850er Jahren, zur "musikalischen Prosa" über: Das syntaktische Gerüst der Teile, die sich durch gegensätzliche Affekte



Παράδειγμα 5: Φραστική δομή της άριας 1 (*Ah! sì, ben mio, coll' essere…*)

α) Οκτάμετρα των στοιχείων a και b:



voneinander abheben, bildet immer noch die harmonisch-rhythmisch fundierte auf dem tonalen Kadenzmodell und dem metrischen Korrespondenzprinzip beruhende Periode (die für den Eindruck formaler Festigkeit und Geschlossenheit wesentlicher ist als die Wiederholungsschemata, die in der Musiktheorie gewöhnlich als Hauptmerkmal "abgerundeter" Formen genannt werden)» (Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus – Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München 1984, σ. 87).

Μετάφραση: «Επ' ουδενί δεν υιοθέτησε ο Βέρντι, όπως ο Βάγκνερ στην δεκαετία του 1850, την "μουσική πρόζα". Τον συντακτικό σκελετό μερών που ξεχωρίζουν μέσω αντιθέτων παθών, τον σχηματίζει στον Βέρντι πάντα η αρμονική-ρυθμική περίοδος που θεμελιώνεται στο τονικό πρότυπο πτώσης και στην μετρική αρχή της αντιστοιχίας – η οποία περίοδος είναι σημαντικότερη για την εντύπωση μορφικής σταθερότητας και ολοκλήρωσης από τα επαναληπτικά σχήματα, τα οποία ονομάζονται συνήθως από την θεωρία της μουσικής ως το κύριο γνώρισμα "στρογγυλεμένων" μορφών.

Παρατήρηση του συγγραφέα: Η γενική παρατήρηση του Ντάλχαους δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν στον Βέρντι τονικές αρμονικές ρυθμικές περίοδοι με επαναληπτικά σχήματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας περιόδου είναι ακριβώς η φραστική δομή στην στρέτα *Di quella pira…*

β) Αναγωγή στα ελάχιστα ρυθμικά μοτίβα:

1 2 3



Παράδειγμα 6: Τμήματα φραστικής δομής της άριας 2 (στρέτας – *Di quella pira…*)

σκηνή 1	**άρια 1**	**σκηνή 2**	**άρια 2**
Κινητικό μέρος – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διάλογος του Μανρίκο με την Λεονόρα	Στατικό, λυρικό μέρος, *Adagio* – Μανρίκο, σόλο – Προσάρτημα: *Ντουέτο*. Στατικό, λυρικό μέρος, *Allegro*, 22 μέτρα (Λεονόρα – Μανρίκο)	Κινητικό μέρος, ελεύθεροι στίχοι – Αιφνίδια μεταβολή – Διαλογικό, 3 πρόσωπα (Μανρίκο, Λεονόρα, Ρουΐζ)	Στατικό, λυρικό μέρος – Καμπαλέτα: Στρέτα με εκτεταμένη κόντα – Μανρίκο, σόλο – Κόντα: Pertichini: Λεονόρα, Ρουΐζ – Συμμετοχή χορωδίας

Πίνακας 5: Μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών της διπλής άριας του Μανρίκο *Ah! sì, ben mio, coll' essere… / Di quella pira…* (3η πράξη) κατά την παραπάνω ανάλυση

3.2.1.5. Τέταρτο μέρος (τέταρτη πράξη), 12. *Scena, Aria e Miserere* (Άρια της Λεονόρας, Adagio & cabaletta)

Το νούμερο αυτό είναι διπλή άρια στην αρχή του τελευταίου μέρους (τέταρτης πράξης) της όπερας. Ήδη από την σκηνή 1 (ρετσιτατίβο, διάλογος Λεονόρας και Ρουΐζ), και σ' ολόκληρο το υπόλοιπο τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα, κυριαρχεί το σολιστικό μέρος της Λεονόρας. Η σκηνική δράση διαδραματίζεται στο κάστρο που είναι φυλακισμένοι ο Μανρίκο και η Ατσουτσένα. Στην άρια 1 (Adagio, *D' amor sull' ali rosee…* – *Πάνω στα ρόδινα φτερά της αγάπης…*), η Λεονόρα εκφράζει την ευχή η παρουσία της σ' αυτό τον θλιβερό χώρο να είναι μια ακτίνα ελπίδας για τους φυλακισμένους. Στην μουσική φραστική δομή του adagio απουσιάζει, όπως και στις άλλες άριες 1 που εξετάστηκαν παραπάνω, κάθε επανάληψη του αρχικού τμήματος (είναι δηλαδή σειραϊκής μορφής) και η μελοποίηση είναι ένας στίχος ανά μουσικό δίμετρο σε σύνολο δέκα επτασύλλαβων λυρικών στίχων, με επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων ως εκτεταμένη κατάληξη με φωνητική καντέντσα.

Η σκηνή 2 (*Andante assai sostenuto*), γνωστή ευρύτερα σε μουσικούς, φιλόμουσους, οπερόφιλους και μη, ως *Miserere από τον Τροβατόρε*, κάνει την μεγάλη διαφορά αυτής της διπλής άριας σε σχέση με όλες τις άλλες του έργου και διαδραματίζεται σε τέσσερα επίπεδα στατικής παράλληλης ή εναλλάξ έκφρασης καταστάσεων ή συναισθημάτων στο πένθιμο κλίμα της αναμενόμενης εκτέλεσης των φυλακισμένων. Το πρώτο επίπεδο είναι ο πένθιμος χτύπος της καμπάνας και η εκτός σκηνής χορωδιακή ψαλμωδία μοναχών που αναγγέλλει τους επικείμενους θανάτους αρχίζοντας με την λέξη *miserere* (τετράστιχη στροφή σε ενδεκασύλλαβους στίχους, οι οποίοι θεωρούνται έκφραση του υψηλού και του μεγαλειώδους στην ιταλική ποίηση).[59] Το δεύτερο επίπεδο είναι δύο

[59] Πρώτη λέξη του πρώτου στίχου από τον 50ό Ψαλμό του Δαυΐδ στην Vulgata: *Miserere mei Deus propter magnam misericordiam tuam* - *Ἐλέησόν με ὁ Θεὸς κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου* (στην μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης από τους Εβδομήκοντα). Ο Ψαλμός αυτός ψάλλεται στην Καθολική Εκκλησία στις Ακολουθίες των Ωρών (Officium) Μεσονυκτικόν (Matutinum) και Όρθρο (Laudes) της Μεγάλης Πέμπτης, Μεγάλης Παρασκευής και Μεγάλου Σαββάτου, οι οποίες γι' αυτές τις μέρες ονομάζονται στην λειτουργική της Καθολικής Εκκλησίας *Tenebrae*. Είναι όμως και μέρος της νεκρώσιμης ακολουθίας κατά την μεταφορά του νεκρού στον τάφο – και σε σχέση με την δεύτερη περίσταση ακούγεται στην

τετράστιχες στροφές διαφορετικού περιεχομένου σε διπλούς εξασύλλαβους στίχους (*doppio senario*), με τους οποίους η Λεονόρα εκδηλώνει την κατάθλιψή της από τον χώρο και την περίσταση. Το τρίτο επίπεδο είναι το ακουόμενο από την φυλακή τραγούδι του Μανρίκο, ως pertichino (δύο τετράστιχες στροφές σε επτασύλλαβους στίχους), με το οποίο (εν αγνοία του για το ότι ακούγεται από την Λεονόρα – *δραματική ειρωνεία*) εκφράζει την αδημονία του ως μελλοθανάτου που επιθυμεί να πεθάνει για τον έρωτά του και, αποχαιρετώντας την Λεονόρα, εύχεται αυτή να μη τον ξεχάσει. Στα τελευταία μέτρα του τραγουδιού του Μανρίκο (και όχι μόνο) προστίθεται ως δεύτερη φωνή σόλο σε κάθε μια από τις δύο στροφές η μονόστιχη, σε επτασύλλαβο μέτρο, συναισθηματική αντίδραση της Λεονόρας που τον ακούει και η οποία την δεύτερη φορά κλείνει την σκηνή 2 και οδηγεί στην άρια 2. Το τέταρτο επίπεδο, ανεξάρτητο από τα άλλα τρία, αποτελεί η ορχήστρα, η οποία, πλήρης αλλά σε προδιαγραμμένο pianissimo, σε συνδυασμό με τα άλλα τρία επίπεδα ή μόνη της ή με σύντομες διακοπές, περιβάλλει όλη την σκηνή 2 μ' ένα έντονα συμβολικό, πένθιμο ομοφωνικό ρυθμικό σχήμα.[60]

Η άρια 2 (καμπαλέτα, *Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fu più forte…*) είναι λογική συνέπεια της υπόσχεσης που δίνει η Λεονόρα με την δεύτερη μονόστιχη παρεμβολή της στην σκηνή 2, να μην ξεχάσει τον Μανρίκο. Από δραματουργική άποψη, επομένως, πολύ εύλογα και εύστοχα, η καμπαλέτα αυτή, συμβατική και δεξιοτεχνική, προβάλλει αποκλειστικά την ηρωίδα και προϊδεάζει για την μεγάλη απόφαση αυτοθυσίας που θα πάρει στην επόμενη σκηνή του έργου. Ωστόσο, η ατμόσφαιρα επικείμενων θανάτων, που έχει δημιουργηθεί από το *Miserere*, φαίνεται να μην αφήνει πια περιθώρια για καμμιά άλλη συνέχεια, παρά μόνο για την χωρίς παρεμβολές τελική λύση του δράματος. Έτσι, κατά γενική παραδοχή, η καμπαλέτα αυτή παραλείπεται σ' όλες τις παραστάσεις του *Τροβατόρε*.

Η σκηνή 2 συνιστά σ' αυτή την διπλή άρια την μεγάλη και εμφατική απόκλιση από το μουσικοδραματουργικό σχήμα. Εμφατική γιατί η αίσθηση της απόκλισης εδώ δεν οφείλεται μόνο στις ιδιομορφίες αυτής της σκηνής, αλλά και στην αντίθεση με την πλήρη σύγκλιση των άλλων τμημάτων της προς τις προδιαγραφές του μουσικοδραματουργικού σχήματος.

Δύο είναι τα γνωρίσματα με τα οποία διαφοροποιείται η συγκεκριμένη σκηνή 2 από το μουσικοδραματουργικό σχήμα. Το πρώτο είναι το λιμπρέτο, το οποίο αποτελείται από την αρχή ώς το τέλος από λυρικούς στίχους, δηλαδή *ποιητικές στροφές*, οι οποίες

σκηνή 2 αυτής της διπλής άριας. Εδώ, το κείμενο του λιμπρέτου παρεκκλίνει από το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης και αποτελείται από τέσσερις στίχους στα ιταλικά, που αναφέρονται στην επικείμενη θανάτωση των φυλακισμένων: «Miserere d' un alma già vicina / alla partenza che non ha ritorno; / miserere di lei, Bontà divina, / preda non sia dell' infernal soggiorno. – Ευσπλαχνίσου μια ψυχή που πάει / για το ταξίδι χωρίς γυρισμό· / ευσπλαχνίσου την, θεϊκή καλοσύνη, / θύμα ας μην είναι της διαμονής στην Κόλαση». Η απόκλιση από το αυθεντικό και λειτουργικό επίσης κείμενο της Αγίας Γραφής έγινε, γιατί από την προληπτική λογοκρισία την εποχή της πρεμιέρας του έργου στην Ρώμη δεν θα επιτρέπονταν τα λόγια του λειτουργικού κειμένου στο λιμπρέτο. Βλ. Budden, ό.π., σ. 66. Για τα σχετικά με την θέση του 50ού Ψαλμού στην νεκρώσιμη ακολουθία, βλ. Wolfgang Osthoff, "Pianissimo, benché a piena orchestra: Zu drei Stellen aus *Trovatore*, *Traviata* und *Otello*", στο: Wolfgang Osthoff – Arnold Jakobsen – Sieghart Döhring (επιμ.), *Verdi-Studien: Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, München: Ricordi, 2000, σ. 219.

[60] Για το επίμονο και σε ομοφωνία ρυθμικό σχήμα στο tutti της ορχήστρας στο *Miserere* (ο Βέρντι γράφει σ' αυτό το σημείο της παρτιτούρας «Questo squarcio deve essere pianissimo benchè a piena orchestra») και για το ίδιο σχήμα στα βαθιά έγχορδα στην σκηνή 1 του νούμερου 11 (τρίτη πράξη) ως υποβολή της ιδέας του θανάτου, βλ. Budden, ό.π., σ. 96, 101, και ιδιαίτερα Osthoff, ό.π., στο σύνολο του άρθρου, όπου εξετάζεται και το ζήτημα της υφής, της ενορχήστρωσης και της προέλευσης του συγκεκριμένου ομοφωνικού ρυθμικού σχήματος.

συνεπάγονται συγκρότηση φραστικών μορφών σε μελωδίες, *οριοθετημένα κομμάτια* και συνήθως στατικά μέρη. Ένα τουλάχιστον γνώρισμα της μελοποίησης δείχνει ότι αυτή ενισχύει το πλαίσιο που θέτει η ποιητική δομή του λιμπρέτου. Συγκεκριμένα, οι μονόστιχες παρεμβάσεις της Λεονόρας στο τραγούδι του Μανρίκο γίνονται, από μουσική άποψη, δραματουργικά και μουσικά πολύ εύστοχα, έτσι, ώστε να συμπίπτουν με τους επτασύλλαβους στίχους των στροφών του τραγουδιού. Κατά συνέπεια, για τεχνικούς λόγους είναι κι αυτές σε επτασύλλαβο στίχο. Αυτό όμως μπορεί να θεωρηθεί ότι γίνεται και για να ενισχύσει τον χαρακτήρα που προσδίδει στην σκηνή η συγκρότηση του λιμπρέτου (φτιαγμένη βεβαίως με την έγκριση του Βέρντι) και για να σταθεροποιήσει τον στατικό χαρακτήρα της.

Το δεύτερο είναι η συγκρότηση του εκτελεστικού σώματος. Στην σκηνή αυτή συμμετέχουν δύο σολίστες με δικό τους ανεξάρτητο μέρος, αλλά κατά διαστήματα και διαλογικά ως ντουέτο (χωρίς ο ένας από τους δύο να το ξέρει αυτό – γι' αυτό και η *δραματική ειρωνεία*), χορωδία και ορχήστρα σε tutti. Η συγκρότηση του εκτελεστικού σώματος ανταποκρίνεται επομένως, ακόμα και χωρίς να ληφθούν υπόψη οι δραματουργικοί δεσμοί μεταξύ των συντελεστών που επισημάνθηκαν παραπάνω, σ' αυτό που στην γλώσσα της οπερατικής παραγωγής στα χρόνια του Βέρντι ονομαζόταν *concertato* ή *pezzo concertato* ή *largo concertato* – όπου η λέξη *largo* χρησιμοποιείται εδώ με την γενική σημασία που έχει στην ιταλική γλώσσα, δηλαδή *μεγάλο*, *πλατύ*.[61] Αυτού του είδους οι συγκροτήσεις εκτελεστικού σώματος και οι αντίστοιχες ονομασίες απαντούν γενικά σε τμήματα οπερών με την ευρεία έννοια *cantabile*, που απαιτούν από την θέση τους στο έργο τέτοιες συγκροτήσεις εκτελεστών. Κι αυτό συμβαίνει κατά κανόνα στα *φινάλε* – *ενδιάμεσα* ή *τελικά*· όχι όμως σε συνήθεις διπλές άριες.

Στην βιβλιογραφία περί τον Βέρντι, τουλάχιστον όσο γνωρίζει ο συντάκτης της παρούσας εργασίας, δεν φαίνεται να έχει χαρακτηριστεί ποτέ το *Miserere* ως *concertato*. Μάλιστα, θα υπήρχαν και αντιρρήσεις γι' αυτό τον χαρακτηρισμό κι αυτές εξετάζονται στην συνέχεια.

Καταρχάς, υπάρχει μια προφανώς ασαφής μαρτυρία του Βέρντι. Σε μια επιστολή του προς τον Καμαράνο με ημερομηνία 9 Απριλίου 1851,[62] δηλαδή σε μια πολύ πρώιμη εποχή προετοιμασίας του έργου, γράφει:

> Eleonora non ha parte col Canto dei morti e la Canzone del Trovatore [προφανώς γίνεται εδώ λόγος για την τότε ακόμα αδιαμόρφωτη σκηνή του *Miserere*], e mi sembra questa una delle migliori posizioni per un'Aria [τί ακριβώς εννοούσε τότε ο Βέρντι δεν είναι σήμερα, με το τελειωμένο έργο, πολύ σαφές· πιθανότατα εννοούσε αυτό που έγινε αργότερα η καμπαλέτα *Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fu più forte…*]. Se temete di dar troppa parte ad Eleonora, lasciate la Cavatina [η στο τελειωμένο έργο καβατίνα *Tacea la notte placida…* είχε προφανώς ήδη τότε κατά κάποιο τρόπο δραματουργικά σχεδιαστεί· κι ο Βέρντι εμφανίζεται εδώ κατά περίεργο και κάπως ακατανόητο τρόπο πρόθυμος να στερηθεί η Λεονόρα μια καβατίνα, προκειμένου να έχει μια άρια στο συγκεκριμένο επίμαχο σημείο του *Miserere*].

[61] Βλ. Castelvecchi, "Glossary", ό.π., σ. 32. – ΝΒ! Η λέξη *concertato* ως *όρος* δεν έχει σχέση με το είδος μουσικής σύνθεσης *concerto*.

[62] Cesari – Luzio (επιμ.)., ό.π., σ. 118-121. Για το επόμενο χωρίο: σ. 119. – Μετάφραση: «Η Λεονόρα δεν έχει μέρος με το τραγούδι των νεκρών και με την καντσόνα του Τροβατόρε, και αυτή μου φαίνεται μια από τις καλύτερες θέσεις για μια άρια. Αν φοβάστε μην δώσετε πολύ [σολιστικό] μέρος στην Λεονόρα, αφήστε την καβατίνα».

Στην ίδια σελίδα της επιστολής, συνεχίζοντας και στην επόμενη (σ. 120), ο Βέρντι προτείνει ένα δικό του σχέδιο διάρθρωσης του λιμπρέτου – ένα πρόγραμμα (programma), στο οποίο αποτυπώνεται η δραματική δομή της όπερας.[63] Σ' αυτό γράφει (σ. 119 της επιστολής):

> Parte 1a / […] 1o Pezzo. […] Sopprimere la Cavatina-Leonora e fare un grandioso [*cantabile grandioso* είναι ένας χαρακτηρισμός που ο Βέρντι έχει χρησιμοποιήσει κι άλλες φορές για *οριοθετημένα κομμάτια* που έχουν την θέση του *cantabile*].

Στην συνέχεια του προγράμματος (σ. 120 της επιστολής), ο Βέρντι γράφει:

> Parte 4a / 10. Grand'Aria-Leonora, intercalata dal Canto dei / moribondi e Canzone del Trovatore.[64]

Από τα παραπάνω αποσπάσματα της επιστολής του Βέρντι προκύπτει ότι τον Απρίλιο του 1851 η διάρθρωση (programma) του *Τροβατόρε* δεν ήταν σε σχέση με το τελειωμένο έργο πολύ σαφής. Ήταν προφανώς σχεδιασμένη, άγνωστο σε ποιό βαθμό, μια σκηνή που θα αντιστοιχούσε στο γνωστό από το τελειωμένο έργο *Miserere* και ήταν επίσης σχεδιασμένη μια άρια της Λεονόρας που θα αντιστοιχούσε στην γνωστή από το τελειωμένο έργο και συγκεκριμένη καμπαλέτα που αναφέρθηκε παραπάνω. Προφανώς, η σκηνή που θα αντιστοιχούσε στο γνωστό από το τελειωμένο έργο *Miserere* θα ήταν, με βάση τις μαρτυρίες αυτής της επιστολής, ένα *tempo di mezzo*. Περισσότερα όμως δεν μπορούν να συναχθούν απ' αυτή την μαρτυρία.

Το ζήτημα όμως έχει εξετασθεί και από τον D. R. B. Kimbell στο αναφερθέν ήδη βιβλίο του (βλ. παραπάνω, υποσημ. 34). Για την εξέταση αυτή, βλ. περισσότερα στην ακόλουθη υποσημείωση.[65] Για τους λόγους που αναφέρθηκαν ήδη, τόσο παραπάνω όσο και στην παρούσα παράγραφο και στην υποσημείωση 65, η θεώρηση του *Miserere* ως ενός *concertato*, αν και συντρέχουν δραματουργικοί και μουσικοί λόγοι γι' αυτό, παραμένει αμφιλεγόμενη. Πάντως έμμεσα και *a posteriori*, η μουσική πράξη φαίνεται να καθιερώνει *de facto* και ανεξάρτητα από την ορθότητά της την θεώρηση του *Miserere* ως *concertato*, καθώς επέβαλε την διαγραφή της εντελώς δικαιολογημένης από το μουσικοδραματουργικό σχήμα καμπαλέτας *Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fu più forte…* από τις εκτελέσεις του *Τροβατόρε*.

[63] Για το programma, βλ. Fabrizio della Seta, "New currents in the libretto", στο: Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. 69 κ.εξ.

[64] Βλ. Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi*, ό.π., σ. 270 και 388. – Συνέχεια της μετάφρασης από τη σελίδα 119 της επιστολής: «1ο μέρος / […] 1ο κομμάτι […] Να αφαιρεθεί η καβατίνα της Λεονόρας και να γίνει ένα grandioso». – Μετάφραση του αποσπάσματος από τη σελίδα 120 της επιστολής: «4ο μέρος / Μεγάλη άρια της Λεονόρας παρεμβαλλόμενη στο [;] τραγούδι των μελλοθανάτων και καντσόνα του Τροβατόρε».

[65] Η εξέταση του *Miserere* από τον D. R. B. Kimbell δεν μπόρεσε να ληφθεί υπόψη στην παρούσα εργασία, γιατί ο συγγραφέας δεν μπόρεσε να έχει στην διάθεσή του το βιβλίο του Kimbell όσον καιρό θα το χρειαζόταν. Αναφορά σ' αυτή την εξέταση όμως γίνεται στον Powers, ό.π., σ. 78 (και υποσημείωση 19 στην ίδια σελίδα), όπου υιοθετείται η θεώρηση του *Miserere* από τον Kimbell ως ενός αποκλίνοντος από την *συνήθη μορφή* της άριας *tempo di mezzo*.

σκηνή 1	**άρια 1**	**σκηνή 2**	**άρια 2**
Κινητικό μέρος – Ρετσιτατίβο με ορχήστρα (accompagnato) – Διάλογος του Ρουΐζ με την Λεονόρα	Στατικό, λυρικό μέρος, *Adagio* – Λεονόρα, σόλο	*Miserere* – Στατικό μέρος, λυρικοί στίχοι, συστηματική στροφική συγκρότηση του λιμπρέτου, καμμιά μεταβολή σε σχέση με την προϋπάρχουσα κατάσταση, εύλογη ενότητα σκηνής με την άρια 2 – Συντελεστές: Μανρίκο, Λεονόρα σολίστες, χορωδία, ορχήστρα σε ενιαία μουσικοδραματουργική εικόνα – *Largo concertato*;	Στατικό, λυρικό μέρος – Καμπαλέτα – Λεονόρα σόλο

Πίνακας 6: Μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών της διπλής άριας της Λεονόρας *D' amor sull' ali rosee… / Tu vedrai che amore in terra mai del mio non fu più forte…* (4η πράξη) κατά την παραπάνω ανάλυση

3.2.2. Το τελικό φινάλε (*Finale ultimo*)[66]

Το τελικό φινάλε, το σημείο του έργου που επέρχεται η τελική σύγκρουση των ανταγωνιζομένων πλευρών, είναι κι αυτό στο οποίο εμφανίζεται η μεγαλύτερη ίσως πυκνότητα διαδοχής γεγονότων. Συνοπτικά, η πορεία του λιμπρέτου έχει ως εξής:

Στην τελευταία σκηνή πριν από το τελικό φινάλε (νούμερο 13 της παρτιτούρας, *scena e duetto*), η Λεονόρα εμφανίζεται στον Κόμη ντι Λούνα και εκλιπαρεί τον οίκτο του για τον Μανρίκο. Αυτός αρνείται κάθε παραχώρηση κι η Λεονόρα στην απελπισία της προσφέρεται με όρκο να γίνει ερωτικά δική του, αν αυτός επιτρέψει την απελευθέρωση του Μανρίκο. Ο κόμης δέχεται την προσφορά, δίνοντας την σχετική εντολή, ενώ η Λεονόρα παίρνει κρυφά ένα αργής δράσης θανάσιμο δηλητήριο.

Στο επόμενο νούμερο της παρτιτούρας (14. *Finale ultimo*) αρχίζει το τελικό φινάλε, με την πρώτη σκηνή ως προς τα συμμετέχοντα πρόσωπα (πρβλ. παραπάνω, 2.1.). Το ποιητικό κείμενο αποτελείται από διαδοχές και εναλλαγές επτασύλλαβων και ενδεκασύλλαβων (λίγο προβληματική η ταύτιση) στίχων, ενώ η μουσική χαρακτηρίζεται από συχνά μεταβαλλόμενη ρυθμική αγωγή. Η δράση διαδραματίζεται στο κελί των φυλακισμένων, όπου ο Μανρίκο προσπαθεί με παρηγορητικά λόγια να αμβλύνει τους ψυχικούς και σωματικούς πόνους της μητέρας του.

Ακολουθεί η δεύτερη και τελευταία για ολόκληρο το έργο σκηνή ως προς τα συμμετέχοντα πρόσωπα, που αρχίζει με την είσοδο στο κελί της Λεονόρας. Η ακολουθούσα περιγραφή της πορείας της υπόθεσης συνδυάζεται με εντός αγκυλών επισημάνσεις των σημείων τομής της διάρθρωσης:

Η Λεονόρα φέρνει το χαρμόσυνο νέο της απελευθέρωσης [*Allegro assai vivo. Αρχή δραματικής ειρωνείας 1*[67] *– Περιπέτεια*[68, 69] *– Διάλογος Μανρίκο – Λεονόρας, κινητικός χαρακτήρας, υφή ρετσιτατίβου, μέτρο διπλών πεντασύλλαβων*] του Μανρίκο και μ' αυτό

[66] Για την γραφική παράσταση του τελικού φινάλε ως ενός από τους πίνακες *συνηθισμένων μορφών* που ελήφθησαν υπόψη για την κατάστρωση του τετραμερούς μουσικοδραματουργικού σχήματος μεταβλητών στην παρούσα εργασία, βλ. παραπάνω 2.3., τις τρεις πρώτες παραγράφους μετά την παρέκβαση για την ορολογία της διπλής άριας, όπου και οι σχετικές παραπομπές στην βιβλιογραφία.

[67] Ο Μανρίκο αγνοεί ότι η Λεονόρα έχει αυτοδηλητηριαστεί, ενώ το κοινό το ξέρει.

[68] Σ' αυτό το σημείο πλέον, χάριν της συντομίας και της ακρίβειας στην διατύπωση για ένα μη μουσικό και καθαρά δραματουργικό ζήτημα και ως προανάκρουσμα της αναδρομής στην αριστοτελική *Ποιητική*, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο όρος *περιπέτεια*. Βλ. και παραπάνω, υποσημείωση 19, για τον ορισμό της *περιπέτειας*.

[69] Από την φυλάκιση στην απελευθέρωση.

αρχίζει η τελευταία αδιάκοπη διαδοχή γεγονότων και αντιδράσεων. Την μεγάλη χαρά διαδέχεται στον Μανρίκο η απογοήτευση, γιατί η Λεονόρα δεν θα τον ακολουθήσει. Την απογοήτευση διαδέχεται η καχυποψία και την καχυποψία πολύ σύντομα ένα ορμητικό ξέσπασμα οργής για την άπιστη που ξεπούλησε τον έρωτά του [*Επιβράδυνση ρυθμικής αγωγής – Στατικός χαρακτήρας. Ντουέτο Μανρίκο – Λεονόρας και στην συνέχεια τερτσέτο με την Ατσουτσένα. – Περιπέτεια,*[70] *συνέχεια δραματικής ειρωνείας, μέτρο διπλών πεντασύλλαβων*]. Η Λεονόρα προσπαθεί μάταια να τον ηρεμήσει και να τον παροτρύνει να φύγει, χωρίς αυτός να συγκρατεί το ξέσπασμα οργής. Στην αντιπαράθεση των δύο προστίθενται οι φαντασιώσεις της παραδομένης σε λήθαργο Ατσουτσένας. Με την δράση του δηλητηρίου η Λεονόρα χάνει τις δυνάμεις της, ο Μανρίκο [*Allegro assai mosso. Κινητικός χαρακτήρας. Διάλογος Μανρίκο – Λεονόρας σε υφή ρετσιτατίβου. Περιπέτεια*[71] *– Άρση δραματικής ειρωνείας 1.*[72] *Μέτρο επτασύλλαβων στίχων*] αντιλαμβάνεται το λάθος του, αλλάζει άρδην την στάση του [*Andante, στατικός χαρακτήρας. Ντουέτο Μανρίκο – Λεονόρας και στην συνέχεια τερτσέτο με τον Κόμη ντι Λούνα. – Περιπέτεια.*[73] *– Συνέχεια και άρση δραματικής ειρωνείας 2.*[74] *Υποβόσκουσα δραματική ειρωνεία 3.*[75] *Μέτρο επτασύλλαβων στίχων*], μετανοεί για την οργή του και παραδίδεται σε εκφράσεις λατρείας, θαυμασμού και συμπόνιας για την Λεονόρα. Η δράση του δηλητηρίου όμως καθιστά όλο και πιο αδύναμη την Λεονόρα και, σχεδόν την στιγμή που αφήνει την τελευταία πνοή της, μπαίνει στο κελί ο Κόμης ντι Λούνα· αντιλαμβάνεται ότι εξαπατήθηκε και μόλις πεθαίνει η Λεονόρα δίνει διαταγή [*Allegro. Κινητικό – Διαλογικό μέρος. Περιπέτεια.*[76] *Μέτρο ενδεκασύλλαβων στίχων μέχρι το τέλος*] να οδηγήσουν τον Μανρίκο στον τόπο εκτέλεσης και αμέσως να τον θανατώσουν, αδιαφορώντας για τις εκκλήσεις της Ατσουτσένας, την οποία καλεί στο παράθυρο του κελιού για να δει το πτώμα του. Εκείνη την στιγμή, αυτή του αποκαλύπτει ότι ο Μανρίκο ήταν ο χαμένος αδελφός του, καταδικάζοντάς τον σε ανεξίτηλη απελπισία ως αδελφοκτόνο [*Άρση υποβόσκουσας δραματικής ειρωνείας 3*[77]], αλλά έχοντας κιόλας εκδικηθεί τον δια πυράς θάνατο της μητέρας της. Έτσι, η ίδια αυτοκτονεί, πέφτοντας από το ύψος του κελιού της.

Μια συνολική θεώρηση της διάρθρωσης στην τελευταία σκηνή δείχνει ότι αυτή από δραματουργική άποψη χωρίζεται σαφώς σε πέντε τμήματα, τα οποία έχουν εναλλάξ κινητικό και στατικό χαρακτήρα, δηλαδή *κινητικό – στατικό – κινητικό – στατικό – κινητικό*, με κοινό και ενοποιητικό στοιχείο σ' όλα τα τμήματα τους αλληλεξαρτώμενους λυρικούς στίχους (διπλούς πεντασύλλαβους, επτασύλλαβους, ενδεκασύλλαβους). Τα τέσσερα πρώτα απ' αυτά τα τμήματα προσαρμόζονται πλήρως στο τετραμερές μουσικοδραματουργικό σχήμα μεταβλητών, ενώ το πέμπτο, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, μένει μετέωρο ως προς την ένταξή του σ' αυτό το σχήμα. Αυτό όμως που κατά την γνώμη του συντάκτου της παρούσας εργασίας είναι αξιοσημείωτο, δεν είναι η

[70] Εκ των πραγμάτων ματαίωση της απελευθέρωσης.
[71] Ψυχορράγημα της Λεονόρας.
[72] Ο Μανρίκο μαθαίνει ότι η Λεονόρα έχει αυτοδηλητηριαστεί.
[73] Η Λεονόρα πεθαίνει.
[74] Ο Κόμης ντι Λούνα αγνοεί την αυτοδηλητηρίαση της Λεονόρας, αλλά με την είσοδό του στο κελί την μαθαίνει.
[75] Από την δεύτερη πράξη, η Ατσουτσένα έχει αφήσει έναν υπαινιγμό που δεν τον ξέρει ο Κόμης ντι Λούνα, ότι ο Μανρίκο μπορεί να μην είναι γιός της. Ως υπαινικτική, αυτή η δραματική ειρωνεία ίσως είναι άκυρη. Αν δεν είναι άκυρη, τότε με την είσοδό του στο κελί ο Κόμης ντι Λούνα καθίσταται μελλοντικό θύμα της άγνοιας για την πραγματική μητέρα του Μανρίκο.
[76] Εκτέλεση του Μανρίκο.
[77] Ο Κόμης ντι Λούνα μαθαίνει ότι ο Μανρίκο ήταν ο χαμένος αδελφός του.

δυνατότητα ένταξης της διάρθρωσης αυτής σ' ένα συγκεκριμένο μουσικοδραματουργικό σχήμα. Αυτό είναι δυνατόν χάρη στην προβλεπόμενη για το σχήμα μεταβλητών δυνατότητα υποδιαίρεσης στις θέσεις των μεταβλητών. Αλλά είναι δυνατόν, επίσης, γιατί η διάρθρωση αυτή μπορεί να ενταχθεί στα τρία τελευταία ή και στα τέσσερα τμήματα του τετραμερούς σχήματος της *συνηθισμένης μορφής finale ultimo*.[78] Το αξιοσημείωτο είναι ότι αφενός έχουμε αναμφισβήτητα να κάνουμε μ' ένα δραματουργικό σχήμα, ανεξάρτητα από το ποιά είναι η ταυτότητά του, κι αφετέρου ότι σ' αυτό το σχήμα ενσωματώνεται ένας μεγάλος αριθμός δραματικών μεταβολών – *περιπετειών* και *δραματικών* ή *τραγικών ειρωνειών*. Αυτή η συγκεκριμένη συγκυρία σχήματος και δραματικών μεταβολών θέτει εύλογα το ερώτημα κατά πόσο μπορεί να αναγνωριστεί σ' ένα τέτοιο μουσικοποιητικό δραματικό μόρφωμα *ποιητική* ή *δραματική αληθοφάνεια*.

4. *Ποιητική αληθοφάνεια* και *Ποιητική* του Αριστοτέλη

Καταρχάς, η αναφορά στην αριστοτελική *Ποιητική* στο πλαίσιο μελέτης για μια όπερα είναι κατά κάποιον τρόπο παράταιρη και μόνο ως αφετηρία αρνητικών σχολιασμών θα μπορούσε να εκληφθεί. Γιατί η όπερα από την γένεσή της θεωρήθηκε ως ένα μουσικοδραματικό είδος που παραβιάζει βασικές αρχές της αριστοτελικής ποιητικής και προπαντός τις τρεις βασικές ενότητες, την *ενότητα χρόνου*, την *ενότητα τόπου* και την *ενότητα της υπόθεσης* (*μύθου* στην ορολογία του Αριστοτέλη). Και ο *Τροβατόρε* είναι μια όπερα, στην οποία η παραβίαση και των τριών αυτών ενοτήτων είναι κάτι περισσότερο από προφανής. Ένα μεγάλο μέρος των γεγονότων από τα οποία προκύπτουν και με τα οποία συνδέονται τα επί σκηνής δρώμενα, έχουν, σύμφωνα με την υπόθεση, συμβεί σε χρόνους προγενέστερους των επί σκηνής γεγονότων, δεν εμφανίζονται καν επί σκηνής και γίνονται γνωστά στον θεατή / ακροατή του έργου μέσω τραγουδιστικών αφηγήσεων (*racconto*)[79] σε δύο εκτεταμένες σκηνές, με την γενική έννοια των τμημάτων σκηνικής δράσης, στην αρχή της πρώτης και στην αρχή της δεύτερης πράξης. Όλα αυτά τα γεγονότα, αλλά και τα επί σκηνής δρώμενα συμβαίνουν σε τουλάχιστον τρεις διαφορετικούς τόπους με αντίστοιχες παράλληλες πορείες της υπόθεσης, των οποίων η σύγκλιση επί σκηνής εμφανίζεται μόνο σε κάποια οιονεί στιγμιαία στατικά επεισόδια που επιφέρουν τις επιμέρους και την τελική τραγική σύγκρουση των προσώπων. Αυτά τα δραματουργικά γνωρίσματα θέτουν την πορεία και την πλοκή της υπόθεσης στον *Τροβατόρε* έξω από κάθε έννοια συνέχειας χρόνου, τόπου και δράσης. Οι παριστανόμενοι επί σκηνής χρόνοι και τόποι, αλλά και τα γεγονότα, είναι *στιγμές* από την συνολική ροή γεγονότων μέσα στην οποία δημιουργούνται οι σχέσεις, οι αντιπαραθέσεις και οι συγκρούσεις των προσώπων, οι οποίες αποτελούν την υπόθεση (τον *μύθο*) του έργου. Εξάλλου, στην γνωστή στον συγγραφέα σχετική βιβλιογραφία δεν φαίνεται να γίνεται, και εύλογα, αναφορά στην αριστοτελική *Ποιητική*, με εξαίρεση ίσως κάποιους μεμονωμένους όρους, όπως π.χ. τον όρο *peripeteia* [sic] από τον H. S. Powers.[80] Τί νόημα μπορεί επομένως να έχει εδώ η αναφορά στην αριστοτελική *Ποιητική*;

Καταρχήν, πρέπει να διευκρινιστεί ότι αν η αναφορά στην αριστοτελική *Ποιητική* μπορεί να θεωρηθεί μόνο ως αναφορά σ' ένα σύστημα ρυθμιστικών (normative)

[78] Βλ. Balthazar, "The forms of set pieces", fig. 4.5., σ. 63.

[79] Βλ. Castelvecchi, "Glossary", ό.π., σ. 36-37.

[80] Powers, ό.π., σ. 87, όπου ο όρος *peripeteia* [sic] προφανώς χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει δραματουργικά, στα συμφραζόμενα του συγκεκριμένου κειμένου, την *πτώση* – αγγλ. *pratfall* [sic, από τον Powers] – ως μεταβολή από μια προηγούμενη κατάσταση.

προδιαγραφών για το πώς πρέπει να είναι η τραγική δραματική ποίηση, το είδος ποίησης στο οποίο αφιερώνεται το μεγαλύτερο μέρος αυτής της συγγραφής του Αριστοτέλη, τότε είναι μάλλον βέβαιο ότι οποιαδήποτε αναφορά σ' αυτή σε σχέση μ' οποιαδήποτε όπερα μάλλον δεν έχει νόημα· ή έχει νόημα μόνο με την έννοια που γράφει ο Frits Noske στο παρακάτω παράθεμα:

> Although, in general, dramatic criticism through the ages has been concerned with music only marginally, the reading of various treatises and essays ranging from Aristotle to Artaud and Brecht has nevertheless helped me to gain insight into musical drama as a cultural phenomenon of Western civilization.[81]

Εδώ όμως δεν πρόκειται για τίποτα απ' αυτά. Πρόκειται για την αναζήτηση στο σκεπτικό, στις διακρίσεις και στην ορολογία της αριστοτελικής *Ποιητικής*, στοιχείων που θα μπορούσαν να είναι χρήσιμα ως αναλυτικά εργαλεία ή, και προπαντός, ως κριτήρια για την διερεύνηση πεδίων δραματικής ποίησης διαφορετικών απ' αυτά για τα οποία γράφτηκε η *Ποιητική* του Αριστοτέλη – στην προκειμένη περίπτωση για την ιταλική δραματική όπερα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα για το ζήτημα της ποιητικής ή δραματικής αληθοφάνειας στον *Τροβατόρε*.

Απ' αυτή την άποψη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η διάκριση που κάνει ο Αριστοτέλης μεταξύ *ποίησης* και *ιστορίας* (*Ποιητική*, 1451a-1451b). Σύμφωνα μ' αυτήν, η ποίηση δεν αποβλέπει στην περιγραφή των γενομένων, αλλά αυτών που θα ήταν δυνατόν να γίνουν κατά την εύλογη πιθανότητα και γι' αυτό αληθοφανών (*κατά το εικός*), ή την αναγκαιότητα (*κατά το αναγκαίον)*, όπως γράφει ο Αριστοτέλης. Αντίθετα, η ιστορία αποβλέπει στην περιγραφή των γενομένων, του κάθε ξεχωριστού γεγονότος (*τα καθ' έκαστον*). Τονίζει δε ο Αριστοτέλης (*Ποιητική*, 1451a-1451b) ότι ο ιστορικός και ο ποιητής δεν διαφέρουν μεταξύ τους κατά το ότι ο ένας γράφει με μέτρο και ο άλλος χωρίς μέτρο (*έμμετρα ή άμετρα*), αλλά ως προς το πού *αποβλέπει* η συγγραφή του καθενός. Δίνει δε και ως παράδειγμα ότι θα μπορούσαν οι *Ιστορίες* του Ηροδότου να γραφτούν με μέτρο, χωρίς γι' αυτό τον λόγο να πάψουν να είναι ιστορίες, όπως είναι και χωρίς μέτρο. Έτσι, ο μεν ιστορικός αποβλέπει προς την καταγραφή των γενομένων (*τα καθ' έκαστον*), ο δε ποιητής προς την καταγραφή αυτών που θα μπορούσαν γενικά να γίνουν (*τα καθόλου*) (σε σχέση με τον λόγο για τον οποίο γίνεται η παρούσα αναδρομή στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, πρέπει να επισημανθεί, πριν προχωρήσει η πραγμάτευση, ότι με την έκφραση *κατά το εικός* και με την σημασία με την οποία εμφανίζεται αυτή η έκφραση σε διάφορα συμφραζόμενα του αριστοτελικού κειμένου έχει τεθεί ήδη το ζήτημα της *αληθοφάνειας* ως βασικού γνωρίσματος της ποίησης).

Μετά την διάκριση του σκοπού για τον οποίο γράφουν ο ιστορικός και ο ποιητής, ο Αριστοτέλης δίνει ένα παράδειγμα για να καταστήσει σαφή αυτή την διάκριση. Το σχετικό απόσπασμα στο αρχαίο ελληνικό κείμενο έχει ως εξής:

> [**1451a**] [9, 36] […] Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν [**1451b**] [9,1] (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα [5] λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. […] ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μέν, *τῷ ποίῳ τὰ ποῖα*

[81] Βλ. Noske, "Preface", ό.π., σ. VI.

> *ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν* κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ [10] στοχάζεται ἡ ποίησις *ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί *Ἀλκιβιάδης* ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.[82]

Η συμπλήρωση της διάκρισης μεταξύ *καθ' έκαστον* και *καθόλου* με το παράδειγμα της ονοματοδοσίας είναι πολύ διαφωτιστική: η ποίηση *επι*θέτει τα ονόματα, ενώ για την ιστορία αυτά είναι δεδομένα πριν αρχίσει καν η συγγραφή και ανάλογα με το θέμα της. Όσο για την έννοια του *καθόλου*, είναι σκόπιμο να προηγηθεί εδώ η αναφορά σε μια άλλη διευκρίνηση του Αριστοτέλη.

Μπορεί να θεωρηθεί ότι η εύλογη πιθανότητα ή αναγκαιότητα κρίνεται κατά τον Αριστοτέλη από το κατά πόσον τα αφηγούμενα από την ποίηση αντιστοιχούν σε συνθήκες ή καταστάσεις που είναι *καθ' έκαστον*, δηλαδή ως ξεχωριστά, ως ιστορικά γεγονότα, γνωστές. Αυτή την σκέψη, παρά το ότι την θεωρεί εύλογη, την αποκρούει ο Αριστοτέλης. Γιατί είναι μεν εύλογο να θεωρεί κανένας ότι πιθανό είναι αυτό που είναι δυνατό, κι επομένως για τα γενόμενα να έχουμε την απόδειξη ότι είναι δυνατά αλλά για τα μη γενόμενα να τείνουμε να μην πιστεύουμε ότι είναι δυνατά.[83] Αλλά αν ήσαν έτσι τα πράγματα – πάντα κατά την αριστοτελική επιχειρηματολογία – ο ποιητής θα ήταν ποιητής γιατί θα *ποιούσε* μέτρα και τίποτα άλλο, κάτι που αντιφάσκει προς την απόρριψη της άποψης ότι η ποίηση διαφέρει από την ιστορία κατά το ότι η μία είναι έμμετρη και η άλλη άμετρη. Υπάρχει όμως στην επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη κάτι πολύ σημαντικότερο από την απόκρουση αυτής της αντίφασης. Κι αυτό είναι η διάκριση ποιητή και ιστορικού με βάση το στοιχείο του *σκοπού*· δηλαδή με βάση το ότι αυτό που κάνει ο ποιητής είναι να *ποιεί* ή να *συνθέτει* αφηγήσεις ή, με την λέξη που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης, *μύθους*, αποβλέπων, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, στο *καθόλου*, σε αντιδιαστολή προς τον ιστορικό, ο οποίος αποβλέπει στα *καθ' έκαστον*. Και η σημαντική συμπλήρωση: Αυτό ισχύει, όπως ρητά γράφει ο Αριστοτέλης, ακόμα κι

[82] Οι εκδόσεις της *Ποιητικής* που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία είναι: α) Aristote, *Poétique*, Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1979· β) Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μετάφρασις υπό † Σίμου Μενάρδου, εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία υπό † Ι. Συκουτρή (1936), Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη 2, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 1991. Οι υπογραμμίσεις είναι του γράφοντος.

[83] Η επιχειρηματολογία του Αριστοτέλη αποδίδεται εδώ ως προς την λογική, το σκεπτικό που την διέπει. Όμως για λόγους συντομίας και αποφυγής εξηγήσεων που δεν έχουν σχέση με τον σκοπό της αναδρομής στην *Ποιητική* στην παρούσα εργασία, δεν αποδίδονται κατά γράμμα τα πραγματικά, ιστορικά στοιχεία που δίνουν στο κείμενο της *Ποιητικής* την αφορμή στον Αριστοτέλη να διατυπώσει αυτό το σκεπτικό. Για να μπορεί πάντως ο αναγνώστης να ελέγξει την απόδοση της αριστοτελικής σκέψης σ' αυτό το σημείο, παρατίθεται στην συνέχεια το σχετικό απόσπασμα από το πρωτότυπο κείμενο. Το τμήμα του παραθέματος που είναι γραμμένο με πλάγια στοιχεία αντιστοιχεί στο κομμάτι του κειμένου το οποίο στην παρούσα εργασία αποδίδεται ως προς το σκεπτικό του αλλά όχι ως προς το γράμμα της διατύπωσης:

«[**1451b**] [9, 1] […] *Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον [15] ποιοῦσιν. Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. Αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἓν [20] ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει. Ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, [25] ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.* Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ [30] γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν».

όταν οι μύθοι του ποιητή αναφέρονται σε γενόμενα, σε προϋπάρχουσες παραδόσεις ή σε προϋπάρχοντα ιστορικά γεγονότα. Γιατί στον μύθο τα γενόμενα αναφέρονται ως αν ήταν δυνατόν να γίνουν, μια και γίνονται ως δημιουργήματα του ποιηθέντος από τον ποιητή μύθου.

Με την διάκριση που κάνει ο Αριστοτέλης μεταξύ ιστορικού και ποιητή με βάση τον *σκοπό*, ως προς το *κατά το εικός* της συγγραφής, οριοθετεί με σαφήνεια τί *δεν* είναι *το καθόλου* στο οποίο αποβλέπει ο ποιητής.

Τί είναι όμως το *καθόλου*; Σε μια άλλη συγγραφή του, ο Αριστοτέλης γράφει ότι το *καθόλου* γενικά είναι «ὅ ἐπὶ πλειόνων πέφυκε κατηγορεῖσθαι» (*Περί Ερμηνείας*, 17a39).[84] Δηλαδή, σύμφωνα μ' αυτόν τον ορισμό, το *καθόλου* είναι κάτι γενικό, το οποίο διαπιστώνεται επαγωγικά. Στην *Ποιητική*, ο Αριστοτέλης εξειδικεύει τον γενικό ορισμό του *καθόλου* για την ποίηση (βλ. τις σχετικές υπογραμμίσεις στο παραπάνω παράθεμα). Σύμφωνα μ' αυτόν, και στην ποίηση το *καθόλου* είναι κάτι γενικό, του οποίου όμως η ποίηση παρουσιάζει (*μιμείται*, αλλά δεν ταυτίζεται με) την εξατομικευμένη έκφανση.

Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι η ποιητική αληθοφάνεια είναι ενδογενές γνώρισμα της ποίησης, του οποίου η ανάδειξη, μέσω της οποίας ο ποιητής συλλαμβάνει κάθε φορά το (ποιητικό) *καθόλου*, εναπόκειται στον ποιητή ή / και στην εκπλήρωση απ' αυτόν κάποιων προδιαγραφών για την επίτευξή της. Η *ποιητική* ή *δραματική αληθοφάνεια* είναι επομένως μια έννοια απότοκος της αριστοτελικής διάκρισης μεταξύ ποίησης και ιστορίας και του σκοπού προς τον οποίο αποβλέπει ο ποιητής λέγοντας τα *κατά το εικός* ή *το αναγκαίον*, είναι δηλαδή απότοκος της έννοιας του ποιητικού *καθόλου*.

Στην παρούσα πραγμάτευση, οι δύο εκδοχές της έκφρασης, *ποιητική* και *δραματική αληθοφάνεια*, είναι ισοδύναμες. Γιατί κι ο Αριστοτέλης όχι μόνο περιλαμβάνει στην έννοια της ποίησης όλες τις εκφάνσεις της, ρητά δε και την δραματική ποίηση (για την ακρίβεια την τραγωδία), αλλά στην, ημιτελή βέβαια, *Ποιητική* του πραγματεύεται σχεδόν αποκλειστικά την ποίηση στην τραγωδία και, σε μικρότερη έκταση, στην επική ποίηση.

5. *Ποιητική αληθοφάνεια* και *μουσικοδραματουργικά σχήματα*: Συμπεράσματα

Στο 3.2.1. και στα παρεπόμενα υποκεφάλαια, έχει καταδειχτεί, τόσο στην διασκεπτική πραγμάτευση, όσο και στους τελικούς ανά υποκεφάλαιο πίνακες, ότι οι αποκλίσεις από τις *συνηθισμένες μορφές* που απεικονίζονται στα μουσικοδραματουργικά σχήματα μεταβλητών οφείλονται στην προσαρμογή από τον Βέρντι των *συνηθισμένων μορφών* στην δραματουργικά πειστική απόδοση περιστασιακών ή εγγενών, δηλαδή κατά το αριστοτελικό *κατά το εικός ή αναγκαίον* (= αληθοφανών), ανθρώπινων συμπεριφορών (όπως π.χ. της αλαζονείας και του εγωισμού του Κόμη ντι Λούνα στο *Allegro agitato* και στο *Allegro assai mosso* του φινάλε της πρώτης πράξης), με παράλληλη διατήρηση του σχήματος ως πλαισίου εκδήλωσης του σκηνικού-δραματικού γίγνεσθαι.

Στην *scena ultima*, δραματουργικά στο πιο εύλογο σημείο του έργου, η σε αφηρημένο επίπεδο αντίθεση μεταξύ σχήματος και απόκλισης απ' αυτό φτάνει με την συσσώρευση *περιπετειών* και *δραματικών ειρωνειών* σε σημείο πρόκλησης για την δραματική αληθοφάνεια. Εδώ, ίσως και αντιπροσωπευτικά για ολόκληρο το έργο, μπορεί να κριθεί κατά πόσο το σχήμα υπερισχύει της δραματικής αληθοφάνειας ή χρησιμοποιείται ως συμβατό μ' αυτήν.

Ας αρχίσουμε από τα απλούστερα στοιχεία που συγκροτούν ή δεν συγκροτούν βαθμιαία και συνολικά την αληθοφάνεια όλης της σκηνής.

[84] Αναφορά κατά Ι. Συκουτρή, «Εισαγωγή, κείμενον και ερμηνεία», στο: Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, ό.π., σ. 79 (υποσημ. 9).

Στην αρχή του *Allegro assai vivo* (βλ. παραπάνω, 3.2.2., και τις υποσημειώσεις 67 ώς 77) υπάρχει *δραματική ειρωνεία* για τον Μανρίκο, γιατί αυτός αγνοεί το γνωστό στον θεατή γεγονός της αυτοδηλητηρίασης της Λεονόρας. Στην συνέχεια υπάρχει *περιπέτεια*, γιατί *κατά το εικός* η απελευθέρωση είναι *εις το εναντίον μεταβολή* σε σχέση με την φυλάκιση. Ακολουθεί εκ νέου *περιπέτεια*, γιατί εκ των πραγμάτων, *κατά το εικός*, ματαιώνεται η απελευθέρωση του Μανρίκο. Ακολουθεί και νέα περιπέτεια, ανολοκλήρωτη αλλά προφανής ως προς την ολοκλήρωσή της, γιατί το ψυχορράγημα και ο θάνατος της Λεονόρας είναι *κατά το εικός* και *εις το εναντίον μεταβολή* σε σχέση με την ζωή. Παράλληλα, αίρεται η δραματική ειρωνεία για τον Μανρίκο, γιατί μαθαίνει τον λόγο για τον οποίο δεν μπορούσε να τον ακολουθήσει στην απελευθέρωσή του η Λεονόρα και για τον οποίο πεθαίνει. Με την είσοδο του Κόμη ντι Λούνα στο κελί της φυλακής αίρεται και η ως προς αυτόν δραματική ειρωνεία, γιατί κι αυτός μαθαίνει την αυτοδηλητηρίαση της Λεονόρας. Με τον θάνατο της Λεονόρας, την μεταγωγή και την εκτέλεση του Μανρίκο (νέα *περιπέτεια*), έρχεται στο προσκήνιο η αμφιλεγόμενη από την αρχή της δεύτερης πράξης του έργου, αλλά καταλυτική για τον Κόμη ντι Λούνα, δραματική ή τραγική ειρωνεία για το ποιός είναι πραγματικά ο Μανρίκο – ένα ζήτημα που σκόπιμα έχει μείνει ώς αυτό το σημείο αδιευκρίνιστο από λιμπρετίστα και συνθέτη, γι' αυτό είναι και αμφιλεγόμενο αν μπορεί να αναγνωριστεί εδώ το δραματουργικό μέσο της τραγικής ή δραματικής ειρωνείας· ένα ζήτημα όμως εντελώς επουσιώδες σε σχέση μ' αυτό που ως *κατά το αναγκαίον* συμβαίνει στο θέατρο, αλλά σε όμοια περίπτωση και στην πραγματική ζωή, όταν μαθαίνει ο Κόμης ντι Λούνα ποιός ήταν ο Μανρίκο: η όπερα τελειώνει με την αναφώνηση «Εκδικήθηκες μητέρα!» της Ατσουτσένας που αυτοκτονεί – ένα τέλος με πλήρη σύγκλιση χρόνου παράστασης και παριστανόμενου χρόνου σε μερικά δευτερόλεπτα, με το οποίο προκαταλαμβάνονται τα φινάλε των βεριστικών οπερών.

Η συνολική πραγμάτευση του θέματος μέχρι αυτό το σημείο δείχνει ότι η συσσώρευση στοιχείων δραματικής πειστικότητας στην *scena ultima* δεν αφήνει περιθώρια υπερίσχυσης του σχήματος σε βάρος της ποιητικής αληθοφάνειας. Η ποιητική αληθοφάνεια, ως καταστατικό γνώρισμα της ποίησης γενικά, είναι κάτι που υπερβαίνει τον συσχετισμό, ο οποίος αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας – δηλαδή τον συσχετισμό μουσικοδραματουργικών σχημάτων και ποιητικής αληθοφάνειας. Αυτός ο συσχετισμός είναι ένα *επιμέρους* της ποιητικής αληθοφάνειας γενικά, αλλά και για τον *Τροβατόρε* ή για τις όπερες του Βέρντι γενικότερα. Αυτό το *επιμέρους* είναι σημαντικό για την κατανόηση μιας φάσης της ιταλικής δραματικής όπερας του 19ου αιώνα, ενός συγκεκριμένου εκπροσώπου αυτής της όπερας και μιας ή περισσοτέρων φάσεων της συνθετικής δημιουργίας του συγκεκριμένου συνθέτη, δηλαδή του Βέρντι. Θεωρούμενο από την σκοπιά του συσχετισμού που γίνεται στην παρούσα εργασία, αυτό το *επιμέρους* είναι μια ιστορικά προσδιορισμένη *συμβατικότητα* (*convention*) της οπερατικής δημιουργίας. Απ' αυτή την άποψη είναι σημαντική η υπενθύμιση εδώ μέρους του τίτλου της πολλές φορές αναφερθείσης ήδη εργασίας του H. S. Powers: *"The Uses of Conventions"*. *Συμβατικότητες της τέχνης*, δηλαδή *art conventions*, προσδιορίζουν τρόπους άρθρωσης του ποιητικού *καθόλου*, χωρίς όμως η σημασία τους να περιορίζεται σ' αυτό.[85] Οι *συμβατικότητες της τέχνης*, προσδιορίζοντας

[85] Χαρακτηριστικά και ενδεικτικά για το πολυσύνθετο αλλά και την σπουδαιότητα του ζητήματος είναι δύο χωρία, τα οποία παρατίθενται εδώ:

1. «Verdi's success as a composer depended to a great extent on understanding the conventions of the Italian theatre and surmounting its many obstacles» (Scott L. Balthazar, "Preface", στο: Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, ό.π., σ. xiii). – Μετάφραση: «Η επιτυχία του Βέρντι ως

τρόπους άρθρωσης του ποιητικού *καθόλου*, δηλαδή της περιστασιακής ή εγγενούς στην ανθρώπινη φύση συμπεριφοράς *κατά το εικός ή το αναγκαίον*, αποτελούν και ιστορικά πεπερασμένους τόπους εξατομικευμένης έκφρασής του.

Μ' αυτές τις επισημάνσεις οριοθετείται και το τέλος της παρούσας εργασίας.

6. Επίλογος: *Προεκτάσεις*

Δύο είναι, κατά την γνώμη του γράφοντος, τα επί μέρους αντικείμενα της παρούσας εργασίας, διαχωριζόμενα οπωσδήποτε από τυχόν λάθη και αβλεψίες που ενδεχομένως υπάρχουν σ' αυτήν, στα οποία μπορεί με διάφορους τρόπους να αναπτυχθούν περαιτέρω προβληματισμοί.

Το πρώτο είναι μεθοδολογικό. Τα μουσικοδραματουργικά σχήματα μεταβλητών, ως συνοπτικοί τρόποι αποτύπωσης αποκλίσεων από τις *συνηθισμένες μορφές*, αναπτύχθηκαν στην παρούσα εργασία ως σκίτσα μιας *ευρετικής διαδικασίας* (*heuristic procedure*). Κατά συνέπεια, από καθαρά μεθοδολογική άποψη, χρειάζονται οπωσδήποτε συμπληρώσεις και βελτιώσεις. Βέβαια, τέτοιες συμπληρώσεις και βελτιώσεις έχουν νόημα στον βαθμό που αυτά τα σχήματα μπορούν να αποκτήσουν ένα ευρύτερο πεδίο εφαρμογής, ως *ευρετικές διαδικασίες* (*heuristic procedures*), απ' αυτό για το οποίο χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία. Γιατί στην παρούσα εργασία επινοήθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν ως μια παραγωγική μέθοδος συνοπτικής συμπύκνωσης και διατύπωσης αποτελεσμάτων πολυπαραγοντικών επαγωγικών αναλύσεων, η οποία στην θέση του προτύπου, της *συνηθισμένης μορφής*, βάζει την απόκλιση απ' αυτή. Όλα αυτά έγιναν όμως με πεδίο εφαρμογής μία επιμέρους πλευρά τμήματος του έργου ενός συνθέτη μιας ορισμένης εποχής και μιας ορισμένης περιόδου της συνθετικής δημιουργίας του. Και ναι, μεν, στο πλαίσιο αυτού του πεδίου εφαρμογής μπορεί να έδωσαν, ή και να δώσουν ακόμα, κάποια χρήσιμα αποτελέσματα (ενδεχομένως με κάποιες βελτιώσεις), αν όμως δεν διευρυνθεί το πεδίο εφαρμογής τους, δεν υπάρχει και λόγος περαιτέρω προβληματισμού γι' αυτά.

Το δεύτερο είναι θεματικό και αφορά την δυνατότητα χρήσης εννοιών και διακρίσεων της αριστοτελικής ποιητικής σε μουσικοδραματουργικές αναλύσεις στην όπερα. Κι αυτό όχι με την έννοια αντικατάστασης πιο εξειδικευμένων και εκσυγχρονισμένων, ιστορικών ή όχι, προσεγγίσεων στο θέμα, αλλά αφενός ως τρόπου για την ανίχνευση της επιβίωσης αντιλήψεων και κατηγοριοποιήσεων για την κατανόηση και ερμηνεία του μουσικοδραματικού έργου, κι αφετέρου ως τρόπου προέκτασης της αριστοτελικής σκέψης (φυσικά σ' αυτή την περίπτωση όχι μόνο σε σχέση με την *Ποιητική*) και αντιπαραβολής της με νεότερες αντιλήψεις και προσεγγίσεις του αντικειμένου.

συνθέτη εξαρτιόταν σε σημαντικό βαθμό από την κατανόηση των συμβατικοτήτων της τέχνης του ιταλικού θεάτρου και από την υπέρβαση των πολλών εμποδίων τους».

2. «Far from being a constricting presence – and notwithstanding what Verdi might have said about the matter in his letters – conventions make theatrical communication possible, and dialectic engagement with them seems to have been the composer's attitude through most of his career» (Senici, ό.π., σ. 88). – Μετάφραση: «Μακράν του να είναι ένα περιοριστικό πλαίσιο – και ανεξάρτητα από το τί μπορεί να έχει πει ο Βέρντι γι' αυτό το ζήτημα στις επιστολές του – συμβατικότητες της τέχνης καθιστούν δυνατή την θεατρική επικοινωνία και η διαλεκτική υιοθέτησή τους φαίνεται να χαρακτήριζε την στάση του συνθέτη για το μεγαλύτερο μέρος της σταδιοδρομίας του».

Μελοποίηση παραδοσιακού τραγουδιού: προσομοίωση ή νεωτερικότητα; Μελέτη περίπτωσης το τραγούδι «Πέρα στους πέρα κάμπους» για το θεατρικό έργο *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, 1962

Ρενάτα Δαλιανούδη

Η μουσική από αρχαιοτάτων χρόνων ήταν συνυφασμένη με το ποιητικό κείμενο, από το οποίο άλλωστε προέκυπτε τόσο η προσωδία του στίχου, η ίδια η μελωδία, όσο και η όρχηση (χορευτική κίνηση), συναποτελώντας έτσι ένα αδιάσπαστο τριφυές δρώμενο (Παχτίκος, 1905: ξθ΄· Μιχαηλίδης, 1979· Τυροβολά, 1998: 20· Αμαργιανάκης, 1999: 36· Τσιάνης, 2003: 21· Λέκκας, 2003: 219). Στα νεότερα χρόνια, με τη διάσπαση του τριφυούς αυτού δρώμενου, η μουσική είναι πλέον μια αυτόνομη τέχνη, με αποτέλεσμα η μελοποίηση του ποιητικού λόγου να υπακούει τόσο στους κανόνες της *μετρικής* του ποιητικού λόγου (Σαλτέλης, χ.χ.), όσο και στους κανόνες της *μουσικής σύνθεσης* (ρυθμός, πτώσεις, μελωδικές φράσεις, αρμονία) και της *μουσικής μορφολογίας*. Σύμφωνα με τους Τσιάνη (Chianis, 1965), Σηφάκη (1988: 77) και Αμαργιανάκη (1994: 3-5), η *μετρική* ορίζεται ως εξής: «Η θέση των λέξεων καθορίζεται από το μέτρο / ρυθμικό πόδα, έτσι που η εναλλαγή ορισμένων άτονων και τονισμένων συλλαβών να παράγει την αίσθηση ενός συγκεκριμένου ρυθμού». Όταν, όμως, πρόκειται για μελοποίηση γνωστού παραδοσιακού τραγουδιού, τότε η ελευθερία του συνθέτη δεν οριοθετείται μόνο από το *ρυθμοτονικό μέτρο* του στίχου αλλά και από την ήδη δομημένη (προϋπάρχουσα) *σχέση μουσικής και ποίησης* (Μυλωνάς, 2015: 26-27).

Στην παρούσα εισήγηση πρόκειται να γίνει μορφολογική ανάλυση του παραδοσιακού δωδεκανησιακού τραγουδιού «Πέρα στους πέρα κάμπους», του οποίου η μελωδία και η μουσικο-ποιητική δομή χρησιμοποιήθηκε στο τραγούδι «Τα έξυπνα παπάκια», σε στίχους του Μάνου Χατζιδάκι, για το θεατρικό *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, του Μπέρναρντ Σω, το 1962.[1] Η κατ' αντιπαράθεση ανάλυση των δύο τραγουδιών στοχεύει στο ν' αναδείξει τις διαφορές και τις ομοιότητές τους, μέσα σ' ένα πλαίσιο προσομοίωσης και νεωτερικότητας στη μουσική και τον λόγο.

Το ενδιαφέρον στο θεατρικό τραγούδι «Τα έξυπνα παπάκια» δεν αφορά μόνο τον δανεισμό της μελωδίας του απ' τη νησιωτική τραγουδιστική παράδοση, ήτοι την ακουστική αναγνώριση (εξωτερική διάρθρωση του τραγουδιού), αλλά και τη μουσικο-ποιητική δομή του τραγουδιού (εσωτερική διάρθρωση). Όπως παρατηρούμε και στην παρτιτούρα, η πολύ γνωστή μελωδία του αιγαιοπελαγίτικου τραγουδιού «Πέρα στους πέρα κάμπους» έχει τη μουσική μορφή Α Β, δηλαδή το τραγούδι αποτελείται από δύο μελωδικά μέρη. Στο τραγούδι «Τα έξυπνα παπάκια» από το θεατρικό *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, ο Μ. Χατζιδάκις χρησιμοποιεί αυτούσιο το Α΄ μέρος του παραδοσιακού τραγουδιού «Πέρα στους πέρα κάμπους», δηλαδή την 1η μουσική φράση, που αποτελείται από 8 μέτρα (βλ. πεντάγραμμο: «Πέρα στους πέρα κάμπους»).

[1] Η παράσταση ανέβηκε τον Οκτώβριο του 1962, στο θέατρο Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, με πρωταγωνίστρια την Αλίκη Βουγιουκλάκη, σε στίχους και μουσική Μ. Χατζιδάκι.

Η καταγραφή του παραδοσιακού τραγουδιού, έτσι όπως ακούγεται από την ηχογράφηση με την Αιμιλία και την Άννα Χατζηδάκη, το 1948, σε δίσκο της Columbia, είναι η εξής:[2]



Καταγραφή σε πεντάγραμμο: Ρενάτα Δαλιανούδη

Αν καταγράψουμε τη στροφή, έτσι όπως τραγουδιέται, τότε έχουμε:

Πέρα στους πέρα κάμπους,	*πέρα στους πέρα κάμπους*	1η ποιητική στροφή με τσακίσματα
πέρα στους πέρα κάμπους,	***όπου 'ναι οι ελιές***	
α΄ ημιστίχιο	β΄ ημιστίχιο	
Είν' 'να μοναστηράκι,	*είν' 'να μοναστηράκι*[3]	
Είν' 'να μοναστηράκι,	***'που παν' οι κοπελιές***	
γ΄ ημιστίχιο	δ΄ ημιστίχιο	

Το *τσάκισμα* είναι ένα μέρος (συλλαβή, λέξη ή και φράση) από το πραγματικό ποιητικό κείμενο που επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του τραγουδιού και συνήθως προηγείται του πραγματικού κειμένου. Το πραγματικό / καθαρό κείμενο του παραδοσιακού αυτού τραγουδιού αποτελείται από στίχους 13σύλλαβους, ιαμβικούς, οξύτονους, ακατάληκτους με τομή παύσης (Τ.Π.) (Αμαργιανάκης, 1994: 7-8). Εδώ να επισημάνω ότι *ακατάληκτος* είναι ένας στίχος, όταν το τελευταίο του μέτρο είναι κανονικό (πλήρες) (Μιχαηλίδης, 1979: 210)· όταν το τελευταίο μέτρο είναι ελλιπές, τότε

[2] Δίσκος βινυλίου (33 στροφών): *ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ –Νησιώτικα* (EMI 14C 034-70706).

[3] Σε άλλες εκτελέσεις του τραγουδιού, το α΄ ημιστίχιο του 2ου στίχου (δηλαδή το γ΄ ημιστίχιο της ποιητικής στροφής) παρουσιάζει την εξής παραλλαγή: αντί για «είν' 'να μοναστηράκι», είναι: «είν' ένα μοναστήρι».

ο στίχος είναι καταληκτικός (Μιχαηλίδης, 1979: 210). *Τομή παύσης* (Τ.Π.) λέγεται η προσθήκη μιας παύσης (που αντιστοιχεί με μία συλλαβή) στο ποιητικό κείμενο, ανάμεσα στα δυο ημιστίχια που απαρτίζουν τον στίχο, η οποία μπαίνει προκειμένου να μην αλλάξει το μέτρο (η ρυθμική προσωδία) του στίχου (Αμαργιανάκης, 1994: 7-8).

1ος: *Πέρα στους πέρα κάμπους /' όπου 'ναι οι ελιές* } 13σύλλαβος ιαμβικός με τομή παύσης
2ος: *Είν'[αι] [έ]'να μοναστηράκι /' που παν οι κοπελιές* } 13σύλλαβος ιαμβικός με τομή παύσης

Οι 13σύλλαβοι στίχοι, σύμφωνα με τον μετρικό τονισμό[4] του ιαμβικού πόδα: υ _ (άτονο – τονούμενο ή τα-τά), διαβάζονται ως εξής:

				Τ.Π.				
υ _ /	υ _ /	υ _ /	υ (_)	/'	υ _ /	υ _ /	υ _ /	
Πέ-ρα /	*στους πέ-* /	*ρα κά-* /	*μπους*	/'	*ό-που* /	*'ναι οι* /	*ε-λιές* /	} 1ος στίχος
Είν' 'να /	*μο-να-* /	*στη-ρά-* /	*κι*	/'	*'που παν* /	*οι κο-* /	*πε-λιές* /	} 2ος στίχος
	1ο ημιστίχιο				2ο ημιστίχιο[5]			

Οι στίχοι ανά ζεύγος σχηματίζουν μία ποιητική στροφή, ως εξής:

Πέρα στους πέρα κάμπους	/	*όπου 'ναι οι ελιές*	} 1ος στίχος	1η στροφή
α΄ ημιστίχιο		β΄ ημιστίχιο		
Είν'[αι] [έ]'να μοναστηράκι	/	*'που παν οι κο- πε-λιές*	} 2ος στίχος	
γ΄ ημιστίχιο		δ΄ ημιστίχιο[6]		

Αυτό που παρατηρούμε, είναι ότι μέχρι να εμφανιστεί ολόκληρος ο κάθε στίχος, επαναλαμβάνεται τρεις φορές το πρώτο ημιστίχιο αυτού του στίχου. Δηλαδή για τον 1ο στίχο το α΄ ημιστίχιο και για το 2ο στίχο το γ΄ ημιστίχιο. Έτσι, στην ολοκλήρωση του 1ου στίχου έχουμε:

(α΄ + β΄ ημιστίχια): *πέρα στους πέρα κάμπους / όπου 'ναι οι ελιές*

και του 2ου στίχου:

(γ΄ + δ΄ ημιστίχια): *Είν' 'να μοναστηράκι / 'που παν' οι κοπελιές*

Η κάθε ποιητική στροφή του αιγαιοπελαγίτικου τραγουδιού αποτελείται από δύο στίχους κι ο κάθε στίχος αποτελείται από δύο ημιστίχια: το 1ο είναι 7σύλλαβο («πέρα στους πέρα κάμπους») και το 2ο είναι 6σύλλαβο («όπου 'ναι οι ελιές»).[7]

Η σχέση ποιητικού κειμένου και μουσικής είναι 1:1, ήτοι ο κάθε στίχος αντιστοιχεί σε μία μουσική φράση, η οποία είναι η ίδια (επαναλαμβάνεται) και στον επόμενο στίχο, κι έτσι κάθε ποιητική στροφή αποτελείται από δύο μουσικές στροφές. Θα πρέπει εδώ

[4] Γραμματικός τονισμός είναι ο φυσικός τονισμός που έχουν οι λέξεις. Μετρικός τονισμός είναι ο τονισμός που προκύπτει από τη μετρική (προσωδία και ρυθμική του στίχου) πάνω στις συλλαβές, ανεξάρτητα από το αν έχουν γραμματικό τονισμό (Chianis, 1965: 2-3· Αμαργιανάκης, 1994: 4).

[5] Αναφέρονται στα δύο πρώτα ημιστίχια του κάθε στίχου.

[6] Το γ΄ και το δ΄ ημιστίχιο είναι, κατ' αντιστοιχία, το πρώτο και το δεύτερο ημιστίχιο του 2ου στίχου. Επειδή, όμως, μιλάμε για ολόκληρη ποιητική στροφή, βάζουμε συνεχόμενη γραμματο-αρίθμηση στα ημιστίχια.

[7] Για τη μορφολογική ανάλυση των τραγουδιών θα πάρουμε σαν παράδειγμα την 1η ποιητική στροφή από το καθένα.

να διευκρινιστεί ότι δεν ισχύει το αντίστροφο: η μουσική στροφή δεν συμπίπτει με την ποιητική. Για την ολοκλήρωση της μουσικής στροφής (μέρος Α΄) αρκεί ένας και μόνο στίχος κι όχι και οι δύο.

Αν καταγράψουμε την ποιητική στροφή με τους προσαρμοσμένους (νέους) στίχους, έτσι όπως τραγουδιούνται στο οικείο απόσπασμα από το θεατρικό έργο *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, τότε έχουμε:

Τα έξυπνα παπάκια, τα έξυπνα παπάκια
Περνούν από το ποτάμι, *σαν παν' απ' τα βουνά*
Περνούν από το ποτάμι, περνούν από το ποτάμι
Και σπάνε το καλάμι *σαν τα μικρά παιδιά*

} 1η ποιητική στροφή

Συγκρίνοντας την ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου του θεατρικού τραγουδιού με εκείνη του παραδοσιακού, παρατηρούμε ότι το α΄ ημιστίχιο του προσαρμοσμένου στίχου («τα έξυπνα παπάκια») επαναλαμβάνεται μόνο δύο φορές, ενώ το α΄ ημιστίχιο του δημοτικού τραγουδιού («πέρα στους πέρα κάμπους») επαναλαμβάνεται τρεις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, στην περίπτωση του θεατρικού τραγουδιού, όταν ολοκληρώνεται ο στίχος (και στο παραδοσιακό και στο θεατρικό τραγούδι αυτό γίνεται μετά τη 2η επανάληψη του α΄ ημιστιχίου),[8] αντί να έχουμε τα ημιστίχια: α΄ + β΄ (που αποτελούν τον 1ο ολοκληρωμένο στίχο), να έχουμε την εμφάνιση ενός νέου ημιστιχίου γ΄ («περνούν από το ποτάμι»), που έχει αντικαταστήσει το α΄ ημιστίχιο («τα έξυπνα παπάκια») και το οποίο (θεωρητικά) προηγείται του β΄. Το γ΄ ημιστίχιο γίνεται εναρκτήριο ημιστίχιο στον επόμενο στίχο, που ολοκληρώνεται στο δ΄ ημιστίχιο και ακολουθεί παρόμοια ανάπτυξη.[9] Κι έτσι, αντί για τον «αναμενόμενο» (μετά την επανάληψη του α΄ ημιστιχίου) ολοκληρωμένο 13σύλλαβο στίχο «τα έξυπνα παπάκια / σαν παν' απ' τα βουνά» (α΄ + β΄, κατά το παραδοσιακό: «πέρα στους πέρα κάμπους / όπου 'ναι οι ελιές»), έχουμε γ΄ + β΄ ημιστίχια: «**περνούν από το ποτάμι** / σαν παν' απ' τα βουνά». Το ίδιο ισχύει και με την ολοκλήρωση του 2ου 13σύλλαβου στίχου, όπου, κατ' αντιστοιχία, αντί να έχουμε: γ΄ + δ΄ ημιστίχια: «περνούν από το ποτάμι / σαν τα μικρά παιδιά» (κατά το παραδοσιακό: «Είν' 'να μοναστηράκι **/** 'που παν οι κοπελιές»), έχουμε ε΄ + δ΄ ημιστίχια: «**και σπάν' με το καλάμι** / σαν τα μικρά παιδιά». Πάντως, ο

[8] Εννοούμε όταν εμφανίζεται ολόκληρος ο (προσαρμοσμένος) 13σύλλαβος στίχος.

[9] Θα μπορούσαμε να ονομάσουμε το νέο ημιστίχιο ως **χ**, δηλαδή ως κάτι άγνωστο, ή ως **π**, δηλαδή ως ένα λειτουργικό παράθεμα που ομοτονεί και ισοσυλλαβεί με το κανονικό (α΄) ημιστίχιο. Θεωρούμε ότι το νέο ημιστίχιο είναι το **γ΄** (κι έτσι έχουμε τη σύνθεση ημιστιχίων γ΄ + β΄ κι όχι β΄ + γ΄), διότι το ίδιο αυτό ημιστίχιο γίνεται εναρκτήριο ημιστίχιο στον επόμενο στίχο, που ακολουθεί παρόμοια ανάπτυξη. Αν, όμως, αναπτύξουμε την ποιητική δομή της επόμενης στροφής, έτσι όπως θα ήταν, παίρνοντας ως δεδομένο ότι ο 1ος ενάμισης στίχος αναλύεται ως εξής: α΄ + β΄ + γ΄ και ο 2ος ενάμισης στίχος, κατ' αντιστοιχία, ως εξής: γ΄ + δ΄ + ε΄, θα αλλοιωνόταν η εσωτερική δομή του ενάμιση στίχου, που απαρτίζεται από ένα 7σύλλαβο ημιστίχιο (που επαναλαμβάνεται δις) κι έναν ολοκληρωμένο 13σύλλαβο στίχο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, θα είχαμε σχηματικά:

α΄ ημιστ: *τα έξυπνα παπάκια (δις)* (7σύλλαβο)
β΄ + γ΄: *περνούν απ' το ποτάμι / σαν παν απ' τα βουνά*
} 1ος ενάμισης στίχος

γ΄ ημιστ: *σαν παν απ' τα βουνά (δις)* (6σύλλαβο)!
δ΄ + ε΄: *και σπάν' με το καλάμι / σαν τα μικρά παιδιά*
} 2ος ενάμισης στίχος

Όπως βλέπουμε, αυτή η ανάπτυξη των ημιστιχίων δεν συμπίπτει με την πραγματική δομή του ποιητικού κειμένου, κάτι που αποδυναμώνει την άποψη ότι θα μπορούσε το γ΄ να είναι το τελευταίο ημιστίχιο της τριημίστιχης αυτής στροφής. Άλλωστε, και από την ομοιοκαταληξία φαίνεται ότι στο β΄ ολοκληρώνεται κανονικά ο στίχος κι ότι το β΄ ημιστίχιο είναι η συνέχεια του α΄, το οποίο (α΄ ημιστίχιο) απλά αντικαταστάθηκε από ένα άλλο ομότονο και ισοσύλλαβο μ' αυτό ημιστίχιο.

προσαρμοσμένος (ολοκληρωμένος) στίχος αποτελείται κανονικά από δύο ημιστίχια (όπως δηλαδή και στο αιγαιοπελαγίτικο τραγούδι): το 1ο είναι 7σύλλαβο («περνούν από το ποτάμι») και το 2ο είναι 6σύλλαβο («σαν παν' απ' τα βουνά»).

Η διαφορά ανάμεσα στις δυο περιπτώσεις είναι ότι ο 13σύλλαβος στίχος απ' το θεατρικό *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* («περνούν απ' το ποτάμι / σαν παν' απ' τα βουνά») είναι ένας καινούργιος στίχος, αφού δεν περιέχει το α΄ αλλά το γ΄ ημιστίχιο του επόμενου τριημίστιχου στίχου (δηλαδή κανένα από τα ημιστίχια που τον απαρτίζουν δεν έχει προηγηθεί). Επομένως, η ποιητική στροφή με τους προσαρμοσμένους στίχους στο θεατρικό τραγούδι δεν αποτελείται από 4 ημιστίχια, ήτοι από 2 στίχους, όπως συμβαίνει στο «πέρα στους πέρα κάμπους», αλλά από 2 τριημίστιχους στίχους, ήτοι από 6 ημιστίχια.

Σ' ό,τι αφορά τη σχέση ποιητικού κειμένου και μουσικής, η αναλογία είναι 1,5:1, ήτοι ο κάθε ενάμισης στίχος αντιστοιχεί σε μία μουσική φράση, η οποία είναι η ίδια (επαναλαμβάνεται) και στον επόμενο ενάμιση στίχο, κι έτσι κάθε ποιητική στροφή αποτελείται από δύο μουσικές στροφές (όπως και στο παραδοσιακό τραγούδι). Αυτό, όμως, δεν αλλοιώνει ουσιαστικά την ποιητική και μουσική δομή του τραγουδιού, διότι το νέο ημιστίχιο (γ΄) ισοσυλλαβεί και ομοτονεί γραμματικά και μετρικά με το αρχικό (α΄), αφού είναι το αντίστοιχο πρώτο ημιστίχιο του επόμενου στίχου.

α΄ ημιστίχιο: *τα έξυπνα παπάκια* = 7σύλλαβο ιαμβικό
γ΄ ημιστίχιο: *περνούν απ' το ποτάμι* = 7σύλλαβο ιαμβικό

Η διαφορά, όμως, αυτή, της αντικατάστασης του α΄ ημιστιχίου από το γ΄ ημιστίχιο δεν γίνεται ηχητικά αισθητή, με την έννοια της μετρικής και της ρυθμικής του στίχου, αφού η εξωτερική δομή του μορφολογικού τύπου του ποιητικού κειμένου (όπως θα δούμε και πιο κάτω), καθώς και η σχέση λέξεων, συλλαβών και τόνων, δεν αλλάζουν. Αν, μάλιστα, αρκεστεί κανείς στην ακουστική μόνο σύγκριση των δύο τραγουδιών και δεν προχωρήσει στη γραπτή μορφολογική τους ανάλυση, πιθανότατα να μην προσέξει την εσωτερική αλλαγή των ημιστιχίων.

Αν θέλουμε να δούμε την ποιητική δομή παραστατικά, τότε έχουμε:

Τα έξυπνα παπάκια } α΄ ημιστίχιο
περνούν απ' το ποτάμι / *σαν παν' απ' τα βουνά* } 1,5 στίχος
γ΄ ημιστίχιο β΄ ημιστίχιο
περνούν απ' το ποτάμι } γ΄ ημιστίχιο
και σπαν' με το καλάμι / *σαν τα μικρά παιδιά* } 1,5 στίχος
ε΄ ημιστίχιο δ΄ ημιστίχιο
} 1η στροφή

Οι ολοκληρωμένοι 13σύλλαβοι στίχοι του θεατρικού τραγουδιού, σύμφωνα με το ιαμβικό μέτρο: υ _ (άτονο – τονούμενο ή τα-τά), διαβάζονται ως εξής:

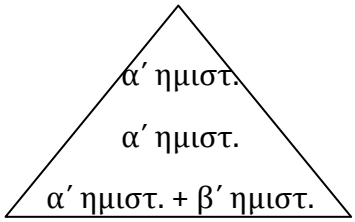
Τ.Π.

υ _ /	υ _ /	υ _ /	υ (_) /'	υ _ /	υ _ /	υ _ /	
Περ-νούν /	*απ' το* /	*πο-τά-* /	*μι* /'	*σαν παν* /	*απ' τα* /	*βου-νά* /	} 1ος 13συλλ. = γ΄+ β΄
και σπα- /	*νε το* /	*κα-λά-* /	*μι* /'	*σαν τα* /	*μι-κρά* /	*παι-διά* /	} 2ος 13συλλ. = ε΄+ δ΄

Αν θέλαμε να κατατάξουμε σε μορφολογικό τύπο τα αναλυμένα τραγούδια, σύμφωνα με την ανάπτυξη του ποιητικού τους κειμένου σε σχέση με τη μουσική, για το παραδοσιακό αιγαιοπελαγίτικο τραγούδι «Πέρα στους πέρα κάμπους» θα συνοψίζαμε με τα ακόλουθα:

Το α΄ ημιστίχιο του κάθε στίχου επαναλαμβάνεται τρεις φορές μόνο του και μετά από την τρίτη επανάληψή του εμφανίζεται το β΄ ημιστίχιο κι έτσι ολοκληρώνεται ο στίχος, στο τέλος της μουσικής φράσης (βλ. πεντάγραμμο).

Ο μορφολογικός αυτός τύπος της μουσικο-ποιητικής δομής του τραγουδιού, κατά τον οποίον ο στίχος εμφανίζεται ολόκληρος στο τέλος της μουσικο-ποιητικής φράσης, σύμφωνα με τον Αμαργιανάκη, είναι ο *πυραμιδοειδής* τύπος (Αμαργιανάκης, 1994: 25), που εδώ συναντάται στην απλή του μορφή. Το όνομά του το παίρνει από το σχήμα που δημιουργείται, αν το παραστήσουμε σχηματικά:



Πέρα στους πέρα κάμπους

Π έ ρ α σ τ ο υ ς π έ ρ α κ ά μ π ο υ ς

Πέρα στους πέρα κάμπους, / όπου ’ναι οι ελιές

Αν τον παραπάνω μορφολογικό τύπο θα θέλαμε να τον παραστήσουμε με πιο μαθηματικούς όρους, θα είχαμε:

α΄	**α΄**
α	**β**

όπου α΄: το τσάκισμα / επανάληψη του 1ου ημιστιχίου και
όπου β: το 2ο ημιστίχιο.

Σε γενικές γραμμές, κάτι ανάλογο ισχύει και για το θεατρικό τραγούδι «Τα έξυπνα παπάκια» από το *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*. Επειδή, όμως, η ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου του θεατρικού τραγουδιού διαφέρει από την ανάπτυξη του ποιητικού κειμένου του παραδοσιακού αιγαιοπελαγίτικου τραγουδιού στα σημεία που συνοψίζουμε παρακάτω, ο μορφολογικός τύπος παρουσιάζει κάποιες διαφοροποιήσεις.

Τα τρία στοιχεία νεωτερικότητας είναι τα εξής:

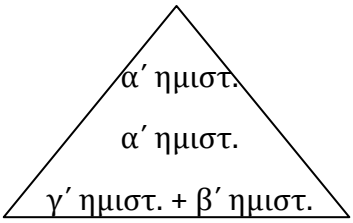
α) το α΄ ημιστίχιο («τα έξυπνα παπάκια») δεν επαναλαμβάνεται τρεις φορές (όπως γίνεται με το «πέρα στους πέρα κάμπους»), αλλά δύο·

β) την τρίτη φορά, που υποτίθεται ότι θα έπρεπε να επαναληφθεί το α΄ ημιστίχιο, ακούγεται στη θέση του ένα άλλο, το γ΄ ημιστίχιο («περνούν απ’ το ποτάμι»), που ομοτονεί (γραμματικά και μετρικά) και ισοσυλλαβεί με το α΄ ημιστίχιο, με αποτέλεσμα στη βάση της πυραμίδας να ολοκληρώνεται ένας στίχος, με ημιστίχια: γ΄ + β΄, αντί για α΄ + β΄·

γ) η ποιητική στροφή του θεατρικού τραγουδιού αποτελείται από δύο 1,5 στίχους (ήτοι από 6 κι όχι από 4 ημιστίχια, όπως συμβαίνει στο δημοτικό τραγούδι), συνεπώς η μία μουσική φράση δεν αντιστοιχεί σ’ ένα στίχο (2 ημιστίχια) αλλά σε ενάμιση στίχο (3 ημιστίχια).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η σχηματική παράσταση του πρώτου ενάμιση στίχου[10] του θεατρικού τραγουδιού «Τα έξυπνα παπάκια» έχει ως εξής:

[10] Ο ίδιος τύπος ισχύει και για τον δεύτερο ενάμιση στίχο του ποιητικού κειμένου του θεατρικού τραγουδιού.



Τα έξυπνα παπάκια

Τ α έ ξ υ π ν α π α π ά κ ι α

Περνούν απ' το ποτάμι / σαν παν απ' τα βουνά

Αν τον παραπάνω μορφολογικό τύπο θα θέλαμε να τον παραστήσουμε με πιο μαθηματικούς όρους, θα είχαμε:

α΄	**α**
γ	**β**

όπου α΄: το τσάκισμα του 1ου ημιστιχίου,
όπου α: το 1ο ημιστίχιο,
όπου β: το 2ο ημιστίχιο και
όπου γ: το 3ο ημιστίχιο (που αντικαθιστά το 1ο),

με τη μόνη διαφορά ότι ο τύπος αυτός λέγεται *αλλόμορφος πυραμιδοειδής* τύπος, δηλαδή ο μορφολογικός τύπος που παρεκκλίνει από τη συμβατική μορφή ενός συγκεκριμένου τύπου, στον οποίο ανήκει (εν προκειμένω του πυραμιδοειδούς) (Αμαργιανάκης, 1994: 31-35), και ο οποίος απαντά συχνά στη δημοτική ποίηση.

Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι ο συνθέτης ναι, μεν, δανείζεται μια παραδοσιακή μελωδία, δεν της αλλοιώνει, όμως, τη βασική ρυθμο-ποιητική της δομή. Με τον όρο *ρυθμο-ποιητική* εννοούμε α) την προσωδία των λέξεων, απ' την οποία προκύπτουν ο ρυθμός και η μετρική των στίχων, καθώς και β) την εξέλιξη (ανάπτυξη) του ποιητικού κειμένου σε σχέση με τη μουσική, έτσι όπως φαίνεται στη μορφολογική δομή ενός μελοποιημένου ποιήματος (Τυροβολά, 1998: 43· Μιχαηλίδης, 1979: 256, 267, 276).

Επίσης, ο Μ. Χατζιδάκις ως (συνειδητοποιημένος ή αυθόρμητος) γνώστης των αυστηρών και υψηλών κανόνων μετρικής, από τους οποίους διέπονται τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τους σέβεται και τους ακολουθεί επιτυχώς. Αυτό αποδεικνύεται από το ότι προσαρμόζει στο θεατρικό τραγούδι στίχους που ομοτονούν και ισοσυλλαβούν με τους πρωτότυπους του δημοτικού τραγουδιού, ήτοι 13σύλλαβους, ιαμβικούς, οξύτονους, ακατάληκτους με τομή παύσης (Τ.Π.). Κατά συνέπεια, οι νέοι στίχοι συμβαδίζουν με την αρχική μορφολογική δομή του ποιητικού κειμένου και με το άκουσμα της δανεισμένης παραδοσιακής μελωδίας.

Εν κατακλείδι:

Το φαινόμενο του δανεισμού μιας μελωδίας και της προσαρμογής άλλων στίχων πάνω σ' αυτήν, όπως κάνει εν προκειμένω ο Χατζιδάκις, είναι σύνηθες και συμβατό τόσο με τη δημοτική μουσική, όσο και με τη βυζαντινή μουσική μας παράδοση.

Οι μελωδίες αυτές, οι οποίες είναι κατά κανόνα ευκολομνημόνευτες και απλές, λειτουργούν σαν σκοποί-πρότυπα, πάνω στους οποίους προσομοιώνονται διαφορετικά ποιητικά κείμενα, τα οποία στην αρχαία Ελλάδα ονομάζονταν *μουσικοί νόμοι* (Αμαργιανάκης, 1999: 85) και στα βυζαντινά χρόνια *ιδιόμελα* (Αγγελόπουλος, 2003: 204).

Η νεωτερικότητα έγκειται τόσο στην αλλαγή της εξωτερικής δομής – χωρίς την διατάραξη της εσωτερικής δομής – όσο και στο γενικό φαινόμενο της χρήσης παραδοσιακών στοιχείων σε μη παραδοσιακές μουσικές, όπως στη μουσική για το θεατρικό αυτό έργο.

Βιβλιογραφία

Αγγελόπουλος, Λυκούργος [συνεργασία Μάρκου Δραγούμη], «Εισαγωγή στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική», στο: *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Β΄: Ελληνική μουσική πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, Πάτρα: Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, 2003.

Αμαργιανάκης, Γεώργιος, *Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (διδακτικές σημειώσεις)*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1994.

Αμαργιανάκης, Γεώργιος, *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική (διδακτικές σημειώσεις)*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1999.

Baud-Bovy, Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1994.

Κυριακίδης, Στίλπων, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών*, Αθήνα: Ερμής, 1990.

Λέκκας, Δημήτρης, «Το πρωτογενές δρώμενο: ιστορική βάση και λειτουργίες», στο: *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Α΄: Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της ελληνικής μουσικής*, Πάτρα: Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο, 2003, σ. 217-224.

Μιχαηλίδης, Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1979.

Μυλωνάς, Κώστας, *Μελοποιημένη ποίηση – Ένας αμφιλεγόμενος γάμος*, Αθήνα: Κέδρος, 2015.

Πανάς, Κωνσταντίνος, *Η ελληνική μουσική και το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα: Χ. Ι. Καγιάφας, 1958.

Παχτίκος, Γεώργιος Δ., *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού*, Αθήνα: Τύποις Σακελλαρίου, 1905.

Σαλτέλης, Θεμιστοκλής, *Μετρική της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως*, Αθήνα: Παπαδήμας, [χ.χ.].

Σηφάκης, Γρηγόρης Μ., *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1988.

Σπαταλάς, Γεράσιμος, *Η μορφολογία των δημοτικών μας τραγουδιών: μελέτη*, Αθήνα: Αετός, 1946.

Chianis Sotirios, *Folk songs of Mantineia*, Berkeley: University of California Press, 1965.

Τσιάνης, Σωτήριος, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου: του νησιού του χρυσοπράσινου αετού*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα και Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003.

Τυροβολά, Βασιλική, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα: Gutenberg, 1998.

Wellesz, Egon, «Η βυζαντινή μουσική και λειτουργία», στο: *Η ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας,* τ. Β΄ (Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ), μτφρ. Σαούλ Ντουντού, Αθήνα: Μέλισσα, 1979.

Δίσκος βινυλίου

Δίσκος βινυλίου (33 στροφών): *ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ – Νησιώτικα* (EMI 14C 034-70706).

Μουσική και λόγος στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη: *Αντιθέσεις*

Μαγδαληνή Καλοπανά

Η σχέση του Δημήτρη Δραγατάκη με τη γλώσσα ήταν μια σχέση ζωής, όπως επαληθευμένα υπήρξε και η σχέση του με τη μουσική. Και αυτό γιατί, παρά το λιγομίλητο του χαρακτήρα του, τις λιτές έως λακωνικές εκφράσεις του και τη συχνή ασάφειά του,[1] επέστρεφε διαρκώς στην αναμέτρησή του με τον λόγο μέσα από τα έργα του. Η έλλειψη φυσικής ευφράδειας υποδεικνύεται στην περίπτωσή του και από το γεγονός ότι δεν συνέγραψε διδακτικά κείμενα,[2] ενώ συχνά και τα ίδια τα σημειώματα των έργων του διακρίνονται για τη δημιουργική ασάφειά τους.[3] Η λεκτική αυτή "αδυναμία" του Δραγατάκη μετουσιώθηκε τελικά σε μουσική δύναμη, καθώς ο συνθέτης χρησιμοποίησε τη μουσική ως βασικό μέσο εξωστρέφειας, εύγλωττο και ζωντανό, δανείζοντάς του ωστόσο συχνά τη λιτότητα και αμφισημία του λόγου του.

Παραδόξως, ο λόγος ερχόταν να συμπληρώσει τη μουσική, όταν και αυτή άγγιζε τα δικά της εκφραστικά όρια για τον συνθέτη. Η πλειονότητα των λογοτεχνικών επιλογών του συνθέτη, ανάλογου ύφους με τη μουσική του, συμπίπτει με τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης του 20ού αιώνα (συμβολική, ελλειπτική, υπαινικτική και πολύσημη) και αποτελεί αντικείμενο γόνιμης μουσικής επεξεργασίας. Συχνά επιπλέον, είτε ως απόπειρα προσωπικής υπέρβασης, είτε ακόμη και ως επικοινωνιακή ανάγκη, ο Δραγατάκης συνέγραφε ο ίδιος τα ποιητικά κείμενα των έργων του, ενώ η σημασία που έδινε στα λογοτεχνήματά του αυτά ήταν συχνά τέτοια, ώστε ενίοτε να καθίστανται απαραίτητες προϋποθέσεις των μουσικών έργων του.[4] Τα κείμενα που συνέγραψε ο συνθέτης για χρήση σε έργα του διατυπώνουν συχνά έναν λόγο εξπρεσιονιστικό και ενστικτώδη, σαφώς επηρεασμένο από τα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής του.[5] Προχωρώντας ένα βήμα πέρα από τον ομιλούντα λόγο, στο έργο του *Στροφές*, για ορχήστρα (1972), Α.Κ.ΚΑ: 1.6, ο

[1] Βλ. σχετικά: Βάλια Δραγατάκη-Κορωνίδη, «Ο πατέρας μου, Δημήτρης Δραγατάκης», *Πολύτονον* 64, Μάιος – Ιούνιος 2014, σ. 26-27.

[2] Εξαιρείται το μοναδικό εκπαιδευτικό πόνημα του Δραγατάκη, *Αναδρομές V*, Νάκας, Αθήνα 2000, το οποίο περιέχει θέματα εξετάσεων θεωρητικών μαθημάτων για διάφορα αθηναϊκά, κυρίως, ωδεία.

[3] «[…] Ο κάθε εκτελεστής είναι ελεύθερος να ερμηνεύσει μια φράση έστω και αν επαναλαμβάνει την ίδια αλλουνού με τη δική του ευαισθησία, τηρώντας φυσικά τη ρυθμική ροή του έργου (του αργού και του γρήγορου). Μια άλλη παρατήρηση είναι ότι στο συνάκουσμα δύο, τριών ή τεσσάρων φωνών δημιουργούνται πολλές διαφωνίες, που ενώ φτάνουμε στη συμφωνία, από εκεί αρχίζουν άλλες διαφωνίες, και ούτω κάθε εξής. Αλλά ας το ακούσουμε και μετά οι διαφωνίες. Συγγνώμη για τον τρόπο γραψίματος αυτού του σημειώματος». Σημείωμα του Δημήτρη Δραγατάκη για την πρώτη εκτέλεση του *Κουαρτέτου αρ. 6*, για όμποε, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, 1999, Α.Κ.ΚΑ: 8.10 (26.5.2000, Σπύρος Κοντός, όμποε, Morven Bryce, βιολί, Πέτρος Βλάσσης, βιόλα, Νίκος Βελιώτης, βιολοντσέλο, θέατρο Ελληνοαμερικάνικης Ένωσης, διοργάνωση ΕΕΜ, στο πλαίσιο της σειράς συναυλιών Music Plus, υπό την αιγίδα του ΥΠ.ΠΟ.).

[4] «Για τη συμφωνία αυτή [7η] […] του απέμενε να λύσει ένα πρόβλημα κειμένου […] κατάλαβα ότι επρόκειτο για κάτι που προφανώς θεωρούσε σημαντικότερο από οτιδήποτε τον είχε ώς τότε απασχολήσει». Γιώργος Λεωτσάκος, «Η Ελλάδα και η Ελιά (ή η Ελευθερία και το Μέτρο…)», στο: *Αφιέρωμα Δημήτρης Δραγατάκης*, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Αθήνα 2002, σ. 26.

[5] Στις κύριες επιδράσεις του ανήκουν ο υπερρεαλισμός και η ελληνική μεταπολεμική υπαρξιακή ποίηση, ενώ χαρακτηριστικά έργα αυτού του ύφους είναι ο *Μονόλογος αρ. 1*, για φωνή (1979), και οι *Αντιθέσεις* («Κατερίνα», 1995), σε κείμενα του συνθέτη.

Δραγατάκης ζητά από τους μουσικούς να παραγάγουν αυξανόμενης έντασης – άλογους – ήχους με τα όργανά ή/και με τη φωνή τους, με στόχο να αποδοθεί με μουσικούς όρους μια καθολική κοινωνική εξέγερση, ενώ ανάλογες αντισυμβατικές τεχνικές εντοπίζονται και σε φωνητικά έργα του, όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια.

Ο λόγος, συνεπώς, ως γραπτή καλλιτεχνική έκφραση, αλλά και ως αλληλουχία συλλογισμών (λογική ικανότητα),[6] ανήκει στο άμεσο πεδίο των προβληματισμών του Δημήτρη Δραγατάκη. Το δεύτερο σκέλος αυτής της παρατήρησης επιβεβαιώνεται με μια πρώτη ματιά μέσα από τη συχνή χρήση του όρου «λόγος» σε τίτλους οργανικών[7] έργων του: *Επίλογος*, για πνευστά (1970), Α.Κ.ΚΑ:[8] 6.4, *Διάλογοι*, για δύο κουαρτέτα πνευστών (1974), Α.Κ.ΚΑ: 6.6, *Τρεις ομιλίες*, για φλάουτο (1973), Α.Κ.ΚΑ: 11.1, *Μονόλογος αρ. 2*, για βιολοντσέλο (2000), Α.Κ.ΚΑ: 11.3, *Μονόλογος αρ. 3*, για βιολί (2001), Α.Κ.ΚΑ: 11.3β, *Μονόλογος αρ. 4*, για πιάνο (2001), Α.Κ.ΚΑ: 9.11, *Αντίλογοι*, για δύο πιάνα και τέσσερις εκτελεστές (1988), Α.Κ.ΚΑ: 10.2, και το ημιτελές προσχέδιο *Ήχος και Λόγος* [2001], Α.Κ.ΚΑ: 23.4. Η ουσιαστική ωστόσο σχέση των έργων του συνθέτη με την έτερη σημασία του όρου «λόγος» επιβεβαιώνεται από τα λογικής υπόστασης εξωμουσικά ερεθίσματά του, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις μαρτυρούνται από τον ίδιο[9] και ανιχνεύονται ως βασικοί παράγοντες διαμόρφωσης της μορφής και του περιεχομένου των έργων του, όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια. Χαρακτηριστική της σημασίας του εξωμουσικού συλλογισμού, ως προϋπόθεσης της μουσικής δημιουργίας, είναι η περίπτωση της ανολοκλήρωτης *Συμφωνίας αρ. 7*: ο συνθέτης δεν κατάφερνε, παρά την επίμονη ενασχόλησή του με το θέμα, να ολοκληρώσει την τοποθέτησή του πάνω στην προβληματική που ήθελε να θίξει και, ως εκ τούτου, τόσο το γλωσσικό όσο και το μουσικό κείμενο του έργου έμειναν σε μορφή ημιτελούς σχεδίου.[10]

Επιστρέφοντας στη διερεύνηση της αρχικής διαπίστωσης, περί της εκτενούς σχέσης των έργων του Δραγατάκη με τον έντεχνο λόγο, και κατόπιν ποσοτικής παρατήρησης, διαπιστώνεται ότι σε σύνολο εκατόν σαράντα επτά έργων της δημιουργίας του, στα πενήντα επτά χρησιμοποιείται κείμενο, ποσοστό που ξεπερνά το ένα τρίτο (1/3) της κυρίως εργογραφίας του. Αν σε αυτά προστεθούν και πέντε σύμμικτα[11] έργα, που κάνουν χρήση κειμένου,[12] γίνεται φανερή η έκταση της λογοτεχνικής παρουσίας στο

[6] […] αὐτὸς ὁ λόγος ἅπτεται τῇ τοῦ διαλέγεσθαι δυνάμει […] ἐπὶ τὴν τοῦ παντὸς ἀρχὴν ἰών, ἀψάμενος αὐτῆς […]. Πλάτωνας, *Πολιτεία*, μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2002, 551b.

[7] Η διευκρίνιση αυτή αντιδιαστέλλει τη χρήση του όρου «λόγος» με την έλλειψη γλωσσικού κειμένου, καθώς χρησιμοποιείται σε έργα απόλυτης μουσικής. Αντίθετα, στους τίτλους των έργων φωνητικής μουσικής του συνθέτη, ο όρος δεν συναντάται.

[8] Τα αρχικά Α.Κ.ΚΑ. αντιστοιχούν στον Αριθμό Καταλόγου Καλοπανά των έργων του Δημήτρη Δραγατάκη, τμήμα του οποίου παρατίθεται στο Παράρτημα ΙΙ του παρόντος κειμένου. Βλ. σχετικά και «Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16, άνοιξη 2010, σ. 54-87.

[9] Πλείστες όσες πληροφορίες αυτού του είδους, οι οποίες φωτίζουν είτε την αιτιολογία σύνθεσης ενός έργου, είτε, σε άλλες περιπτώσεις, τη συλλογιστική σκέψη που ενυπάρχει πριν και πίσω από το μουσικό κείμενο, παρέχονται στο: Μαγδαληνή Καλοπανά, *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009. Βλ. σχετικά και υποσημείωση αρ. 79.

[10] Βλ. σχετικά: Γιώργος Λεωτσάκος, «Αναφορά στη Συμφωνία αρ. 6, *Το Χρέος* (1989), του Δημήτρη Δραγατάκη», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 207-210.

[11] Ο όρος «Σύμμικτα έργα» είναι αντίστοιχος του, ευρέως χρησιμοποιούμενου σε ξενόγλωσσους καταλόγους έργων συνθετών, όρου "Miscellaneous". Η αντίστοιχη κατηγορία του Καταλόγου Έργων του Δημήτρη Δραγατάκη περιλαμβάνει Πρωτόλεια, Διάφορα και Ημιτελή έργα. Το πλήθος των σύμμικτων έργων δεν προσμετράται στην κυρίως εργογραφία του συνθέτη. Βλ. σχετικά: Παράρτημα ΙΙ του παρόντος κειμένου.

[12] Πρόκειται για τα έργα: *Ύμνος για το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης* (σε κείμενο από τον Ύμνο στην Αρετή του Αριστοτέλη, ώριμο αχρονολόγητο έργο), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (Ευριπίδη, χαμένο απόσπασμα [1975]), *Όρνις Αλκυών* (Ευριπίδη, 1ο χορικό, σε εναρμόνιση Σπύρου Κλάψη, 2001), *Συμφωνία αρ. 7* (κείμενο του συνθέτη, προσχέδιο, 1992-2001), «Ήταν μια φορά» (Βασιλεία Γούλα, προσχέδιο, 2001).

έργο του συνθέτη. Ο δημοσιογράφος Θανάσης Βαλβίδας, παρουσιάζοντας το 1992 τον – γνωστό πλέον στον χώρο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας – Δημήτρη Δραγατάκη, παρατηρούσε ότι τα έργα του για φωνή ήταν πολύ λιγότερα από τα οργανικά του.[13] Σταδιακά, τόσο η ενασχόληση του συνθέτη με το είδος,[14] όσο και η σύνταξη του πλήρους καταλόγου του,[15] έφεραν στο φως την πλήρη εικόνα της φωνητικής μουσικής του: ένα έργο για σόλο φωνή, είκοσι ένα έργα για φωνή και πιάνο, έξι έργα για φωνή και οργανικό σύνολο ή ορχήστρα και δεκατρία έργα για ασυνόδευτη χορωδία.[16] Σε αυτή την ομάδα έργων δεν περιλαμβάνονται τα έργα σκηνικής μουσικής του συνθέτη, στα οποία επίσης γίνεται χρήση κειμένου:[17] εννιά έργα για το θέατρο, πέντε για χορό και δύο για άλλες περιστάσεις.

ΕΡΓΑ ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΡΑΓΑΤΑΚΗ ΜΕ ΚΕΙΜΕΝΟ			
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (41)		**ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (16)**	
Έργο για σόλο φωνή	1	Μουσική για το θέατρο	9
Έργα για φωνή και πιάνο	21	Μουσική για χορό	5
Έργα για φωνή / φωνές και οργανικό σύνολο / μαγνητοταινία[18]	6	Μουσική επένδυση	2
Έργα για χορωδία a cappella	13	–	–

Πίνακας 1: Η κατηγοριοποίηση των έργων του Δ. Δραγατάκη με χρήση κειμένου

Ειδικότερα, τα σαράντα ένα έργα φωνητικής μουσικής του Δραγατάκη χρησιμοποιούν ποιητικό κείμενο και τα δεκαέξι έργα σκηνικής μουσικής του πεζό. Διευκρινίζεται ότι η παρατήρηση αυτή δεν έχει καθολική ισχύ, καθώς ούτε τα κείμενα των έργων φωνητικής μουσικής είναι πάντα αμιγώς ποιητικά,[19] ούτε το αντίστροφο. Λαμβάνοντας κανείς επίσης υπόψη ότι τα αρχαία ελληνικά δράματα, τα οποία επενδύει μουσικά ο Δραγατάκης και κατατάσσονται στη σκηνική μουσική του, θεωρούνται αρχαία ποιητικά κείμενα, αντιλαμβάνεται τη σχετικότητα του ανωτέρω χαρακτηριστικού διαχωρισμού. Περαιτέρω, η ποικιλία των μορφών γραπτού λόγου που επεξεργάζεται ο συνθέτης (παραδοσιακοί στίχοι, νεοελληνική ποίηση, σύγχρονη

[13] [Θ.Β.]: «Παρατηρώ ότι ανάμεσα στις συνθέσεις σας υπάρχουν ελάχιστα τραγούδια. Γιατί;». [Δ.Δ.]: «Ναι, δεν έχω γράψει πολλά. Πιστεύω ότι ο ποιητής όταν έκανε το έργο του, το έκανε χωρίς να υπολογίζει τί θα συνέβαινε μετά σε αυτό. Όταν έρχεται, λοιπόν, ο μουσικός, αναπόφευκτα το μετατρέπει. Αυτό γίνεται πολλές φορές μόνο και μόνο για να βγάλουν ο μεν και ο δε χρήματα. Εμένα μόνο αν με ενδιαφέρει το εσωτερικό ενός ποιήματος το κάνω τραγούδι». Θανάσης Βαλβίδας, «Δημήτρης Δραγατάκης. Ένας συνθέτης με ρίζες στην παράδοση», *Ήχος & Hi-Fi* 237, Δεκέμβριος 1992, σ. 52.

[14] «[…] δίχως τραγούδι ο άνθρωπος δεν ζει […] αν ορισμένοι το καταργούν και δεν το βάζουν στο έργο τους άλλο θέμα […] οι μελωδίες αλλοιώνονται, αλλά τραγούδια θα υπάρχουν πάντοτε […] σιγά-σιγά δημιουργείται μια άλλου είδους μελωδία που κινείται διαφορετικά απ' ό,τι έχουμε συνηθίσει και αυτό μας ξενίζει […] η φωνή είναι όμως που γεννά τις μελωδίες σε κάθε εποχή. Όλα καταργούνται· η φωνή δεν καταργείται». Δέσποινα Κουντή, «Δημήτρης Δραγατάκης», *Ριζοσπάστης*, 20 Απριλίου 1986, σ. 4-5.

[15] Καλοπανά, *Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος Έργων*, ό.π.

[16] Βλ. Κατάλογο Έργων Φωνητικής Μουσικής Δημήτρη Δραγατάκη, στο Παράρτημα ΙΙ.

[17] Βλ. Κατάλογο Έργων Σκηνικής Μουσικής, στο ίδιο.

[18] Πρόκειται για το *Ζαλούχ*, σε ποίηση Τούλας Τόλια, έργο του 1971, για οργανικό σύνολο, φωνές και δύο μαγνητοταινίες. Στον Κατάλογο Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (βλ. Παράρτημα ΙΙ) κατατάσσεται στα έργα ηλεκτρονικής μουσικής. Στην παρούσα μελέτη, ωστόσο, για λόγους ευχερέστερης διαχείρισης, κατηγοριοποιείται στα έργα για φωνές και οργανικό σύνολο.

[19] Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των κειμένων του συνθέτη για τα έργα *Μονόλογος αρ. 1* και *Αντιθέσεις*, τα οποία κινούνται στα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ ποιητικού και πεζού λόγου.

ελληνική ποίηση, αυτόγραφα κείμενα, αρχαία τραγωδία, σύγχρονο θέατρο), καθώς και οι ποικίλοι τρόποι αξιοποίησης των χρησιμοποιούμενων κειμένων (τραγούδι, απαγγελία, σενάριο) είναι ενδεικτικοί τόσο της πολλαπλής σχέσης του συνθέτη με τον λόγο, όσο και της ποικιλομορφίας των αντίστοιχων έργων του.

ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΡΓΩΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΡΑΓΑΤΑΚΗ			
ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΡΓΩΝ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (41)		**ΠΕΖΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΕΡΓΩΝ ΣΚΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (16)**	
ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	4[20]	ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ (σε έμμετρο ή πεζό λόγο)	9
ΞΕΝΗ ΠΟΙΗΣΗ (ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ)	1[21]	ΣΕΝΑΡΙΑ (με χρήση πεζών και ποιητικών κειμένων)	5[22]
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ (α΄ μισό 20ού αιώνα)	13[23] + 1[24]	ΑΦΗΓΗΣΗ	1[25]
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ (β΄ μισό 20ού αιώνα)	12[26]		
ΑΥΤΟΓΡΑΦΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ	10[27]		

Πίνακας 2: Η κατηγοριοποίηση των ποιητικών και πεζών κειμένων των έργων του Δ. Δραγατάκη

Ενδεικτικές των ενδόμυχων προβληματισμών και της κοσμοθεωρίας του Δραγατάκη είναι – εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων[28] – οι επιλογές των ποιητικών κειμένων που πραγματοποιεί ο ίδιος για χρήση στα φωνητικά του έργα. Αντίθετα, στα έργα της σκηνικής μουσικής του, αξιοποιεί, κατά συντριπτική πλειονότητα,[29] κείμενα προεπιλεγμένα από τους παραγγελιοδότες του. Η διαπίστωση αυτή καθιστά σαφώς αντιπροσωπευτικότερα για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων επί της αυτούσιας

[20] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 14.2, 14.5, 15.1 και 15.2.

[21] Πρόκειται για το έργο με Α.Κ.ΚΑ: 13.7.

[22] Πρόκειται για τα σενάρια των *Σουιτών μπαλέτου αρ. 1-5*.

[23] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.1, 13.3, 13.4, 13.6, 13.8, 13.9, 13.10, 13.11, 14.3, 15.3, 15.11, 15.12 και 15.13.

[24] Πρόκειται για τον *Ύμνο στο Ολυμπιακό Φως*, σε ποιητικό κείμενο του Στέλιου Σπεράντζα, που συντέθηκε κατά παραγγελία.

[25] Πρόκειται για το έργο *Ήχος και Φως*, σε γαλλικό κείμενο του Jean Baelen και ελληνικό του Παύλου Μελά.

[26] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.16, 13.17, 13.18, 13.19, 13.20, 14.1, 15.5, 15.6, 15.7, 15.8, 15.9 και 20.1.

[27] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 12.1, 13.2, 13.12, 13.13, 13.14, 13.15, 13.21, 14.4, 15.4 και 15.10.

[28] Πρόκειται για τα εξής φωνητικά έργα, τα οποία συντέθηκαν κατά παραγγελία: *Η μπαλάντα της Γκουέντολιν* (Jean Anouilh), 1968, παραγγελία του Εθνικού Θεάτρου, *Βηθλεέμ* (Δ. Δραγατάκη), 1980, παραγγελία Gran Prix Maria Callas, *Ενύπνιο* (Δ. Δραγατάκη), 2000, παραγγελία Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου, *Ωδή XIII*, «Τα Ηφαίστεια» (Α. Κάλβου), 1992, ανάθεση Στέγης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων, *Τ' όνειρο της μάνας* (Δ. Δραγατάκη), 1994, ανάθεση Μουσικών Συνόλων ΕΡΤ, *Τον βράχον τούτον* (Δ. Κουρούκλη), 1997, ανάθεση Κέντρου Χορωδιακής Πράξης Δήμων Αργοστολίου και Ληξουρίου Κεφαλονιάς, *Αγνώριστη* (Δ. Σολωμού), 1997, ανάθεση Κέντρου Χορωδιακής Πράξης, *Το αέρι* (Μ. Αύλιχου), 1997, ανάθεση Κέντρου Χορωδιακής Πράξης.

[29] Εξαιρούνται τα έργα *Σουίτα μπαλέτου αρ. 4*, «Πηνελόπη ή Αναμονή», 1969, και *Σουίτα μπαλέτου αρ. 5*, «Ο χορός της Ναυσικάς», 1970. Και στα δύο χρησιμοποιούνται αποσπάσματα της *Οδύσσειας*, καθώς και άλλα ποιητικά και πεζά κείμενα, επιλογές αλλά και δημιουργίες του συνθέτη και των συνεργαζόμενων χορογράφων, Ραλλούς Μάνου και Ελένης Ζαμπούρα.

δημιουργικής θεώρησης του συνθέτη, τόσο σε μουσικό όσο και σε γλωσσικό επίπεδο, τα έργα ελεύθερης επιλογής του λόγου, ως εκφραστικού μέσου. Κατά συνέπεια και με στόχο την πληρέστερη ευσύνοπτη παρουσίαση της σχέσης του Δραγατάκη με τη λογοτεχνία, στη συνέχεια της παρούσας μελέτης θα εξεταστεί η ενότητα των έργων φωνητικής μουσικής του.

ΕΡΓΑ ΜΕ ΚΕΙΜΕΝΟ	ΘΕΜΑ	ΠΕΖΟ	ΠΟΙΗΤΙΚΟ
ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ (34/57)	ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ	–	17[30]
	ΕΡΩΤΑΣ	–	8[31]
	ΠΑΙΔΙΑ	–	6[32]
	ΗΠΕΙΡΟΣ	–	2[33]
	ΘΑΝΑΤΟΣ	–	1[34]
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ (23/57)	ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ	11[35]	–
	ΕΡΩΤΑΣ	3[36]	1[37]
	ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ	2[38]	–
	ΔΙΑΦΟΡΑ	–	6[39]

Πίνακας 3: Κατανομή της θεματολογίας των έργων του Δ. Δραγατάκη με χρήση κειμένου

Τα φωνητικά έργα του Δημήτρη Δραγατάκη, γραμμένα για φωνή και πιάνο στο μεγαλύτερο ποσοστό τους,[40] χρησιμοποιούν όλα πρωτότυπο ποιητικό κείμενο στη νεοελληνική γλώσσα, πλην τεσσάρων έργων με κείμενο σε μετάφραση από τα αρχαία ελληνικά και ενός από τα γαλλικά.[41] Από τα σαράντα ένα αυτά ποιητικά κείμενα, οκτώ υπογράφονται από τον ίδιο τον συνθέτη και δύο ακόμη είναι πιθανότατα δικής του πατρότητας: το *Ταχτάρισμα*, που απηχεί στίχους αντίστοιχους της ελληνικής μουσικής παράδοσης,[42] και το *Έχει απόψε ένα φεγγάρι*, του οποίου οι στίχοι με την υπογραφή «Κώστας Κοντούλης» φαίνεται, με βάση όλα τα υπάρχοντα στοιχεία, ότι είναι επίσης του συνθέτη.[43] Τα υπόλοιπα τριάντα ένα ποιητικά κείμενα διανέμονται στις ομάδες των δημιουργών που παρουσιάζονται στον Πίνακα 4.

[30] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.3, 13.6, 13.8, 13.9, 13.10, 13.12, 13.16, 13.20, 14.1, 14.2, 14.4, 14.5, 15.2, 15.4, 15.5, 15.6 και 15.7.

[31] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.4, 13.5, 13.11, 13.14, 13.17, 13.18, 13.19 και 15.1.

[32] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.2, 13.12, 13.13, 13.21, 15.8 και 15.9.

[33] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.1 και 15.3.

[34] Πρόκειται για τον *Μονόλογο αρ. 1*.

[35] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 16.1 έως 16.9, 17.4 και 17.5.

[36] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 17.1, 17.2 και 17.3.

[37] Πρόκειται για το έργο: *Η μπαλάντα της Γκουέντολιν*.

[38] Πρόκειται για τα έργα: *Ύμνος στο Ολυμπιακό Φως* και *Ήχος και Φως*.

[39] Πρόκειται για τα έργα με Α.Κ.ΚΑ: 13.15, 14.3, 15.10, 15.11, 15.12 και 15.13.

[40] Πρβλ. Πίνακα 1.

[41] Είναι τα έργα: *Μυθολογίας ΙΙΙ* (Ευριπίδης), *Μήδειας απόηχοι* (Ευριπίδης), *Έρωτ' ανίκητε* (Σοφοκλής), *Ο χορός* (Ευριπίδης) και *Η μπαλάντα της Γκουέντολιν* (Jean Anouilh).

[42] Ηχογραφημένη συνομιλία του Δημήτρη Δραγατάκη με την Τούλα Τόλια, 28.5.2001.

[43] Πρόκειται για την πρώτη συγγραφική απόπειρα του συνθέτη, οπότε η χρήση ψευδωνύμου είναι δικαιολογημένη, σύμφωνα με την παλαιόθεν ισχύουσα λογοτεχνική πρακτική. Η αντιστοιχία ονόματος και επωνύμου ως προς τα αρχικά γράμματα, κατ' αναλογία με το πραγματικό ονοματεπώνυμο του συνθέτη, είναι ενδεικτική. Η επιλογή επίσης του επωνύμου «Κοντούλης» πιθανότατα σχετίζεται με το μικρόσωμο παρουσιαστικό του συνθέτη. Σημειώνεται, τέλος, ότι το πρώτο έργο φωνητικής μουσικής

Η ποσόστωση των συγγραφικών ομάδων, που διακρίνονται σε ένα πρώτο επίπεδο, στα κείμενα των φωνητικών έργων του Δραγατάκη οδηγεί σε κάποιες αρχικές παρατηρήσεις για τη σχέση του συνθέτη με τους έλληνες λογοτέχνες. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομάδα των «αντιστασιακών» ποιητών, κείμενα των οποίων ο Δραγατάκης χρησιμοποιεί σαν μια μορφή προσωπικής, άδηλης κοινωνικής και πολιτικής αντίστασης.[44] Διαφορετικό εκφραστικό φάσμα αφορούν οι φίλοι λογοτέχνες του συνθέτη,[45] όπως και η σύζυγός του – ερασιτέχνες, πλην του Τάσου Ρούσσου και της Τούλας Τόλια, οι οποίοι ανταποκρίνονταν στο κάλεσμα του συνθέτη για τη συγγραφή ποιητικών κειμένων, προκειμένου να καλυφθούν συγκεκριμένες δημιουργικές ανάγκες του, όταν η σχετική έρευνά του σε ήδη εκδοθείσα ποίηση δεν απέδιδε καρπούς. Από την άλλη πλευρά, η περιορισμένη αριθμητικά επιλογή κειμένων ευρέως αναγνωρισμένων ελλήνων ποιητών σχετίζεται με την έλλειψη δημιουργικής συνταύτισης του συνθέτη, ενώ παράλληλα δηλώνει σαφέστατα την αποφυγή επιδίωξης μιας "αυτόματης" αποδοχής του μουσικού έργου. Τέλος, οι σποραδικές περιπτώσεις χρήσης προεπιλεγμένων ποιητικών κειμένων για έργα-παραγγελίες[46] αντιμετωπίζονται στην παρούσα μελέτη κατά περίπτωση, καθώς δεν θεωρείται εκ των προτέρων ότι αλλοιώνουν την αποτύπωση της φωνητικής μουσικής του συνθέτη.

ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ / ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ	**ΠΛΗΘΟΣ (41)**
ΔΡΑΓΑΤΑΚΗΣ	10
ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΙ (Ευριπίδης, Σοφοκλής)	4
ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΕΝΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ (Κρυστάλλης, Δροσίνης, Ελύτης)	7
ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΑΚΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ (Κοτζιούλας, Αγγουλές, Θεοδώρου)	8
ΦΙΛΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ – ΣΥΖΥΓΟΣ ΣΥΝΘΕΤΗ (Ρούσος, Τόλια, Βελούδιος, Αποστολάτου, Η. Δραγατάκη)	6
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ (Σολωμός, Αύλιχος, Κουρούκλης, Κάλβος, Σπεράντζας, Jean Anouilh)	6

Πίνακας 4: Κατανομή δημιουργών ποιητικών κειμένων έργων Δ. Δραγατάκη

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αντλούνται σημαντικές πληροφορίες από τη μελέτη της χρονικής και υφολογικής διασποράς των συγγραφέων των ποιητικών κειμένων που αξιοποιεί ο συνθέτης. Και ενώ οι έλληνες συνθέτες της μεταπολεμικής γενιάς προτιμούν κείμενα γνωστών ποιητών της σύγχρονης ελληνικής ποίησης, με τους διακεκριμένους Γιώργο Σεφέρη και Οδυσσέα Ελύτη να κατέχουν τα πρωτεία[47] και οι λιγότερο γνωστοί λογοτέχνες, όπως και τα κείμενα των ίδιων των συνθετών, να χρησιμοποιούνται σπανιότερα, στην περίπτωση του Δραγατάκη επιβεβαιώνεται μάλλον η εξαίρεση. Και

(για φωνή και πιάνο) με επώνυμους στίχους του συνθέτη, το *Νανούρισμα*, συντέθηκε το αμέσως επόμενο έτος (1980).

[44] Αναφορά στα έργα: *Τα πρώτ' αστέρια* (Φ. Αγγουλέ), 1961, *Τσακίζω τις λιανές ελιές* (Β. Θεοδώρου), 1961, *Πουλιά είν' τα χρόνια* (Φ. Αγγουλέ), 1961.

[45] Τάσος Ρούσος, Τούλα Τόλια, Μιχάλης Βελούδιος, Χρύσα Αποστολάτου.

[46] Βλ. σχετικά: υποσημειώσεις αρ. 37 και 38.

[47] Βλ. Λίτσα Λεμπέση, *Μουσική εργογραφία: Έλληνες συνθέτες – Έλληνες ποιητές*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2005.

αυτό, καθώς τα φωνητικά έργα του αξιοποιούν εξίσου συχνά κείμενα περισσότερο και λιγότερο προβεβλημένων δημιουργών, καθώς για εκείνον η επιλογή ενός κειμένου δεν σχετιζόταν με τη λογοτεχνική εμβέλειά του αλλά με την πνευματική εγγύτητα στις μουσικές προθέσεις του. Ο ίδιος έχει δηλώσει σε συνέντευξή του: «Εμένα μόνο αν με ενδιαφέρει το εσωτερικό ενός ποιήματος, το κάνω τραγούδι».[48] Κατά συνέπεια, ένα από τα βασικά συμπεράσματα της χρονολογικής κατανομής του Πίνακα 5 είναι η προτίμηση του Δραγατάκη στους σύγχρονούς του δημιουργούς, ανεξαρτήτως αναγνωρισιμότητας, επιλογή η οποία αιτιολογείται και από τις επαγγελματικές του διασυνδέσεις με τον χώρο του θεάτρου (Ρούσος, Σπεράντζας), αλλά και από την ιδεολογική του εγγύτητα με την Αριστερά (Κοτζιούλας, Αγγουλές, Θεοδώρου).

Ονοματεπώνυμο ποιητή	**Ιστορική τοποθέτηση**	**Ύφος[49]**	**Αριθμός αντίστοιχων έργων**
Σοφοκλής	5ος αι. π.Χ.	Αρχαία ελληνική δραματική ποίηση	1
Ευριπίδης	5ος αι. π.Χ.	Αρχαία ελληνική δραματική ποίηση	3
Διονύσιος Σολωμός	τέλη 18ου – αρχές 19ου αιώνα	Επτανησιακή Σχολή	1
Μικέλης Αύλιχος	τέλη 18ου αιώνα	Σατιρική επτανησιακή ποίηση	1
Δημήτρης Κουρούκλης	—	Ιδιότυπο ύφος	1
Ανδρέας Κάλβος	αρχές 19ου αιώνα	Νεοκλασικισμός / ρομαντισμός	1
Κώστας Κρυστάλλης	γενιά του 1880	Ιδιότυπο ύφος	1
Γεώργιος Δροσίνης	γενιά του 1880	Νέα Αθηναϊκή Σχολή	4
Μιχαήλ Βελούδιος	α΄ μισό 20ού αιώνα	Συμβολισμός	1
Φώτης Αγγουλές	α΄ μισό 20ού αιώνα	Σύγχρονη γλώσσα / προσωπικό ύφος	2
Γιώργος Κοτζιούλας	α΄ μισό 20ού αιώνα	Συμβολισμός / νεορομαντισμός	1
Στέλιος Σπεράντζας	α΄ μισό 20ού αιώνα	Προσωπική γλώσσα	1
Οδυσσέας Ελύτης	γενιά του 1930	Υπερρεαλισμός	2
Jean Anouilh (μτφρ. Τάκη Παπατσώνη)	β΄ μισό 20ού αιώνα	Προσωπική γλώσσα (συμβολισμός)	1
Τάσος Ρούσος	β΄ μισό 20ού αιώνα	Σύγχρονη ελληνική ποίηση	1
Βικτωρία Θεοδώρου	β΄ μισό 20ού αιώνα	Α΄ μεταπολεμική γενιά / κοινωνική ποίηση	5
Τούλα Τόλια	β΄ μισό 20ού αιώνα	Σύγχρονη ελληνική ποίηση	1
Δημήτρης Δραγατάκης	β΄ μισό 20ού αιώνα	Σύγχρονη ελληνική ποίηση	10
Ηρώ Δραγατάκη	β΄ μισό 20ού αιώνα	Προσωπικό ύφος	2
Χρύσα Αποστολάτου	β΄ μισό 20ού αιώνα	Προσωπικό ύφος	1

Πίνακας 5: Χρονική και υφολογική περιοδολόγηση ποιητών έργων Δ. Δραγατάκη

[48] Βαλβίδας, ό.π.

[49] Η υφολογική διάκριση των ποιητών έγινε με βάση την αντίστοιχη που υιοθετείται στην έκδοση: Ευάγγελος Αθανασόπουλος, Ειρήνη Κοκκινάκη και Πολυξένη Μπίστα, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ΥΠΕΠΘ, Αθήνα 2013, σ. 81-163.

Η μελέτη των χαρακτηριστικών των ποιητικών κειμένων των έργων του Δραγατάκη αναδεικνύει ειδικότερα, ως κύριες υφολογικές κατευθύνσεις του έντεχνου λόγου στα έργα του, τον συμβολισμό και τον υπερρεαλισμό, τα ρεύματα δηλαδή που καθόρισαν την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.[50] Παράλληλα, δίνουν το παρόν οι παραδοσιακοί στίχοι, ως αντανάκλαση των γενέθλιων καταβολών του συνθέτη, καθώς και κείμενα παλαιοτέρων λογοτεχνικών σχολών, επιλογές των παραγγελιοδοτών του, χωρίς ωστόσο να αμβλύνουν την κύρια κατεύθυνσή του. Ενδιαφέρον έχει σε αυτό το σημείο η αντιστοίχιση των υφολογικών λογοτεχνικών επιλογών του συνθέτη με το ύφος εκάστης δημιουργικής του περιόδου. Διευκρινίζεται ότι η εργογραφία του Δραγατάκη διακρίνεται σε τρεις περιόδους:[51] **Πρώιμη (1940-1959)**, με χαρακτηριστικά την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση του τέλους του 19ου αιώνα και την ηπειρώτικη μουσική, **Ωρίμανσης (1960-1979)**, οπότε και προσεγγίζεται η μουσική πρωτοπορία, μέσα από μια συχνά ακραία γλώσσα, ενώ οι ηπειρώτικες μουσικές καταβολές υποβόσκουν σε συγκεκριμένα μόνο έργα (λ.χ. στο *Κοντσέρτο για βιολί*), και **Ωριμότητας (1980-2001)**, όπου η παράδοση και η πρωτοπορία εξισορροπούνται σε μια πολύπτυχη και απόλυτα προσωπική μουσική γλώσσα. Είναι σαφές ότι ο συμβολισμός κατακλύζει και τις τρεις δημιουργικές περιόδους του συνθέτη, ως ένα οικείο λογοτεχνικό ρεύμα μεγάλης απήχησης, ενώ ο υπερρεαλισμός, ως ένα κίνημα περισσότερο πρωτοποριακό, εντοπίζεται μόνο στις δύο τελευταίες περιόδους, μετέχοντας ωστόσο έργων σημαντικού μεγέθους και βαρύτητας.

Τα φωνητικά έργα του Δραγατάκη πάνω σε υπερρεαλιστικούς στίχους συγκαταλέγονται ανάμεσα στα πλέον χαρακτηριστικά της εργογραφίας του. Το γεγονός ότι εντοπίζονται στις υστερότερες δημιουργικές του περιόδους προσφέρει στον συνθέτη το πλεονέκτημα της αξιοποίησης της προαποκτηθείσας εμπειρίας, από τη χρήση της συμβολικής κυρίως ποίησης. Στα δύο πρώτα από αυτά τα έργα γίνεται χρήση στίχων άλλων λογοτεχνών (*Αναφορά στην Ηλέκτρα*, Τ. Ρούσσου· *Ζαλούχ*, Τ. Τόλια), ενώ στα υπόλοιπα χρησιμοποιούνται κείμενα του συνθέτη (*Μονόλογος αρ. 1*, *Τ' όνειρο της μάνας*, *Αντιθέσεις*), αποτυπώνοντας μια διαδρομή καλλιέργειας της λογοτεχνικής έκφρασης από την πλευρά του Δραγατάκη. Γλωσσικά, η ομάδα αυτών των έργων παρουσιάζει κοινές λέξεις και φράσεις (νύχτα, ελπίδα, μαύρα πουλιά, όνειρο, φόβος, φόνος, φως, τύμπανα, φεύγει). Νοηματικά, τα κείμενα αυτά περιστρέφονται γύρω από την ανθρώπινη απόγνωση και τον φόβο μπροστά στη μοναξιά, τον κίνδυνο και τον θάνατο. Σε ένα μόνο έργο έρχεται η τελική λύση της χαράς (*Τ' όνειρο της μάνας*)· στα υπόλοιπα, η ελπίδα «απαλοφέγγει σαν τριών μερών φεγγάρι», όπως αναφέρεται σε στίχο της Βικτωρίας Θεοδώρου (*Ήσουν μικρή*). Επιπλέον, τα έργα αυτά, ανεξαρτήτως της χρονικής περιόδου στην οποία ανήκουν, παρουσιάζουν στενές διασυνδέσεις με την ηπειρώτικη μουσική παράδοση του μοιρολογιού (glissandi, επιφωνήματα) και με τις ακραίες συναισθηματικές μεταπτώσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος (δραματική ειρωνεία, υπαρξιακά αδιέξοδα). Από μουσικής πλευράς, τα φωνητικά έργα του Δραγατάκη πάνω σε υπερρεαλιστικούς στίχους ανήκουν στη μουσική πρωτοπορία (ελεύθερη ατονικότητα, ποικιλία μέτρων κ.ά.), αξιοποιώντας επίσης νέα ηχοχρώματα και τεχνικές (μινιμαλιστικά μοτίβα, αυτοσχεδιασμός, χρήση μαγνητοταινίας). Συνολικά, αποτελούν ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικά, και γνωστά στο ευρύ κοινό, έργα του συνθέτη, διακρινόμενα για την εκφραστική τους αμεσότητα και τη λειτουργική δραματικότητά τους επί σκηνής. Κυρίως όμως πρόκειται για έργα τα οποία συμπυκνώνουν τη

[50] Βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2008, σ. 364-365 και 445-446, αντίστοιχα.

[51] Βλ. σχετικά: Magdalini Kalopana, "Dragatakēs, Dēmētrēs", στο: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08120 (πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2016).

δραγατάκεια συνθετική τεχνική και εκφράζουν εύγλωττα, μέσω του κειμένου, τους πιο μύχιους προβληματισμούς και τις πνευματικές αναζητήσεις του συνθέτη.

ΥΦΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ	**ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΟΥ**	**ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ**
ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ	*Τραγούδι* [1957-1958]	Πρώιμη περίοδος (’40-’50)
	Τα πρώτ’ αστέρια (1961), *Τσακίζω τις λιανές ελιές* (1961), *Πουλιά είν’ τα χρόνια* (1961), *Όχι τα ρόδα* (1971), *Δεν θέλω του κισσού* (1971), *Με ποια λαχτάρα* (1971), *Να σε προσμένω* (1971)	Περίοδος ωρίμανσης (’60-’70)
	Δυο περιστέρια πέρασαν (1980), *Βηθλεέμ* (1980), *Η τρελή ροδιά* (1981), *Ήσουν μικρή* (1982), *Πιάνω νερό* (1982), *Τ’ Απρίλη το φεγγάρι* (1982), *Μάνα* (1982), *Η λησμονιά* (1986)	Περίοδος ωριμότητας (’80-’90)
ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ	*Αναφορά στην Ηλέκτρα* (1968), *Ζαλούχ* (1971), *Μονόλογος αρ. 1* (1979)	Περίοδος ωρίμανσης (’60-’70)
	Τ’ όνειρο της μάνας (1994), *Αντιθέσεις* («Κατερίνα», 1995), *Ενύπνιο* (2000)	Περίοδος ωριμότητας (’80-’90)
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ	*Ο τσέλιγκας* [1942-1949], *Ταχτάρισμα* [1942-1949]	Πρώιμη περίοδος (’40-’50)
	Έχει απόψ’ ένα φεγγάρι (1979)	Περίοδος ωρίμανσης (’60-’70)
	Νανούρισμα (1980), *Ταξίδι* (1980)	Περίοδος ωριμότητας (’80-’90)
ΔΙΑΦΟΡΑ (μεταφράσεις, παλαιότερες υφολογικές κατευθύνσεις)	*Η μπαλάντα της Γκουέντολιν* (1968), *Έρωτ’ ανίκητε* (1969), *Ο χορός* (1970)	Περίοδος ωρίμανσης (’60-’70)
	Θαλασσινό (1980), *Μυθολογίας III* (1985), *Τ’ όνειρο* (1986), *Η ευχή της μάνας* (1986), *Ωδή XIII* (1992), *Μήδειας απόηχοι* (1995), *Τον βράχον τούτον* (1997), *Αγνώριστη* (1997), *Το αέρι* (1997)	Περίοδος ωριμότητας (’80-’90)

Πίνακας 6: Υφολογική διάκριση έργων Δ. Δραγατάκη με βάση το ποιητικό τους κείμενο (υπογραμμισμένα τα έργα σε ποίηση του συνθέτη)

Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης αξιοποιεί έκαστο γλωσσικό κείμενο που επιλέγει διατηρεί ίσες αποστάσεις απέναντι στον σεβασμό προς στο ίδιο το κείμενο και την προσωπική του ελευθερία έκφρασης. Με άλλα λόγια, οι προσαρμοστικές επεμβάσεις που πραγματοποιούνται στα ποιητικά κείμενα των έργων του Δραγατάκη είναι μικρού βαθμού, είτε τα κείμενα προϋπάρχουν, είτε έχουν γραφτεί κατά δική του παραγγελία. Συνοψίζοντας, οι αλλαγές αυτές αφορούν: σε επιλογή τμήματος του ποιητικού κειμένου και σπανιότατα όλης της έκτασής του, σε άλλες περιπτώσεις επιλογή φράσεων ή λέξεων του κειμένου, σε συχνές επαναλήψεις λέξεων και φράσεων, σε αντιμεταθέσεις γλωσσικού υλικού και σε σπάνιες παρεμβολές λέξεων από τον ίδιο τον συνθέτη ανάμεσα στις φράσεις και τις λέξεις του ποιήματος. Στα έργα, επίσης, με περισσότερες της μίας φωνές, γίνεται ταυτόχρονη παράθεση διαφορετικών στίχων, στοιχείο που προσδίδει διευρυμένη ελευθερία στον συνθέτη σε σχέση με την απόδοση των νοηματικών προεκτάσεων του κειμένου. Όλες οι παραπάνω, ωστόσο, συνιστούν παρεμβάσεις ήσσονος βαθμού και μουσικά αναγκαίες, οι οποίες σε καμία περίπτωση δεν αλλοιώνουν το περιεχόμενο και το ύφος του κειμένου.

«Ἤθελα νἄμουν τσέλιγγας»,[52] Κώστα Κρυστάλλη	***Ο τσέλιγκας*, Δ. Δραγατάκη [1942-1949][53] (ποίηση Κ. Κρυστάλλη)**
Ἤθελα νἄμουν τσέλιγγας, νάμουν κ᾽ ἕνας **σκουτέρης**, νὰ πάω νὰ ζήσω ᾽ς τὸ μαντρί, ᾽ς τὴν ἐρημιά, ᾽ς τὰ δάσ**α**, νάχω κοπάδι πρόβατα, νάχω κοπάδι γίδια, κ᾽ ἕνα σωρὸ μαντρόσκυλλα, νάχω καὶ βοσκοτόπια τὸ καλοκαίρι στὰ βουνά, καὶ τὸν **χειμῶ** ᾽ς τοὺς κάμπους.	Ήθελα να ᾽μουν τσέλιγγας, να ᾽μουν ένας **γιδάρης**, να πάω να ζήσω στο μανδρί, στην ερημιά, στα δάσ**η**. Να ᾽χω κοπάδι πρόβατα, να ᾽χω κοπάδι γίδια κι ένα σωρό μαντρόσκυλα, να ᾽χω και βοσκοτόπια. Το καλοκαίρι στα βουνά, στους κάμπους τον **χειμώνα**.
Νάχω ἀπὸ πάλιουραν βορὸ καὶ στρούγγα ἀπὸ ροδάμι, νάχω καὶ σὲ ψηλὴν κορφὴ καλύβα ἀπὸ ρουπάκια, νάχω μὲ τὰ βοσκόπουλα σὲ κάθε σκάρο**ν** γλέντι, νάχω φλογέρα νὰ λαλῶ, ν᾽ ἀντιλαλοῦν οἱ κάμποι,	Να ᾽χω σε μια ψηλή κορφή, καλύβα από ρουπάκια. Να ᾽χω με τα βοσκόπουλα, σε κάθε σκάρο**υ** γλέντι, να ᾽χω φλογέρα να λαλώ, ν᾽ αντιλαλούν οι κάμποι.
νάχω καὶ κόρην ὥμορφη, στεφανωτήν μου νάχω, νὰ μοῦ βοηθάει ᾽ς τὸ σάλαγο, νὰ μοῦ βοηθάει στὰ γρέκια, κι ὅντας θὰ τὰ σταλίζουμε τὰ δειλινὰ ᾽ς τοὺς ἴσκιους, ᾽Σ τῆς ρεματιᾶς τὴ χλωρασιὰ μαζύ της νὰ πλαγιάζω, νὰ μὲ κοιμίζη μὲ φιλιὰ ᾽ς τοὺς δροσερούς της κόρφους.	**Τραλαλα, τραλαλα… χάι, χάι, χάι.**

Πίνακας 7: Παράδειγμα προσαρμογής ποιητικού κειμένου σε έργο του Δ. Δραγατάκη

[52] Κώστας Κρυστάλλης, *Ο τραγουδιστής του χωριού και της στάνης*, Εστία, Αθήνα 1893, σ. 59. Διατηρείται η ορθογραφία της πρωτότυπης έκδοσης.

[53] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου όπως παρατίθεται στο αυτόγραφο του συνθέτη.

Η μελοποίηση των ποιημάτων που πραγματοποιεί ο Δραγατάκης δεν αφορά σε απλή μουσική ανάγνωση του κειμένου αλλά σε προσωπική ηχητική ερμηνεία του. Η μουσική του συνθέτη δεν επενδύει απλά τους στίχους, αλλά εκφράζει μουσικά την ερμηνευτική προσέγγιση του συνθέτη πάνω στο λογοτέχνημα, ενώ συχνά θέτει επιπλέον σημεία στίξης μέσα από μουσικές μεταβάσεις, σύντομες ή εκτεταμένες, και υπογραμμίζει τμήματα του κειμένου μέσα από αντίστοιχες μουσικές επαναλήψεις. Επίσης, ως γενικό χαρακτηριστικό, ο Δραγατάκης αποφεύγει τις περίτεχνες μελωδίες και επιλέγει την απλή μελοποίηση, η οποία προσεγγίζει τη φυσικότητα του προφορικού λόγου. Εν γένει, απέχει των στόχων του συνθέτη η τυποποίηση των φωνητικών έργων υφολογικά ή δομικά, όπως συχνά επιδιώκεται, τουλάχιστον σε επίπεδο εξαγγελτικών αρχών, από την Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή.[54] Αντίθετα, η φωνητική μουσική του Δραγατάκη διατυπώνει τις νέες τάσεις στο είδος,[55] όπως αυτές εκφράστηκαν επίσης στα φωνητικά έργα και άλλων ελλήνων δημιουργών του 20ού αιώνα, όπως οι Στέφανος Γαζουλέας, Δημήτρης Τερζάκης, Γιώργος Ζερβός, Θόδωρος Αντωνίου κ.ά.[56] Συνολικά, τα φωνητικά έργα του Δραγατάκη είναι μουσικά έργα, καθώς η μουσική αποτελεί το μέσο επικοινωνίας του έργου τέχνης και το κείμενο είναι, αν όχι η αφορμή δημιουργίας του, οπωσδήποτε μια καίριας σημασίας εκφραστική παράμετρός του.

Ενδιαφέρουσα θα ήταν στο σημείο αυτό η συγκεκριμενοποίηση και η περαιτέρω εξειδίκευση των παραπάνω παρατηρήσεων, μέσα από ένα αντιπροσωπευτικό φωνητικό έργο του συνθέτη, το οποίο εμπεριέχει πολλά από τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Όπως προαναφέρθηκε, ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικά της φωνητικής μουσικής του Δραγατάκη είναι τα πέντε έργα του πάνω σε υπερρεαλιστική ποίηση (*Αναφορά στην Ηλέκτρα*, 1968· *Ζαλούχ*, 1971· *Μονόλογος αρ. 1*, 1979· *Τ' όνειρο της μάνας*, 1994· *Αντιθέσεις*, 1995), τα οποία διαγράφουν μια εξελικτική πορεία, με πολλά κοινά στοιχεία (συνολικό ύφος, λεκτικά νοήματα, συνθετικές τεχνικές), καθώς και σημαντική ανακύκλωση γλωσσικού και μουσικού υλικού. Στο τελευταίο από αυτή την ομάδα έργων, τις *Αντιθέσεις*, υπάρχει εν ψήγματι επιπλέον υλικό και από άλλα φωνητικά έργα του συνθέτη (*Βηθλεέμ*, 1980· *Ενύπνιο*, 2000). Το σημαντικότερο ωστόσο είναι ότι στις *Αντιθέσεις* αποτυπώνεται λεκτικά το σύνολο του δραματικού βάρους του λόγου, όπως αυτό εντοπίζεται στο έργο του συνθέτη, συμπυκνώνοντας παράλληλα τις διάφορες δραγατάκειες τεχνικές μουσικής εκφοράς των στίχων. Στο πλαίσιο αυτό, θεωρήθηκε σκόπιμη η συνοπτική ανάλυση του έργου *Αντιθέσεις* ή «Κατερίνα» (1995), σε στίχους του συνθέτη, για ορχηστρικό σύνολο και τέσσερις φωνές,[57] καθώς πρόκειται για ένα έργο το οποίο ολοκληρώνει τη μακρά πορεία εκφραστικής αναζήτησης του Δραγατάκη μέσα από τους παράλληλους δρόμους της ποίησης και της μουσικής. Επιπλέον, οι *Αντιθέσεις* υπογραμμίζουν και πάλι τη σημασία

[54] Η παρατήρηση αφορά κυρίως στις αρχές "εναρμόνισης" των δημοτικών μελωδιών, όπως αυτές διατυπώθηκαν συχνά, αλλά όχι απαραίτητα απαρέγκλιτα, από τον Μανώλη Καλομοίρη. Βλ. σχετικά: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 64-69 και 70-83.

[55] Η Καίτη Ρωμανού διακρίνει δύο φάσεις στη μεταπολεμική έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: μέχρι τη δεκαετία του 1970 κυριαρχεί η ευρωπαϊκή πρωτοπορία, η οποία και έχει αμερικανική προέλευση (μοντέρνα μουσική)· από το 1980 η κόπωση της μουσικής avant-garde δημιουργεί μια μεταστροφή προς την τονικότητα, η οποία και αγγίζει κάποια από τα χαρακτηριστικά της Εθνικής Μουσικής Σχολής (μεταμοντέρνα μουσική). Βλ. σχετικά: Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 232-234 και 257-258.

[56] Βλ. σχετικά: *25 ελληνικά τραγούδια*, για φωνή και πιάνο, ΥΠΕΠΘ – Μουσικές Εκδόσεις, Αθήνα 1967.

[57] Κλαρινέτο (σε σι-ύφεση), κόρνο (σε φα), τρομπόνι, κρουστά (τρίγωνο, πιάτα, γκραν-κάσα, ταμπούρο, τομ-τομ, μπόνγκος, ταμ-ταμ, αστυνομική σφυρίχτρα, ξυλόφωνο), σοπράνο, άλτο, βαρύτονος, μπάσος, ορχήστρα εγχόρδων.

του κυρίαρχου αρχικού συλλογισμού του συνθέτη ως κινητήριας δύναμης του έργου και ως νοηματοδοτούντος άξονα του γλωσσικού και μουσικού κειμένου.

Αντιθέσεις: Αναλυτική προσέγγιση του γλωσσικού και του μουσικού κειμένου

Στις *Αντιθέσεις*, ο Δραγατάκης δεν χρησιμοποιεί ένα σύνηθες ποιητικό κείμενο, με αρχή, μέση και τέλος, αλλά δικές του λέξεις και φράσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται διαρκώς, υπό μορφή αέναων κύκλων διπλής ανάγνωσης, που εκθέτουν μια κατάσταση, χωρίς ωστόσο να οδηγούν σε κάποια λύση της. Ανάλογη αποσπασματική αντιμετώπιση του κειμένου υπάρχει σε όλα τα έργα υπερρεαλιστικής ποίησης του συνθέτη, αλλά στις *Αντιθέσεις*, όπως και στον *Μονόλογο*, η τάση αυτή αγγίζει τον ύψιστο βαθμό, καθιστώντας τα κείμενα εντελώς κατακερματισμένα και ακραία αλληγορικά. Ο ίδιος ο Δραγατάκης, στην καθαρογραμμένη παρτιτούρα του έργου, δηλώνει ότι επιδιώκει «να μεταμορφώσει σε ήχους τα ανθρώπινα συναισθήματα και την αγωνία για το άγνωστο αύριο, στο περιβάλλον της νύχτας, οπότε και το άτομο έχει λιγότερες εξωτερικές επιδράσεις», θέμα γνώριμο και από τα άλλα φωνητικά έργα της υπερρεαλιστικής ομάδας (*Ζαλούχ*, *Μονόλογος αρ. 1*). Το "κείμενο" που δημιουργεί, ωστόσο, ο συνθέτης για τις *Αντιθέσεις* ξενίζει ακόμα και εκείνους που είναι εξοικειωμένοι με τη γραφή του,[58] καθώς περιέχει απρόσμενες, συχνά αντιποιητικές λέξεις και φράσεις, ενώ το νόημα είναι πολλές φορές ακραία αντιφατικό. Σύμφωνα βέβαια με τις καταγεγραμμένες προφορικές μαρτυρίες του συνθέτη και της Κατερίνας Καρνιαδάκη, τέως διευθύντριας των Μουσικών Συνόλων της Ε.Ρ.Τ., στην οποία και είναι αφιερωμένο το έργο, οι *Αντιθέσεις*, με το ιδιότυπο κείμενό τους, επιχειρούν να αποδώσουν την προβληματική της έντεχνης ελληνικής μουσικής σκηνής, κατάσταση η οποία μπορεί ουσιαστικά να επιλυθεί μόνο με την τακτική του γόρδιου δεσμού, υπό την προϋπόθεση ότι κάποιος θα αναλάβει και την αντίστοιχη ευθύνη. Στο έργο αυτό, το ελπιδοφόρο πρόσωπο της αλλαγής ονομάζεται Κατερίνα και χαρακτηρίζεται ως η «νύφη με το χταπόδι», τίτλος-σύμπλεγμα συμβολικής και υπερρεαλιστικής σκέψης.

ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΣΗ ΛΕΞΕΩΝ – ΦΡΑΣΕΩΝ	
ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ	**ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ Δ. ΔΡΑΓΑΤΑΚΗ**
ε, ο, ω μέσα το βόδι	—
η Κατερίνα	Άμεση αναφορά στην Κατερίνα Καρνιαδάκη, διευθύντρια των Μουσικών Συνόλων της Ε.Ρ.Τ. (1994-2005) και φίλη του συνθέτη
το νύχι	«το μαχαίρι»: *Αναφορά στην Ηλέκτρα* «τα καρφιά», «τα δόντια», «το σπαθί», «η πέτρα»: *Ζαλούχ*
δόξα	*Βηθλεέμ*
ναι, όχι τι, γιατί, χάχα, μη	—
τη νύχτα	*Μονόλογος αρ. 1, Τ' όνειρο της μάνας* κ.ά.

[58] Χαρακτηριστικές ήταν, στο πλαίσιο προσωπικών συζητήσεων, οι δηλώσεις του Θόδωρου Αντωνίου, που διηύθυνε την πρώτη εκτέλεση του έργου («In Memoriam», 16.10.2006, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών), όπως και των μουσικών του Ελληνικού Συγκροτήματος Σύγχρονης Μουσικής, οι οποίοι, αν και είχαν την εμπειρία άλλων υπερρεαλιστικού περιεχομένου έργων του Δραγατάκη (*Ζαλούχ*, *Μονόλογος αρ. 1*), εξεπλάγησαν από τις ακραίες επιλογές του συνθέτη, τόσο ως προς το κείμενο, όσο και ως προς τον μουσικό σχολιασμό του.

τώρα	*Ζαλούχ*, *Μονόλογος αρ. 1*, *Τ' όνειρο της μάνας*
ο φόνος	*Αναφορά στην Ηλέκτρα*, *Ζαλούχ*
στο φως, πρωί, την αυγή	Συχνή εναλλαγή ημέρας και νύχτας υπάρχει στο *Ζαλούχ*, στο *Όνειρο της μάνας* και στο *Ενύπνιο*
ξανά άργησα ο φόνος θα γίνει απόψε, ο φόνος θα γίνει τη νύχτα έρχεται η νύφη με το χταπόδι	—
το μαύρο πουλί	«Μαύρα πουλιά στο γυμνό σου κεφάλι»: *Αναφορά στην Ηλέκτρα* «Άγνωστες κραυγές στις ρίζες των πουλιών»: *Ζαλούχ* «Μαύρα κοράκια με κόκκινα φώτα»: *Μονόλογος αρ. 1*
το κόκκινο μάτι	*Μονόλογος αρ. 1*
κρυώνω	*Μονόλογος αρ. 1*
μαζί φωτιά έφυγε η νύφη	—

Πίνακας 8: *Αντιθέσεις*. Αντιστοιχίες του κειμένου με άλλα φωνητικά έργα του συνθέτη

Το κείμενο του έργου *Αντιθέσεις*

Το κείμενο του έργου αποτελείται από τις ακόλουθες λέξεις και φράσεις, οι οποίες αναγράφονται εδώ με τη σειρά της πρώτης τους εμφάνισης:

> ε, μέσα, το βόδι, η Κατερίνα, το νύχι, δόξα, ναι, τι, ο, ω, γιατί, χάχα, μη, τι σου, τη νύχτα, όχι τώρα, φόνος, όχι, στο φως, πρωί, ξανά, άργησα, ο φόνος θα γίνει απόψε, έρχεται, η νύφη με το χταπόδι, το μαύρο πουλί, το κόκκινο μάτι, κρυώνω, μαζί, φωτιά, ο φόνος θα γίνει τη νύχτα, έφυγε η νύφη, την αυγή.

Όλες οι λέξεις και οι φράσεις του κειμένου εμφανίζονται σε όλες τις φωνές. Λέξεις, όπως «το νύχι», «το βόδι», «δόξα», «τη νύχτα», «το μαύρο πουλί», εντοπίζονται για πρώτη φορά ή, έστω, συχνότερα στις χαμηλότερες φωνές, ενώ άλλες, όπως «Κατερίνα», «γιατί», «το πρωί», «η νύφη με το χταπόδι», στις υψηλότερες. Υπάρχει διαρκής κατακερματισμός του νοήματος μεταξύ των φωνών, όπως: «τη νύχτα / όχι τώρα / ε / νύχτα / ε / φόνος», και συχνή αλληλοαναίρεση των προθέσεων των συμμετεχόντων προσώπων: «όχι τώρα / ναι / γιατί / στο φως / το πρωί / γιατί / ξανά / ναι / τη νύχτα». Η διαφορετική συναρμογή των λέξεων οδηγεί στην εκφορά διαφορετικού κάθε φορά νοήματος, αντιπροσωπεύοντας με αυτόν τον τρόπο τις ποικίλες επιλογές στην αντιμετώπιση μιας κατάστασης: την αλληλοσυμπλήρωση των απόψεων που δημιουργεί ο διάλογος, αλλά και τις αντιφατικές αποφάσεις που λαμβάνει το πλήθος, ιδιαίτερα υπό καθεστώς πίεσης.

ναι, ναι, τη νύχτα, όχι τώρα, τι, ε, νύχτα	μη, ναι, όχι, τώρα, ναι, γιατί, στο φως, πρωί
φόνος, ο φόνος θα γίνει τη νύχτα	ο φόνος, Κατερίνα, το πρωί
έρχεται τώρα, η νύφη, με το χταπόδι	ε, ε, έφυγε η νύφη, με το χταπόδι
ω Κατερίνα, γιατί, ο φόνος, τη νύχτα, γιατί, την αυγή, γιατί, γιατί	

Πίνακας 9: *Αντιθέσεις*. Αντιφατική χρήση λέξεων και φράσεων

Η μουσική εκφορά του κειμένου

Η μουσική εκφορά του κειμένου είναι συλλαβική, καθώς ο συνθέτης αντιστοιχίζει ένα φθόγγο σε κάθε σχεδόν συλλαβή των χρησιμοποιούμενων λέξεων. Ο συλλαβικός τρόπος μελοποίησης παραπέμπει περισσότερο στο «ομιλούμενο τραγούδι»[59] και λιγότερο στην έντεχνη δυτική παράδοση του Lied. Η μελέτη, βέβαια, των έργων φωνητικής μουσικής του Δραγατάκη αποδεικνύει ότι αυτή είναι και η πάγια τακτική του. Σε ελάχιστα τραγούδια του εντοπίζεται μελισματική εκφορά του ποιητικού κειμένου και, σε κάθε περίπτωση, αυτή αφορά σε συγκεκριμένες συλλαβές και όχι σε όλο το κείμενο, όπως διαπιστώνεται στο πρωτόλειο *Τραγούδι* και σε φωνητικά έργα του γύρω από το 1980, έτος κατά το οποίο ο συνθέτης πραγματοποιεί στροφή προς την παράδοση (*Έχει απόψ' ένα φεγγάρι*, 1979· *Πιάνω νερό*, 1982· *Μάνα*, 1982).

Στις *Αντιθέσεις* δεν υπάρχει αποκλειστικά ρυθμική εκφορά των στίχων.[60] Η επιλογή των ρυθμικών αξιών των φθόγγων σχετίζεται βέβαια πολλές φορές με την ίδια τη ρυθμολογία των λέξεων: οι τονισμένες συλλαβές αποδίδονται είτε με αξίες μεγαλύτερης διάρκειας, είτε συχνότερα τοποθετούνται στα ισχυρά μέρη των μέτρων, ενώ γίνεται συνολικά προσπάθεια φυσικής ρυθμικής απόδοσης του κειμένου.[61] Συχνά, οι τονισμένες συλλαβές τοποθετούνται σε υψηλότερο τόνο από τις υπόλοιπες. Σε γενικές γραμμές ωστόσο, ακολουθείται τόσο ως προς τη ρυθμική όσο και ως προς τη μελωδική απόδοση των λέξεων μια κατά το δυνατόν φυσική εκφορά, δεδομένου βέβαια και του νοήματος που φέρουν σε κάθε περίπτωση.

Ελεύθερη πρόζα στις *Αντιθέσεις* δεν εντοπίζεται. Μπορεί να θεωρηθεί βέβαια ότι μια μορφή χρήσης της συγκαλύπτεται από την παράθεση μίας σταθερής νότας πάνω από συγκεκριμένα τμήματα του κειμένου, παραπέμποντας ωστόσο περισσότερο στο Sprechgesang και λιγότερο στην ελεύθερη απαγγελία. Η τεχνική είναι συνήθης για τον συνθέτη, καθώς υπάρχει σε πλήθος έργων του (*Πουλιά είν' τα χρόνια*, 1961· *Όχι τα ρόδα*, 1971· *Δεν θέλω του κισσού*, 1971· *Με ποια λαχτάρα*, 1971· *Να σε* προσμένω, 1971· *Μονόλογος αρ. 1*, 1979· *Έχει απόψ' ένα φεγγάρι*, 1979· *Δυο περιστέρια πέρασαν*, 1980· *Ωδή XIII*, 1992· *Ενύπνιο*, 2000). Η ελεύθερη ρυθμικά και μελωδικά απαγγελία (πρόζα), κατάλοιπο της εμπειρίας του συνθέτη από τον χώρο της σκηνικής μουσικής για το αρχαίο θέατρο, υφίσταται και στη γνήσια μορφή της στο έργο του Δραγατάκη· κάνει την εμφάνισή της για πρώτη φορά στα τραγούδια σε ποίηση Γιάννη Δροσίνη του 1961 (*Όχι τα ρόδα*, *Δεν θέλω του κισσού*, *Να σε προσμένω*), ακολούθως στην *Μπαλάντα της*

[59] Όρος αντίστοιχος του Sprechgesang, όπως ορίζεται στο: Paul Griffiths, "Sprechgesang", στο: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26465 (πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2016).

[60] Το Sprechstimme (ρυθμική απαγγελία απροσδιόριστου τονικού ύψους) χρησιμοποιείται ωστόσο στο έργο του Δ. Δραγατάκη *Αναφορά στην Ηλέκτρα*, ενώ στα έργα *Μονόλογος αρ. 1* και *Ενύπνιο* υπάρχει, αντίστροφα, γραφική αποτύπωση του τονικού ύψους και έλλειψη ρυθμικών αναφορών.

[61] Βλ. σχετικά: Παράρτημα Ι, Παραδείγματα 1 και 2.

Γκουέντολιν (1968), και η παρουσία της συνεχίζεται στον *Μονόλογο αρ. 1* (1979), στο *Νανούρισμα*, σε στίχους του συνθέτη (1980), αλλά και στο χορωδιακό έργο *Αγνώριστη* (1997).

Τα συχνά χρησιμοποιούμενα στις *Αντιθέσεις* επιφωνήματα, τα οποία εντοπίζονται σε όλες τις φωνές, συνδυάζονται συχνά με glissandi και επιτείνουν τη δραματικότητα του έργου, ανάγονται ήδη στην *Αναφορά στην Ηλέκτρα* και χαρακτηρίζουν έργα όπως ο *Μονόλογος αρ. 1*. Στις *Αντιθέσεις*, η ερμηνεία των επιφωνημάτων κρατά τεχνικά ίσες αποστάσεις από την τεχνική του «κλειστού στόματος» (για την εκφορά φωνηέντων) και από εκείνη του βοκαλισμού. Συνήθης χρήση του «κλειστού στόματος» για την παραγωγή μουρμουρητού δεν υπάρχει στο έργο, παρ' όλο που δεν αποκλείεται σε άλλα φωνητικά έργα του συνθέτη (*Όχι τα ρόδα*, *Μονόλογος αρ. 1*, *Αναφορά στην Ηλέκτρα*, *Θαλασσινό*, *Ενύπνιο*). Το δε glissando, τόσο στις φωνές (σόλο ή σε συνδυασμό), όσο και σε όλες τις ομάδες του ορχηστρικού συνόλου, επιτείνει τη δραματικότητα. Η φωνητική χρήση του[62] επιβάλλεται ήδη από το *Ζαλούχ*, ενώ είναι σαφής η άμεση διασύνδεσή του με την παράδοση του ηπειρώτικου μοιρολογιού. Η τεχνική του glissando χαρακτηρίζει επίσης τα φωνητικά έργα: *Τ' όνειρο τη μάνας*, *Ταξίδι*, *Θαλασσινό*, *Ευχή της μάνας*, *Λησμονιά*, *Ήσουν μικρή*, *Έχει απόψ' ένα φεγγάρι*, *Βηθλεέμ*.

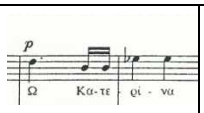
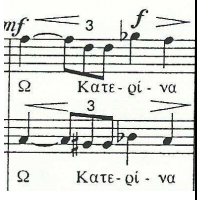
Οι δραγατάκειοι τρόποι μουσικής απόδοσης συγκεκριμένων λεκτικών νοημάτων περιλαμβάνουν βηματικές κυρίως κινήσεις ή επαναλαμβανόμενη παραμονή στο ίδιο τονικό ύψος, όπως προαναφέρθηκε. Διάφωνα διαστήματα (τετάρτη αυξημένη, πέμπτη ελαττωμένη, εβδόμη, ενάτη) προτιμούνται επίσης για την εκφορά εκφραστικά φορτισμένων λέξεων και φράσεων, κατά την προσφιλή συνήθεια του συνθέτη, παρούσα και στα άλλα έργα της «υπερρεαλιστικής ομάδας». Ενδιαφέρον παρουσιάζουν κάποιες επανεμφανιζόμενες λέξεις μέσα στο έργο, οι οποίες αλλάζουν μελική αντιμετώπιση ανάλογα με το εκάστοτε νόημα που φέρουν: λ.χ. η λέξη «Κατερίνα» σε επαναλαμβανόμενες ίδιες νότες εκφράζει μία σταθερή ψυχολογική κατάσταση, συνδεδεμένη αυτονόητα με την ελπίδα σωτηρίας, ενώ η εκφορά του ονόματος από αυξομειούμενα διάφωνα μελωδικά διαστήματα δηλώνει αντίστοιχα το μέγεθος της αγωνίας και του φόβου των ομιλούντων μπροστά στις μελλοντικές εξελίξεις. Η μουσική αντιμετώπιση του κυρίαρχου αυτού ονόματος μέσα στο έργο αποτυπώνει εξελικτικά πολλά από τα νοηματικά χαρακτηριστικά των ενοτήτων του έργου (βλ. Πίνακα 10).

«Κατερίνα»:[63] μουσική εκφορά της λέξης ανά ενότητα				
				Ήπια κραυγάζουσα εκφορά[64] (μουσική παρωδία)
μ. 10, σοπράνο	μ. 26, βαρύτονος	μ. 49-50, σοπράνο	μ. 88, σοπράνο	

[62] Η οργανική χρήση του glissando ως εκφραστικού ιδιώματος και όχι ως δεξιοτεχνικής συνήθειας (όπως στη *Σονάτα αρ. 1 για βιολί και πιάνο*, 1958) ανάγεται στο *Κοντσέρτο για βιολί* (1969).

[63] Όλα τα μουσικά παραδείγματα του παρόντος κειμένου προέρχονται από το αρχείο του συνθέτη Δημήτρη Δραγατάκη και χρησιμοποιούνται κατόπιν σχετικής άδειας.

[64] Ως "κραυγάζουσα" χαρακτηρίζεται η συγκινησιακά φορτισμένη εκφορά του ονόματος «Κατερίνα», η οποία μουσικά αποτυπώνεται στη συχνή χρήση διάφωνων διαστημάτων. Ενδιαφέρον στα χαρακτηριστικά της εκφοράς αυτής παρουσιάζει η σταδιακή σταθεροποίηση του κατιόντος χρωματικού σχήματος στις δύο τελευταίες συλλαβές του ονόματος και η αυξομείωση του διαστήματος ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη συλλαβή, ανάλογα με το δραματικό βάρος της εκφοράς μέσα στο περιβάλλον εκάστης ενότητας.

 μ. 114, άλτο	 μ. 121-122, σοπράνο	 μ. 124-125, άλτο		Επίταση κραυγάζουσας εκφοράς (δραματικότητα)
 μ. 139-140, σοπράνο	 μ. 145, άλτο	 μ. 149-150, σοπράνο	 μ. 161-162, σοπράνο, άλτο, βαρύτονος, μπάσος	Αποσπασματική εμφάνιση χαρακτηριστικών κραυγάζουσας εκφοράς (ρεαλισμός)
 μ. 201, άλτο	 μ. 221, σοπράνο, άλτο	 μ. 213-214, βαρύτονος – μπάσος, και μ. 214-215, σοπράνο – άλτο		Σταθεροποίηση και εξομάλυνση χαρακτηριστικών (δραματική ειρωνεία)

Πίνακας 10: Συσχετισμός της μουσικής εκφοράς του ονόματος «Κατερίνα» με τις αντίστοιχες νοηματικές ενότητες του έργου

Η οργανική συμμετοχή

Η οργανική συνοδεία είναι λιτή και διαυγής, με τις τρεις ομάδες των οργάνων (έγχορδα, πνευστά, κρουστά και πιάνο) να συμμετέχουν ισότιμα στην ενορχήστρωση, μοιραζόμενες κοινές ιδέες. Ο συνθέτης αξιοποιεί τα ποικίλα ηχοχρώματα του οργανικού συνόλου, χρησιμοποιώντας διάφορες ενδιαφέρουσες τεχνικές: συνεχόμενα glissandi σε συνδυασμό με sforzandi στα πνευστά, συνεχείς εναλλαγές χρήσης δοξαριού (con legno / arco), αλλά και τρίλιες, glissandi και αρμονικούς φθόγγους στα έγχορδα. Η συμμετοχή των κρουστών είναι πληθωρική και ενδιαφέρουσα κυρίως ηχοχρωματικά. Η δε σφυρίχτρα, ευφυές ενορχηστρωτικό εύρημα, επισημαίνει συχνά την αρχή και το τέλος των ενοτήτων του έργου· ταυτίζεται με το πρόσωπο της Κατερίνας, καθώς αποχωρεί μαζί της στο τέλος, ενώ αντιπροσωπεύει την προσπάθεια άμεσης διαχείρισης των ακραίων αντιφάσεων του έργου.

Οι βηματικές μελωδικές κινήσεις υπερτερούν, ωστόσο εξίσου χαρακτηριστικά είναι και τα μεγάλα διάφωνα διαστήματα (κυρίως εβδόμης και ενάτης), όπως και τα ελαττωμένα και αυξημένα, που προσθέτουν στη δραματική έκφραση του έργου. Η τεχνική των φθογγικών ομάδων (pitch class sets), που αναπτύσσει ο Δραγατάκης στα έργα του από τα τέλη της δεκαετίας του ’70 και έπειτα, είναι σε χρήση και εδώ και αφορά πρωτίστως στην οργάνωση του μοτιβικού υλικού του έργου.[65] Επιπλέον διαφαινόμενες αρμονικές ακολουθίες θα πρέπει να αναζητηθούν σε μία αναλυτική προσέγγιση του έργου, πέρα από τα όρια της παρούσας μελέτης. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η αρμονική γλώσσα του ανήκει στον χώρο της ελεύθερης ατονικότητας.

[65] Βλ. σχετικά: Μαγδαληνή Καλοπανά, «Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στο έργο του Δημήτρη Δραγατάκη, *Πολυφωνία* 20, άνοιξη 2012, σ. 61-65.

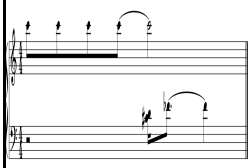
Ρυθμικά, το έργο δεν παρουσιάζει την ποικιλία που χαρακτηρίζει τα έργα του συνθέτη κατά τις δεκαετίες του ’70, του ’80 και του ’90. Στις *Αντιθέσεις* χρησιμοποιούνται κυρίως συνήθη και απλά ρυθμικά σχήματα. Το ενδιαφέρον του έργου από ρυθμικής πλευράς ενισχύεται περισσότερο με τις εναλλαγές της χρονικής αγωγής – δεκατρείς συνολικά, σε ένα έργο διακοσίων είκοσι ενός μέτρων, ξεκινώντας με Moderato και τελειώνοντας με Largo – διακρινόμενες ωστόσο από μετριοπάθεια σε σχέση με τα έργα της μεσαίας δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, όπου συχνά αποτελούσαν αυτοσκοπό. Στη ρυθμική ποικιλία του έργου συμβάλλει επίσης η εναλλαγή μέτρων (χρησιμοποιούνται τα: 4/4, 7/8, 3/8 και 3/4), η οποία πάντοτε συμπίπτει με κάποια αλλαγή χρονικής αγωγής.

Επαναλαμβανόμενα μελωδικορυθμικά μοτίβα απλής ή σύνθετης δόμησης οδηγούν, όπως συνηθίζεται στα έργα του Δραγατάκη, ιδίως από τα *Δρώμενα* και έπειτα, σε κλιμακωτές κορυφώσεις.[66] Το ιδιαίτερο στις *Αντιθέσεις* είναι ότι τα μοτίβα αυτά συχνά αποδίδονται με γραφική σημειογραφία, ενώ η διάρκεια επανάληψής τους προσδιορίζεται σε δευτερόλεπτα και, επιπλέον, εμπεριέχουν αυτοσχεδιαστικά τμήματα. Η δε ηχητική ένταση είναι συγχρόνως αυξανόμενη σε όλες τις ομάδες των οργάνων, καθώς αυτές συμμετέχουν καθ’ ολοκληρία και σε όλο το μήκος της κλιμάκωσης. Σε αυτή την περίπτωση, η κορύφωση θεωρείται ιδιωματική μέσα στο έργο του συνθέτη και χαρακτηρίζεται από την αύξηση της έντασης των υπαρχόντων μοτίβων ταυτόχρονα σε όλο το ορχηστρικό σύνολο (ιδιωματικές κορυφωματικές ενότητες αυξητικού τύπου, βλ. στο Παράρτημα Ι, Παράδειγμα 3). Αντίθετα, οι συνήθεις κορυφώσεις στο έργο του συνθέτη προκύπτουν από τη διαδοχική συμμετοχή των οργάνων του συνόλου στην κλιμάκωση και την επακόλουθη σταδιακή, και όχι ταυτόχρονη για όλα τα όργανα, αύξηση της έντασης, χωρίς επιπλέον την ειδική χρήση σύγχρονων σημειογραφικών τεχνικών (συμβατικές κορυφωματικές ενότητες προσθετικού τύπου, βλ. στο Παράρτημα Ι, Παράδειγμα 4). Στις *Αντιθέσεις* εντοπίζονται συνολικά έξι κορυφώσεις, με την τέταρτη να μπορεί να θεωρηθεί ως κυρίαρχη, τις τρεις πρώτες ως προπαρασκευαστικές αυτής και τις δύο τελευταίες ως αποσβαίνουσες την προηγηθείσα ένταση. Στις τρεις πρώτες περιπτώσεις χρησιμοποιείται κορύφωση αυξητικού τύπου μόνο στο ανώτατο εκφραστικό σημείο, ενώ η προπαρασκευή της γίνεται με κορύφωση προσθετικού τύπου· στην κεντρική, ιδιαίτερα επιμήκη, κορύφωση αξιοποιείται αποκλειστικά ο αυξητικός τύπος (μ. 114-115, διάρκειας 65΄΄), ενώ στις δύο τελευταίες κορυφώσεις ο προσθετικός τύπος είναι ο μοναδικός παρών, εκτός από την μικρή αυξητική κορύφωση του μέτρου 142.

Οι ενότητες που οριοθετούν οι έξι κορυφώσεις υποδεικνύουν και τη συνολικότερη δομή του έργου. Οι *Αντιθέσεις* αναπτύσσονται ελεύθερα πάνω σε μορφή σονάτας, με την πρώτη ενότητα (μ. 1-24) να αποτελεί την έκθεση, τις επόμενες τέσσερις ενότητες (μ. 25-196) την ανάπτυξη και την τελευταία ενότητα (μ. 197-221) να συνιστά την επανέκθεση του υλικού, η οποία και ολοκληρώνεται με μία μικρή coda. Πρόκειται για

[66] Οι κορυφώσεις, οι οποίες προκύπτουν από την παράθεση όμοιων ή παραπλήσιων μοτίβων ανάμεσα στα όργανα των ορχηστρικών ομάδων, είναι μια τεχνική συνυφασμένη με την έντεχνη δυτική παράδοση και εντοπίζεται ήδη στα πρώτα ορχηστρικά έργα του Δραγατάκη (*Συμφωνία αρ. 1*, 1959, Α.Κ.ΚΑ: 1.2· *Συμφωνία αρ. 2*, 1960, Α.Κ.ΚΑ: 1.3· *Σουίτα μπαλέτου αρ. 1*, 1963 κ.ά.). Από τα *Δρώμενα*, έργο του 1974, για ορχηστρικό σύνολο, Α.Κ.ΚΑ: 1.7, και έπειτα, η τεχνική αυτή αποκτά σαφή προσωπικά χαρακτηριστικά, συνυφασμένα με τον τρόπο γραφής του συνθέτη. Σημειώνεται ότι η κορυφωματική αυτή τεχνική εντοπίζεται νωρίτερα και στις *Στροφές*, 1970-1972, για ορχήστρα, Α.Κ.ΚΑ: 1.6 (Ιη και Χη στροφή). Τόσο στις *Στροφές*, όσο και στα *Δρώμενα*, για την κατασκευή των κορυφώσεων χρησιμοποιούνται στοιχεία γραφικής παρτιτούρας και προσδιορισμού διάρκειας, χωρίς ωστόσο οι κορυφώσεις να προκύπτουν από την αύξηση της έντασης των παρατιθέμενων οργάνων, αλλά από τη σταδιακή είσοδο των επαναλαμβανόμενων μοτίβων στα όργανα του συνόλου.

μία από τις συνηθέστερες μορφές στα έργα του Δραγατάκη, που πραγματώνεται με όρους και προϋποθέσεις που σχετίζονται με το εκάστοτε μουσικό υλικό και τους εκφραστικούς στόχους του συνθέτη. Το θεματικό υλικό αποτελείται από απλά μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία,[67] τα οποία παρατίθενται εν σπέρματι στην έκθεση, για να συνδυαστούν μεταξύ τους, να εξελιχθούν σε πολυπλοκότερες κατασκευές, να εμπλουτιστούν με νέο υλικό και να αποτελέσουν εν γένει αντικείμενο επεξεργασίας στο αναπτυξιακό τμήμα του έργου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο συνθέτης εστιάζει σε διαφορετικό τμήμα του υλικού σε κάθε αναπτυξιακή ενότητα (βλ. Πίνακα 11), δημιουργώντας ένα έργο που αφ' ενός χαίρει συνολικής συνοχής και αφ' ετέρου διακρίνεται για τα επιμέρους χαρακτηριστικά του. Στην επανέκθεση και ιδίως στην εκπνοή αυτής (coda), το θεματικό υλικό επανεμφανίζεται στην αρχική, απλή μορφή του, για να ολοκληρώσει την κυκλική του πορεία σε συνάρτηση με την μορφή δημιουργίας του έργου.

***ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ*: ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΕΝΟΤΗΤΩΝ**						
ΜΕΤΡΑ	**1-24**	**25-43**	**44-84**	**85-127**	**128-196**	**197-221**
ΚΕΙΜΕΝΟ	Κατερίνα το νύχι το βόδι Δόξα	γιατί τη νύχτα όχι τώρα φόνος	γιατί Κατερίνα όχι ναι ξανά τη νύχτα	Τη νύχτα να γίνει Κατερίνα Όχι το πρωί Άργησα Ο φόνος θα γίνει απόψε Έρχεται η νύφη με το χταπόδι Το μαύρο πουλί Το κόκκινο μάτι Κρυώνω Γιατί μαζί Το φως φωτιά Ω Κατερίνα	Κατερίνα Όχι Ναι Γιατί Ο φόνος θα γίνει απόψε / το πρωί	Ω Κατερίνα Γιατί Έφυγε η νύφη με το χταπόδι
ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ	Κρατημένες νότες Ρυθμικό σχήμα πιάνου:  Αυτοσχεδιαστικό τμήμα (μ. 18, πνευστά)	Συνεχή glissandi Αλληλοσυμπληρωματικά ρυθμικά σχήματα Αυτοσχεδιαστικό τμήμα (μ. 43, πνευστά, κρουστά, έγχορδα)	Κρατημένες νότες Συνεχή εξάηχα	Κρατημένες νότες Ρυθμικό σχήμα πιάνου από το *Ντούο για βιόλα και πιάνο* (Presto):  Επιμήκη ostinati καθορισμένης συνολικής διάρκειας	Κρατημένες νότες Τρίηχα / εξάηχα Παρεστιγμένες συγκοπτόμενες αξίες Σχήματα δεκάτων έκτων	Κρατημένες νότες Ρυθμικό σχήμα πιάνου:  Παρεστιγμένες αξίες, σχήματα δεκάτων έκτων

[67] Στα ρυθμικά στοιχεία περιλαμβάνονται οι απλές αξίες των τετάρτων, των ογδόων και των δεκάτων έκτων με τις αντίστοιχες παύσεις, τα παρεστιγμένα όγδοα και τα τρίηχα δεκάτων έκτων, η τρίλια (σε κρουστό όργανο απροσδιόριστου τονικού ύψους) και το τρέμολο στα έγχορδα. Στα μελωδικά στοιχεία περιλαμβάνονται τα μελωδικά διαστήματα πρώτης, ελαττωμένης πέμπτης, εβδόμης και δευτέρας (μεγάλης και μικρής), αλλά και τα αρμονικά διαστήματα τρίτης έως και έβδομης.

ΚΟΡΥΦΩΣΕΙΣ	1η κορύφωση (μ. 19-21)	2η κορύφωση (μ. 43)	3η κορύφωση (μ. 83)	4η κορύφωση (μ. 114-115)	μικρές κορυφώσεις (μ. 142, 148-150, 161-162, 190-193)	μ. 212-215: κραυγασμοί «Κατερίνα», ως η τελευταία μικρής έκτασης κορύφωση
ΥΦΟΣ	Ηχοχρωματική μουσική με ήπια ρυθμικά στοιχεία	Εξπρεσιονιστική έκφραση: ακραίες μουσικές επιλογές ρυθμού, έντασης και ηχοχρώματος, χωρίς ανάλογη προετοιμασία	Μεταμοντέρνα αισθητική: ομαλοποίηση προηγούμενων χαρακτηριστικών	Χαρακτηριστική δραγατάκεια γλώσσα έντονης εκφραστικότητας. Εξωστρεφής επεξεργασία	Τελευταία αναπτυξιακή ενότητα, χωρίς εκφραστικές αιχμές. Εσωστρεφής επεξεργασία	Λιτότητα. Μερική ανακεφαλαίωση υλικού
ΝΟΗΜΑ	Αμηχανία	Παρωδία νοήματος κειμένου	Συνειδητοποίηση	Δραματικότητα	Ρεαλισμός. Δραματικότητα σε ανθρώπινο μέτρο	Λεπτή δραματική ειρωνεία

Πίνακας 11: Εξειδίκευση μουσικών, γλωσσικών κ.ά. χαρακτηριστικών ανά ενότητα του έργου *Αντιθέσεις*

Αντιθέσεις: Σημασιολογική προσέγγιση του έργου[68]

Στην ιστορία που αναπτύσσει το γλωσσικό "κείμενο" του έργου εμπλέκονται τέσσερα πρόσωπα ή ομάδες προσώπων ή απλά απόψεις, όσες και οι συμμετέχουσες φωνές. Υπάρχει διάχυτη η σκέψη πραγματοποίησης ενός φόνου και, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις, η βασική διαφωνία περιστρέφεται γύρω από την ώρα πραγματοποίησής του: το βράδυ, που συμπίπτει με τον δραματικό χρόνο, ή το πρωί. Οι διαφωνούντες δεν καταλήγουν σε απόφαση. Εν τω μεταξύ, η Κατερίνα, ή αλλιώς «η νύφη με το χταπόδι», που αντιπροσωπεύει τον από μηχανής θεό που θα πραγματοποιήσει την επιθυμία των εμπλεκομένων, έρχεται και φεύγει χωρίς να εκπληρώσει το ζητούμενο, στο πλαίσιο της γενικότερης ασυμφωνίας του πλήθους. Η αλληγορική σημασία του αποσπασματικού κειμένου του συνθέτη επιδέχεται πολλές αναγνώσεις, πέρα από τις αρχικά αναφερθείσες δηλώσεις των παραγόντων δημιουργίας του έργου. Ο παραλληλισμός με καθαρτήριες λύσεις του αρχαίου δράματος είναι εδώ φανερός. Ωστόσο, το "άδοξο" τέλος του έργου, η ουσιαστικά μη λύση της συνθήκης που παρουσιάζει, γεννά αν όχι κάποια ερωτηματικά, σίγουρα κάποια συμπεράσματα: η διέξοδος που σιωπηρά προτείνει ο συνθέτης δεν είναι καθαρτήρια αλλά ψυχοσωτήρια. Μέσα στην παραζάλη της αβεβαιότητας για την ορθότητα της βίας ως λύσης, αντιπροτείνεται άδηλα το λύσιμο και όχι το κόψιμο του γόρδιου δεσμού, δηλαδή η σταδιακή αλλαγή των κακώς κειμένων και όχι η εκρίζωσή τους.[69]

[68] Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Φλώρο, «η σημαντικότερη βεβαίως προϋπόθεση της σημασιολογικής αναλύσεως είναι η συστηματική διερεύνηση της μουσικής συμβολικής γλώσσας ενός συνθέτη». Βλ. Κωνσταντίνος Φλώρος, «Μουσική σημασιολογία και σημασιολογική ανάλυση» (μτφρ. Ι. Φούλιας), στο: Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη κ.ά. (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία. Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Μουσικολογίας, 4-6 Νοεμβρίου 2003*, Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 108. Σε αυτή την ενότητα του παρόντος κειμένου επιχειρείται ακριβώς η αποκρυπτογράφηση της μουσικής νοηματοδότησης του έργου *Αντιθέσεις*.

[69] «[…] και πρέπει κανείς να ρίχνει μια ματιά από πού ήρθε, να μη φτάνει στο γκρεμό και μετά δεν ξέρει τι

Στο έργο αυτό, με βάση την πάγια τακτική του, ο Δραγατάκης συνέθεσε μουσική και κείμενο εκ παραλλήλου, έτσι ώστε αυτά να συμπλέκονται σε μια αγαστή ενότητα, τέτοια που η μία εκφραστική τέχνη να υπηρετεί την άλλη, ενώ και οι δύο μαζί να συμβάλλουν στην πληρέστερη αποτύπωση των ιδεών του δημιουργού. Πιο συγκεκριμένα, η ομάδα των χρησιμοποιούμενων λέξεων ως κείμενο αποκτά διαφορετικό νόημα, ανάλογα με την εκάστοτε μουσική εκφορά της και κυρίως ανάλογα με τον μουσικό σχολιασμό της από το ορχηστρικό σύνολο. Ειδικότερα, η αμηχανία και η λεπτή ειρωνεία της αρχής δίνουν σύντομα τη θέση τους στη σατιρική παρωδία, για να οδηγηθούν σε γνήσια δραματικότητα στην κορύφωση του έργου και σε δραματική ειρωνεία στο φινάλε. Συνολικά, τα αποχρώντα νοήματα του κειμένου εξαρτώνται από την ίδια τη μουσική, καθώς ο μουσικός σχολιασμός τους είναι αυτός που επιβεβαιώνει ή ανατρέπει τα λεγόμενα των τραγουδιστών. Για τον σκοπό αυτό επιστρατεύεται ποικιλία ηχοχρωμάτων, τεχνικών και υφολογικών χαρακτηριστικών (βλ. Πίνακα 11), προσδίδοντας στο κείμενο διαφορετικές νοηματικές αποχρώσεις ανά ενότητα, διατηρώντας ωστόσο ακέραιη την ευρύτερη υφολογική ενότητα και ταυτότητα του έργου. Και εδώ εντοπίζεται η ικανότητα του Δραγατάκη στον χειρισμό του υλικού του, η γνώση των συνθετικών και ορχηστρικών τεχνικών, καθώς δημιουργεί μια παρτιτούρα λεπτοδουλεμένη και σαφή, παρά τις αντιθέσεις τις οποίες πραγματεύεται. Ο επαγγελματισμός του συνθέτη συμβάλλει εδώ καθοριστικά στην ορθή κατανόηση του έργου, καθώς πείθει τους ακροατές για την ειλικρινή βούλησή του να εκφραστεί με έναν απρόσμενο και συχνά αντιφατικό τρόπο, και δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης του έργου ως λάθους ή μουσικού αστείου.

Σημειώνεται ότι το σημείο κορύφωσης της δραματικής έκφρασης του έργου διαφοροποιείται από εκείνο της μουσικής κορύφωσης (μ. 115), η οποία και σχετίζεται με τις έντονες διεργασίες προγραμματισμού του "φόνου". Η ύψιστη δραματική έκφραση εντοπίζεται, αντίθετα, στην τελευταία και μικρότερη μουσική κορύφωση (μ. 212-215), στο πλαίσιο της επανέκθεσης. Αποτελείται από τρεις κραυγασμούς πάνω στο όνομα «Κατερίνα» και εκφράζει τη σπαρακτική απόγνωση των ομιλούντων για την αποχώρηση του ελπιδοφόρου και προκαταβολικά ηρωιοποιημένου ομώνυμου προσώπου. Η διαφοροποίηση της μουσικής από τη δραματική κορύφωση συνιστά ένα ακόμη από τα ιδιαίτερα και αντιθετικά χαρακτηριστικά αυτού του έργου και, εκτός από την προάσπιση της ισότιμης μεταχείρισης της μουσικής και του λόγου, επιτυγχάνει τη διατήρηση της αυτονομίας και αυτοτέλειας των μέσων, παρά τα όποια συνδυαστικά εκφραστικά εγχειρήματα. Η διαφοροποιημένη αυτή εκφραστική επιλογή του συνθέτη σχετίζεται και με τη λειτουργικότητα των συμμετεχουσών τεχνών, της μουσικής και του λόγου, ως προς την ίδια την εξελικτική διαμόρφωση του έργου και του νοήματος που επιδιώκει να εκφράσει: σπαραγμός στο εικονικό πρόβλημα, με πληθωρική συμμετοχή κυρίως της μουσικής, αλλά βαθιά οδύνη στην αληθινή προβληματική, με σύντομη αλλά ιδιαίτερα μεστή λεκτική έκφραση. Με άλλα λόγια, έντονη οργανική διαμαρτυρία για τη μη σωτηρία και συγκρατημένη, αλλά βαθιά, φωνητική απόγνωση για τη μη ύπαρξη πλέον ενός σωτήρα.

Ωστόσο, η φιγούρα της «Κατερίνας» παραμένει αινιγματική, ιδωμένη είτε ως συλλογικό κατασκεύασμα που καταρρέει υπό το βάρος των περιστάσεων, είτε ως σοφός ηγέτης που αφήνει την τελική απόφαση στους ενδιαφερομένους. Στο σημείο αυτό ενδιαφέρον έχει η σκιαγράφηση της ψυχολογίας του πλήθους,[70] που διαφαίνεται

να κάνει, ένα βήμα μπρος και δύο πίσω. Εσείς έχετε μεγάλη ευθύνη στο να δημιουργήσετε πολιτισμό σύγχρονο». Δημήτρης Δραγατάκης, στο: Αφιέρωμα Καλλιτεχνικής Εστίας Συνθετών (ζωντανή ηχογράφηση – αρχείο Μ. Καλοπανά), Ωδείο Κλασσικής και Σύγχρονης Μουσικής, 16.12.2000.

[70] Βλ. σχετικά την κλασική μελέτη του Gustave Le Bon, *The crowd: A study of the popular mind*, Macmillan,

στο έργο και εστιάζει στην – ιδιαίτερα επίκαιρη σήμερα – πρακτική της μετάθεσης των κοινωνικών ευθυνών.[71] Συχνά, τα μέλη μιας μικρότερης ή μεγαλύτερης ομάδας μεταθέτουν την ευθύνη επίλυσης ενός προβλήματος, για το οποίο συχνά είναι συνυπεύθυνα, σε κάποιο πρόσωπο εκτός ομάδας, στο οποίο και αποδίδονται, όχι πάντοτε αιτιολογημένα, ιδιαίτερες ικανότητες και εξαιρετικά χαρακτηριστικά.[72] Με τον τρόπο αυτό, τα άτομα αποφεύγουν τις επιπλοκές της συμμετοχής τους στην επίλυση του ζητήματος και αυτοπεριορίζονται στο ρόλο του κριτικού παρατηρητή.[73] Η πρόταση του συνθέτη εδώ είναι σαφής, με την προϋπόθεση της διορατικής ανάγνωσης του αινιγματικού φινάλε του έργου: επίλυση και όχι απλά επίγνωση, αυτενέργεια και όχι επενέργεια, υπευθυνότητα και όχι ανευθυνότητα. Ο Δραγατάκης αγγίζει με κριτική ματιά την έννοια του συλλογικού ασυνείδητου,[74] που προδιαθέτει για καθορισμένες συμπεριφορές, αντιπροτείνοντας σιωπηρά την ενσυνείδητη και υπεύθυνη κοινωνική συνύπαρξη των ατόμων.

Στο σημείο αυτό σκιαγραφείται η φιγούρα ενός σκεπτόμενου συνθέτη, ο οποίος, πέρα και πάνω από την ίδια τη μουσική και τον συνεπίκουρο σε αυτή λόγο, τοποθετεί τον ίδιο τον προβληματισμό για τα τεκταινόμενα, την ίδια την πνευματική ανησυχία του δημιουργού για την κοινωνική πραγματικότητα. Οι λύσεις που προσφέρει όμως δεν είναι έτοιμες. Προϋποθέτουν διύλιση του μουσικού έργου, βύθιση στον κόσμο του και ανάδυση σε αυτόν της πραγματικότητας. Δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι ο βαθμός κατανόησης του έργου προσδιορίζει και την απάντηση του ακροατή πάνω στο πρόβλημα που θέτει ο συνθέτης, το οποίο επίσης δύναται να γίνει αντιληπτό σε διαφορετικά νοηματικά επίπεδα.[75] Έτσι, η σημασία του προϋπάρχοντος, εξωμουσικού συλλογισμού, ο οποίος παίρνει «σάρκα και οστά» μέσα από το έργο *Αντιθέσεις*, είναι προφανής,[76] καθώς αποτελεί τη λογική αιτία σύμπλευσης μουσικής και λόγου για τη δημιουργία ενός έργου που φέρει συγκεκριμένα νοήματα. Και αν η μουσική μορφή χρειάζεται το περιεχόμενο για να πληρωθεί, είναι προφανές ότι και αυτό το ίδιο

Νέα Υόρκη 1896, σ. 10-11· διαθέσιμο επίσης στον ιστότοπο: https://archive.org/stream/crowdastudypopu00bongoog#page/n37/mode/2up (πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2016).

[71] Βλ. σχετικά: Ερρίκος Βασιλικός, *Προσλαμβανόμενη διαπροσωπική κυριαρχία εντός ιεραρχικών διαρθρώσεων*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών, Αθήνα 2012, σ. 17· διαθέσιμο επίσης στον ιστότοπο: http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:uA1GVsNGENcJ:scholar.google.com/+%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B7+%CE%B5%CF%85%CE%B8%CF%85%CE%BD%CF%8E%CE%BD&hl=el&as_sdt=0,5 (πρόσβαση στις 18 Ιανουαρίου 2016).

[72] Thomas Blass, "The Milgram Paradigm After 35 Years: Some Things We Now Know About Obedience to Authority", *Journal of Applied Social Psychology* 29/5, 1999, σ. 955-978.

[73] Για την ακρίβεια, στις *Αντιθέσεις* μπορούν να ανιχνευτούν όλοι οι μηχανισμοί αποποίησης της ατομικής ελευθερίας με στόχο την κοινωνική προσαρμογή: καταστροφικότητα, απολυταρχικότητα και μαζικοποίηση. Βλ. σχετικά: Erich Fromm, *The fear of freedom*, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο 1942, σ. 50-73.

[74] Ως συλλογικό ασυνείδητο ορίζεται η ύπαρξη κοινωνικών, πολιτισμικών και επικοινωνιακών διευθετήσεων ("arrangements"), των οποίων οι άνθρωποι δεν έχουν επίγνωση. Βλ. σχετικά: Earl Hopper, *The Social Unconscious*, Jessica Kingsley Publishers, Λονδίνο 2003, σ. 126.

[75] Σύμφωνα με τον Θρασύβουλο Γεωργιάδη, «η μουσικοϊστορική ερμηνεία με έναν ιδιαίτερο τρόπο μπορεί να είναι έγκυρη μόνο για το δικό μας παρόν». Βλ. Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, μτφρ. Δ. Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 182.

[76] Δεν θα πρέπει εδώ να συγχέεται η προϋπάρχουσα ιδέα, υπό την έννοια του προσωπικού προβληματισμού που εκφράζεται μέσα από το μουσικό έργο, με το εξωμουσικό περιεχόμενο της προγραμματικής μουσικής. Αντίθετα, θα πρέπει να συσχετιστεί με το «περιεχόμενο της αλήθειας», που κατονομάζει ο Th. Adorno: «No analysis is of any value, if it does not terminate in the truth content of the work, and this, for its part, is mediated through the work's technical structure». Theodor W. Adorno, "On the Problem of Musical Analysis (1969)", *Music Analysis* 1/2, 1982, σ. 177.

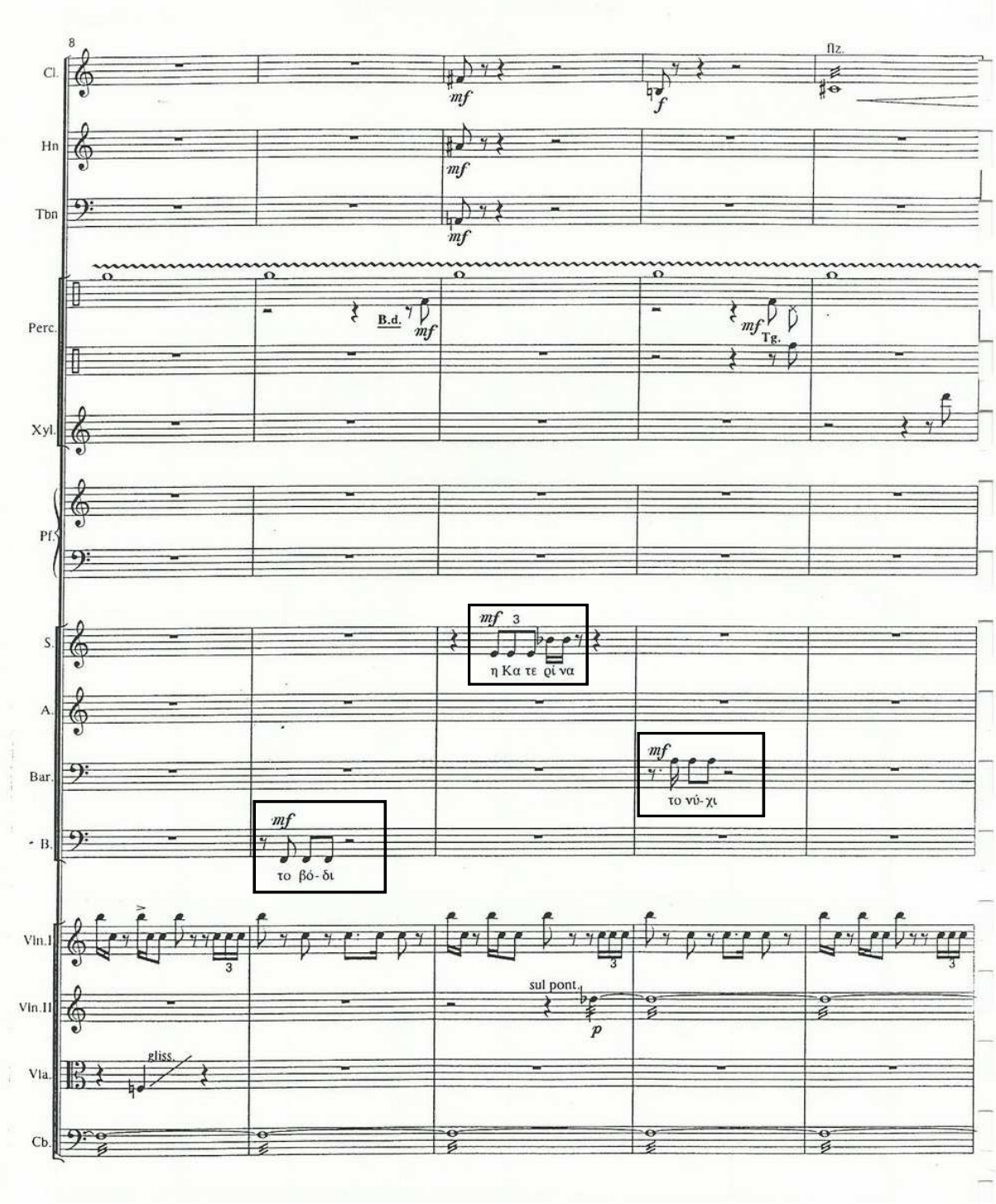
αναζητά τρόπο μορφοποίησης και επικοινωνίας,[77] επιτυγχάνοντας μέσα από ένα έργο διττής εκφραστικότητας (μουσική και λόγος) μεγάλο μέρος των αρχικών προθέσεων του δημιουργού.

Ολοκληρώνοντας, διαπιστώνεται συνολικά η πολυδιάστατη σχέση του Δημήτρη Δραγατάκη με τον λόγο, η οποία εν τούτοις παραμένει άγνωστη, ακόμη και ως προς το πρώτο της επίπεδο, αυτό της πολλαπλής αξιοποίησης της ελληνικής λογοτεχνίας, καθώς, πλην του *Ζαλούχ*, το φιλόμουσο ακροατήριο γνωρίζει κυρίως τα ορχηστρικά έργα και τη μουσική δωματίου του συνθέτη. Η φωνητική μουσική του συνθέτη, ποικίλη και πολυάριθμη και, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, αραιά εκτελούμενη, μη δισκογραφημένη και εκδεδομένη, είναι η μεγάλη άγνωστη της δημιουργίας του. Άγνωστη παραμένει επίσης η ενασχόληση του συνθέτη με τη συγγραφή ποιητικών κειμένων, ακόμη και αν αυτή αφορούσε αποκλειστικά τα ίδια τα έργα του. Κεντρικής σημασίας εδώ είναι ωστόσο η ουσιαστική σχέση του Δραγατάκη με την ευρύτερη έννοια του λόγου, με τον κόσμο της κριτικής σκέψης, ως ουσιαστική προϋπόθεση της δημιουργίας του. Η συλλογιστική προϋπάρχει και ενυπάρχει στα έργα του, φωνητικά και μη, και αναθέτει σημαντικές νοηματικές προεκτάσεις στην ίδια τη μουσική του. Τα στοιχεία αυτά δεν συμβάλλουν μόνο στην πληρέστερη κατανόηση των έργων του Δημήτρη Δραγατάκη, αλλά και του ίδιου του συνθετικού γίγνεσθαι, καθώς και της γενικότερης κοσμοθεωρίας του, αποκαλύπτοντας προεκτάσεις της δημιουργίας του που έχουν διερευνηθεί ελάχιστα. Προς το σκοπό αυτό, η παρούσα μορφολογική και ερμηνευτική ανάλυση των *Αντιθέσεων* επιχείρησε να φωτίσει συνοπτικά τα καίρια χαρακτηριστικά της δραγατάκειας γραφής λόγου και μουσικής, καθιστώντας περισσότερο εύληπτο και το υπόλοιπο – φωνητικό – έργο του συνθέτη.

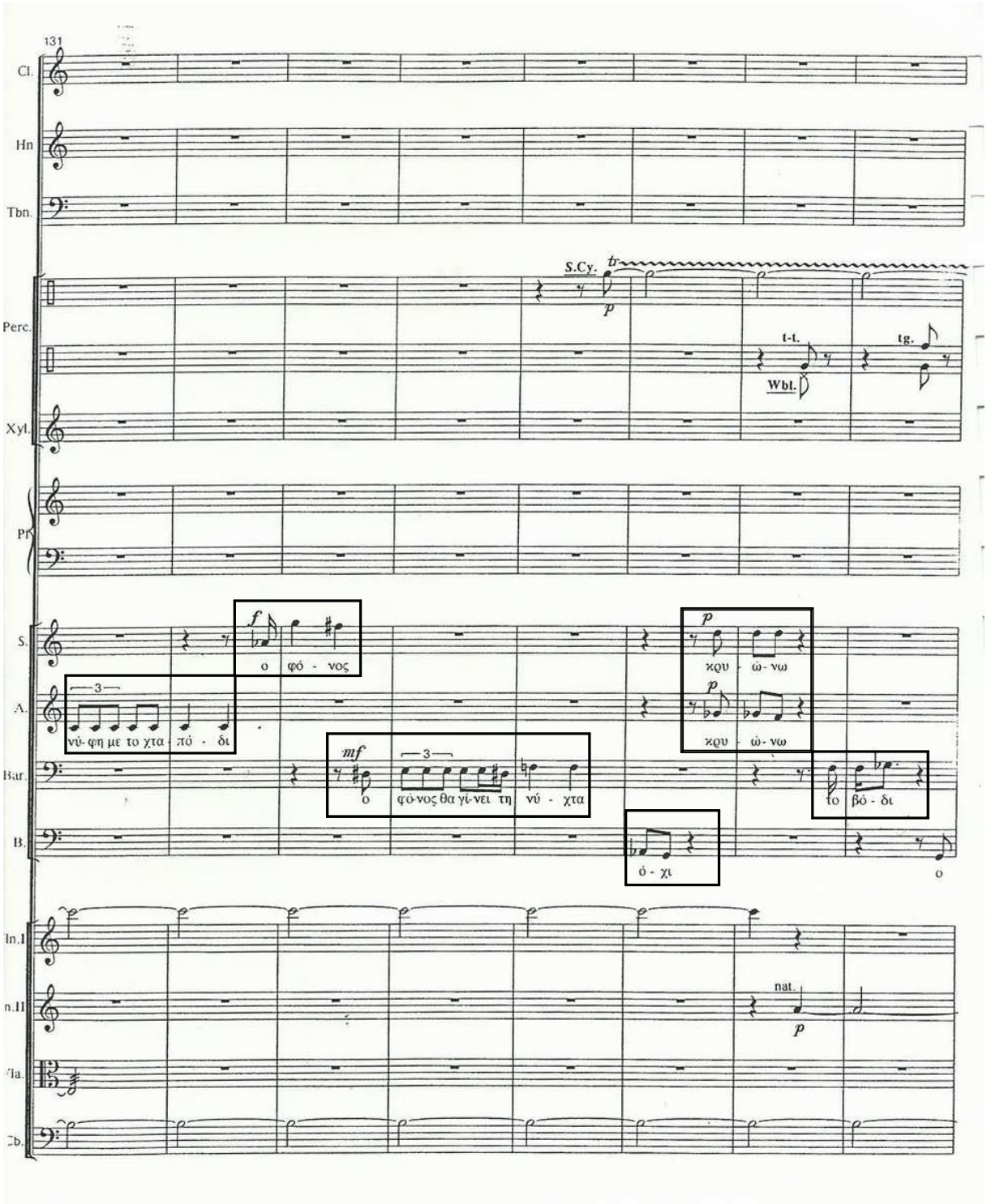
[77] Το θέμα του μουσικού φορμαλισμού, ή αλλιώς η σχέση μορφής και περιεχομένου, αποτελεί ακόμη έναν από τους κεντρικούς άξονες της προβληματικής που αναπτύσσει η αισθητική της μουσικής. Βλ. ενδεικτικά: Καρλ Ντάλχαους, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφρ. Απ. Οικονόμου, Στάχυ, Αθήνα 2000, σ. 117-127.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ι. Μουσικά παραδείγματα



Παράδειγμα 1: *Αντιθέσεις*, μ. 9-11. Φυσική ρυθμική εκφορά λέξεων



Παράδειγμα 2: *Αντιθέσεις*, μ. 131-138. Τονισμός λέξεων στο ισχυρό μέρος του μέτρου



Παράδειγμα 3: *Αντιθέσεις*, μ. 40-43 και 115. Ιδιωματικές κορυφωματικές ενότητες αυξητικού τύπου



Παράδειγμα 4: *Αντιθέσεις*, μ. 144-150. Συμβατικές κορυφωματικές ενότητες προσθετικού τύπου

ΙΙ. Απόσπασμα Καταλόγου Έργων Δημήτρη Δραγατάκη

Α.Κ.ΚΑ.	**Κατηγορία**	**Υποκατηγορία**	**Τίτλος καταλόγου**	**Χρονολογία σύνθεσης**[78]
	ΙΙ. ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	**12. Έργο για σόλο φωνή**		
12.1			*Μονόλογος αρ. 1* (Δ. Δραγατάκη)	1979
		13. Έργα για μία φωνή και πιάνο		
13.1			*Ο τσέλιγκας* (Κ. Κρυστάλλη)	Αχρονολόγητο [κατ' εκτίμηση 1942-1949]
13.2			*Ταχτάρισμα* [Δ. Δραγατάκη]	Αχρονολόγητο [κατ' εκτίμηση 1942-1949]
13.3			*Τραγούδι* (Μ. Βελούδη)	Αχρονολόγητο [κατ' εκτίμηση 1957-1958]
13.4			*Τα πρώτ' αστέρια* (Φ. Αγγουλέ)	1961
13.5			*Τσακίζω τις λιανές ελιές* (Β. Θεοδώρου)	1961
13.6			*Πουλιά είν' τα χρόνια* (Φ. Αγγουλέ)	1961
13.7			*Η μπαλάντα της Γκουέντολιν* (Ζ. Ανούιγ)[79]	1968
13.8			*Όχι τα ρόδα* (Γ. Δροσίνη)	1971
13.9			*Δεν θέλω του κισσού* (Γ. Δροσίνη)	1971
13.10			*Με ποιά λαχτάρα* (Γ. Δροσίνη)	1971
13.11			*Να σε προσμένω* (Γ. Δροσίνη)	1971
13.12			*Έχει απόψ' ένα φεγγάρι* (Κ. Κοντούλη)	1979
13.13			*Νανούρισμα* (Δ. Δραγατάκη)	1980

[78] Με βάση τα χειρόγραφα ή άλλες πληροφορίες· στη δεύτερη περίπτωση, εντός αγκυλών.

[79] Το τραγούδι αποτέλεσε μέρος της σκηνικής μουσικής του *Μπέκετ* του Ζαν Ανούιγ (Εθνικό Θέατρο, 1968). Η παράσταση επενδύθηκε συμπληρωματικά με διάφορες μουσικές επιλογές της Ισμήνης Αυγέρη. Ο ίδιος ο Δραγατάκης κατέτασσε, λόγω της φύσης του, αυτό το έργο μεταξύ των τραγουδιών του και όχι μεταξύ των έργων σκηνικής μουσικής του.

Α.Κ.ΚΑ.	Κατηγορία	Υποκατηγορία	Τίτλος καταλόγου	Χρονολογία σύνθεσης
13.14			*Δυο περιστέρια πέρασαν* (Δ. Δραγατάκη)	1980
13.15α 13.15β			*Βηθλεέμ* (Δ. Δραγατάκη, α. για μπάσο, β. για βαρύτονο)	1980
13.16α 13.16γ			*Η τρελή ροδιά* (Οδ. Ελύτη, α. οπλισμός μίας ύφεσης, γ. οπλισμός μίας δίεσης)[80]	1981
13.17			*Ήσουν μικρή* (Β. Θεοδώρου)	1982
13.18			*Πιάνω νερό* (Β. Θεοδώρου)	1982
13.19			*Τ' Απρίλη το φεγγάρι* (Β. Θεοδώρου)	1982
13.20			*Μάνα* (Β. Θεοδώρου, β. για φωνή και πιάνο)[81]	1982
13.21			*Ενύπνιο* (Δ. Δραγατάκη)	2000
		14. Έργα για φωνή/φωνές και οργανικό σύνολο ή ορχήστρα		
14.1			*Αναφορά στην Ηλέκτρα* (Τ. Ρούσσου)[82]	1968
14.2			*Μυθολογίας III* (Ευριπίδη)[83]	1985
14.3			*Ωδή XIII* («Τα Ηφαίστεια», Α. Κάλβου)[84]	1992
14.4			*Αντιθέσεις* («Κατερίνα», Δ. Δραγατάκη)[85]	1995
14.5			*Μήδειας απόηχοι* (Ευριπίδη)[86]	1995

[80] Βλ. επίσης: Α.Κ.ΚΑ. 15.5: *Η τρελή ροδιά* (Οδ. Ελύτη, β. για χορωδία a cappella).
[81] Βλ. επίσης: Α.Κ.ΚΑ. 15.6: *Μάνα* (Β. Θεοδώρου, α. για χορωδία a cappella).
[82] Για σοπράνο ή μέτζο-σοπράνο [έκταση φωνής: $Λα_2 – Σι_4$], βιόλα, κόρνο και πιάνο.
[83] Για σοπράνο και ορχήστρα.
[84] Για σοπράνο και οργανικό σύνολο (φλάουτο, βιολί, βιολοντσέλο, τύμπανα, κρουστά και πιάνο).
[85] Για τέσσερις φωνές (σοπράνο, άλτο, βαρύτονο και μπάσο) και ορχηστρικό σύνολο.
[86] Για χορωδία γυναικών (τέσσερις σοπράνο και τέσσερις άλτο) και ορχηστρικό σύνολο.

Α.Κ.ΚΑ.	**Κατηγορία**	**Υποκατηγορία**	**Τίτλος καταλόγου**	**Χρονολογία σύνθεσης**
		15. Έργα για χορωδία a cappella		
15.1			*Έρωτ' ανίκητε* (Σοφοκλή)	[1969][87]
15.2			*Ο χορός* (Ευριπίδη)	[1970][88]
15.3			*Ταξίδι* (Γ. Κοτζιούλα)	1980
15.4			*Θαλασσινό* (Δ. Δραγατάκη)	1980
15.5			*Η τρελή ροδιά* (Οδ. Ελύτη, β. για χορωδία a cappella)[89]	1981
15.6			*Μάνα* (Β. Θεοδώρου, α. για χορωδία a cappella)[90]	1982
15.7			*Η λησμονιά* (Η. Δραγατάκη)	1986
15.8			*Τ' όνειρο* (Χρ. Αποστολάτου)	1986
15.9			*Ευχή της μάνας* (Η. Δραγατάκη)	1986
15.10			*Τ' όνειρο της μάνας* (Δ. Δραγατάκη)	1994
15.11			*Τον βράχον τούτον* (Δ. Κουρούκλη)	1997
15.12			*Αγνώριστη* (Δ. Σολωμού)	1997
15.13			*Το αέρι* (Μ. Αύλιχου)	1997

[87] Το έργο αποτελεί χορωδιακή μεταφορά του χορικού από το γ΄ στάσιμο της *Αντιγόνης* (Σοφοκλή). Δεν φέρει χρονολογία σύνθεσης και έτσι δανείζεται τη χρονολογία σύνθεσης του "μητρικού" σκηνικού έργου.

[88] Το έργο αποτελεί χορωδιακή μεταφορά του χορικού από το δ΄ στάσιμο του σκηνικού έργου *Ηρακλείδες* (Ευριπίδη). Δεν έχει χρονολογία σύνθεσης και έτσι τοποθετείται συμβατικά στη χρονολογία σύνθεσης του "μητρικού" έργου.

[89] Βλ. επίσης Α.Κ.ΚΑ. 13.16α και 13.16γ: *Η τρελή ροδιά* (Οδ. Ελύτη, α. για φωνή και πιάνο με οπλισμό μίας ύφεσης, και γ. για φωνή και πιάνο με οπλισμό μίας δίεσης).

[90] Βλ. επίσης Α.Κ.ΚΑ. 13.20: *Μάνα* (Β. Θεοδώρου, β. για φωνή και πιάνο).

Α.Κ.ΚΑ.	Κατηγορία	Υποκατηγορία	Τίτλος καταλόγου	Χρονολογία σύνθεσης
	ΙΙΙ. ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	**16. Μουσική για το θέατρο**		
16.1			*Μήδεια* (Ευριπίδη)	1968, Ιούλιος
16.2			*Η επιστροφή του Οδυσσέα* (Δ. Σιατόπουλου)	1968 [πρώτη εκτέλεση: Αύγουστος]
16.3			*Αντιγόνη* (Σοφοκλή)	1969 [πρώτη εκτέλεση: Ιούλιος]
16.4			*Αγαμέμνων* (Τ. Ρούσσου)	1969 [ηχογράφηση / μετάδοση: Οκτώβριος]
16.5			*Ηρακλείδες* (Ευριπίδη)	1970
16.6			*Ιφιγένεια εν Ταύροις* (Ευριπίδη)	1971 [πρώτη εκτέλεση: Μάιος]
16.7			*Μαυρόλυκοι* (Μ. Σκουλούδη)	1971 [πρώτη εκτέλεση: Οκτώβριος]
16.8			*Ηλέκτρα* (Σοφοκλή)	1973 [πρώτη εκτέλεση: Μάιος]
16.9			*Ηλέκτρα* (Γ. Αρκά)	[προθεσμία παράδοσης: Νοέμβριος 1973]
		17. Μουσική για χορό		
17.1			*Σουίτα μπαλέτου αρ. 1*	1963
17.2			*Σουίτα μπαλέτου αρ. 3* («Του Κουτρούλη ο γάμος»)	1964, Αύγουστος
17.3			*Σουίτα μπαλέτου αρ. 2* («Οδυσσέας και Ναυσικά»)	1964 [Σεπτέμβριος – Νοέμβριος][91]

[91] Η αρίθμηση των *Σουϊτών αρ. 2* και *αρ. 3* από τον συνθέτη αντιστρέφεται λόγω των χαρακτηριστικών των αυτογράφων αλλά και των ίδιων των μουσικών κειμένων, που καταδεικνύουν ότι η *Σουίτα αρ. 3* γράφτηκε πριν από τη *Σουίτα αρ. 2*. Και τα δύο έργα υποβλήθηκαν στον Διαγωνισμό Μουσικής του

Α.Κ.ΚΑ.	**Κατηγορία**	**Υποκατηγορία**	**Τίτλος καταλόγου**	**Χρονολογία σύνθεσης**
17.4			*Σουίτα μπαλέτου αρ. 4* («Πηνελόπη ή Αναμονή»)	1969
17.5			*Σουίτα μπαλέτου αρ. 5* («Ο χορός της Ναυσικάς»)	1970
		18. Μουσική επένδυση		
18.2α 18.2β			*Ύμνος για το Ολυμπιακό Φως*[92] (Σ. Σπεράντζα, α. για χορωδία a cappella, β. για χορωδία και μπάντα[93])	[1969]
18.3			*Ήχος και Φως*[94] (Ζ. Μπαιλέν)	1972
	IV. ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ			
		20. Έργο για οργανικό σύνολο, φωνές και μαγνητοταινίες		
20.1			*Ζαλούχ* (Τ. Τόλια)	1971

Πανελλήνιου Διαγωνισμού Χοροδράματος, που οργανώθηκε απ' το Ελληνικό Χορόδραμα, την Περιηγητική Λέσχη και το περιοδικό *Ταχυδρόμος* το 1965. Η βράβευση, ωστόσο, της *Σουίτας μπαλέτου αρ. 2* («Οδυσσέας και Ναυσικά») προφανώς "επέβαλε" τη συγκεκριμένη αρίθμηση στον συνθέτη, με την τοποθέτηση του βραβευθέντος έργου πριν από το μη βραβευθέν.

[92] Πρόκειται για ύμνο που συντέθηκε κατά παραγγελία και παρουσιάστηκε στο 9ο Ευρωπαϊκό Πρωτάθλημα Αθλητισμού (Αθήνα, 16-21 Σεπτεμβρίου 1969).

[93] Η ίδια η γραφή της μπάντας (μεταγραφή του Μαργαρίτη Καστέλλη από τη γραφή για πιάνο του Δ. Δραγατάκη) καταχωρείται στα Σύμμικτα (Α.Κ.ΚΑ. 22.5).

[94] Πρόκειται για την ηχογραφημένη ηχητική επένδυση του πολυθεάματος «Ήχος και Φως», το οποίο παρουσιαζόταν στον Λόφο της Πνύκας με θέμα τον βράχο της Ακρόπολης. Η μουσική του Δραγατάκη χρησιμοποιήθηκε από την 1.4.1972 έως τις 31.10.1973, αντικαθιστώντας την αντίστοιχη μουσική του Πέτρου Πετρίδη, που ήταν σε χρήση ήδη από την έναρξη του θεάματος, το 1959.

Α.Κ.ΚΑ.	Κατηγορία	Υποκατηγορία	Τίτλος καταλόγου	Χρονολογία σύνθεσης
	V. ΣΥΜΜΙΚΤΑ ΕΡΓΑ[95]			
		22. Διάφορα (συνοπτική περιγραφή)		
22.4α 22.4β		(ώριμο αχρονολόγητο)	*Ύμνος για το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης* (Αριστοτέλη / Στ. Καψωμένου, α. για φωνή και πιάνο, β. για χορωδία a cappella)	[1955][96]
22.6		(χαμένο έργο)	*Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (Ευριπίδη)	[πρώτη εκτέλεση: 26.5.1975]
22.9		(εναρμόνιση άλλου)	*Όρνις Αλκυών* (Ευριπίδη, εναρμόνιση Σπ. Κλάψη)	[1998-2001][97]
		23. Ημιτελή προσχέδια		
23.1			*Συμφωνία αρ. 7* (Δ. Δραγατάκη)	[1992-2001][98]
23.2			*Ήταν μια φορά* (Β. Γούλα)	[2000-2001][99]

[95] Από την κατηγορία αυτή του Καταλόγου Έργων Δημήτρη Δραγατάκη εδώ παρατίθενται μόνο τα έργα που χρησιμοποιούν ποιητικό ή πεζό κείμενο.

[96] Η χρονολόγηση του έργου έγινε με βάση τη χρονολογία δημιουργίας της δεύτερης στροφής του ποιητικού κειμένου («Ύμνος του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης») από τον καθηγητή της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας του Α.Π.Θ., Στυλιανό Καψωμένο, με αφορμή τη μετονομασία του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης σε «Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης», το 1955. Διευκρινίζεται ότι την πρώτη στροφή του Ύμνου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης αποτελούν οι πρώτοι πέντε στίχοι του «Ύμνου εις την Αρετήν» του Αριστοτέλη. Πιθανότατα η σύνθεση αυτού του ύμνου από τον Δραγατάκη να σχετίζεται με κάποια παραγγελία, η οποία – για άγνωστους μέχρι στιγμής λόγους – δεν ευδοκίμησε.

[97] Το χειρόγραφο της εναρμόνισης του Σπύρου Κλάψη δεν φέρει χρονολογία. Ωστόσο, η ενασχόλησή του με το έργο χρονολογείται από το 1998 και η πρώτη παρουσίαση της εναρμόνισής του έγινε στις 21 Απριλίου του 2001.

[98] Η εργασία του συνθέτη πάνω σε αυτό το έργο μαρτυρείται ήδη από το 1992, σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Ήχος & HI-FI*, ό.π. Το προσχέδιο έμεινε ημιτελές με τον θάνατό του.

[99] Με βάση στοιχεία από την αλληλογραφία του συνθέτη με την ανιψιά του, Βασιλεία Γούλα, η ενασχόλησή του με το έργο αυτό χρονολογείται από το 2000 και έως τον θάνατό του, το 2001.

Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, Δημήτρης Θέμελης. *Η κηδεία του Σαρπηδόνος* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Η μελοποίηση της καβαφικής ποίησης οριοθετεί την έναρξη της ύστερης περιόδου της συνθετικής δημιουργίας του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Η ιδιόμορφη γλώσσα και το ύφος του αλεξανδρινού ποιητή οδηγούν τον Δημήτρη Θέμελη στη χρήση μιας ιδιαίτερης μουσικής γλώσσας, η οποία διαφοροποιείται από την τροπικότητα που κυρίως ενστερνίζεται στα τραγούδια του σε ποίηση ποιητών, όπως του πατέρα του, Γιώργου Θέμελη, του Οδυσσέα Ελύτη, του Φίλιππου Μαυρογιώργη και άλλων.

Η κηδεία του Σαρπηδόνος σίγουρα δεν είναι ένα από τα πιο πολυμελοποιημένα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη. Για τον Γ. Α. Παπαϊωάννου το εμπνευσμένο από την *Ιλιάδα* του Ομήρου ποίημα γίνεται αφορμή για τη σύνθεση της μοναδικής ολοκληρωμένης καντάτας του για μέτζο-σοπράνο, αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα δωματίου, στην οποία ο επικός χαρακτήρας του ποιήματος και η πατροπαράδοτη φροντίδα του νεκρού σώματος του ήρωα αποδίδονται με τον μοναδικό τρόπο που καταδεικνύει το προσωπικό ιδίωμα του συνθέτη. Ο Δ. Θέμελης μελοποιεί το ίδιο ποίημα για φωνή και πιάνο ή κουαρτέτο εγχόρδων με μία μουσική γλώσσα η οποία κινείται σε μονοπάτια χρωματικού χαρακτήρα και διευρυμένης τονικής αρμονίας, ξεφεύγοντας από την πεπατημένη συνθετική οδό του δημιουργού της.

Μετά από μια γενική προσέγγιση του ποιήματος και του ιστορικού του πλαισίου, στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζονται παράλληλα οι μουσικές αποδόσεις της *Κηδείας του Σαρπηδόνος* του Κ. Π. Καβάφη από τον Γ. Α. Παπαϊωάννου και τον Δ. Θέμελη, σε μία προσπάθεια ανάδειξης των μεταξύ των αποκλίσεων αλλά κυρίως των συγκλίσεων που προκύπτουν από την μελοποίηση της ιδιόμορφης καβαφικής ποίησης, η οποία οδηγεί τους συνθέτες σε κοινές οδούς μουσικής έκφρασης.

Ιστορικό πλαίσιο του ποιήματος

Ο Κ. Π. Καβάφης από το 1891 μέχρι το 1904 κυκλοφορεί 39 ποιήματά του σε μεμονωμένα φυλλάδια, μεταξύ των οποίων *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*. Το ποίημα αυτό δημοσιεύτηκε το 1898 στο *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Κ. Σκόκου για το έτος 1899 στην Αθήνα και ανήκει στο κεφάλαιο *Αρχαίαι Ημέραι* του θεματικού καταλόγου του ποιητή. Μια δεύτερη έκδοση του ποιήματος ακολούθησε στο περιοδικό *Νέα Ζωή* το 1908.

Το συγκεκριμένο ποίημα ήταν μέσα στα 10 νέα ποιήματα που συμπεριλήφθηκαν στην επανέκδοση της ποιητικής συλλογής του 1904 που έκανε πάλι ο ίδιος ο Καβάφης και περιείχε 14 ποιήματα. Η επανέκδοση έγινε το 1910 στην Αλεξάνδρεια με τον τίτλο *Ποιήματα*.

Η κηδεία του Σαρπηδόνος ανήκει στον κύκλο ποιημάτων με επικά θέματα, όπως και τα: *Διακοπή*, *Τρώες*, *Ιθάκη*, *Τα άλογα του Αχιλλέως* και άλλα. Στην πρώτη της δημοσίευση αριθμεί 55 στίχους και αποτελείται από 10 στροφές. Στην δεύτερη δημοσίευσή του το ποίημα αριθμεί 42 στίχους, οι οποίοι αρθρώνονται σε 7 στροφές. Με αυτή την μορφή καθιερώνεται.

Η ακριβής ημερομηνία δημιουργίας της *Κηδείας του Σαρπηδόνος* δεν είναι γνωστή. Την εποχή που πρωτοεκδίδεται ο ποιητής είναι ήδη 35 ετών. Έχει ζήσει τον απόηχο των γεγονότων του 1882, τα οποία είχαν σαν συνέπεια την παράδοση της Αλεξάνδρειας στους Άγγλους, τη μεγάλη πυρκαγιά και την καταστροφή της Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας, καθώς και τη σφαγή των κατοίκων. Βιώνει την παρακμή του ελληνικού παροικιακού αστισμού. Εργάζεται ως γραφέας στις αρδεύσεις, από το Μάρτιο του 1892, και ως μεσίτης στο χρηματιστήριο. Ασκεί ταυτόχρονα και τα δύο επαγγέλματα μέχρι το 1900. Το επάγγελμα του μεσίτη είναι ένα παράθυρο επικοινωνίας με τον διεθνή χώρο, κάτι που γενικά έλειπε από την κλειστή ζωή του. Δίνει το έναυσμα στον ποιητή να ενημερώνεται και να παρακολουθεί έντονα από τις εφημερίδες τα μεγάλα γεγονότα της εποχής, όπως ήταν ο ισπανοκουβανικός πόλεμος, οι εξελίξεις στην Κρήτη, η υπόθεση Ντρέιφους και άλλα.

Το ποίημα και σύντομη νοηματική απόδοσή του

Η κηδεία του Σαρπηδόνος

στ. 1 Βαρυάν οδύνην έχει ο Ζευς. Τον Σαρπηδόνα
εσκότωσεν ο Πάτροκλος· και τώρα ορμούν
ο Μενοιτιάδης κ’ οι Αχαιοί το σώμα
ν’ αρπάξουνε και να το εξευτελίσουν.

στ. 5 Αλλά ο Ζευς διόλου δεν στέργει αυτά.
Το αγαπημένο του παιδί – που το άφισε
και χάθηκεν· ο Νόμος ήταν έτσι –
τουλάχιστον θα το τιμήσει πεθαμένο.
Και στέλνει, ιδού, τον Φοίβο κάτω στην πεδιάδα
ερμηνευμένο πώς το σώμα να νοιασθεί.

στ. 11 Του ήρωος τον νεκρό μ’ ευλάβεια και με λύπη
σηκώνει ο Φοίβος και τον πάει στον ποταμό.
Τον πλένει από τες σκόνες κι απ’ τ’ αίματα·
κλείει τες φοβερές πληγές, μη αφίνοντας
κανένα ίχνος να φανεί· της αμβροσίας
τ’ αρώματα χύνει επάνω του· και με λαμπρά
Ολύμπια φορέματα τον ντύνει.
Το δέρμα του ασπρίζει· και με μαργαριταρένιο
χτένι κτενίζει τα κατάμαυρα μαλλιά.
Τα ωραία μέλη σχηματίζει και πλαγιάζει.

στ. 21 Τώρα σαν νέος μοιάζει βασιλεύς αρματηλάτης
Στα είκοσι πέντε χρόνια του, στα είκοσι έξη –
αναπαυόμενος μετά που εκέρδισε,
μ’ άρμα ολόχρυσο και ταχυτάτους ίππους,
σε ξακουστόν αγώνα το βραβείον.

στ. 26 Έτσι σαν που τελείωσεν ο Φοίβος
την εντολή του, κάλεσε τους δύο αδελφούς
τον Ύπνο και τον Θάνατο, προστάζοντάς τους
να παν το σώμα στη Λυκία, τον πλούσιο τόπο.

στ. 30 Και κατά εκεί τον πλούσιο τόπο, την Λυκία
τούτοι οδοιπόρησαν οι δύο αδελφοί
Ύπνος και Θάνατος, κι όταν πια έφθασαν

στην πόρτα του βασιλικού σπιτιού
παρέδοσαν το δοξασμένο σώμα,
και γύρισαν στες άλλες τους φροντίδες και δουλειές.

στ. 36 Κι ως τόλαβαν αυτού, στο σπίτι, αρχίνησε
με συνοδείες, και τιμές και θρήνους,
και μ' άφθονες σπονδές από ιερούς κρατήρας,
και μ' όλα τα πρεπά η θλιβερή ταφή·
κ' έπειτα έμπειροι από την πολιτείαν εργάται,
και φημισμένοι δουλευταί της πέτρας
ήλθανε κ' έκαμαν το μνήμα και την στήλη.

Το ποίημα είναι εμπνευσμένο από τους στίχους 667-675 της ραψωδίας Π της *Ιλιάδος* του Ομήρου, οι οποίοι παρατίθενται παρακάτω στο αρχαίο κείμενο και σε μετάφραση Ιάκωβου Πολυλά.

Ιλιάς, ραψωδία Π, στ. 667-675

εί δ' ἄγε νῦν φίλε Φοῖβε, κελαινεφὲς αἷμα κάθηρον
ἐλθὼν ἐκ βελέων Σαρπηδόνα, καί μιν ἔπειτα
πολλὸν ἀπὸ πρὸ φέρων λοῦσον ποταμοῖο ῥοῇσι
χρῖσόν τ' ἀμβροσίῃ, περὶ δ' ἄμβροτα εἵματα ἔσσον·
πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι
ὕπνῳ καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, οἵ ῥά μιν ὦκα
θήσουσ' ἐν Λυκίης εὐρείης πίονι δήμῳ,
ἔνθά ἐ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε
τύμβῳ τε στήλῃ τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

… άμε, γλυκέ μου Φοίβε, απ' τα βέλη σήκωσε τον Σαρπηδόνα,
πρώτα από τα μαύρα αίματα να τον καθάρεις όλον στου
ποταμού τα ρεύματα μακράν και αφού τον χρίσεις με
αμβροσίαν, άφθαρτα ενδύματα ένδυσέ τον, και στείλε τον με
οδηγούς ταχείς τα διδυμάρια, τον Ύπνον και τον Θάνατον, να
τον ξεπροβοδίσουν ώς να τον θέσουν στον λαόν της κάρπιμης
Λυκίας, όπου αδερφοί και συγγενείς θα του σηκώσουν τάφον
και στήλην, μόνον χάρισμα που των νεκρών ανήκει.

Ο Σαρπηδόνας, γιος του Δία και της Λαοδάμειας, πολέμησε με ανδρεία στο πλευρό των Τρώων. Σκοτώθηκε από τον Πάτροκλο, αφού ο Δίας πείστηκε από τα επιχειρήματα της Ήρας, που τον παρότρυνε να μην επέμβει να σώσει τον γιο του, αν μοίρα του ήταν να πεθάνει. Έσπευσε όμως να προφυλάξει το νεκρό ήρωα από τον διασυρμό, προστάζοντας τον Απόλλωνα να φροντίσει για την ένδοξη ταφή του. Ο Απόλλωνας ακολούθησε την εντολή του Δία. Έπλυνε το σώμα στον ποταμό και το καθάρισε από την σκόνη και τα αίματα. Έκλεισε τις πληγές, έρανε τον νεκρό με αμβροσία και τον έντυσε με λαμπρά ολύμπια φορέματα. Καθάρισε το δέρμα του, χτένισε τα μαλλιά του. Ο Σαρπηδών, νέος και όμορφος, ετοιμάστηκε να κατέβει στον κάτω κόσμο μετά από έναν ένδοξο θάνατο. Ο Απόλλωνας, μετά την φροντίδα του νεκρού, κάλεσε τον Ύπνο και τον Θάνατο για να πάνε το σώμα στην Λυκία, όπου και η πατρίδα του νεκρού. Παρέδωσαν το σώμα στους οικείους, οι οποίοι τέλεσαν την ταφή με όλες τις πρέπουσες σπονδές και ανέθεσαν σε φημισμένους δουλευτές της πέτρας να κάμουν το μνήμα και την επιτύμβια στήλη.

Το ποίημα δεν έχει συγκεκριμένο μέτρο. Ο στίχος είναι ελεύθερος, απαλλαγμένος από ομοιοκαταληξία. Η γλώσσα λιτή και απέριττη. Το νόημα απογυμνωμένο. Στόχος του ποιητή δεν είναι η πομπώδης επική διήγηση, η οποία θα παρέκκλινε κατά πολύ από το προσωπικό του ιδίωμα. Ο Καβάφης παρουσιάζει-εξιστορεί την *Κηδεία του Σαρπηδόνος* με ρεαλιστικό τρόπο. Μεταφέρει από τον Όμηρο στη νεοελληνική λογοτεχνία αξίες πανανθρώπινες και διαχρονικές, όπως η θλίψη του πατέρα για τον σκοτωμένο γιο, η τελετουργία της ταφής του δοξασμένου και ανδρείου πολεμιστή, και η υποταγή στη μοίρα την οποία ακόμα και ο ίδιος ο Δίας – πατέρας θεών και ανθρώπων – δεν μπόρεσε να αλλάξει.

Για τους στίχους 21-22 του ποιήματος ο ποιητής Γιώργος Θέμελης, πατέρας του συνθέτη Δημήτρη Θέμελη, σημειώνει: «Υπάρχει ίσως η πιο καθαρή έκφραση της καβαφικής μορφολατρείας του ανθρώπου, που δεν είναι απλό αίσθημα ωραιολατρείας, αλλ' έχει βαθύτερο πνευματικό περιεχόμενο: είναι μια ιδιάζουσα καβαφική σύλληψη του ανθρώπινου, που έχει βάρος οντολογίας, καθώς τοποθετείται σαν ο υψηλότερος και τραγικότερος μαζί θρίαμβος του ανθρώπινου μέσα στο θάνατο και μέσα στη φθορά».[1]

Ιστορικό πλαίσιο και εκτελέσεις των μουσικών έργων

Η κηδεία του Σαρπηδόνος (ΑΚΙ-Ντ 186) είναι το τρίτο έργο του ύστερου Παπαϊωάννου, το πρώτο με την συμμετοχή ορχήστρας δωματίου και η μοναδική ολοκληρωμένη καντάτα του. Ολοκληρώθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1966. Η ενασχόληση με τη μελοποίηση της ιδιόμορφης καβαφικής ποίησης συνδέεται άμεσα με την ωρίμανση της μουσικής προσωπικότητας του συνθέτη, ο οποίος στην ύστερη περίοδο του δημιουργικού του έργου κατασταλάζει και διαμορφώνει το προσωπικό του ύφος. Το χειρόγραφο του έργου φυλάσσεται στο φάκελο 30 του Αρχείου Παπαϊωάννου στο τμήμα Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη.

Το έργο ηχογραφήθηκε την περίοδο Μαρτίου – Ιουνίου του 2003 στο Studio της Ελληνικής Ραδιοφωνίας – Τηλεόρασης με σολίστ την Μαργαρίτα Συγγενιώτου και αφηγητή τον Τάση Χριστογιαννόπουλο. Την Ορχήστρα των Χρωμάτων διηύθυνε ο Μίλτος Λογιάδης και τη διδασκαλία της Χορωδίας του Ιονίου Πανεπιστημίου είχε η Μιράντα Καλδή. Η διάρκεια του ηχογραφημένου έργου είναι 19 λεπτά και 39 δευτερόλεπτα, δηλαδή 5 λεπτά και 21 δευτερόλεπτα λιγότερα από τη διάρκεια που υποδεικνύει ο συνθέτης. Η ηχογράφηση έγινε με στόχο να συμπεριληφθεί το έργο στη μεγάλη ανθολογία με έργα ελλήνων συνθετών *Αντίς για Όνειρο*, που εκδόθηκε με την ευκαιρία της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας το 2004 σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

Επιπλέον, εκτελέστηκε στις 13 Σεπτεμβρίου της ίδιας χρονιάς, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών στο Ωδείο του Ηρώδου του Αττικού. Η συναυλία είχε γενικό τίτλο: *Χρώματα με τα "χρώματα" – οπτικοακουστικό υπερθέαμα*. Σολίστ ήταν η μέτζο-σοπράνο Αγγελική Καθαρίου και αφηγητής ο Τάσος Αποστόλου. Συμμετείχε η χορωδία του Φεστιβάλ Αθηνών υπό την διεύθυνση του Αντώνη Κοντογεωργίου και η Ορχήστρα των Χρωμάτων με διευθυντή τον Μίλτο Λογιάδη. Στο πρόγραμμα συμπεριλαμβανόταν το *Κοντσέρτο για πέντε σολίστ και ορχήστρα* του Θόδωρου Αντωνίου και *ο Προμηθέας* ή *Το ποίημα της φωτιάς*, έργο 60, του Αλεξάντρ Σκριάμπιν.

Τέλος, η καντάτα μεταδόθηκε από το Γ΄ Πρόγραμμα στις 2 Οκτωβρίου 2004, στην εκπομπή «Πορτραίτα ελλήνων συνθετών» με τη Δήμητρα Παλαιοκαστρίτη.

Εκδόθηκε από τις εκδόσεις Nakas – The Music House το 1999 με την επιμέλεια του Γιώργου Κοκκώνη.

[1] «Κ. Π. Καβάφης. Είκοσι χρόνια: 1933-1953», *Εστία* ΝΓ΄, 1 Ιανουαρίου – 30 Ιουνίου 1953, σ. 578.

Ο Δημήτρης Θέμελης μελοποιεί την *Κηδεία του Σαρπηδόνος* το 2005 για φωνή και πιάνο ή κουαρτέτο εγχόρδων. Το έργο δεν έχει μέχρι σήμερα εκτελεστεί. Η εκδοχή με πιάνο βρίσκεται αναρτημένη στην προσωπική ιστοσελίδα του συνθέτη,[2] ο οποίος παραχώρησε στη γράφουσα την εκδοχή για κουαρτέτο και την ενδεικτική ηλεκτρονική ηχογράφηση του τραγουδιού.

Γενική παρουσίαση της μουσικής απόδοσης του ποιήματος από τους Γ. Α. Παπαϊωάννου και Δ. Θέμελη. Συγκλίσεις και αποκλίσεις

Το ιδιόμορφο ποίημα του αλεξανδρινού ποιητή αποδίδεται μουσικά από τους Παπαϊωάννου και Θέμελη με δύο εντελώς διαφορετικές προσεγγίσεις, που αναμφίβολα αντικατοπτρίζουν τις ευρύτερες συνθετικές επιδιώξεις των δημιουργών τους, οι οποίες παράλληλα εμπλουτίζονται με νέα στοιχεία.

Η κηδεία του Σαρπηδόνος, όπως προαναφέρθηκε, εμπνέει τον Παπαϊωάννου να συνθέσει την πρώτη και μοναδική ολοκληρωμένη καντάτα της συνθετικής του δημιουργίας, η οποία αποτελείται συνολικά από 300 μέτρα. Χωρίζεται σε πέντε ενότητες, βασισμένες στις νοηματικές ενότητες του ποιήματος, στις οποίες παρεμβάλλονται πέντε ορχηστρικά ιντερμέδια, ενώ στις πιο εκτεταμένες από αυτές παρεμβάλλονται μικρά ορχηστρικά περάσματα. Το έργο αρχίζει και τελειώνει με ορχηστρική εισαγωγή και επίλογο (postludium) – βλ. Πίνακα 1.

Η καντάτα για μέτζο-σοπράνο, αφηγητή, χορωδία και ορχήστρα δωματίου συνδυάζει δωδεκαφθογγικές και ατονικές τεχνικές, οι οποίες αρθρώνονται με ρυθμικές κατασκευές και ποικίλα ρυθμικομελωδικά σχήματα που ο συνθέτης αποκαλεί Objets sonores[3] (ηχητικά αντικείμενα) και για τα οποία θα γίνει λόγος περιληπτικά παρακάτω. Οι εναλλαγές ορχηστρικών και φωνητικών μερών, τα οποία ερμηνεύονται με απαγγελτική μελωδία ή αμιγώς μελωδικά, και ο συνδυασμός του αφηγητή με την χορωδία και τη μέτζο-σοπράνο συνθέτουν ένα έργο πολυδιάστατο, το οποίο έχει ως στόχο να αποδώσει την τελετουργία της κηδείας του νεκρού. Η ορχήστρα δωματίου αποτελείται από φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο σε σι-ύφεση, κόρνο σε φα, τρομπέτα σε ντο, τρομπόνι και τούμπα, κρουστά για τρεις εκτελεστές (μεταξύ των οποίων βιμπράφωνο και ξυλόφωνο), 2 τσέλα, 2 κοντραμπάσα, κιθάρα και πιάνο. Η χορωδία είναι μικτή τετράφωνη και πλαισιώνει τον αφηγητή και τη μέτζο-σοπράνο.

Αλλά και ο Δημήτρης Θέμελης ενστερνίζεται καινοτομίες στη μελοποίηση του καβαφικού στίχου, ο οποίος φαίνεται να τον οδηγεί στην υιοθέτηση της χρωματικότητας, που εναλλάσσεται με μουσικές φράσεις τονικής αρμονίας, ενώ στα τραγούδια του κατά κύριο λόγο επικρατεί η τροπικότητα. Το τραγούδι αριθμεί 135 μέτρα και χωρίζεται συνολικά σε 8 ενότητες. Έχει δε γραφτεί σε δύο εκδοχές: για φωνή και πιάνο ή για φωνή και κουαρτέτο εγχόρδων. Τα οργανικά μέρη είναι ενδεικτικά και περιορισμένα, με συνδετικό κυρίως χαρακτήρα.

Μία συνολική εικόνα των ενοτήτων της μουσικής απόδοσης του ποιήματος και από τους δύο μουσουργούς μπορεί κάποιος να αποκομίσει από τον Πίνακα 1, στον οποίο συνοψίζονται τα σημεία στα οποία συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι Παπαϊωάννου και Θέμελης ως προς τη σύλληψη της δομής των έργων και το πώς χωρίζεται κάθε φορά το ποίημα στο έργο του καθενός. Να σημειωθεί ότι σε καμία περίπτωση το νόημα του ποιήματος δεν αλλοιώνεται.

[2] Βλ. http://marsias.webpages.auth.gr/index.php/el.

[3] Ο όρος απαντά στα σκίτσα του έργου και δεν έχει καμία σχέση με τον αντίστοιχο όρο της Musique concrète.

Κ. Π. Καβάφη, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*					
Γιάννης Α. Παπαϊωάννου			**Δημήτρης Θέμελης**		
Ενότητα Α΄ μ. 1-79	–––––––	μ. 1-28 ορχηστρική εισαγωγή	**Ενότητα Α΄ μ. 1-23**	–––––––	μ. 1 οργανικό εισαγωγικό μέτρο
	Στ. 1-4	μ. 29-34		**Στ. 1-4**	μ. 2 με άρση – 13
	–––––––	μ. 35-67 Α΄ ιντερμέδιο		–––––––	–––––––
	Στ. 5-10	μ. 68-79		**Στ. 5-8**	μ. 13-23
Ενότητα Β΄ μ. 80-130	–––––––	μ. 80-94 Β΄ ιντερμέδιο	**Ενότητα Β΄ μ. 24-59**	–––––––	μ. 24 οργανικό εισαγωγικό μέτρο
	Στ. 11-17	μ. 95-111		**Στ. 9-12**	–––––––
	–––––––	μ. 112-117 ορχηστρικό πέρασμα	**Ενότητα Γ΄ μ. 60-75**	**Στ. 14-17**	–––––––
	Στ. 18-20	μ. 118-123	**Ενότητα Δ΄ μ. 76-83**	**Στ. 18-20**	–––––––
	–––––––	μ. 124-130 ορχηστρικό πέρασμα & κλείσιμο ενότητας			
Ενότητα Γ΄ μ. 131-183	–––––––	μ. 131-154 Γ΄ ιντερμέδιο	–––––––	–––––––	–––––––
	Στ. 21-25	μ. 155-165	**Ενότητα Ε΄ μ. 84-94**	**Στ. 21-25**	–––––––
	–––––––	μ. 166-175 ορχηστρικό πέρασμα	**Ενότητα ΣΤ΄ μ. 95-107**	–––––––	μ. 95-97 οργανικά εισαγωγικά μέτρα
	Στ. 26-29	μ. 176-183		**Στ. 26-29**	–––––––
Ενότητα Δ΄ μ. 184-237	–––––––	μ. 184-213 Δ΄ ιντερμέδιο	**Ενότητα Ζ΄ μ. 108-120**	**Στ. 30-35**	–––––––
	Στ. 30-35	μ. 214-226			
	–––––––	μ. 227-237 ορχηστρικά καταληκτικά μέτρα			
Ενότητα Ε΄ μ. 238-300	–––––––	–––––––	**Ενότητα Η΄ μ. 121-135**	–––––	μ. 121 οργανικό εισαγωγικό μέτρο
	Στ. 36-39	μ. 238-251		**Στ. 36-42**	–––––––
	–––––––	μ. 252-263 Ε΄ ιντερμέδιο			
	Στ. 40-42	μ. 264-269			
	μ. 285-300 χορωδιακό μέρος εν είδει μοιρολογιού	μ. 270-300 Postludium			

Πίνακας 1: *Η κηδεία του Σαρπηδόνος* μελοποιημένη από τους Γ. Α. Παπαϊωάννου και Δ. Θέμελη. Παράλληλη παρουσίαση της δομής των έργων

Μερικές διευκρινίσεις επί του Πίνακα 1 είναι αναγκαίες. Ο όρος *ενότητα* χρησιμοποιείται με διαφορετικό εύρος σε κάθε συνθέτη. Στον Παπαϊωάννου, η *ενότητα* είναι ένα διευρυμένο τμήμα του έργου, το οποίο χωρίζεται σε υποενότητες, εκ των οποίων κάποιες είναι καθαρά ορχηστρικά μέρη. Στον Θέμελη, η *ενότητα* είναι ένα τμήμα του τραγουδιού, το οποίο επιδέχεται χωρισμό μόνο σε επιμέρους μουσικές φράσεις. Ως προς τον χωρισμό των ενοτήτων, ο Παπαϊωάννου ακολουθεί πιστά τις στροφές του ποιήματος. Ο Θέμελης μερικώς παρεκκλίνει των στροφών, καθοδηγούμενος από το νόημα του ποιήματος, το οποίο ενίοτε δύναται να ολοκληρώνεται και να κορυφώνεται πριν το τέλος της στροφής. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας στο στίχο 8 στο μ. 23, όπου ο ποιητής ανακοινώνει το θέλημα του Δία να φροντίσει το νεκρό γιο του: «το αγαπημένο του παιδί – που τ’ άφησε και χάθηκεν· ο Νόμος ήταν έτσι – τουλάχιστον θα το τιμήσει πεθαμένο». Η ενότητα κλείνει με επιβράδυνση του tempo και κορώνα, στοιχεία που επιτείνουν τη σημασία του επιθέτου *πεθαμένο*, τη βαρύτητα του θελήματος του Δία, που κρύβει την θλίψη του πατέρα που υποτάχθηκε στη μοίρα, αλλά και το χρέος της απόδοσης νεκρικών τιμών στον ένδοξο και γενναίο πολεμιστή. Παρομοίως, στο στίχο 12 ολοκληρώνεται και η δεύτερη ενότητα του τραγουδιού του Θέμελη. Παρ’ όλο που η συγκεκριμένη ενότητα περιλαμβάνει τη μελοποίηση των δύο τελευταίων στίχων της δεύτερης και των δύο πρώτων στίχων της τρίτης στροφής, το νόημα προκύπτει ολοκληρωμένο, αφού ουσιαστικά ο Δίας στέλνει τον Φοίβο που μεταφέρει τον Σαρπηδόνα στον ποταμό για να ξεκινήσει η διαδικασία της νεκρικής φροντίδας του.

Από τον στίχο 18 και μετά οι ενότητες τείνουν να συμπίπτουν και στους δύο συνθέτες, όπως προκύπτει σαφώς και στον Πίνακα 2, από τον οποίο διαπιστώνεται ότι το νόημα του ποιήματος δεν αλλοιώνεται, παρά τον διαφορετικό χωρισμό των ενοτήτων από τους δύο συνθέτες.

Η κηδεία του Σαρπηδόνος **(Γ. Α. Παπαϊωάννου)**	***Η κηδεία του Σαρπηδόνος*** **(Δ. Θέμελης)**
Ενότητα Α′, στ. 1-10 Βαρυάν οδύνην έχει ο Ζευς. Τον Σαρπηδόνα εσκότωσεν ο Πάτροκλος και τώρα ορμούν ο Μενοιτιάδης κ’ οι Αχαιοί το σώμα ν’ αρπάξουνε και να το εξευτελίσουν. Αλλά ο Ζευς διόλου δεν στέργει αυτά. Το αγαπημένο του παιδί – που το άφισε και χάθηκεν· ο Νόμος ήταν έτσι – τουλάχιστον θα το τιμήσει πεθαμένο. Και στέλνει, ιδού, τον Φοίβο κάτω στην πεδιάδα ερμηνευμένο πώς το σώμα να νοιασθεί. **Ενότητα Β′, στ. 11-20** Του ήρωος τον νεκρό μ’ ευλάβεια και με λύπη σηκώνει ο Φοίβος και τον πάει στον ποταμό. Τον πλένει από τες σκόνες κι απ’ τ’ αίματα· κλείει τες φοβερές πληγές, μη αφίνοντας κανένα ίχνος να φανεί· της αμβροσίας τ’ αρώματα χύνει επάνω του· και με λαμπρά Ολύμπια φορέματα τον ντύνει. Το δέρμα του ασπρίζει· και με μαργαριταρένιο χτένι κτενίζει τα κατάμαυρα μαλλιά. Τα ωραία μέλη σχηματίζει και πλαγιάζει.	**Ενότητα Α′, στ. 1-8** Βαρυάν οδύνην έχει ο Ζευς. Τον Σαρπηδόνα εσκότωσεν ο Πάτροκλος και τώρα ορμούν ο Μενοιτιάδης κ’ οι Αχαιοί το σώμα ν’ αρπάξουνε και να το εξευτελίσουν. Αλλά ο Ζευς διόλου δεν στέργει αυτά. Το αγαπημένο του παιδί – που το άφισε και χάθηκεν· ο Νόμος ήταν έτσι – τουλάχιστον θα το τιμήσει πεθαμένο. **Ενότητα Β′, στ. 9-12** Και στέλνει, ιδού, τον Φοίβο κάτω στην πεδιάδα ερμηνευμένο πώς το σώμα να νοιασθεί. Του ήρωος τον νεκρό μ’ ευλάβεια και με λύπη σηκώνει ο Φοίβος και τον πάει στον ποταμό. **Ενότητα Γ′, στ. 13-17** Τον πλένει από τες σκόνες κι απ’ τ’ αίματα· κλείει τες φοβερές πληγές, μη αφίνοντας κανένα ίχνος να φανεί· της αμβροσίας τ’ αρώματα χύνει επάνω του· και με λαμπρά Ολύμπια φορέματα τον ντύνει. **Ενότητα Δ′, στ. 18-20** Το δέρμα του ασπρίζει· και με μαργαριταρένιο χτένι κτενίζει τα κατάμαυρα μαλλιά. Τα ωραία μέλη σχηματίζει και πλαγιάζει.

Ενότητα Γ′, στ. 21-29 Τώρα σαν νέος μοιάζει βασιλεύς αρματηλάτης Στα είκοσι πέντε χρόνια του, στα είκοσι έξη – αναπαυόμενος μετά που εκέρδισε, μ' άρμα ολόχρυσο και ταχυτάτους ίππους, σε ξακουστόν αγώνα το βραβείον. Έτσι σαν που τελείωσεν ο Φοίβος την εντολή του, κάλεσε τους δύο αδελφού τον Ύπνο και τον Θάνατο, προστάζοντάς τους να παν το σώμα στη Λυκία, τον πλούσιο τόπο. **Ενότητα Δ′, στ. 30-35** Και κατά εκεί τον πλούσιο τόπο, την Λυκία τούτοι οδοιπόρησαν οι δύο αδελφοί Ύπνος και Θάνατος, κι όταν πια έφθασαν στην πόρτα του βασιλικού σπιτιού παρέδοσαν το δοξασμένο σώμα, και γύρισαν στες άλλες τους φροντίδες και δουλειές. **Ενότητα Ε′, στ. 36-42** Κι ως τόλαβαν αυτού, στο σπίτι, αρχίνησε με συνοδείες, και τιμές και θρήνους, και μ' άφθονες σπονδές από ιερούς κρατήρας, και μ' όλα τα πρεπά η θλιβερή ταφή· κ' έπειτα έμπειροι από την πολιτείαν εργάται, και φημισμένοι δουλευταί της πέτρας ήλθανε κ' έκαμαν το μνήμα και την στήλη.	**Ενότητα Ε′, στ. 21-25** Τώρα σαν νέος μοιάζει βασιλεύς αρματηλάτης Στα είκοσι πέντε χρόνια του, στα είκοσι έξη – αναπαυόμενος μετά που εκέρδισε, μ' άρμα ολόχρυσο και ταχυτάτους ίππους, σε ξακουστόν αγώνα το βραβείον. **Ενότητα Στ′, στ. 26-29** Έτσι σαν που τελείωσεν ο Φοίβος την εντολή του, κάλεσε τους δύο αδελφού τον Ύπνο και τον Θάνατο, προστάζοντάς τους να παν το σώμα στη Λυκία, τον πλούσιο τόπο. **Ενότητα Ζ′, στ. 30-35** Και κατά εκεί τον πλούσιο τόπο, την Λυκία τούτοι οδοιπόρησαν οι δύο αδελφοί Ύπνος και Θάνατος, κι όταν πια έφθασαν στην πόρτα του βασιλικού σπιτιού παρέδοσαν το δοξασμένο σώμα, και γύρισαν στες άλλες τους φροντίδες και δουλειές. **Ενότητα Η′, στ. 36-42** Κι ως τόλαβαν αυτού, στο σπίτι, αρχίνησε με συνοδείες, και τιμές και θρήνους, και μ' άφθονες σπονδές από ιερούς κρατήρας, και μ' όλα τα πρεπά η θλιβερή ταφή· κ' έπειτα έμπειροι από την πολιτείαν εργάται, και φημισμένοι δουλευταί της πέτρας ήλθανε κ' έκαμαν το μνήμα και την στήλη.

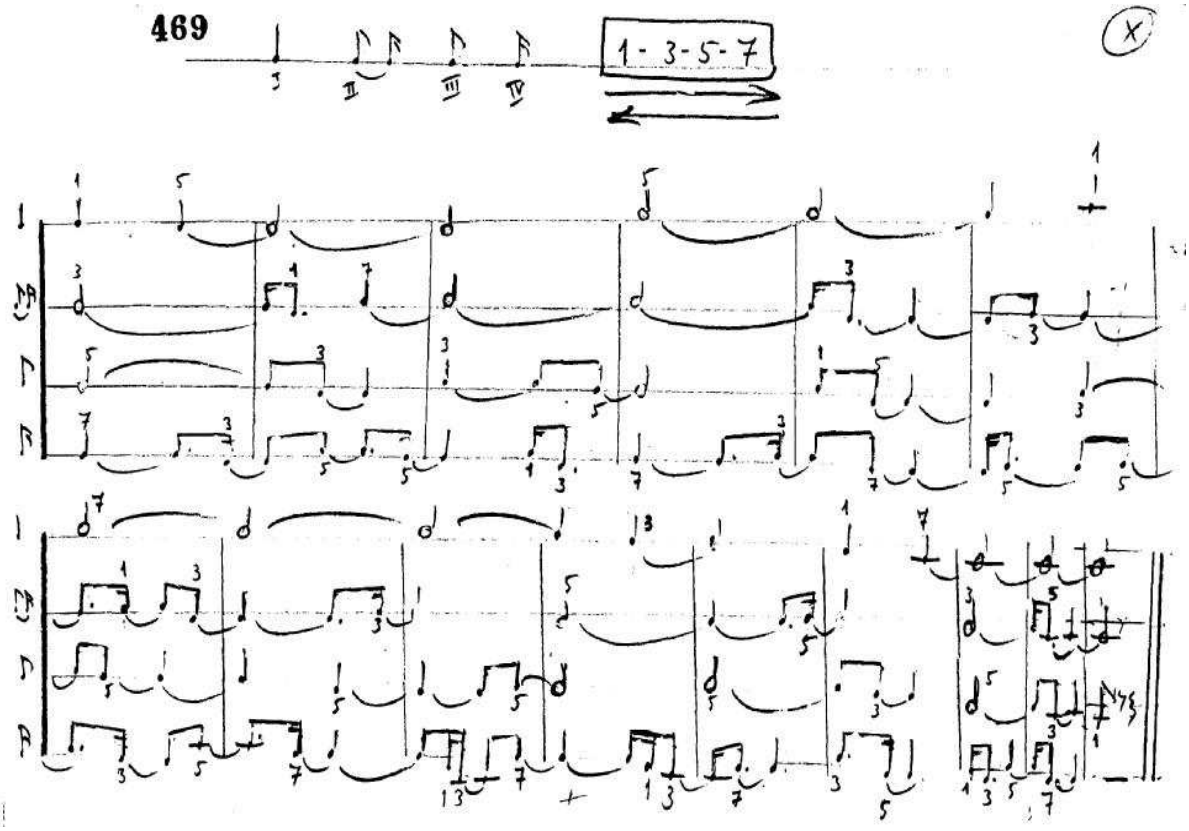
Πίνακας 2: Οι ενότητες του ποιήματος κατά Παπαϊωάννου και Θέμελη

Μία ακόμα σημαντική διαφοροποίηση της μουσικής προσέγγισης του ποιήματος από τους Παπαϊωάννου και Θέμελη είναι η ύπαρξη, ο τρόπος σύνθεσης και ο ρόλος των οργανικών μερών των έργων. Όπως προκύπτει από τον Πίνακα 1, στον Παπαϊωάννου τα οργανικά μέρη κάνουν έντονη την ύπαρξή τους. Στο έργο παρουσιάζονται με δύο πρόσωπα, αυτό του ηχητικού υπόβαθρου με λιτό και απέριττο χαρακτήρα, όταν συνυπάρχουν με το μέλος, συμβάλλοντας έτσι στην ανάδειξη του νοήματος του καβαφικού στίχου, και αυτό του ανεξάρτητου οργανικού τμήματος, το οποίο παρεμβάλλεται στα φωνητικά μέρη και διέπεται από έντονο δραματουργικό χαρακτήρα και επική αφηγηματικότητα, την οποία συνθέτουν η κινητικότητα των μελωδικών γραμμών, η δυναμική παρουσία των κρουστών, οι εναλλαγές των ομάδων των οργάνων και των ποικίλων ρυθμικομελωδικών ευρημάτων.

Τα ρυθμικομελωδικά ευρήματα άλλοτε είναι ελεύθερα, με έντονο μιμητικό χαρακτήρα, και άλλοτε υπηρετούν συγκεκριμένες τεχνικές κατασκευής, όπως αυτή των ηχητικών αντικειμένων, που ήδη προαναφέρθηκε, και των ρυθμικών κατασκευών-modulators,[4] οι οποίες προκύπτουν από πολλαπλάσια μίας αξίας που κάθε φορά ορίζεται ως αξία-μονάδα αναφοράς. Τα πολλαπλάσια καθορίζονται από τον συνθέτη και είναι κοινά για όλες τις μονάδες αναφοράς που συνθέτουν την κατασκευή. Η συγκεκριμένη τεχνική απαντά σε τρία ορχηστρικά περάσματα του έργου. Στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί, οι μονάδες αναφοράς είναι συνολικά τέσσερις, μία για κάθε όργανο (I. ♩ , II. ♪◡𝅘𝅥𝅯, III. ♪ και IV. 𝅘𝅥𝅯), και παρουσιάζονται με

[4] Ο όρος απαντά στα σκίτσα του έργου και αναφέρεται στο σύνολο των ενίοτε πολλαπλάσιων της μονάδας αναφοράς.

αξίες 3, 5 και 7 φορές μεγαλύτερές τους:



Μουσικό παράδειγμα 1: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος* (ΑΚΙ-Ντ 186), Γ΄ Ενότητα, Β΄ Υποενότητα, μ. 168-175, πνευστά. Από τα σκίτσα της καντάτας. Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου, φ. 30

Η πρώτη γραμμή του συστήματος ανήκει στο κλαρινέτο σε σι-ύφεση (μονάδα αναφοράς το τέταρτο), η δεύτερη στο κόρνο σε φα (μονάδα αναφοράς το όγδοο παρεστιγμένο), η τρίτη στην τρομπέτα σε ντο (μονάδα αναφοράς το όγδοο) και η τέταρτη στο τρομπόνι (μονάδα αναφοράς το δέκατο έκτο). Συνοπτικά, η ρυθμική κατασκευή έχει ως εξής:

α. με το I. ♩: 1, 5, 5, 1, 7, 3, 1, 7.
β. με το II. ♪ ♪: 3, 1, 7, 3, 3, 1, 3, 3, 5, 3, 3, 5.
γ. με το III. ♪: 5, 3, 3, 5, 1, 5, 3, 5, 5, 5, 5, 3, 5, 3, 1.
δ. με το IV. ♪: 7, 3, 5, 5, 1, 3, 7, 3, 7, 5, 5, 3, 5, 7, 1, 3, 7, 1, 3, 7, 3, 5, 1, 3, 5, 7.

Τα ηχητικά αντικείμενα (Objets sonores) αποτελούνται από ποικίλα ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία που ταξιδεύουν από όργανο σε όργανο δημιουργώντας μιμήσεις. Συχνά συγγενεύουν ρυθμικά (βλ. Μουσικό παράδειγμα 2) και διαστηματικά συνδυάζονται σε οριζόντια και κάθετη διάταξη, συνθέτοντας ένα πολυσύνθετο ρυθμικομελωδικό οικοδόμημα (βλ. Μουσικό παράδειγμα 3).



Μουσικό παράδειγμα 2: Ηχητικά αντικείμενα (Objets sonores)



Μουσικό παράδειγμα 3: Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος* (ΑΚΙ-Ντ 186), Ηχητικά αντικείμενα, Α΄ ιντερμέδιο, μ. 38-39. Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου, φ. 30

Η συγγένεια των ηχητικών αντικειμένων είναι φανερή (βλ. Μουσικό παράδειγμα 2 και 3). Όλα ξεκινούν με άρση. Η αρχή του τέταρτου είναι παραλλαγή της αρχής του τρίτου, η αρχή του πέμπτου παραπέμπει στην αρχή του πρώτου, ενώ ο δεύτερος παλμός του έκτου είναι η μεγέθυνση του πρώτου παλμού του τέταρτου κ.λπ.

Ο ρόλος των οργανικών μερών στον Παπαϊωάννου επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Δεδομένου του αφηγηματικού και επικού τους χαρακτήρα, μεταφέρουν συχνά τον απόηχο των κατορθωμάτων της μάχης και, καθώς παρεμβάλλονται στη μελοποίηση του ποιήματος, εξυπηρετούν ένα είδος μουσικών αφηγηματικών αναδρομών, οι οποίες σε ένα θεατρικό έργο, όπως για παράδειγμα σε μία τραγωδία, θα μεταφέρονταν στη σκηνή από τον αγγελιαφόρο, συμβάλλοντας στην σκηνική οικονομία του έργου. Στην *Ιλιάδα*, ο Όμηρος εξιστορεί μόλις 51 ημέρες γεγονότων μέχρι και την καταστροφή της Τροίας, αλλά μέσω των αναδρομών καταφέρνει να εξιστορήσει γεγονότα μίας δεκαετούς πολιορκίας. Δεδομένης λοιπόν της συγγένειας του ποιήματος με το ομηρικό έπος, θα

τολμούσε κάποιος να πει ότι ο Παπαϊωάννου αναβιώνει με την προσωπική του γλώσσα ένα κομμάτι της *Ιλιάδος*, συνθέτοντας το δικό του μουσικό έπος.

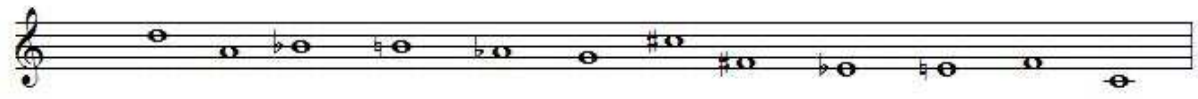
Τα αμιγή οργανικά μέρη στον Θέμελη περιορίζονται σε μερικά μέτρα και ο ρόλος τους είναι καθαρά εισαγωγικός, συνδετικός ή καταληκτικός. Ωστόσο, αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διαφοροποιήσεις του οργανικού μέρους κατά τη συνύπαρξή του με το μέλος, διότι αυτές ακριβώς οι διαφοροποιήσεις προωθούν το νοηματικό ξετύλιγμα του ποιήματος. Έτσι, συμβαίνει σε κάποιες ενότητες του ποιήματος το πιάνο ή το κουαρτέτο εγχόρδων να συμπορεύονται αντιστικτικά με το μέλος σαν να αποτελούν ένα κομμάτι της αφήγησής του ή σαν να το σχολιάζουν. Επιχειρώντας και στον Θέμελη μία σύνδεση με το ομηρικό έπος, θα τολμούσε κάποιος να πει ότι η αντιστικτική συνύπαρξη μέλους και οργανικού μέρους θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παράλληλη αφήγηση γεγονότων, τα οποία συμπορεύονται με τη σειρά τους μέσα σε μία χωροχρονική αντίστιξη. Επιπλέον, δεν λείπουν και οι ενότητες όπου το οργανικό μέρος έχει καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα και χτίζει το υπόβαθρο για να ξετυλιχτεί ο καβαφικός στίχος.

Στο φωνητικό μέρος, ο Παπαϊωάννου έχει στη διάθεσή του μέτζο-σοπράνο, αφηγητή και τετράφωνη χορωδία, ενώ στον Θέμελη αρκεί μία και μόνη φωνή. Οι διαφορετικές αυτές συλλήψεις των δύο μουσουργών δεν καθιστούν την μία σύνθεση υποδεέστερη ή σημαντικότερη της άλλης· απλά λειτουργούν ως ακόμα μία πρόκληση για το μελετητή ως προς την ανεύρεση συγκλίσεων στις δύο μουσικές αποδόσεις του ποιήματος.

Θα φαινόταν ουτοπία να αναζητηθούν συγκλίσεις ανάμεσα με μία καντάτα και ένα τραγούδι, ανάμεσα σε δύο συνθέτες με διαφορετικές συνθετικές επιδιώξεις και ίσως αναφορές και επιρροές. Ανάμεσα σε δύο έργα στα οποία ανιχνεύονται αντικατοπτρισμοί της μουσικής πρωτοπορίας, στην περίπτωση του Παπαϊωάννου, και στροφή σε μεταπρωτοποριακές, μεταμοντέρνες τεχνικές, στην περίπτωση του Θέμελη.

Ωστόσο, ο ιδιόμορφος, μεστός και αμφιταλαντευόμενος μεταξύ δημοτικής και καθαρεύουσας καβαφικός στίχος, ο απελευθερωμένος από ομοιοκαταληξία, δεν μπορεί να μην οδηγήσει τους συνθέτες σε λίγα αλλά βασικής σημασίας κοινά μονοπάτια. Στην *Κηδεία του Σαρπηδόνος*, όσον αφορά στην ερμηνεία και σύνθεση του φωνητικού μέρους, και οι δύο συνθέτες μελοποιούν συλλαβικά και χρησιμοποιούν τεχνικές που δεν είχαν χρησιμοποιήσει στο μέχρι τότε έργο τους. Ο Παπαϊωάννου την απαγγελτική-ομιλούσα μελωδία και ο Θέμελης τη χρωματικότητα. Αυτές όμως δεν είναι οι μόνες τεχνικές. Και στους δύο συνθέτες συνδυάζονται με την συμβατική μελωδική ερμηνεία του μέλους (στον Παπαϊωάννου) και με την απαγγελία και την τονικότητα (στον Θέμελη).

Παράλληλα, με την ελεύθερη ατονικότητα που ενστερνίζεται ο Παπαϊωάννου στο έργο, ανιχνεύεται και η παρακάτω δωδεκαφθογγική σειρά:



Μουσικό παράδειγμα 4: Η δωδεκαφθογγική σειρά του έργου. Χρησιμοποιείται περιστασιακά από τον Παπαϊωάννου και είναι συνυφασμένη με την φροντίδα του νεκρού

Η δωδεκαφθογγική σειρά χρησιμοποιείται περιστασιακά, με αλλαγές στη διαδοχή των φθόγγων της και ως επί το πλείστον στα οργανικά μέρη. Στο φωνητικό μέρος εμφανίζεται μόλις στο μ. 102, στις σοπράνο, και σχετίζεται άμεσα με τη μελοποίηση των

στίχων που αφορούν στην φροντίδα του Σαρπηδόνα από τον Απόλλωνα. Πιο συγκεκριμένα, στον Παπαϊωάννου η εμφάνιση της σειράς σηματοδοτεί την έναρξη της φροντίδας του νεκρού στο στίχο 13· και στον Θέμελη όμως, ο στίχος 13 ερμηνεύεται με απαγγελία, η οποία για πρώτη φορά κάνει την εμφάνισή της στο έργο. Επιστρέφοντας στον Παπαϊωάννου, δεν είναι τυχαίο ότι, μέχρι να ολοκληρωθεί η φροντίδα, η σειρά παρουσιάζεται από τις σοπράνο στην καρκινική της μορφή και με τους φθόγγους της ανακατεμένους συχνά να συμπορεύεται με τμήματα της αρχικής σειράς O1. Στο μ. 155, στη μελοποίηση του στίχου 21, «Τώρα σαν νέος μοιάζει βασιλεύς αρματηλάτης», η σειρά παρουσιάζεται αμιγώς στη βασική μορφή της O1 από την μέτζο-σοπράνο, υποδηλώνοντας ότι η φροντίδα ολοκληρώθηκε και ο νεκρός είναι πλέον έτοιμος προς ταφή. Επιπλέον, στον Θέμελη, με την είδηση του θανάτου και την φροντίδα του νεκρού Σαρπηδόνα είναι άμεσα συνδεδεμένο το χρωματικό στοιχείο, το οποίο εναλλάσσεται με φράσεις τονικής αρμονίας για να επανέλθει στον ίδιο στίχο, τον 21ο δηλαδή, με το βασικό του μελωδικό μοτίβο χωρίς άρση, αναδιαμορφωμένο και μεταφερμένο κατά έναν τόνο ψηλότερα (μ. 83-87).



Μουσικό παράδειγμα 5: Δ. Θέμελη, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*.
Η μεταφορά του βασικού μελωδικού μοτίβου του έργου έναν τόνο ψηλότερα σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της φροντίδας του νεκρού, ο οποίος πλέον είναι έτοιμος να ταφεί

Επιπροσθέτως, η ιδιαίτερη νοηματική σημασία και βαρύτητα λέξεων, φράσεων και στίχων ολόκληρων ωθεί τους δύο συνθέτες σε διαφοροποιήσεις της σύνθεσης του μέλους, οι οποίες προωθούν την εξελικτική πορεία και το ξετύλιγμα της υπόθεσης του ποιήματος. Πιο συγκεκριμένα και ενδεικτικά: η αντίθεση που δηλώνεται στον στίχο 5 του ποιήματος, «Αλλά ο Ζευς διόλου δεν στέργει αυτά», αποδίδεται και από τους δύο συνθέτες με ιδιαίτερο τρόπο. Στον Παπαϊωάννου επανέρχεται το μέλος με απαγγελτική μελωδία από τον αφηγητή και την χορωδία, πράγμα το οποίο έρχεται σε άμεση αντίθεση με το οργανικό ιντερμέδιο που προηγήθηκε. Στον Θέμελη, αντιθέτως, δεν μεσολαβεί οργανικό μέρος, αλλά η αντίθεση τονίζεται από την προσθήκη στο μέλος τονισμένων φθόγγων και του διαστήματος της οκτάβας, ενώ στο πιάνο εμφανίζεται για πρώτη φορά συνοδεία δεκάτων έκτων.

Επίσης, αξίζει να αναφερθούν συγγένειες που ανιχνεύονται στην μελοποίηση μερικών από τα ονόματα που απαντούν στο ποίημα (βλ. ενδεικτικά Μουσικό παράδειγμα 6). Ο *Ζευς* μελοποιείται από τον Θέμελη με κρατημένες αξίες μισού και ενός ογδόου, οι οποίες, έπειτα από αλληλουχία ογδόων, επισφραγίζουν την πρώτη μουσική φράση του μέλους αλλά και επιτείνουν την σημασία του ονόματος (μ. 2-3). Στον Παπαϊωάννου, ο *Ζευς* αποδίδεται από τον αφηγητή με απαγγελτική μελωδία αξίας τετάρτου, η οποία επίσης επισφραγίζει την πρώτη φράση του μέλους μετά από αξίες

δεκάτων έκτων. Συνάμα, το όνομα του πατέρα θεών και ανθρώπων επιτείνεται με την επανάληψή του από τις σοπράνο και τις άλτο (μ. 30). Ο *Μενοιτιάδης* (Αχιλλέας) αποδίδεται και από τους δύο συνθέτες με διαφορετικές φωνητικές τεχνικές αλλά με δύο ανιόντα και ένα κατιόν διάστημα δευτέρας (μ. 31-32 στον Παπαϊωάννου, μ. 8 στον Θέμελη). Η *Λυκία*, τόπος καταγωγής και ταφής του νεκρού Σαρπηδόνα, μελοποιείται και από τους δύο συνθέτες με συνδυασμό διαστήματος 4ης καθαρής ανιούσας και 2ας μικρής κατιούσας (μ. 216 στον Παπαϊωάννου, μ. 109-110 στον Θέμελη). Ο *Ύπνος* και ο *Θάνατος*, τα δίδυμα αδέλφια του Απόλλωνα, τονίζονται κατά την μελοποίηση και στους δύο συνθέτες. Στον Παπαϊωάννου ερμηνεύονται από όλη τη χορωδία, πλην των βαρύτονων, με δυναμική *forte*· να σημειωθεί ότι στο προηγούμενο μέτρο απουσίαζαν οι σοπράνο, άλτο και τενόροι (μ. 216-217). Στον Θέμελη το tempo επιβραδύνεται (μ. 114-115)· και στον Παπαϊωάννου, όμως, η χρήση αξιών ογδόων, τετάρτων και μισού, έπειτα από τις αξίες δεκάτων έκτων που προηγήθηκαν στο μέλος, δημιουργεί μία τεχνητή αίσθηση επιβράδυνσης του tempo. Παράλληλα, η σημασία των ονομάτων επιτείνεται με τα κατιόντα διαστήματα που χρησιμοποιούνται και από τους δύο συνθέτες.

Τέλος, δεν μπορεί να μην αναφερθεί ενδεικτικά η μελοποίηση της λέξης *θρήνους*, η οποία σχεδόν ομοιάζει διαστηματικά και στους δύο συνθέτες, ενώ επιτείνεται με στιγμιαίο *crescendo* (μ. 246 στον Παπαϊωάννου, μ. 125 στον Θέμελη).

Γ. Α. Παπαϊωάννου



Δ. Θέμελης



Μουσικό παράδειγμα 6: Συγγενείς τρόποι μελοποίησης ονομάτων του ποιήματος από τους Γ. Α. Παπαϊωάννου και Δ. Θέμελη

Επίλογος

Ολοκληρώνοντας, στην παρούσα εισήγηση επιχειρήθηκε η προσέγγιση της μουσικής απόδοσης της *Κηδείας του Σαρπηδόνος* του Κ. Π. Καβάφη από τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου και τον Δημήτρη Θέμελη, με στόχο να αναδειχθούν οι μεταξύ των αποκλίσεις αλλά περισσότερο οι συγκλίσεις, όπως η συλλαβική μελοποίηση, η ενσωμάτωση νέων τεχνικών, η προώθηση του νοήματος του ποιήματος μέσω της διαφοροποίησης της σύνθεσης του μέλους και οι διαστηματικές και ερμηνευτικές συγγένειες στη μελοποίηση ονομάτων, λέξεων και φράσεων. Οι συγκλίσεις αυτές καταδεικνύουν το γεγονός ότι ο ιδιόμορφος και μεστός καβαφικός στίχος συχνά οδηγεί τους συνθέτες στην υιοθέτηση συνθετικών οδών και ευρημάτων, τα οποία διαπερνά το αδιόρατο νήμα της διαχρονικής και ιδιαίτερης αξίας του.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Ο Καβάφης στην ελληνική μουσική», *Επτά ημέρες / Καθημερινή*, Έλληνες ποιητές, τόμος ΝΓ΄.

Αντώνιος Δανασσής-Αφεντάκης & Ίων Ζώτος, *Για τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου*, Ευθύνη (Παρακείμενα), Αθήνα 2000.

Δημήτρης Θέμελης, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*, http://marsias.webpages.auth.gr/index.php/el.

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Άπαντα τα ποιήματα*, εισαγωγή – σχόλια Μανώλη Γιαλουράκη, Ωρόρα, Αθήνα [χ.χ.].

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Ποιήματα* (1896-1918), τ. Α΄, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα 1963.

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Αυτόγραφα ποιήματα, 1896-1910, Το τετράδιο του Σεγκόπουλου*, *Τα Νέα* – Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2013.

«Κ. Π. Καβάφης. Είκοσι χρόνια: 1933-1953», *Εστία* ΝΓ΄, 1 Ιανουαρίου – 30 Ιουνίου 1953, σ. 578.

Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2001.

Λίτσα Λεμπέση, *Μουσική εργογραφία: Έλληνες συνθέτες, Έλληνες ποιητές*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2005.

Γιάννης Μιχαλέτος, *Η ποίηση του Καβάφη: Αισθητική θεώρηση*, Κλεισιούτης, Αθήναι 1952.

Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης και Μαρία Ντούρου (επιμέλεια Γ΄ έκδοσης), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης κατάλογος έργων*, Philippos Nakas – The Music House, Αθήνα 2010.

Παντελής Μπουκαλάς, *Η τρισυπόστατη ποίηση του Κ. Π. Καβάφη*, Καθημερινές Εκδόσεις Α.Ε. (Έλληνες Ποιητές), Αθήνα 2014.

Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2008.

Μαρία Ντούρου, «Γιάννης Α. Παπαϊωάννου – Ίων Ζώτος: ο δάσκαλος και ο μαθητής μελοποιούν Κ. Π. Καβάφη», *Μουσικολογία* 21, Νήσος, Αθήνα 2013, σ. 44-58.

Μαρία Ντούρου, «Η νοηματική σημασία των λέξεων και των φράσεων ως παράμετρος σύνθεσης των μελωδικών γραμμών της μελοποιημένης καβαφικής ποίησης», *Μουσικολογία* 22, Νήσος, Αθήνα 2015, σ. 237-251.

Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Η κηδεία του Σαρπηδόνος*, επιμέλεια: Γιώργος Κοκκώνης, Philippos Nakas – The Music House, Αθήνα 1999.

Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Ο συνθέτης, ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004.

Filippo Maria Pontani, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1991.

Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000.

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Γιώργος Π. Σαββίδης, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη,* Έκδοση Ταχυδρόμου, Αθήνα 1966.

Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, βιογραφικό – εργογραφικό*, Φ. Νάκας, Αθήνα 1995.

Στρατής Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Κέδρος, Αθήνα 1983 (ενδέκατη έκδοση).

Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Πύλη, Αθήνα 1979.

Ενδεικτικές ιστοσελίδες

http://www.snhell.gr

http://cavafis.compupress.gr

http://www.poiein.gr/archives/22065

http://marsias.webpages.auth.gr/index.php/el

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Δημήτρη Θέμελη για την παραχώρηση της παρτιτούρας και της ηλεκτρονικής ηχογράφησης του έργου, αλλά και στον Γιώργο Θέμελη για την διευκόλυνση της επικοινωνίας μου με τον συνθέτη.

«Μόνο της μπόρας έμειναν οι γλάροι καπετάνιοι»: Τα έργα για μικτή χορωδία a cappella ΑΚΙ-Ντ 94 έως 97 (1943) του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Μια συνάντηση του εξωτερικού με το εσωτερικό τοπίο, με φόντο τη γερμανική Κατοχή

Ξένια Θεοδωρίδου

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου, όπως και πολλοί άλλοι έλληνες συνθέτες που γεννήθηκαν στην αρχή του 20ού αιώνα, έζησε από κοντά τους δύο καταστροφικούς Παγκόσμιους Πολέμους, τη Μικρασιατική Καταστροφή, την αστάθεια της εποχής του Μεσοπολέμου και το ανελεύθερο καθεστώς Μεταξά. Οι ταραχώδεις και δύσκολες αυτές κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις δεν άφησαν ανέγγιχτο το έργο του, που στη δεκαετία του ’30 δεν ενσαρκώνει ελπίδες και οράματα με το μεγαλόπνοο τρόπο που συμβαίνει π.χ. στη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* του Καλομοίρη. Ο Παπαϊωάννου ανήκει στη γενιά της διάψευσης της Μεγάλης Ιδέας, γενιά που δεν παραμένει αμέτοχη, αλλά, εκτός από λόγους καθαρά αισθητικών προτιμήσεων, σχεδόν αναγκαστικά «κατεβάζει» τους τόνους και αναπροσδιορίζει νοήματα και εκφραστικούς τρόπους. Με αυτό, φυσικά, δεν εννοώ ότι πρόκειται για έναν απαισιόδοξο ή αδιάφορο για τα γενικότερα ιστορικά τεκταινόμενα συνθέτη, που δεν θα επιδιώξει ποτέ να αποτυπώσει στο έργο του οράματα δύναμης, αναγέννησης και ελπίδας.

Η εμπλοκή της Ελλάδας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο βρίσκει τον Παπαϊωάννου 30 ετών, ήδη εγγεγραμμένο μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, με 82 έργα στο ενεργητικό του.[1] Δυστυχώς δεν είναι πολλά γνωστά για τη ζωή και τη δράση του εκείνη την περίοδο· σώζεται πάντως μία φωτογραφία του, όπου εμφανίζεται πολύ αδυνατισμένος από τις στερήσεις.[2] Κατά συνέπεια, η διερεύνηση των τεσσάρων χορωδιακών έργων του καλοκαιριού του 1943, μετά τον καταστροφικό χειμώνα του ’42, τριών σε ποίηση Πορφύρα και ενός, που παρεμβάλλεται ανάμεσά τους, σε ποίηση Παλαμά, προσλαμβάνει και μεγαλύτερη βιογραφική σημασία, λόγω των πιθανών αλληγορικών ερμηνειών, που αποτελούν τεκμήρια της πνευματικής του στάσης απέναντι στα τότε γεγονότα. Οι στόχοι της διερεύνησής μου είναι πολλαπλοί και περιλαμβάνουν την ανίχνευση κοινών αισθητικών επιδιώξεων – εκλεκτικών συγγενειών μεταξύ του συμβολιστή Πορφύρα και του Παπαϊωάννου (καθώς μάλιστα ο Παπαϊωάννου μελοποιεί το 1943 τρία ακόμη ποιήματά του,[3] έχει ήδη μελοποιήσει επίσης συχνά Γρυπάρη και θα συνεχίσει να ασχολείται με τους δύο αυτούς κορυφαίους

[1] Το τελευταίο έργο που γράφει ο Παπαϊωάννου πριν τον ελληνοϊταλικό πόλεμο είναι το τραγούδι *Τρελλή χαρά*, ΑΚΙ-Ντ 82 (7/6/1940). Θα περάσει παραπάνω από ένας χρόνος μέχρι το επόμενο έργο του, τη *Sarabande*, για βιολί και πιάνο, ΑΚΙ-Ντ 83 (9/9/1941), γεγονός που πιθανότατα σχετίζεται με τα δραματικά γεγονότα που μεσολάβησαν.

[2] Βλ. Κώστας Χάρδας, «Ο Γ. Α. Παπαϊωάννου και το πιάνο: Όψεις της θέσης και της σημασίας του πιάνου για το συνθετικό του έργο», στο: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: ο συνθέτης, ο δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2004, σ. 60-81: 61.

[3] Στα τραγούδια *Ο αποσταμένος Έρωτας*, ΑΚΙ-Ντ 88, *Η Ελιά*, ΑΚΙ-Ντ 92, και *Σύννεφα της τρελλής Νοτιάς*, ΑΚΙ-Ντ 93, μελοποιούνται ποιήματα από τη συλλογή *Σκιές*.

έλληνες συμβολιστές), την αναζήτηση των λόγων επιλογής του συγκεκριμένου ποιήματος του Παλαμά, τη μελέτη της σχέσης ποιητικού κειμένου – μουσικής μορφής με σκοπό τον εντοπισμό των μέσων απόδοσης νοήματος, την ανάγνωση των έργων αυτών ως αλληγοριών που εκφράζουν συλλογικό αίσθημα θλίψης για τα δεινά του πολέμου και ηθικής αντίστασης, εν μέσω της Κατοχής, και, τέλος, τη διατύπωση μιας πρότασης για τη θεώρηση των έργων ως κύκλου χορωδιακών, βάσει κριτηρίων, όπως και την ένταξή τους στα έργα που αποτελούν δείγμα της στροφής του προς την Εθνική Σχολή.

Στη δημιουργία του Παπαϊωάννου περιλαμβάνεται σημαντικός σε ποσότητα και ποιότητα αριθμός χορωδιακών έργων,[4] ενώ ο ίδιος υπήρξε προπολεμικά και μαέστρος χορωδιών.[5] Δεν έχω εντοπίσει μέχρι στιγμής περισσότερα για τη συνέχιση ή διακοπή της δράσης των χορωδιών αυτών με την έλευση των Γερμανών στην Ελλάδα. Υπάρχουν πάντως ορισμένες μαρτυρίες για δράση χορωδιών, όπως για τη χορωδία που αναφέρεται με την επωνυμία «Αινιάν»,[6] υπό τη διεύθυνση του συνθέτη Αλέξανδρου Αινιάν,[7] που μάλιστα το 1943 συμμετέχει και σε εκδήλωση σχετική με τους εκλιπόντες Παλαμά και Πορφύρα, ή ακόμη και για μια γερμανική γυναικεία, της οποίας μέλος ήταν και η αδερφή του Σκαλκώτα,[8] αλλά δεν έχει βρεθεί, τουλάχιστον ακόμη, κάποια πληροφορία για συνεννόηση του Παπαϊωάννου μαζί τους σχετικά με παρουσίαση έργων του.

[4] Για απαρίθμηση των a cappella και με οργανική συνοδεία (διάφορα είδη ορχήστρας ή συνόλου) χορωδιακών, βλ. Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Ι.Ε.Μ.Α. – Νάκας, Αθήνα [3]2010, σ. 135-137. Στην απαρίθμηση αυτή θα ήθελα να προσθέσω, ως μικρή διόρθωση, ότι παραλείφθηκε το *Ανοιξιάτικο τρεχαντήρι*, για δίφωνη γυναικεία χορωδία a cappella, ΑΚΙ-Ντ 120.

[5] Κώστας Χάρδας, *Χρονολόγιο*, στο: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου*, ό.π., σ. 170-180: 172, και *4 χρόνια διακυβερνήσεως Μεταξά, τόμος Α΄. Γεωργική και κοινωνική μεταρρύθμισις*, Υφυπουργείον Τύπου και Τουρισμού, Διεύθυνσις Λαϊκής Διαφωτίσεως, Έκδοσις 4ης Αυγούστου αρ. 35, σ. 194.

[6] Οι πληροφορίες για τη χορωδιακή δράση του Αινιάν πριν και κατά την Κατοχή διαφέρουν ελαφρά στα σχετικά λήμματα στα: Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 21-22, και Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, εκδ. Γιαλλελή, Αθήνα 1998, σ. 82-84. Η «Παιδική Χορωδία Ελλάδος» ιδρύεται με έδρα τον Πειραιά το 1937 (ή το 1939, κατά τον Καλογερόπουλο). Στη διάρκεια της Κατοχής, ο Αινιάν συντηρεί στην Αθήνα 20μελή παιδική χορωδία, γνωστή ως «Χορωδία Αινιάν», κατά τη Συμεωνίδου, για την οποία ο Καλογερόπουλος αναφέρει ότι ιδρύεται το 1940, αλλά χωρίς να διευκρινίζει αν πρόκειται για παιδική ή ενηλίκων. Από αυτό το χορωδιακό σύνολο προκύπτει κατόπιν η πολύ δραστήρια γυναικεία ορχήστρα πνευστών «Αινιάν τζαζ», κατά τη Συμεωνίδου, η οποία δεν παραθέτει ακριβέστερη χρονολόγηση. Αναφέρεται πάντως (βλ. εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 4/6/1943) συμμετοχή της χορωδίας σε εκδήλωση στις 3/6/1943, όπου πραγματοποιήθηκαν ομιλίες στη μνήμη των Παλαμά (από τον ακαδημαϊκό Σπ. Μελά) και Πορφύρα (από τον δημοσιογράφο-λογοτέχνη Ν. Χαντζάρα), απαγγελίες ποιημάτων τους (από τον ηθοποιό Γ. Μπινιάρη) και εκτέλεση τραγουδιών από διαφόρους καλλιτέχνες (άγνωστο αν επρόκειτο για μελοποιήσεις ποιημάτων Παλαμά και Πορφύρα). Εκεί η χορωδία «Αινιάν», υπό τη διεύθυνση του ιδρυτή της, τραγούδησε ορισμένες «επιτυχίες της, με πολλήν τέχνην».

[7] Είναι ενδιαφέρον το ότι η πορεία του τέμνεται τουλάχιστον μία φορά με αυτήν του Παπαϊωάννου, καθώς το παιδικό ορατόριο *Η Δημιουργία* του Αινιάν παρουσιάστηκε (από το παιδικό τμήμα της Ελληνικής Χορωδίας, με solo soprano τη μικρή Αλίκη Γαλάνη, αφηγητή τον μικρό Δημ. Αιμ. Βεάκη και πιθανότατα με συνοδεία συμφωνικής ορχήστρας, υπό τη διεύθυνση του Π. Γλυκοφρύδη) στη συναυλία των βραβευθέντων στο διαγωνισμό της Ελληνικής Χορωδίας, όπου ο Παπαϊωάννου αποσπά το Β΄ Βραβείο με το έργο *Δάφνις και Χλόη*, ΑΚΙ-Ντ 10, στις 17/5/1934· βλ. Αρχείο Παπαϊωάννου, Φάκελος «Προγράμματα συναυλιών και ραδιοφωνικών εκπομπών 1932-1950». Από το πρόγραμμα δεν προκύπτει οπωσδήποτε ότι το έργο συμμετείχε στο διαγωνισμό. Για τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής, βλ. Πολυξένη Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ώς το 1965, με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα. Ιστορική-αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 2014, σ. 107, υποσημ. 458.

[8] John Thornley, «Ο Σκαλκώτας στο Χαϊδάρι», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας. Ένας Έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 371-395: 373.

Την αλαφροΐσκιωτη φύση του συμβολιστή Πορφύρα,[9] που βρίσκει ανακούφιση στην εγγύτητα και στην ιδιαίτερα λεπταίσθητη, όχι σύμφωνα με τα κοινά μέτρα, επικοινωνία με τη φύση,[10] απέδωσε εύστοχα ο Παλαμάς σε σύντομη αφιέρωση,[11] όπου συγκρίνει τα ποιητικά τους μεγέθη. Ο ίδιος ο Πορφύρας αυτοσκιαγραφείται σε ένα ποίημά του, ομολογώντας επίσης το στενό του σύνδεσμο με τη φύση.[12] Οι εικόνες της φύσης που κυριαρχούν στο έργο του ανάγονται σε σύμβολα προσωπικών συναισθημάτων και βιωμάτων ή σε υπερβατικούς συμβολισμούς,[13] ενώ, σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση της Έλλης Φιλοκύπρου, στον Πορφύρα συντελείται μια «συνάντηση του εσωτερικού με το εξωτερικό και ένα οραματικό τοπίο».[14] Οι συνδηλώσεις σε συμβατικά σύμβολα – και σε αυτά μπορεί να συγκαταλεχθεί και η θάλασσα με τα πλάσματά της – αποκρυπτογραφούνται σχετικά εύκολα, επειδή ο συμβολισμός τους ταυτίζεται με βασικές εγγενείς ιδιότητές τους, παρά τις περισσότερες δυνατές ερμηνείες.[15] Κυρίαρχα θέματα της ποίησης του Πορφύρα είναι η φθορά και ο θάνατος. Παραπληρωματικά ως προς αυτά είναι η αναζήτηση της χαράς και της ομορφιάς στον κόσμο, η θεώρηση του αντικειμενικά υπαρκτού κόσμου ως «οριακού και μεταξύ» και το θέμα του κόσμου ως αλλόκοτου και φρικώδους.[16] Η θέση του ποιητικού υποκειμένου είναι τις περισσότερες φορές παθητική: είναι απλώς καρτερικός παρατηρητής, αν και ορισμένες φορές ταυτίζεται με τον αγώνα και την υπερηφάνεια των πλασμάτων της φύσης που αψηφούν το γύρω τους χαλασμό (όπως στα ποιήματα *Ο Γλάρος* και *Η Ελιά*, στα οποία θα γίνει αναφορά παρακάτω).

[9] Ο Mario Vitti τον συγκαταλέγει μαζί με τους Χατζόπουλο και Γρυπάρη στους πιο άμεσους συμβολιστές. Βλ. *Ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 322-323, και επίσης Ανθούλα Σεφεριάδου, *Συμβολισμός και ποίηση για τον Λάμπρο Πορφύρα*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 46, όπως και Λάμπρος Πορφύρας, *Τα ποιήματα (1894-1932)*, επιμ. – σχολιασμός: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη (Νεοελληνική Βιβλιοθήκη), Αθήνα 1993, ιδιαίτερα σ. 63-107. Η έκδοση αυτή χρησίμευσε ως πηγή για τη φιλολογική σύγκριση των ποιημάτων του Πορφύρα στο παρόν άρθρο. Συγκεκριμένα, αναφορές γίνονται στα ποιήματα *Ο Γλάρος* και *Η Ελιά* (από τη συλλογή *Σκιές*, ενότητες *Γύρω τριγύρω μου* και *Φως και σκιές*, αντίστοιχα, 1920). Τα μελοποιημένα στα χορωδιακά ποιήματα είναι τα εξής: το πρώτο από τα τρία ποιήματα της υποενότητας με τίτλο *Ένα λιμάνι* (*Σκιές*, ενότητα *Γύρω τριγύρω μου*· ας σημειωθεί εδώ ότι ο Παπαϊωάννου δεν μελοποιεί τα άλλα δύο ποιήματα, διάκριση που δεν επισημαίνεται στο: Ντούρου, ό.π., σ. 70), το *Πιέ στου γιαλού τη σκοτεινή ταβέρνα* και το *Όταν από την ανήμερη Νοτιά* (*Μουσικές φωνές*, ενότητα *Φωνές της θάλασσας*, αρ. 5 και 7, 1934). Τα δύο τελευταία δεν φέρουν τίτλο, οπότε αναφέρονται με τον πρώτο τους στίχο, ενώ ο Παπαϊωάννου επινοεί τους τίτλους *Τραγούδι του γιαλού* και *Πνιγμένα καΐκια*, αντίστοιχα (βλ. και Ντούρου, ό.π., σ. 70-71).

[10] Έλλη Φιλοκύπρου (επιμ.), *Λάμπρος Πορφύρας. Μια χώρα πάντα σιωπηλή*, Ερμής, Αθήνα 1999, σ. 19, και Σεφεριάδου, ό.π., σ. 42 και 49-50.

[11] Ο Παλαμάς συνέθεσε το ακόλουθο ποίημα (δημ. 20 Μαΐου 1920, περιοδικό *Ρυθμός*) με αφορμή την πρώτη δημοσίευση της ποιητικής συλλογής του Πορφύρα *Σκιές* (βλ. Σεφεριάδου, ό.π., σ. 22): «Του βαριού μου λογισμού / θολό τρέχει το νερό / πιο αλαφρό, πιο λαγαρό / μήτε η χάρη του Ρυθμού δεν μπορεί να μου το κάμει. / Και α! ζηλεύω το καλάμι / που οι νεράιδες σου χαρίσαν / και που μέσα τους όλους κλείσαν / των πουλιών τους στεναγμούς / και το δάκρυο που χύνεις / μυστικό σαν τους σταλαγμούς της Ιπποκρήνης».

[12] «Σ' ένα καλάμι λεπτό μαγικόν έχω κλείσει, / σε μια χρυσή που οι νεράιδες μου δώσαν φλογέρα, / όλους τους ήχους, που κλαιν και στενάζουν στη φύση: / της ρεματιάς, της βροχής, των δεντρών και του αγέρα» (από το ποίημα *Έρημο μονοπάτι*, *Σκιές*, όπως παρατίθεται στο: Πορφύρας, ό.π., σ. 137).

[13] Σύμφωνα με τον ορισμό του Mallarmé, ο συμβολισμός ενεργοποιείται όταν οι εξωτερικές εικόνες του υλικού κόσμου «ακινητοποιούνται» και προβάλλουν ως «αντικειμενικά σύστοιχα» του ψυχικού κόσμου, ως ανταπόκριση σε αυτόν· βλ. Πορφύρας, ό.π., σ. 76, και Σεφεριάδου, ό.π., σ. 42 και 49-50.

[14] Φιλοκύπρου, ό.π., σ. 11-12 και 17.

[15] Πορφύρας, ό.π., σ. 77-79.

[16] Πορφύρας, ό.π., σ. 68-74.

Από τα προγενέστερα των συγκεκριμένων χορωδιακών φωνητικά έργα του Παπαϊωάννου, που τεκμηριώνουν τη εκλεκτική συγγένειά του προς τον συμβολισμό, πολύ χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι *Μες στο μενεξεδένιον ουρανό* (ΑΚΙ-Ντ 60, 1938), σε ποίηση του επίσης συμβολιστή Γρυπάρη,[17] από τον οποίο ο συνθέτης μελοποιεί ακόμη τρία ποιήματα το 1943, ως ενδεικτικό για τη συμβολική απεικόνιση της φύσης, τη θεματική του θανάτου, αλλά και της θεώρησης του εδώ κόσμου ως «μεταξύ» δύο κόσμων, που τον απασχολούν και με αφορμή το έργο και αυτού του ποιητή. Στο ποίημα, ο πανανθρώπινος προβληματισμός για το θάνατο προκαλείται από την υποβλητική εικόνα του ουρανού με σύννεφα στο ηλιοβασίλεμα. Η συνολική εντύπωση είναι μιας εκτός χρόνου υπερβατικής κατάστασης, όπου η φύση και το ανθρώπινο συναίσθημα συμπλέκονται σε ένα δίχτυ αλληλοεπικοινωνίας.[18]

Η δομή κυκλικής παραλλαγής στο τραγούδι μπορεί να συσχετιστεί με τον αέναο κύκλο των φυσικών φαινομένων και με το αναπόδραστο ανθρώπινο πεπρωμένο. Ένα χαρακτηριστικό ιμπρεσιονιστικό στοιχείο, οι παράλληλες συνηχήσεις σε καίρια σημεία του κειμένου, όπως στο «που σαν της Μοίρας το γραφτό βουβές» (μ. 28-29), με την μη κατευθυνόμενη προς ένα τονικό κέντρο, ουδέτερη κίνησή του, αποδίδει εύστοχα την κίνηση των «θολών φαντασμάτων», δηλαδή των ψυχών σε άυλη, νεκρή πια όμως μορφή («οι χαρές που δεν ξέρουν να γελούν, οι λύπες που δεν ξέρουνε να κλαίνε»), που εξισώνονται συμβολικά με τα σύννεφα. Η συγκεκριμένη υφή λειτουργεί επομένως απεικονιστικά, όπως η παρόμοια υφή στα *Nuages* (από τα *Nocturnes*) του Debussy, αλλά όχι μόνο «ουδέτερα», όπως στο συγκεκριμένο έργο, αλλά και συμβολικά για μεταφυσικές ανησυχίες. Μεταφέρεται το συναίσθημα του πόνου, όπως φαίνεται από την έμφαση μέσω διάφωνων συγχορδιών σε σημαντικές λέξεις: «αυτές» (ενν. οι λύπες, μ. 32i) και «τριανταφυλλένια» (μ. 45i-ii). Το κλείσιμο θεωρώ ότι υποβάλλει μια αίσθηση νοσταλγίας, αλλά και καρτερικής αποδοχής του ανθρώπινου πεπρωμένου, με την ανοδική φορά των φευγαλέων πολυφθογγικών συγχορδιών και την τελική συγχορδία της Ρε-μείζονος.

Εκτός από μια ερμηνεία σε επίπεδο έκφρασης προσωπικών συναισθημάτων, οι συμβολικές, αλληγορικές αναγνώσεις των ποιημάτων των χορωδιακών του 1943 σε σχέση με την Κατοχή υποβάλλονται αβίαστα, καθώς μάλιστα υπάρχει το προηγούμενο του επίσης χορωδιακού *Nocturno*, ΑΚΙ-Ντ 57, σε ποίηση Μιχάλη Αλεξά,[19] από το 1938.

[17] Από τη συλλογή *Ιντερμέδια*. Το πλήρες κείμενο του ποιήματος έχει ως εξής: «Μες στο μενεξεδένιον ουρανό τριανταφυλλένια σύννεφα περνούνε. / Μέσ' της ψυχής τις άσπρες καταχνιές κάτι θολά φαντάσματα περνούνε. / Είναι οι χαρές που δε γελούν, οι λύπες που δεν ξέρουνε να κλαίνε / που σαν της μοίρας το γραφτό βουβές, εκείνες δε γελούν κι' αυτές δεν κλαίνε. / Ποια μάγισσα με ξόρκια πιο τρανά, θα μάθει τ' όνομά τους σαν περνούνε; / Μες στο μενεξεδένιον ουρανό τριανταφυλλένια σύννεφα περνούνε».

[18] Βλ. τον σχολιασμό του Γεωργίου Βαλέτα, στο: *Ιωάννης Γρυπάρης, ο πρώτος μετασολωμικός. Βίος – Έργο – Εποχή*, Πηγή, Αθήνα 1979, σ. 536-537, ότι «Το όνειρο και το όραμα της "νεραϊδοπαρμένης", της "αλαφροήσκιωτης" [sic] ψυχής, της "νυχτοπαρωρίτρας", κυριαρχεί σ' όλη την ποίηση του Γρυπάρη και της δίνει ένα μοναδικό θέλγητρο, καλύπτοντας, με την αχλύ, την αδέσμευτη απ' τη λογική και την ανθρώπινη σύμβαση, φαντασία, τολμηρά βιώματα, που η άμεση έκφρασή τους δεν θα ήταν ούτε ποιητική, ούτε εύκολη». Συνοπτική ανάλυση του τραγουδιού γίνεται στο: Θεοδωρίδου, ό.π., σ. 120-122.

[19] Αναφέρονται ορισμένα βιογραφικά στοιχεία για τον ελάχιστα γνωστό στην έρευνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας Μιχάλη Αλεξανδρόπουλο, με λογοτεχνικό ψευδώνυμο «Αλεξάς» (Ιωάννινα, 1881 – Αθήνα, 8 Οκτωβρίου 1942), με βάση τις ακόλουθες πηγές: Μιχαήλ Μάνος (επιμ.), *Ηπειρωτική ανθολογία*, τόμος 1ος, εκδ. Ηπειρωτικής Εστίας, Ιωάννινα 1955, σ. 190-193, όπου το συνοπτικό εργοβιογραφικό σημείωμα υπογράφει ο Μιχ. Κ. Πετρόχειλος, και Εμμανουήλ Κριαράς, *Ερευνητικά*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών / Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 266-267. Ο Αλεξάς ήταν γιαννιώτης φιλόλογος, που εργάστηκε στη Μικρά Ασία πριν την Καταστροφή και στη συνέχεια

Για αυτό το έργο θεωρώ πολύ πιθανό, όπως προσπάθησα να καταδείξω σε προγενέστερο άρθρο μου,[20] παίρνοντας ως παραδείγματα έργα με συμβάσεις εξωτισμού, για τα οποία είναι εφικτές αναγνώσεις ως συγκαλυμμένη κοινωνική και πολιτική κριτική, ότι ο συνθέτης, μελοποιώντας την εξωτική εικόνα της πορείας ενός καραβανιού στην έρημο, που περιέχεται στο ποίημα του Αλεξά, την ίδια χρονιά που αναλαμβάνει τη θέση του διευθυντή των χορωδιών του Εργατοϋπαλληλικού Κέντρου, δημιουργεί μια αλληγορία που σχολιάζει διακριτικά την εποχή του.[21] Το *Λιμάνι* περιέχει απεικονίσεις μιας χειμωνιάτικης, σκεπασμένης από ομίχλη ή ταραγμένης από τη φουρτούνα θάλασσας, από όπου έχουν κρυφτεί ή εξαφανιστεί προσωρινά τα όμορφα πλάσματα που ζουν σε αυτήν. Οι μόνοι που αντέχουν τη μπόρα και συνεχίζουν να πετούν είναι οι γλάροι, ως «καπετάνοι»,[22] όπως εξάλλου και σε άλλο ποίημα του Πορφύρα, τον *Γλάρο*, όπου το πουλί αυτό συμβολίζει το θάρρος και τον αγώνα.[23] Παρόμοιο περιεχόμενο, με έμφαση στην ειρηνική καρτερία και στην ελπίδα, έχει και το ποίημα *Η Ελιά*,[24] που ο Παπαϊωάννου μελοποιεί ως τραγούδι για φωνή και πιάνο την άνοιξη του 1943. Στις *Μυγδαλιές*,[25] εξυμνείται το αττικό τοπίο, πάλι εν μέσω του χειμώνα, όπου η ανθισμένη αμυγδαλιά και η «χλωράδα[26] ονείρου» που αγγίζει το όρος Αιγάλεω παίρνουν θετική και ελπιδοφόρα σημασία, ως προπομποί της άνοιξης. Το *Τραγούδι του γιαλού* μιλά για την καρτερική στάση απέναντι στο θάνατο των απλών και

κυρίως στην Αθήνα αλλά και στα Χανιά, όπου μαθητής του (από το 1922 έως το 1924) υπήρξε και ο αείμνηστος βυζαντινολόγος και νεοελληνιστής φιλόλογος Εμμανουήλ Κριαράς, που τον εκτιμούσε ως δάσκαλο. Γνώριζε επίσης τον Αιμίλιο Βεάκη, που τον προέτρεψε να εκδώσει την ποιητική του συλλογή *Η Ωραία και ο Τραγουδιστής*. Το έργο του, κατά τον Πετρόχειλο, παρουσιάζει επιρροές από τους Σολωμό, Γρυπάρη και Χατζόπουλο. Εκτός από το συγκεκριμένο χορωδιακό *Nocturno*, στην ποίησή του βασίζονται και άλλα επτά έργα φωνητικής μουσικής του Παπαϊωάννου.

[20] Polyxeni Theodoridou, "Emilios Riadis – Yannis A. Papaioannou: Greek representatives of Orientalism", στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Crossroads: Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Οργάνωση: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και International Musicological Society, Regional Association for the Study of Music on the Balkans, Θεσσαλονίκη 2011), Thessaloniki 2013, σ. 819-842: 840-842.

[21] Για το περίπλοκο ζήτημα του ιδεολογικού υπόβαθρου της δικτατορίας Μεταξά και, κατά δεύτερον, για το γεγονός ότι πολλοί φιλελεύθεροι διανοούμενοι της εποχής «συνεργάστηκαν» με αυτό, αναλαμβάνοντας ποικίλες θέσεις εργασίας, βλ. Γιώργος Ανδρειωμένος, *Η νέα γενιά υπό καθοδήγηση: Το παράδειγμα του περιοδικού Η Νεολαία (1938-1941). Αναλυτική παρουσίαση περιεχομένων και ευρετήριο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2012, σ. 17-33 και ιδιαίτερα σ. 26-31, για το δεύτερο ζήτημα.

[22] Ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί την εκδοχή «καπετάνιοι» (βλ. Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *Χορωδιακά έργα a cappella*, επιμ. Μιχάλης Αδάμης, Philippos Nakas, Αθήνα 1993, σ. 20, μ. 63), αλλά ο Πορφύρας στο πρωτότυπο γράφει «καπετάνοι».

[23] Καίριο απόσπασμα του ποιήματος είναι οι ακόλουθοι στίχοι: «Δεν είχες νοιώσει ακόμη εσύ πόσο κι' ο άγριος γλάρος / σου μοιάζει γι' αδερφός· / λευκός στη μπόρα υψώνεται και δεν τον νοιάζει ο χάρος, / λευκός σαν άγιο φως…».

[24] Ενδεικτικό απόσπασμα του ποιήματος είναι οι δύο πρώτες στροφές: «Ούτ' ένα φύλλο! Πέσανε και σκόρπισαν. Σπασμένα / κλωνάρια ολόγυρά μου· και μέσα στα συντρίμμια αυτά – γεια σου, / χαρά σου εσένα – ακόμ' ανθείς ελιά μου. / Α! πώς ο αγέρας ο τρελλός απάνου τους χυμάει / και πώς χτυπιούνται! Μόνο, / μονάχα εσύ, παράμερα, στου Κηφισού το πλάι, / γιορτάζεις μέσ' τον πόνο».

[25] Προβαίνω εδώ σε μια συμπλήρωση στον πρόσφατο *Κατάλογο Έργων* του συνθέτη, καθώς ο τίτλος αυτός είναι επινόηση του Παπαϊωάννου και δεν υπάρχει στις εκδόσεις της *Ασάλευτης ζωής* του Παλαμά, όπου το ποίημα αριθμείται απλώς ως το 17ο της ενότητας «Εκατό φωνές»· βλ. Λίνος Πολίτης, *Ποιητική ανθολογία. Βιβλίο έκτο. Ο Παλαμάς και οι σύγχρονοί του*, Γαλαξίας (Βιβλιοθήκη Ελλήνων και Ξένων Συγγραφέων), Αθήνα 1965, σ. 68-69.

[26] Στο έργο του Παπαϊωάννου αναφέρεται ως «χλωμάδα» (βλ. Παπαϊωάννου, *Χορωδιακά έργα a cappella*, ό.π., σ. 25, μ. 43).

βασανισμένων από μόχθο ανθρώπων, οπότε μπορεί να αποτελεί ύμνο στα αναρίθμητα σιωπηλά θύματα του πολέμου. Τέλος, στα *Πνιγμένα καΐκια*, το τελευταίο έργο της σειράς αυτής, η ζοφερή εικόνα των βουλιαγμένων πλοίων-βρυκολάκων, που αναδύονται και αρμενίζουν απειλητικά χωρίς ζωντανό πλήρωμα, μία από τις πιο φρικώδεις εικόνες του Πορφύρα, θεωρώ ότι ερμηνεύεται ως εκδίκηση των νεκρών μαχητών, που παραμένουν ζωντανοί στη συλλογική μνήμη, γιατί μελοποιείται με ήχους θριάμβου.

Τα τρία έργα σε ποίηση Πορφύρα είναι γραμμένα σε ελεύθερες πολυφωνικές μορφές, με ευκρινή χρήση θεμάτων και αντιστικτική χρήση τους στην υφή. Τα μέσα νοηματικής απόδοσης αφορούν: 1) στην κατανομή του κειμένου σε σχέση με τη φραστική-συντακτική διάρθρωση της μουσικής, όπου αναφέρω ενδεικτικά την αδρή αντιστοιχία ποιητικών και μουσικών ενοτήτων που παρατηρείται, την σκόπιμη ταύτιση ή μη των ορίων των στίχων με τις μουσικές φράσεις,[27] τις επαναλήψεις φράσεων σε μιμήσεις, 2) στην κατανομή των αντιστικτικών εισόδων και γραμμών (υπάρχει π.χ. stretto, νοηματική έμφαση μέσω πρόταξης μιας φωνής ή επιλογής σειράς των φωνών στις εισόδους), 3) στην στοχευμένη διακύμανση μεταξύ τροπικότητας και τονικότητας, στην εναλλαγή μεταξύ διατονικών και χρωματικών τροπικών κλιμάκων,[28] σύμφωνα με το κείμενο, και στην έμφαση σε νοηματικά σημαντικές λέξεις μέσω διάφωνων συγχορδιών με έντονη τάση λύσης. Υπάρχει επίσης χρήση βοκαλισμών και μέσων ηχητικής ζωγραφικής. Η δυναμική, αν και υπάρχουν λίγα σημεία σε *mf* και *f*, παραμένει αξιοσημείωτα χαμηλή, σε αρμονία με τις θολές και θλιμμένες καταστάσεις που περιγράφονται. Στις *Μυγδαλιές* η υφή έχει αντιστικτικά στοιχεία, αλλά είναι περισσότερο ομοφωνική, χωρίς μιμήσεις, και το αρμονικό κλίμα παραπέμπει καθαρά στον ρομαντισμό.

[27] Λόγω της αντιστικτικής υφής, αλλά όχι μόνο, οι στίχοι δεν ολοκληρώνονται ταυτόχρονα, ή σχεδόν ταυτόχρονα, σε όλες τις φωνές (χρησιμοποιούνται οι συντομογραφίες S, A, T, B για σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο). Υπάρχουν φαινόμενα παράτασης ενός στίχου σε μια φωνή με ταυτόχρονη συνήχηση του επόμενου σε άλλη ή άλλες, που μπορεί να αποτελούν εκφραστικά μέσα, αλλά δεν επισημαίνονται πάντοτε στους πίνακες, εκτός από μία περίπτωση στο *Τραγούδι του γιαλού*, όπου το φαινόμενο αυτό συνδυάζεται και με αύξηση της έντασης σε άλλες παραμέτρους (βλ. παρακάτω). Π.χ. στο *Λιμάνι*, στους μπάσους (μ. 7-9), η φράση «το ρούχο του χειμώνα» του 1ου στίχου που έρχεται αργότερα, λόγω του ότι η φωνή αυτή εισέρχεται τελευταία με το αρχικό θέμα, συνηχεί με τον 2ο στίχο («έδιωξαν τις Νεράιδες…») στις άλλες τρεις φωνές. Δημιουργείται έτσι, μέσω του κειμένου, μια ζωντανή και ποικίλα κινούμενη εικόνα για τον ακροατή. Παρόμοια, στις *Μυγδαλιές* (μ. 5-14), ο 2ος στίχος («από τον ήλιο ιλάρωσε κι' ο θυμωμένος μήνας») παρουσιάζεται μόνο στις σοπράνο, εν είδει σχολιαστικής αφήγησης, ενώ οι άλλες τρεις φωνές επαναλαμβάνουν τον 1ο στίχο (τμηματικά), δίνοντας έμφαση στην απεικόνιση της κατάστασης του τοπίου. Ο διαχωρισμός σε ποιητικές / μουσικές ενότητες που παρατίθεται στους πίνακες γίνεται σύμφωνα με την ολοκλήρωση του στίχου σε μία τουλάχιστον φωνή, τις καταλήξεις (ανοιχτές και ατελείς ή τέλειες πτωτικές) και την καθιέρωση τονικών περιοχών.

[28] Στα συγκεκριμένα έργα του Παπαϊωάννου, η έννοια του «τρόπου» αφορά, καταρχάς, κυρίως στις διαφορετικές από τον μείζονα και ελάσσονα τρόπο κλίμακες που χρησιμοποιεί σε τονικά έργα του ως πρότυπα κλίμακας, και, κατά περίπτωση, σε άλλα γνωρίσματα που συγκροτούν ευρύτερα την έννοια στο τροπικό σύστημα της βυζαντινής ή της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (συγκεκριμένη φθογγική ιεραρχία με κύριους και δευτερεύοντες φθόγγους, μελωδικές έλξεις, καταληκτικά σχήματα, διακοσμητικά σχήματα, χρήση για συγκεκριμένους εξωμουσικούς σκοπούς). Και για τον Παπαϊωάννου δηλαδή, όπως και για άλλους συνθέτες του 19ου και του 20ού αιώνα, η έννοια του τρόπου αφορά συγκεκριμένες αντιλήψεις στην διάπλαση μελωδικής, ρυθμικής, αρμονικής και φραστικής υφής, και μπορεί να σχετίζεται με την απόδοση εθνικού ύφους στη μουσική ή με μια γενικότερη αναζήτηση ελληνικότητας. Το ζητούμενο της έρευνας έγκειται επομένως καταρχήν στην αναζήτηση των συγκεκριμένων και χαρακτηριστικών για τον συνθέτη τρόπων ένταξης και ενσωμάτωσης του τροπικού υλικού στις παραμέτρους της υφής.

Η γενική μακροδομική υποδιαίρεση για το *Λιμάνι* αποτυπώνεται στον Πίνακα 1 (βλ. Παράρτημα). Η πρώτη ενότητα (μ. 1-13), που περιγράφει την αρχική ομιχλώδη εικόνα του ποιήματος, κινείται σε ελάσσονα διατονικό τρόπο (δώριο) και δυναμική *pp*, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στο *Τραγούδι του γιαλού* και στα *Πνιγμένα καΐκια*. Για τον 1ο στίχο («Οι καταχνιές που υφαίνουνε το ρούχο του χειμώνα») οι τέσσερις πρώτες είσοδοι των φωνών με το θέμα (μ. 1-4) γίνονται από ψηλότερα προς χαμηλότερα (S, A, T, B· μάλιστα οι τρεις πρώτες έχουν τονική απάντηση σε ίση χρονικά απόσταση), σαν να εξυφαίνεται μπροστά μας η κίνηση της καταχνιάς που κατεβαίνει. Υπάρχει όμως stretto στην είσοδο του 2ου στίχου, με τη φράση «έδιωξαν τις νεράιδες» (μ. 7). Στον 3ο στίχο («Άγριο το κύμα…») αλλάζει δραματικά το κλίμα με τροπική μετατροπία, με χρήση της λεγόμενης «τσιγγάνικης» κλίμακας,[29] και η 1η είσοδος με το θέμα ανατίθεται τώρα εύστοχα στους μπάσους, σε δυναμική *forte* (μ. 14). Άλτο και τενόροι έχουν μοτίβα ηχητικής ζωγραφικής στην αρχή της φράσης, όπως ανοδική κίνηση με αρπισμό και *sf* στον τελικό του φθόγγο με παρατεταμένη συλλαβή «α». Το δραματικό κλίμα τονίζουν επίσης τα χρωματικά ημιτόνια (π.χ. S, A, B, μ. 16-17) και τα μεγάλα διαστήματα στην άλτο (μ. 16). Για τις τελευταίες λέξεις του 4ου στίχου («… βαθειά βογγά θλιμμένα»), η Ρε-μείζων χρωματίζεται τροπικά, ως χρωματικός από ρε με διατονικό το άνω τετράχορδο (μ. 24, S, A). Παρακάτω, για την ενότητα των μ. 26-52 («Θαλασσινό φθινόπωρο…»), που περιγράφει εύγλωττα την νεκρωμένη κατάσταση της θάλασσας, χρησιμοποιείται η επιγραφή *molto nostalgico*, πιο αργή χρονική αγωγή (*poco più lento*) και γίνεται τροπική μετατροπία σε χρωματικό του ντο από σολ. Ο 6ος στίχος («Τις αστραπές των κοχυλιών και των φυκιών τα δάση») παρουσιάζει μια διακύμανση φωτός, με στιγμιαία απόκλιση προς τον τονικό χώρο της Σι-ύφεση-μείζονος / ελάσσονος. Στον 7ο και 8ο στίχο («Και μια θολούρα αδιάκοπη…»), ακολουθώντας το ποιητικό κείμενο, ο τονικός χώρος της σολ αποσταθεροποιείται με μετέωρες αρμονίες ελαττωμένης μεθ' εβδόμης (μ. 38-39 και 42) και αυξημένης έκτης (μ. 44). Η ενότητα της 2ης στροφής κλείνει όπως άρχισε, με την ρητή παρείσφρηση ανθρώπινης συναισθηματικής αντίδρασης απέναντι στο τοπίο: τα κρατημένα επιφωνήματα στις ανδρικές φωνές σχολιάζουν εύγλωττα την πονεμένη εικόνα. Ο Παπαϊωάννου ακολουθεί την νοηματική συνέχεια του ποιήματος, υπάγοντας τον 1ο στίχο της 3ης στροφής ακόμη στο τονικό κέντρο σολ με τροπική εναλλαγή (αιολικός), όπου η παρομοίωση των βράχων του λιμανιού με ρημαγμένα κάστρα που αναφέρεται εκεί επενδύεται με λιτότερη ηχητικά υφή, χωρίς τη φωνή των μπάσων. Η έλευση των μπάσων διαδραματίζει όμως καίριο ρόλο στην αρχή της επόμενης ενότητας, καθώς έρχεται η νοηματική μεταστροφή του 9ου στίχου, σε φωτεινή Σολ-μείζονα, με την είσοδο του κύριου θετικού συμβόλου του ποιήματος. Οι γλάροι που παραμένουν «καπετάνιοι» εισέρχονται με αυξητικές μιμητικές εισόδους (μ. 53 κ.εξ., B, T, A, S), δημιουργώντας για λίγο μια χτυπητή αντίθεση με ό,τι προηγήθηκε, και, παρά την επιστροφή σε αιολικό από μι, η μουσική κατάληξη που συνοδεύει την τελευταία λέξη του στίχου («καπετάνιοι») γίνεται αισιόδοξα, με μεγάλη τρίτη στη Μι. Η επιστροφή στον αρχικό δώριο από μι, ενώ το τοπίο γυρνά στην αρχική του σκοτεινή και θλιμμένη κατάσταση, φωτίζεται πάλι μόνο από την τελική μεγάλη τρίτη της καταληκτικής συγχορδίας.

Οι *Μυγδαλιές* παρουσιάζουν ένα τριμερές σχήμα ΑΒΑ΄ (βλ. Πίνακα 2). Το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο σε αυτό το έργο, πέρα από την πολύ λυρική διάπλαση των μελωδικών γραμμών, είναι η ιδιαίτερα εκφραστική χρήση της αρμονίας, που παραπέμπει στο ρομαντισμό, με υπαινιγμούς σχέσεων χρωματικών τριτών μεταξύ

[29] Το πρότυπο κλίμακας είναι: σι – ντο-δίεση – ρε – μι-δίεση – φα-δίεση – σολ – λα / λα-δίεση – σι.

τονικών χώρων, χρήση αποκλίσεων και χρωματικότητας (δάνειες συγχορδίες από την ομώνυμη ελάσσονα). Και σε αυτό το έργο, καίριες λέξεις του κειμένου, όπως η «χλωμάδα» (μ. 42, S), μελοποιούνται με ιδιαίτερα αρμονικά μέσα (συγχορδία της Λα-ύφεση με βαρυμένη 13η), ενώ οι επιθετικοί προσδιορισμοί για τα βουνά («γραμμένα», «της Αθήνας»), που εξυμνούν την ομορφιά τους και κλείνουν την 1η στροφή, αναδεικνύονται με παραμονή επί της διπλής δεσπόζουσας επί πέντε συνολικά μέτρα, με εναλλαγές 9ης μικρής και μεγάλης και 13ης. Νοηματικά, ιδιαίτερα σημαντικό είναι το μεσαίο μέρος, όπου το tempo υποδιπλασιάζεται, η δυναμική παραμένει *pp*, χωρίς ενδείξεις αυξομειώσεων, και κινούμαστε στο χώρο της ομώνυμης ελάσσονος, λα-ύφεση, με υπαινιγμούς προς την Ντο-ύφεση-μείζονα, η οποία δεν επιβεβαιώνεται πτωτικά. Εδώ είναι πιθανή η αλληγορική σημασία των στίχων, δηλαδή η ακόμη ανεπιβεβαίωτη ελπίδα ότι τα «χιόνια» (ή η παρούσα κατάσταση της χώρας) θα λιώσουν και η άνοιξη θα ανθίσει σύντομα – ελπίδα που ακόμη αποτελεί όνειρο.

Στο *Τραγούδι του γιαλού* μελοποιείται το πολύ γνωστό βακχικό ποίημα του Πορφύρα, που μιλά για την καρτερική στάση απέναντι στο θάνατο. Από την αντιπαραβολή ποιητικής και μουσικής μορφής στον Πίνακα 3 φαίνεται ότι οι ενότητες κυμαίνονται κυρίως εναλλάξ μεταξύ διαφόρων τρόπων ή τονικοτήτων επί των τονικών κέντρων σολ και σι-ύφεση, στα οποία και γίνονται πτωτικές καταλήξεις, παρακολουθώντας το περιεχόμενο των στίχων. Μερικά ειδικότερα στοιχεία για την κατανομή των τροπικών και τονικών μεταβολών αξίζει εδώ να αναφερθούν. Μετά την αρχική ήρεμη κατάσταση (το θλιμμένο κλίμα της ταβέρνας), που αποδίδεται με ελάσσονες διατονικούς τρόπους, υπάρχει νοηματικά σημαντική τροπική εναλλαγή σε χρωματικό του ντο από σολ στο κλείσιμο του 2ου στίχου («π' άρχισαν ξανά τα πρωτοβρόχια»), που περιέχει και ένα αυτοσχεδιαστικό μέλισμα στη φωνή των τενόρων, σε ύφος λαϊκού τραγουδιού (μ. 8). Υπάρχει ένα είδος μουσικής ομοιοκαταληξίας για τον 3ο, 4ο (1η στροφή) και 5ο στίχο (1ος της 2ης στροφής): μελοποιούνται με τρεις περίπου ισομεγέθεις φράσεις, με θεματικά στοιχεία στην αρχή τους, καταλήξεις σε δεσπόζουσες και με το ίδιο ρυθμικό στοιχείο δύο τετάρτων, που προέρχεται από την κατάληξη της αρχικής θεματικής φράσης (S, μ. 3), να αντιστοιχεί στις δύο τελευταίες συλλαβές κάθε στίχου. Οι προτροπές «πιέ το με ναύτες και ψαράδες» και «Πιέ το, η ψυχή σου αξέννοιαστη να γίνει» τονίζονται θετικά με απόκλιση στη σχετική μείζονα, Σι-ύφεση. Ανάμεσά τους παρεμβάλλεται ο 4ος στίχος, όπου τα βάσανα της φτώχιας υπογραμμίζονται με απόκλιση σε αιολικό από σι-ύφεση. Από το τμήμα αυτό, όμως, και έως το τέλος, που καταλαμβάνει μεγαλύτερη συγκριτικά έκταση και όπου μελοποιούνται οι τρεις τελευταίοι και πιο δυσοίωνοι στίχοι της 2ης στροφής, η υφή πυκνώνει, γίνεται πιο περίπλοκη αρμονικά, έχει επεκτάσεις στίχων σε νέες μουσικές ενότητες και περιέχει πιο πολλές ανατροπές. Το 1ο ημιστίχιο του 6ου στίχου («Που αν έρθη η Μοίρα σου η Κακιά») εισάγεται με τις αντρικές φωνές και με μιμητικές κινήσεις. Το επόμενο ημιστίχιο («να της χαμογελάσης») και ο 7ος στίχος («καημοί καινούργιοι αν έρθουνε…») μελοποιούνται σε δύο φράσεις με μελωδικό φθογγικό υλικό χρωματικού του ντο από σι-ύφεση και χρωματικού του ρε από σι-ύφεση,[30] με τονικά λειτουργική εναρμόνιση, και η υφή πυκνώνει σταδιακά. Σαν συνέπεια της μιμητικής υφής, οι σοπράνο καθυστερούν να ολοκληρώσουν τον 6ο στίχο («να της χαμογελάσης») και τον συνεχίζουν στη δεύτερη φράση, φτάνοντας σε μια μελωδική κορύφωση με ένα λα-ύφεση^2, ενώ στους τενόρους προηχεί ο 7ος στίχος («καημοί καινούργιοι») πριν την πτώση της 1ης μουσικής φράσης και το κλείσιμο του 6ου στίχου στις άλλες φωνές. Οι μπάσοι εισάγουν αποφασιστικά την κεφαλή του θέματος αντεστραμμένη σε κατιούσα

[30] Το άνω τετράχορδο εμφανίζεται και διατονικό (μ. 23) και χρωματικό (μ. 25).

5η, με τις πρώτες λέξεις από τον τελευταίο και νοηματικά πιο σημαντικό στίχο («Κι αν έρθει ο Χάρος ήσυχα κι αυτόν να τον κεράσης»), ακριβώς επί της πτώσης στη σι-ύφεση. Από εδώ ξεκινά η προτελευταία ενότητα, με απόκλιση στη ντο-ελάσσονα. Ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα εδώ είναι η συγχορδία της ναπολιτάνικης (μ. 28ii-29), το ότι υπάρχουν μεγάλα μελωδικά διαστήματα και επίσης οι συνεχείς αντιχρονισμοί στις σοπράνο, που αποδίδουν μια επιθανάτια αίσθηση (αναστεναγμοί ή ρόγχος). Αντί για την τελική τονική επιβεβαίωση της σολ (μ. 32 κ.εξ.), περνάμε απότομα σε τροπικό περιβάλλον, όπου οι μελωδικές γραμμές ηχούν πιο απλές και σβησμένες, σχεδόν εξαντλημένες. Το φθογγικό υλικό έως το τέλος ανήκει στην κλίμακα του χρωματικού του ντο από σολ, αλλά απουσιάζει μια σαφής τονική πτώση, με συγχορδιακή υφή. Η ατελής κατάληξη γίνεται με μελωδικές κινήσεις στις άλτο και στους μπάσους ($\hat{6}$-$\hat{7}$-$\hat{8}$ και $\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$, αντίστοιχα), ενώ παραμένει η αίσθηση της μη οριστικής λύσης. Η ελληνότροπη τροπική υφή εδώ, στην τότε δεδομένη ιστορική συγκυρία, φαίνεται να περιγράφει και να υμνεί τα πολυπληθή αφανή, σιωπηλά και καρτερικά θύματα του πολέμου στην Ελλάδα.

Στα *Πνιγμένα καΐκια* υπάρχει μια ευδιάκριτη τριμερής υποδιαίρεση, με αντιστοιχία κάθε μουσικής ενότητας σε μία στροφή (βλ. Πίνακα 4). Αξιοσημείωτη είναι η εκτενέστατη χρήση βοκαλισμών από τις άλτο και τους τενόρους στις ενότητες Α και Α΄, που σταματά μόνο στο μεσαίο μέρος: στην αρχή, όπου συνδέονται νοηματικά με τον φουρτουνιασμένο καιρό (π.χ. «η ανήμερη Νοτιά», αλλά και γενικότερα η ταραγμένη κατάσταση της θάλασσας παρακάτω), έχουν ιμπρεσσιονιστική υφή με παράλληλη κίνηση (μ. 2-3), ενώ ταυτόχρονα παραπέμπουν και σε απόκοσμες, στοιχειωμένες φωνές. Οι μιμητικές κινήσεις στις φωνές φαίνεται να συνδέονται με την σταδιακή ανάδυση ή, γενικότερα, με την κίνηση των ναυαγισμένων καραβιών, όπως προκύπτει από το συνολικό νόημα των στίχων όπου εμφανίζεται αυτή η υφή (3ος, με ολοκλήρωση του νοήματος στον 4ο, 7ος και 8ος). Όσον αφορά την εκφραστική μελοποίηση συγκεκριμένων σημαντικών λέξεων, χαρακτηριστικό είναι το ότι στις λέξεις «βγαίνουν» και «χορεύουν» (ενν. τα καΐκια, μ. 11iii και 42iii) υπάρχει διάφωνη συγχορδία (ρε-ελάσσων με διαβατικό μι στους τενόρους και ποίκιλμα λα – σολ-δίεση – λα στις άλτο). Στις ενότητες Α και Α΄ η ανάδυση και ο χορός των καραβιών ξεκινά σταδιακά, με ένα crescendo, και ηχεί θριαμβευτικά, με χρήση μιξολύδιου τρόπου από ρε, αλλά με την υποδεσπόζουσα ελάσσονα και με μελωδικές κορυφώσεις στις σοπράνο (το λα^2 επί των λέξεων «πριν» και «χορό»). Η περιγραφή της θλιβερής κατάστασής τους στην ενότητα Β γίνεται με τροπική μετατροπία, πάλι σε χρωματικό του ντο (από λα), τρόπος που χρησιμοποιήθηκε και στο *Λιμάνι* αλλά και στο *Τραγούδι του γιαλού* για τραγικές απεικονίσεις. Μέρος της 3ης στροφής, με την δραματική και φρικιαστική κορύφωση του νοήματος («ουρλιάζουνε και μέσα τους […] χορεύουν»), μελοποιείται με διανθισμένη επανάληψη της 1ης ενότητας, όπου η πυκνότερη υφή μικρών αξιών αποδίδει την ταραγμένη ατμόσφαιρα. Το κλείσιμο γίνεται με πλάγια πτώση και δυναμική *pp*, σαν η στοιχειωμένη εικόνα να εξαφανίζεται.

Ανακεφαλαιώνοντας, μετά από αυτές τις παρατηρήσεις, πιστεύω ότι η θεώρηση των χορωδιακών αυτών ως ενιαίου κύκλου είναι δυνατή, με κριτήρια που τέθηκαν στην τελευταία έκδοση του *Καταλόγου Έργων* του συνθέτη σχετικά με κύκλους τραγουδιών:[31] καταρχάς αποτελούν μελοποιήσεις ποιημάτων του ίδιου ποιητή, ο Παπαϊωάννου στο διάστημα των περίπου δώδεκα ημερών, σύμφωνα με τις ημερομηνίες που σημειώνονται στα χειρόγραφα, κατά τις οποίες ολοκληρώνεται η σύνθεσή τους, δεν

[31] Βλ. Ντούρου, ό.π., σ. 19.

ολοκληρώνει άλλα έργα, η υφή τους παρουσιάζει ομοιογένεια και, τέλος, το θεματικό περιεχόμενό τους μπορεί να ερμηνευθεί ως επιμέρους αλληγορικές εκφάνσεις ενός θεματικού άξονα, δηλαδή της εμπόλεμης κατάστασης στην οποία βρισκόταν τότε η χώρα: θλίψη για την ερήμωση, αναλαμπές αισιοδοξίας στη θέα αδάμαστων πλασμάτων ή της προσδοκώμενης άνθισης, ύμνος της καρτερικής βίωσης του θανάτου, αλλά και επιθυμία εκδίκησης που επιτάσσουν οι νεκροί μαχητές. Με βάση αυτή την ιδεολογική θεώρηση, τον συσχετισμό με την τότε σύγχρονη ιστορική συγκυρία και σε συνδυασμό με την εκτεταμένη χρήση ελληνικών τροπικών κλιμάκων, πιστεύω ότι το έργο μπορεί να ενταχθεί στη στροφή του Παπαϊωάννου προς την Εθνική Σχολή.[32] Η στροφή αυτή πραγματώνεται με προσωπικό τρόπο, χωρίς αναπαραγωγή ορισμένων ιδεολογικών θέσεων που είναι χαρακτηριστικές της προηγούμενης γενιάς συνθετών και με έντονη την παρουσία κλασικών μορφικών προτύπων ή τεχνικών της κεντροευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης.

[32] Ο Παπαϊωάννου προσεγγίζει όψιμα την ελληνική Εθνική Σχολή, δηλαδή μετά την κατεξοχήν κύρια φάση της, που εκτείνεται από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι περίπου το 1930, με υποδιαιρέσεις. Η χρονολογική έναρξη της περιόδου προσέγγισης προς τα ιδεώδη της Εθνικής Σχολής τοποθετείται στις, διαφορετικές μεταξύ τους, δικές του περιοδολογήσεις του έργου του είτε στο 1939, είτε στο 1944, με τη δεύτερη χρονολογία να υπερτερεί. Η στροφή του προς τις τάσεις της Εθνικής Σχολής στη συγκεκριμένη περίοδο μπορεί να εκληφθεί ως πατριωτική απόκριση στις τότε ιστορικές συνθήκες, καθώς η σύνθεση αποτέλεσε άμεση ή έμμεση πράξη αντίστασης κατά την Κατοχή ή προσπάθεια αναβίωσης και αναγέννησης του ελληνικού πολιτισμού μετά τον πόλεμο. Για περισσότερα, βλ. Θεοδωρίδου, ό.π., σ. 225-226 κ.εξ., όπου παρατίθεται και σχετική βιβλιογραφία γύρω από το θέμα αυτό για το συνθέτη, και Kostas Chardas, *The music for solo piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960. An analytical, biographical and contextual approach*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2010, σ. 83, για αναφορές σε έργα με προγραμματικό περιεχόμενο άλλων συνθετών της ίδιας περιόδου (Καλομοίρη, Καζάσογλου, Παλλάντιου κ.ά.).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πίνακας 1: *Ένα Λιμάνι*, μορφολογική διάρθρωση

Στίχος	Ποιητικό κείμενο	Μέτρα	Τονικοί / τροπικοί χώροι, ιδιαίτερα αρμονικά φαινόμενα, πτώσεις / καταλήξεις
1η στροφή (25 μέτρα)			
1ος	Οι καταχνιές που υφαίνουνε το ρούχο του χειμώνα,	1-6	Πρότυπο κλίμακας: Δώριος από μι. Απόκλιση σε αιολικό από σι. Κατάληξη στην V του αιολικού από σι.
2ος	Έδιωξαν τις νεράιδες με τη στερνή αλκυόνα.	7-13	
3ος	Άγριο το κύμα της νοτιάς τώρα χτυπά ολοένα,	14-20	Τσιγγάνικη κλίμακα από σι. Απόκλιση στη Ρε-μείζονα (μ. 21) με τροπικά χρωματισμένη κατάληξη (χρωματικός από ρε, μ. 24-25).
4ος	Κι' ο αντίλαλός του στη σπηλιά βαθειά βογγά θλιμμένα. *Μιμητικές είσοδοι για τη λέξη* «αντίλαλος» *(T, A, S)*	(18 B) 20-25	
2η στροφή (21 μέτρα)			
5ος	Θαλασσινό φθινόπωρο στον πάτο έχει σκεπάσει,	26-31	Σύνδεση με την προηγούμενη ενότητα με πτώση σε χρωματικό του ντο από σολ, απόκλιση στη Σι-ύφεση-μείζονα / ελάσσονα, μισή πτώση στη σι-ύφεση.
6ος	Τις αστραπές των κοχυλιών και των φυκιών τα δάση.	31-35	
7ος	Και μια θολούρα αδιάκοπη ποιος ξέρει που' χει πάρει	36-46	Φαινόμενα χρωματικής αποσταθεροποίησης, τονική πτώση σε αμφίσημη συγχορδία (μ. 46-47): ελαττωμένη (σολ – σι-ύφεση – μι σε α΄ αναστροφή), με λύση του μι, ως καθυστέρηση 6ης.
8ος	Το τρέκλισμα του κάβουρα, των αχινών το σμάρι.		
3η στροφή (31 μέτρα)			
9ος	Σαν κάστρα που ρημάξανε τα βράχια στο λιμάνι·	46-52	Αιολικός από σολ, πτώση iv – I_{om3}.
10ος	Μόνο της μπόρας έμειναν οι γλάροι καπετάνιοι.	53-63	Σολ, τροπή προς αιολικό από μι, τροπική πτώση v – I επί ισοκράτη της τονικής.
11ος	Κι' η χειμωνιάτικη νυχτιά μονάχα αυτή το ρίχνει,[33]	64-76	Επανάληψη ενότητας μ. 1-13, δώριος από μι, με πτώση v^{7}_{5b} – I.
12ος	Στην κυματούσα θάλασσα το σκοτεινό της δίχτυ.		

Πίνακας 2: *Μυγδαλιές*, μορφολογική διάρθρωση

Στίχος	Ποιητικό κείμενο	Μέτρα	Τονικοί / τροπικοί χώροι, ιδιαίτερα αρμονικά φαινόμενα, πτώσεις / καταλήξεις
1η στροφή (25 μέτρα)			
1ος	Μέσ' στου χειμώνα την καρδιά, της μυγδαλιάς τα λούλουδα,	1-8	**Ενότητα Α:** Η Λα-ύφεση-μείζων επιβεβαιώνεται στα μ. 1-4. Απόκλιση προς τη Ντο-ύφεση στα μ. 9-12. Ασυνήθιστη, ιμπρεσσιονιστικού χρώματος διαδοχή ελαττωμένης – ελάσσονος συγχορδίας (μ. 13-14), κατάληξη στην ii^{7}.
2ος	από τον ήλιο ιλάρωσε κι ο θυμωμένος μήνας,	8-14	

[33] Στην έκδοση των ποιημάτων του Πορφύρα από την Πολίτου-Μαρμαρινού υπάρχει ο γλωσσικός τύπος «ρίχτει»· βλ. Πορφύρας, ό.π., σ. 155.

3ος	της ομορφιάς γύρω τριγύρω ένα στεφάνι πλέκετε,	14-21	Χρωματικότητα με παρενθετικές δεσπόζουσες, απόκλιση στην vi (μ. 19-22), παρουσία της ομώνυμης ελάσσονος τονικής (μ. 24). Εκφραστική παραμονή επί της V/V επί 5 συνολικά μέτρα, με εναλλαγές 9ης (μικρής και μεγάλης) και 13ης.
4ος	ξέσκεποι βράχοι και βουνά γραμμένα της Αθήνας.	21-25	
2η στροφή (21 μέτρα)			
5ος	Τα χιόνια είναι στον Πάρνηθα σαν άνθισμα κι αυτά,	26-31	**Ενότητα Β**: Αντί της αναμενόμενης μετατροπίας στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 31 κ.εξ.) παρουσιάζεται η βαρυμένη έκτη της, Ντο-ύφεση, και ακολουθεί ασαφής τονική περιπλάνηση μεταξύ της Ντο-ύφεση και της λα-ύφεση, με αποφυγή πτώσης πριν το τέλος της ενότητας.
6ος	χαϊδεύει τον Κορυδαλλό δειλή χλωράδα ονείρου,	31-35 (10 μέτρα)	
7ος	του θείου του Βράχου του γελά η Πεντέλη, κι ο Υμηττός	36-46 (11 μέτρα)	**Ενότητα Α'**: Απροσδόκητη πτώση στην vi της Λα-ύφεση, ελαφρά παραλλαγμένη μελωδικά και μεταφερμένη κατά μία 5η χαμηλότερα επανάληψη των μ. 16-30. Codetta στα μ. 62-65.
8ος	ακούει γυρτός το ερωτικό τραγούδι του Φαλήρου.		

Πίνακας 3: *Τραγούδι του γιαλού*, μορφολογική διάρθρωση

Στίχος	**Ποιητικό κείμενο**	**Μέτρα**	**Τονικοί / τροπικοί χώροι, ιδιαίτερα αρμονικά φαινόμενα, πτώσεις / καταλήξεις**
1η στροφή (14 μέτρα)			
1ος	Πιέ στου γιαλού τη σκοτεινή ταβέρνα το κρασί σου,	1-8	Αιολικός από σολ.
2ος	σε μι' άκρη, τώρα π' αρχίσαν ξανά τα πρωτοβρόχια,		Εναλλαγή σε δώριο (μ. 4iii-5), συνύπαρξη αρμονικής σολ ελάσσονος / χρωματικού του ντο από σολ (μ. 6-8).
3ος	πιέ το με ναύτες και σκυφτούς ψαράδες αντικρύ σου,	9-11	Απόκλιση προς Σι-ύφεση-μείζονα, κατάληξη στην V της σολ με ρυθμικές αξίες δύο τετάρτων.
4ος	μ' ανθρώπους που βασάνισε κι η θάλασσα κι η φτώχεια.	12-14	Μετατροπία προς αιολικό από σι-ύφεση (τροπική v), αλλά κατάληξη στην V της με αξίες δύο τετάρτων.
2η στροφή (25 μέτρα)			
5ος	Πιέ το η ψυχή σου αξέννοιαστη τόσο πολύ να γίνει,	15-18	Πτώση και πορεία στη Σι-ύφεση-μείζονα, κατάληξη στην V της σολ με αξίες δύο τετάρτων.
6ος	που αν έρθ' η Μοίρα σου η κακιά (*3 επαναλήψεις ημιστίχιου*) να της χαμογελάσης, *S: επέκταση τμήματος στίχου* («να της χαμογελάσης») *στην επόμενη φραστική ενότητα* (μ. 22ii-23iii), *T: προήχηση κειμένου επόμενου στίχου* («καημοί»)	19-23ii	σολ: Υπαναχώρηση στη iv (μ. 19-20) / φθογγικό υλικό χρωματικού τρόπου του ντο από σι-ύφεση, τονική εναρμόνιση, νοηματική έμφαση με συγχορδία αυξημένης έκτης.
7ος	Καημοί καινούργιοι αν έρθουνε μαζί σου ας πιουν κι εκείνοι, *B: προήχηση κειμένου επόμενου στίχου με κύτταρο του θέματος* («Κι αν έρθη ο Χάρος»)	23-26	Τροπική εναλλαγή σε χρωματικό του ρε από σι-ύφεση, τονική εναρμόνιση, πυκνή – ως προς την κίνηση των φωνών – μετατροπική αρμονική πορεία προς μι-ύφεση-ελάσσονα, που διακόπτεται με ναπολιτάνικη της σι-ύφεση (στην τελευταία εμφάνιση της λέξης «καινούργιοι», που ανατίθεται στις σοπράνο), πτώση σε σι-ύφεση.

8ος	κι αν έρθει ο Χάρος, ήσυχα κι αυτόν να τον κεράσεις. *Μεγάλες παρατάσεις συλλαβών, καμία επανάληψη κειμένου επί σχεδόν 13 μέτρα*	26-39	Αιολικός από σι-ύφεση / απόκλιση προς ντο-ελάσσονα, διαρκείς αντιχρονισμοί στις σοπράνο / κατάληξη στη V της σολ (μ. 32) / coda με χρωματικό του ντο από σολ. Η πτώση ολοκληρώνεται μόνο με μελωδικά καταληκτικά σχήματα σε Β και Α.

Πίνακας 4: *Πνιγμένα καΐκια*, μορφολογική διάρθρωση

Στίχος	**Ποιητικό κείμενο**	**Μέτρα**	**Τονικοί / τροπικοί χώροι, ιδιαίτερα αρμονικά φαινόμενα, πτώσεις / καταλήξεις**
1η στροφή (17 μέτρα)			
1ος	Όταν από την ανήμερη Νοτιά κυνηγημένα,	1-8	**Ενότητα Α**: Δώριος από ρε. Βοκαλισμοί σε Τ και Α.
2ος	Τ' άλλα καΐκια σε γιαλούς απάνεμους ποδίζουν,		Αρμονική-φυσική ρε-ελάσσων, απόκλιση στη λα.
3ος	Εκείνα που' ναι από καιρό μες το βυθό πνιγμένα	8-11ii	Επιβεβαίωση λα-ελάσσονος. Μιμητικές κινήσεις (Β, S).
4ος	Βγαίνουν απάνω κι όπως πριν στο πέλαγο αρμενίζουν.	11iii-17	Πορεία προς και πτώση σε μιξολύδιο από ρε (με iv ελάσσονα).
2η στροφή (14 μέτρα)			
5ος	Τρύπια και σάπια και χωρίς πανιά και δίχως ξάρτια	18-23	**Ενότητα Β**: Χρωματικός του ντο από λα, με χρωματικό άνω τετράχορδο. Αιολικός από λα (παροδικά το κάτω τετράχορδο χρωματικό, ρε-δίεση στο μ. 21iv, Τ).
6ος	Κι οι ναύτες λείπουν, λείπουνε κι οι γέροι καπετάνιοι. *Εξαρχής συνήχηση 5ου και 6ου στίχου σε Β και Τ*		
7ος	Σε κάποια ακόμη μένουνε σπασμένα τα κατάρτια,	24-27	Αιολικός από λα. Μιμήσεις (μ. 24, Τ, Α, S). Αλυσίδα και κανόνας ανά ζεύγη φωνών (S, A – T, B).
8ος	Και πάνε παν και δε ζητάν να βρουν ένα λιμάνι.	28-31	
3η στροφή (20 μέτρα)			
9ος	Όσο βραδυάζει πιο πολύ τα κύματα θεριεύουν	32-38	**Ενότητα Α'**: Επανάληψη της ενότητας των μ. 1-17, με περισσότερο διανθισμένη ρυθμικά υφή (π.χ. μ. 36: Β, S· μ. 37-38: Τ· μ. 38iv-39: Β, S). Coda (μ. 47-51), πλάγια πτώση.
10ος	Ουρλιάζουνε και μέσα τους κυλάν απάνω κάτου		
11ος	Παρακυλάν τα μαύρ' αυτά καΐκια και χορεύουν	39-42ii	
12ος	Χορεύουν τον τρελλό χορό τον άγριο του θανάτου.	42iii-51	

Αισθητική συμφωνία;
Μια οντολογία της σχέσης μουσικής και ζωγραφικής

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Η ιστορία της τέχνης έχει να υποδείξει μια σειρά ζωγραφικών έργων που έχουν θέμα τους τη μουσική. Ο κλάδος της μουσικής εικονογραφίας ασχολείται με αυτές. Όλες οι εποχές γνωρίζουν την εκπροσώπηση της μουσικής συνήθως με τη μορφή αλληγορίας της τέχνης αυτής ή αναπαριστώντας ανθρώπους την ώρα που παίζουν μουσική σε ένα όργανο. Η απεικόνιση της στιγμής της παραγωγής του ήχου υποκαθιστά αυτό που φυσικά δεν μπορεί να αποδοθεί εικαστικά, δηλαδή την ίδια τη μουσική. Και η ιστορία της μουσικής γνωρίζει έργα που αφορούν ρητά τα εικαστικά έργα τέχνης. Το συμφωνικό ποίημα του Franz Liszt *Hunnenschlacht* (*Η σφαγή των Ούνων*) παραπέμπει στο φρέσκο του Wilhelm von Kaulbach και εντάσσεται σε μια σχετικά παλιά παράδοση μουσικής περιγραφής σκηνών μάχης, που ξεκινά από το μπαρόκ με τον Janequin (*La Guerre* ή *La Bataille*) και περιλαμβάνει έργα των Claudio Monteverdi (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624), Wolfgang Amadeus Mozart (δύο χοροί, "*La bataille*", KV 535), Joseph Haydn (*Συμφωνία αρ. 100, "Στρατιωτική"*), Ludwig van Beethoven (*Η νίκη του Wellington*) και Σεργκέι Προκόφιεβ (*Μάχη των πάγων*, ενορχηστρώθηκε οπτικά από τον Σεργκέι Αϊζενστάιν στην ταινία του *Αλεξάντρ Νιέφσκι*). Το πιο γνωστό μουσικό έργο με πρότυπο τη ζωγραφική είναι σίγουρα οι *Εικόνες από μια έκθεση* (1874) του Μοντέστ Μούσοργκσκι (1839-1881), στο οποίο ο συνθέτης παραπέμπει σε πίνακες του φίλου του ζωγράφου Βίκτωρ Αλεξάντροβιτς Χάρτμαν (1834-1873). Ενδιαφέρον σχετικά με αυτό το έργο έχει η μετέπειτα προσπάθεια αντιστροφής στη σχέση «πρότυπο / μεταφορά» μεταξύ των δύο τεχνών στο ομώνυμο έργο του Βασίλι Καντίνσκι. Ο ζωγράφος προσεγγίζει το εικαστικό περιεχόμενο της μουσικής και συνθέτει ένα αφηρημένο μουσικό θέατρο, που με συνδυασμό του φωτισμού και των κυρίως γεωμετρικών σχημάτων κάνει ορατό το νοηματικό και μορφολογικό περιεχόμενο της μουσικής.

Το θέμα της σχέσης των τεχνών έχει συζητηθεί λεπτομερώς ήδη από τον 18ο αιώνα: η ομάδα του Λαοκόωντα αποτελεί παράδειγμα για τη θεωρία του Lessing σχετικά με την έννοια της «γόνιμης στιγμής» και τα όρια του είδους των τεχνών.[1] Ο Lessing ερμηνεύει με παραδειγματικό τρόπο το ρωμαϊκό αντίγραφο, λέγοντας ότι στη στιγμή της απεικόνισης συνοψίζεται η ιστορία του ιερέα Λαοκόωντα και των παιδιών του στη μάχη με τα φίδια που στέλνουν οι θεοί για να τιμωρήσουν αυτόν που αποκάλυψε το τέχνασμα του δούρειου ίππου. Ο θεατής γίνεται μάρτυρας της μάχης σε μια γόνιμη στιγμή που συνθέτει το άμεσο παρελθόν, λίγο πριν την εμφάνιση των φιδιών, και το άμεσο μέλλον, μετά την επίθεσή τους. Ο Lessing διαπιστώνει σχετικά ότι οι εικαστικές τέχνες δεν μπορούν να αναπαραστήσουν γεγονότα στο χρόνο, γι' αυτό, όπως στο γλυπτό του Λαοκόωντα, οι καλλιτέχνες τους πρέπει να βρουν τη γόνιμη στιγμή που συνθέτει τις τρεις χρονικές διαστάσεις (παρελθόν, παρόν, μέλλον). Οι χρονικές τέχνες, από την άλλη, είναι αναγκασμένες να παρουσιάζουν το ανθρώπινο σώμα μέσα από τις ενέργειές του και τις συνέπειες αυτών, καθώς δεν μπορούν να περιγράψουν το ίδιο.

[1] Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Reclam, Στουτγκάρδη 1964.



***Ο Λαοκόων και οι γιοί του* (Βατικανό)**

Θα μπορούσε να τεθεί εδώ το εξής ερώτημα: είναι ίσως εφικτό να αναζητήσουμε το αισθητικό νόημα της γόνιμης στιγμής και σε μια χρονική τέχνη όπως η μουσική; Η στιγμή της λύσης της διαφωνίας της δεσπόζουσας ως στιγμής που συνθέτει τη δυναμική της τονικής έλξης με τη σταθερότητα της τονικής θα ήταν ίσως ικανή να χαρακτηριστεί ως τέτοια. Επίσης η στιγμή της επαναφοράς του θέματος ως συνέπεια της δυναμικής διαδικασίας της ανάπτυξης σε μια σονάτα. Όπως διαπιστώνει ο Theodor W. Adorno, στον Beethoven η επανέκθεση δεν αποτελεί, όπως σε άλλους συνθέτες, σαν τον Mahler, μια απλή επανεκκίνηση («που μοιάζει σαν να κάθεται κάποιος και μετά το τέλος ενός φιλμ στη θέση του στο σινεμά και να την ξαναβλέπει από την αρχή»[2]), αλλά μεταφέρει τη δυναμική του ασταθούς μεταβατικού τμήματος της ανάπτυξης στη στιγμή της επαναφοράς της σταθερότητας και ισορροπίας στην επανέκθεση. Θα μπορούσαμε, ίσως, λοιπόν να γενικεύσουμε την έννοια της γόνιμης στιγμής, διευρύνοντας το περιεχόμενό της και στη χρονική τέχνη της μουσικής; Το χαρακτηριστικό της σύνθεσης των χρονικών στιγμών θα αποτελούσε τότε ένα κοινό δομικό στοιχείο που συνδέει τις τέχνες μεταξύ τους, έτσι και τη χρονική τέχνη της μουσικής με τη ζωγραφική ή τη γλυπτική.

[2] Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1960, σ. 127.

Ο Arthur Schopenhauer έχει ως αφετηρία της αισθητικής του μια αυστηρή και σαφή ιεράρχηση των τεχνών, στην κορυφή της οποίας είναι η μουσική. Αυτή είναι η πιο γνήσια και άμεση έκφραση της βούλησης εν γένει, ενώ όλες οι άλλες τέχνες, στις οποίες ανήκουν και οι εικαστικές τέχνες, θολώνουν περισσότερο ή λιγότερο την ιδιότητά τους αυτή, επειδή ασχολούνται με τα φαινόμενα των επιμέρους πραγμάτων, με τις «παραστάσεις». Στον άνθρωπο, η βούληση για ζωή (*Wille zum Leben*) κατευθύνει και κυριαρχεί σε όλες τις πράξεις του. Αυτή η βούληση είναι τυφλή. Η ανθρώπινη επιθυμία είναι μάταιη, άλογη, ακαθοδήγητη, και αυτό ισχύει και για το σύνολο της ανθρώπινης δράσης. Έτσι και η μουσική. Η τέχνη αυτή δεν είναι καθόλου, όπως οι άλλες τέχνες, εικόνα των ιδεών αλλά η εικόνα της ίδιας της βούλησης, της οποίας η αντικειμενικότητα είναι οι ιδέες. Γι' αυτόν τον λόγο ακριβώς, η επίδραση της μουσικής είναι πολύ πιο ισχυρή και ζωντανή από εκείνη των άλλων τεχνών: αυτές μιλάνε μόνο για τη δημιουργία, υπό τις προϋποθέσεις του «χώρου, του χρόνου και της αιτιότητας, ενώ η μουσική για την ουσία».[3] Η σχέση μουσικής και εικαστικής παράστασης είναι όπως η σχέση ενός «τυχαίου παραδείγματος σε σχέση με μια γενική έννοια».[4]

Ο Schopenhauer ωστόσο δεν εκτιμά τη ζωγραφική με τον ίδιο τρόπο όπως το πλατωνικό δόγμα των ιδεών.[5] Εκεί οι εικαστικές τέχνες είναι, ως γνωστόν, μόνο η απομίμηση του πράγματος και πολύ μακριά από την "ιδέα". Ο Schopenhauer, αντιθέτως, παραδέχεται ότι οι εικαστικές τέχνες είναι ικανές να κάνουν αισθητές τις ιδέες ως «πρόδρομοι της παράστασης της βούλησης», ωστόσο η ματιά τους είναι θαμπή, επειδή εξακολουθούν να αναφέρονται σε επιμέρους πράγματα στον κόσμο της απλής παράστασης (αρχή της ατομικότητας). Η μουσική, προσπερνώντας τις ιδέες, ακόμη και του φαινομενικού κόσμου, είναι κάτι τελείως ανεξάρτητο από αυτόν, τον αγνοεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε «θα μπορούσε να συνεχίσει να υπάρχει ακόμη και χωρίς τον κόσμο».[6]

Υπό το πρίσμα αυτής της σημαντικής αλλά όχι αξεπέραστης διαφοράς μεταξύ της ζωγραφικής και μουσικής, τίθεται το ερώτημα για τα τυχόν κοινά σημεία μεταξύ των δύο αυτών τεχνών, για στοιχεία που στο πλαίσιο κοινών αισθητικών αρχών φέρουν σε επαφή τις δύο τέχνες. Σίγουρα, αρκετά μουσικά έργα εμφανίζονται να είναι συνδεδεμένα με λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένες εικόνες (φυσικά η προγραμματική μουσική αλλά και έργα όπως η *Ποιμενική* του Beethoven ή ο *Μολδάβας* του Smetana). Αλλά αυτές οι εικόνες έχουν μόνο αλληγορική σχέση με την πραγματικότητα, γεννιούνται μέσα από μουσικές ιδέες που σχετίζονται συνειρμικά με τον κόσμο γύρω μας. Χωρίς τη βοήθεια λεκτικών προγραμματικών χαρακτηρισμών θα ήταν μάλλον αδύνατο να αναγνωρίσουμε σε αυτές συγκεκριμένο περιεχόμενο, εικόνες και έννοιες στη μουσική. Η σχέση της μουσικής με τον πραγματικό κόσμο φαίνεται έτσι επίπλαστη, όχι αυθεντική. Κάθε προσπάθεια σύγκλισης μουσικής και ζωγραφικής φαίνεται να μην αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα της κάθε τέχνης στη σχέση της με το χρόνο και το χώρο. Η σύγκλιση αυτή προφανώς δεν επιτυγχάνεται όταν η μία τέχνη αντιγράφει την άλλη. Ούτε η προσπάθεια θεματικής προσέγγισης της πραγματικότητας

[3] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1984, § 52, σ. 366. Βλ. επίσης: Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική στη νεώτερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σ. 82-97.

[4] Ό.π., σ. 367.

[5] Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, ο ζωγράφος απέχει από την αλήθεια, καθώς ζωγραφίζει το αντικείμενο όχι μόνο όπως αυτό παρουσιάζεται στις αισθήσεις του, αλλά και από τη συγκεκριμένη οπτική γωνία που το βλέπει. Η μίμηση που ασκεί είναι όχι της αλήθειας αλλά του φαινομένου. Βλ. Πλάτωνας, *Πολιτεία* Χ 598α.

[6] Schopenhauer, ό.π., σ. 359.

στη μουσική (όπως στην προγραμματική μουσική), ούτε η απόπειρα δημιουργίας ψευδαίσθησης της κίνησης στο χρόνο (όπως π.χ. στους Φουτουριστές), καθιστά δυνατό ένα δομικό συσχετισμό μεταξύ των τεχνών. «Μόλις μιμηθεί, μια τέχνη απομακρύνεται από αυτή με το να διαψεύδει την αναγκαιότητα του δικού της υλικού και να πέφτει στο συγκρητισμό μιας αφηρημένης παράστασης ενός μη διαλεκτικού συνεχούς των τεχνών γενικά».[7]

Οι εικαστικές τέχνες, αντίθετα με τη μουσική, σχετίζονται κυρίως με την ύπαρξη συγκεκριμένων παραστάσεων, ωστόσο, λόγω του ότι μπορούν μέσω της αφαίρεσης να δημιουργούν εικόνες, είναι ικανές να απεξαρτηθούν από αυτές, συγκροτώντας ένα μορφολογικό σύστημα με κανόνες ανεξάρτητους. Έτσι, μια άλλη προσπάθεια αλληλοπροσέγγισης των τεχνών θα μπορούσε να έχει ως αφετηρία την έλλειψη συγκεκριμένης αντικειμενικότητας, το σκεπτικό ότι η καλλιτεχνική διαδικασία βασίζεται στο σχηματισμό ενός ξένου προς την πραγματικότητα, απόλυτου υλικού, κατά το πρότυπο της μουσικής. Με τον τρόπο αυτό αίρονται εξ αρχής οι περιορισμοί που θέτει η ορατή πραγματικότητα. Η απόλυτη χειραφέτηση της τέχνης από το αντικείμενο θέτει τις εικαστικές τέχνες στο επίπεδο της μουσικής.

Ο Wilhelm Worringer τονίζει, στο βιβλίο του *Αφαίρεση και ενσυναίσθηση* (1905), υπό την επιρροή του ιμπρεσιονισμού και της art nouveau και με ρητή αναφορά στον Schopenhauer, τη δυνατότητα των τεχνών να εκφράσουν παγκόσμια και ουσιαστικά νοήματα. Η παρόρμηση προς την αφαίρεση αποτελεί την αφετηρία κάθε μορφής τέχνης. «Η πρωταρχική τάση της καλλιτεχνικής βούλησης, έχοντας ως αφετηρία τα θολά σημεία της αντίληψης που προσδίδουν σχετικότητα στα πράγματα του έξω κόσμου, είναι να αποκτηθεί μια αφαίρεση του αντικειμένου, δίνοντας στο θεατή την ήρεμη συνείδηση ότι απολαμβάνει το αντικείμενο στην αναγκαιότητα της κλειστής υλικής του ιδιαιτερότητας».[8] Αφού η μουσική παρέχει αυτή τη μορφή της αφαίρεσης ήδη από μόνη της, ενώ οι εικαστικές τέχνες δίνουν προτεραιότητα στη μίμηση των μεμονωμένων φαινομένων, η υπερβατικότητα σε ένα εικαστικό έργο είναι δυνατή μόνο αν απενεργοποιηθούν η μνήμη και η εμπειρία ή, στην καλύτερη περίπτωση, αν αυτές αποτελέσουν μόνο σταθμό. Με τις σκέψεις αυτές, η ποιοτική διαφορά ανάμεσα στη μουσική και τη ζωγραφική εξαφανίζεται. Η αφαίρεση στη ζωγραφική δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας επαφής των τεχνών μεταξύ τους σε ένα βαθύτερο δομικό επίπεδο.

Παρατηρώντας, σύμφωνα με τα προηγούμενα, ότι η εικαστική αποτύπωση της γόνιμης στιγμής ενός χρονικού γεγονότος αλλά και η αφαίρεση από την πραγματική παράσταση σε μια υπερβατική έννοια του χώρου αποτελούν δύο από τους τρόπους σύγκλισης των εικαστικών τεχνών με τη μουσική, θα αναρωτιόμασταν τώρα με ποιο τρόπο η μουσική, με τη σειρά της, θα μπορούσε να προσεγγίσει αισθητικά τη ζωγραφική, τη γλυπτική κ.λπ. Με ποιο τρόπο θα μπορούσε και η μουσική να αξιοποιήσει τη διαλεκτική της υπόσταση, υπερβαίνοντας, όπως και η ζωγραφική, τη σχέση της με την πραγματικότητα, που – στην περίπτωση της μουσικής – αυτή δεν είναι άλλη από τη σχέση της με τη γραμμική ροή του χρόνου. Η αποτυπωμένη στην παρτιτούρα χρονικότητα αλλά και η έννοια της γόνιμης στιγμής στη μουσική, με τον τρόπο που αναφέραμε, σίγουρα αποτελούν στοιχεία της διαλεκτικής σχέσης της τέχνης αυτής με το χώρο και το χρόνο. Μια άλλη δυνατότητα μας αποκαλύπτει η βασική αισθητική αρχή του ζωγράφου αλλά και μουσικού Paul Klee: «Η απλή κίνηση μας

[7] Theodor W. Adorno, «Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής» (μτφρ. Όλυ Ψυχοπαίδη-Φράγκου), *Μουσικολογία* 10-11, Νήσος, Αθήνα 1998, σ. 15.

[8] Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, Μόναχο 1921, σ. 54-55.

φαίνεται κοινότοπη. Το χρονικό στοιχείο πρέπει να εξαλειφθεί. Χτες και αύριο σε μια ταυτοχρονία. Η πολυφωνία στη μουσική προσέγγισε, έως ένα βαθμό, αυτή την καλλιτεχνική αναγκαιότητα. Αν η χρονικότητα θα μπορούσε να ξεπεραστεί από μια συνειδησιακά αντιληπτή αντίστροφη κίνηση, θα ήταν δυνατή μια περαιτέρω άνθιση αυτής της τέχνης. Η πολυφωνική ζωγραφική ξεπερνά τη μουσική, διότι το χρονικό στοιχείο είναι περισσότερο χωρικό. Η έννοια της συγχρονικότητας εμφανίζεται με μεγαλύτερο πλούτο».[9]

Τα λόγια του Klee παραπέμπουν στους θεμελιώδεις κανόνες της δωδεκαφθογγικής μουσικής, μιας μουσικής που υιοθετεί την ιδέα της εξάλειψης της γραμμικής αντίληψης του χρόνου, καθώς κατά τον Schönberg ορίζεται σε ένα μουσικό χώρο που, μέσα από τη μέθοδο της αναστροφής και της καρκινικής μετατροπής, συγκροτείται από τα αντιθετικά μεταξύ τους είδη χρονικής και χωρικής εμφάνισης της σειράς. Το κατά πόσο η αντιληψιμότητα της αντίστροφης κίνησης, που θα μπορούσε να εξισορροπήσει την αρχική κίνηση σύμφωνα με το αίτημα του Klee, είναι εφικτή στη μουσική, είναι ένα γνωστό πρόβλημα της μουσικής αυτής. Η παρατήρηση του Klee θέτει, ωστόσο, το καίριο φιλοσοφικό ερώτημα για την ύπαρξη ενός κοινού σε όλες τις μορφές τέχνης, υπέρτατου αισθητικού σκοπού – σκοπού που εμφανίζεται ως η καλλιτεχνική συγκρότηση ενός διαλεκτικού χωρόχρονου.



Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932

[9] Ημερολόγιο του Paul Klee, όπως αναφέρεται στο: Friedrich Teja Bach, «J. S. Bach in der klassischen Moderne» («Ο J. S. Bach στον κλασσικό μοντερνισμό»), στο: Karin von Maur (επιμ.), *Vom Klang der Bilder*, Prestel, Στουτγκάρδη 1985, σ. 332.

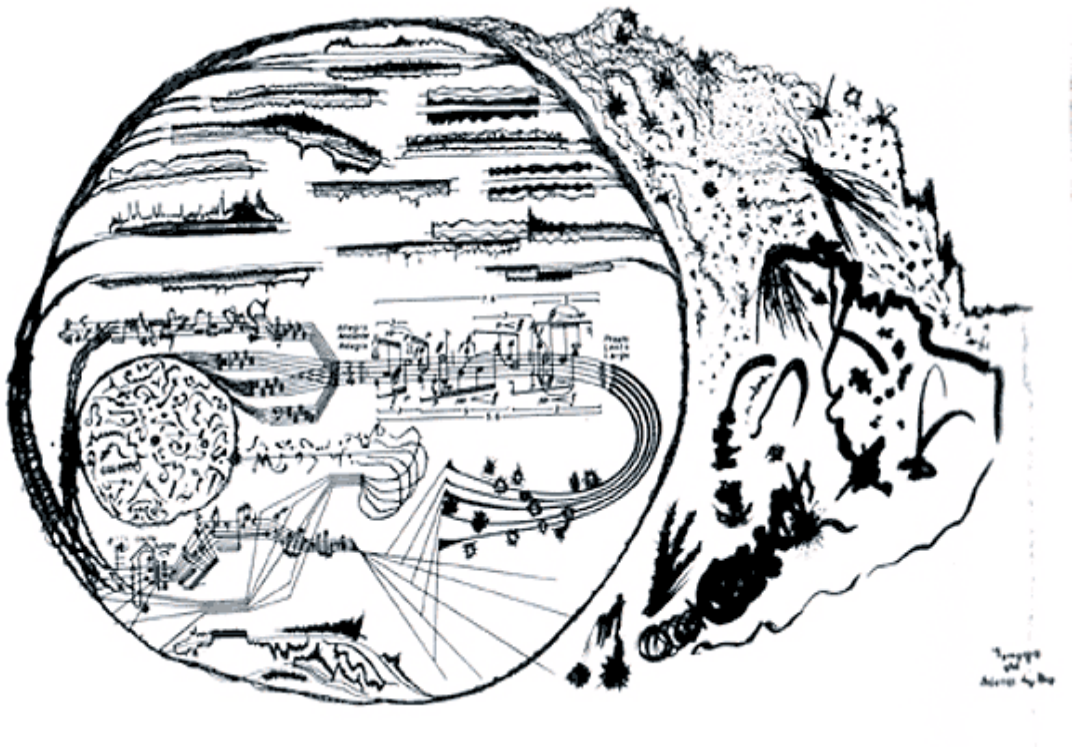
Με δεδομένο ότι και η ζωγραφική είναι χρονική τέχνη, καθώς δημιουργείται, τον μορφοποιεί και γίνεται αντιληπτή στο χρόνο, εμφανίζεται στον Klee να έχει το προβάδισμα. Η χρονικότητά της δεν σχετίζεται με το φυσικό, μετρήσιμο χρόνο, αλλά έχει υπερβατολογικό χαρακτήρα. Ο χρόνος της ζωγραφικής δεν είναι γραμμικός και μη αναστρέψιμος, όπως στη μουσική. Η χρονικότητά της είναι πιο περιεκτική και ουσιαστική, ακριβώς επειδή δεν συμβαδίζει με το φυσικό χρόνο, αλλά είναι εξισορροπημένη από τη χωρικότητα του πίνακα. Για την εικόνα όλα είναι ταυτόχρονα. Τη σύνθεσή της αποτελεί η διευθέτηση αυτού που υπάρχει στο χώρο σε «διάταξη γειτνίασης, στο ότι μεταθέτει τη μορφική αρχή του "ταυτόχρονου" στη δομή της συγκεκριμένης ενότητας των στιγμών της εικόνας. Η διαδικασία αυτή όμως […] είναι κατ' ουσίαν μία διαδικασία σχέσεων έντασης […]. Η εντασιακή σχέση όμως δεν είναι δυνατό να νοηθεί απόλυτα χωρίς το χρονικό στοιχείο γενικά. Γι' αυτό, ο χρόνος είναι, πέραν εκείνου που ξοδεύτηκε για την κατασκευή του, εμμενής στον πίνακα. Αντικειμενοποίηση και εξισορρόπηση της έντασης στον πίνακα είναι στον ίδιο βαθμό ιζηματοποιημένος χρόνος».[10]

Το πλεονέκτημα της μουσικής, αντίθετα, είναι ότι μπορεί κάποιος να παρακολουθήσει τη διαδικασία γένεσης του έργου τέχνης όπως αυτή έχει καταγραφεί από τον συνθέτη, σε αντιδιαστολή με τη ζωγραφική, όπου ο δέκτης τίθεται προ τετελεσμένων γεγονότων. Αυτό, όπως τονίζει ο Klee, έχει ως συνέπεια την αδυναμία του αρχάριου να εντοπίσει τον τρόπο που θα προσεγγίσει το ζωγραφικό έργο, να ανακαλύψει πού θα πρέπει να ξεκινήσει την ανάγνωση του πίνακα και ποιές κατευθυντήριες μορφολογικές αξίες θα πρέπει να ακολουθήσει κατά την αντιληπτική διαδικασία, ώστε να εντοπίσει το νόημά του. Από την άλλη πλευρά, ακριβώς αυτή η αμφισημία γίνεται πλεονέκτημα όταν απευθύνεται σε ειδήμονες. Τροποποιώντας κάθε φορά την πορεία της αντίληψής του, ο ειδήμονας είναι σε θέση να κατανοήσει την ουσία του έργου στον πολυδιάστατο χαρακτήρα του.

Με την αποδοχή, προφανώς, της αισθητικής υπεροχής της εικαστικής έκφρασης, όπως αυτή εκφράζεται στον Klee, αλλά και προχωρώντας ένα βήμα πιο μπροστά, στην επίτευξη μιας ιδανικής και εξισορροπημένης σχέσης μεταξύ χώρου και χρόνου, που όμως αυτή τη φορά βασίζεται στη χρονικότητα του μουσικού ήχου υπό την προϋπόθεση της αναίρεσής του στον εικαστικό χώρο, το έργο ενός μουσικού συνθέτη δεν συγκροτεί μονάχα μια χρονικότητα που εγκαταλείπει τις κατηγορίες της μη αναστρεψιμότητας και της γραμμικότητας του φυσικού χρόνου. Τα μουσικά έργα του Ανέστη Λογοθέτη με αφετηρία μια εικαστική ιδέα στο χώρο διανοίγουν ποικίλους τρόπους ερμηνείας και χρονικής ανάγνωσης των μουσικών συμβόλων, προσεγγίζοντας στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την ιδέα μιας μουσικής που είναι σε θέση να αλληλεπιδράσει με εικαστικά έργα τέχνης, μιας μουσικής που ξεπερνά διαλεκτικά τη φυσική της χρονική υπόσταση, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία μιας μετα-αισθητικής του καλλιτεχνικά διαμορφωμένου χωρόχρονου. Τα έργα αυτά υπερβαίνουν την ατέρμονη διαδοχή της χρονικότητάς τους, με τον ίδιο τρόπο όπως τα αντίστοιχα εικαστικά έργα τη στατική χωρικότητά τους. Με γνώμονα το ιδανικό της αισθητικής αποστασιοποίησης και απελευθέρωσης από τη "φυσική" υλική τους υπόσταση, τα έργα αυτά τονίζουν τον υπερβατικό χαρακτήρα τους όχι πια σε αναφορά με το χώρο αλλά με το χρόνο στη μη αναστρεψιμότητά του. Η καταγραμμένη παρτιτούρα δεν ταυτίζεται με το μουσικό έργο· προϋποθέτει ιδιαίτερη φαντασία στη σχέση ήχου και παρτιτούρας, αφού αυτή είναι μια προτροπή για την εκτέλεση, μια αφηρημένη γραφική παράσταση ως προάγγελος για το συγκεκριμένο έργο. Η κάθε

[10] Adorno, «Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής», ό.π., σ. 18.

ερμηνεία δημιουργεί το πρωτότυπο και μοναδικό. Έτσι, έχουμε εδώ την περίπτωση ενός «δεύτερου» δημιουργού. Ο «πρώτος» δημιουργός καταγράφει μόνο την εικαστική προτροπή για τις διαφορετικές ηχητικές μορφές του έργου, παρέχει την υποδομή πάνω στην οποία ο «δεύτερος» καλλιτέχνης, με ευρύτατη ερμηνευτική ελευθερία, που συνιστά ωστόσο μια εγγενώς δημιουργική δραστηριότητα, θα συνδημιουργήσει το συγκεκριμένο έργο μουσικής.



Ανέστης Λογοθέτης, *Ichnologia*, 1964

Σίγουρα, η δυνατότητα αντιληψιμότητας και κατανόησης, με την παραδοσιακή έννοια, τέτοιων μουσικών έργων, που δεν συμμορφώνονται με τους κανόνες της χρονικής λογικής και συνοχής, δεν είναι αναμφισβήτητη. Η πιθανή αυτή αδυναμία κατανόησής τους, ωστόσο, φαίνεται ότι καθιστά αναγκαία τη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση διαφορετικών μορφών δημιουργίας σε ένα κοινό έργο τέχνης. Για άλλη μια φορά εκφράζεται εδώ το όραμα ή ίσως η ουτοπία μιας ενότητας των τεχνών.

Τέχνη και μουσική στον Αριστοτέλη: Η έννοια της «μίμησης» και του «καθόλου» στη μουσική (η περίπτωση της συγκριτικής θεώρησης της μουσικής και της ζωγραφικής)

Γεωργία Μαρία Τσερπέ

Η έννοια της μίμησης και του «καθόλου»

Ο Αριστοτέλης αναφέρει στο *Περὶ Ποιητικῆς* ότι ο άνθρωπος είναι μιμητικό ον και μέσω της τέχνης μιμείται τη φύση και κατανοεί τον κόσμο.[1] Υποστήριζε, δηλαδή, την ύπαρξη σχέσης μεταξύ φύσης και τέχνης.[2] Κοινό σημείο της φύσης και της τέχνης είναι η τελεολογία, με την έννοια ότι και οι δύο σχετίζονται με διαδικασίες που καθοδηγούνται από κάποιο σκοπό και όχι χωρίς πρόθεση[3] προς τη δημιουργία και την ολοκλήρωση πραγμάτων.[4] Η τελεολογία, προερχόμενη από τη λέξη «τέλος», αναφέρεται ως έννοια στο «τελικό αίτιο» (*causa finalis*), δηλαδή στον σκοπό για τον οποίο γίνεται κάτι. Ο σκοπός αποτελεί ένα από τα τέσσερα στάδια της «αιτίας», της ουσίας του έργου[5] – τα άλλα τρία στάδια είναι το «υλικό αίτιο» (*causa materialis*), αυτό από το οποίο είναι φτιαγμένο το αντικείμενο, το «μορφικό αίτιο» (*causa formalis*), αυτό που δίνει μορφή στο αντικείμενο, και το «ποιητικό αίτιο» (*causa efficiens*), αυτό που παράγει το αντικείμενο. Επομένως, η «ουσία» του έργου τέχνης προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας διαδοχικής διαδικασίας σύνδεσης ύλης, μορφής, ενέργειας και σκοπού μέχρι την τελική ολοκλήρωση του έργου τέχνης.

Η τέχνη τελειοποιεί όσα η φύση αδυνατεί να αποτελειώσει[6] μέσω της ποιητικής ενέργειάς της, η οποία μιμείται την παραγωγική ενέργεια της φύσης.[7] Όλες οι τέχνες εντάσσονται στη γενικότερη κατηγορία της «ποιήσεως», με την έννοια της δημιουργίας.[8] Η έννοια αυτή αποτελεί, σύμφωνα με την αριστοτελική άποψη, μια διαδικασία παραγωγικής πράξης, κατά την οποία το «τέλος – το τελικό αίτιο – ως σκοπός υπερβαίνει την ενέργεια του ποιείν» με αποτέλεσμα την ολοκλήρωση του παραγόμενου.[9] Στο πλαίσιο

1 «Τὸ μιμεῖσθαι σύμφυτον ἐστί, ὁ ἄνθρωπος ἐστὶ ὃν μιμητικώτατον»· βλ. Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς* IV, 1448b 2-4, μτφρ. Σίμος Μενάρδος, εισαγωγή – κείμενο – ερμηνεία: Ιωάννης Συκουτρής, Ακαδημία Αθηνών – Βιβλιοπωλείον της Εστίας (Ελληνική Βιβλιοθήκη 2), Αθήνα 2003.

2 Θεόπη Παρισάκη, «Η ζωγραφική μίμηση στον Αριστοτέλη», στο: Γιώργος Ζωγραφίδης & Γιάννης Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Αισθητική και Τέχνη. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη και Έφης Μιχελή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2008, σ. 252.

3 Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (τίτλος πρωτοτύπου: *Aesthetics from Classical Greece to the Present – A Short History*), μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 49.

4 Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London 1986, σ. 48.

5 Έντουαρτ Τσέλλερ & Βίλχελμ Νέστλε, *Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας*, μτφρ. Χαράλαμπος Θεοδωρίδης, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2008, σ. 224.

6 Παρισάκη, ό.π., σ. 252.

7 «[Μ]ιμεῖται γὰρ ἡ τέχνη τὴν φύσιν»· Αριστοτέλους, *Μετεωρολογικά*, 381b 6, *Φυσικά* 194a 21, σε αναφορά στο: Παρισάκη, ό.π., σ. 252.

8 Παρισάκη, ό.π., σ. 251.

9 Αριστοτέλους, *Ηθικά Νικομάχεια*, βιβλία Α΄-Δ΄, εισαγωγή – μτφρ. – σχόλια: Δημήτρης Λυπουρλής, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2006, 1140a 23-24, και Παρισάκη, ό.π., σ. 252.

του ότι η τέχνη μιμείται τη φύση, ο άνθρωπος με την τέχνη μιμείται τις ανθρώπινες πράξεις,[10] δηλαδή ψυχικές ιδιότητες – ήθη, πάθη – και ανθρώπινες ενέργειες, στις οποίες εξωτερικεύονται ψυχικές ιδιότητες.[11]

Ο ίδιος ο Αριστοτέλης δεν δίνει ακριβή ορισμό της έννοιας της μίμησης, χρησιμοποιεί όμως συχνά τον όρο «μιμητικές τέχνες»,[12] στις οποίες συμπεριλαμβάνει την ποίηση, τη μουσική, το χορό, τη ζωγραφική και τη γλυπτική.[13] Από διάσπαρτες αναφορές του Αριστοτέλη στην έννοια της μίμησης γίνεται αντιληπτό ότι χρησιμοποιεί τον όρο με ένα βαθύτερο περιεχόμενο και ένα καινούργιο νόημα, σύμφωνα με το οποίο τα αισθητά όντα δεν είναι μιμήματα ιδεών οι οποίες υπάρχουν έξω από αυτά, όπως πίστευε ο Πλάτων, αλλά περιέχουν τις ιδέες τους μέσα τους και, επομένως, ο καλλιτέχνης, μιμούμενος τα αισθητά, δεν είναι «τρίτος από την αλήθεια».[14] Ο καλλιτέχνης μπορεί να παρουσιάζει την πραγματικότητα όχι μόνον όπως είναι, αλλά και πιο άσχημη ή εξιδανικευμένη, ή να παρουσιάζει τους ανθρώπους όχι μόνον όπως είναι, αλλά και χειρότερους ή καλύτερους.[15] Στο πλαίσιο της νέας αυτής άποψης, η έννοια της μίμησης θα πρέπει να ιδωθεί όχι μόνον ως πιστή αντιγραφή του αντικειμένου,[16] σε μια, δηλαδή, πιστή «νατουραλιστική» αναπαράσταση της φύσης,[17] αλλά και ως αποτέλεσμα της αισθητικής άποψης του καλλιτέχνη, του σκοπού του καλλιτέχνη και, κατ' επέκταση, της ελεύθερης έκφρασής του.[18] Επομένως, για τον Αριστοτέλη, η ποιητική της μίμησης είναι μια συνθετική, επιλεκτική και δημιουργική εργασία, καθώς στόχος της δεν είναι μόνον η απεικόνιση της εξωτερικής μορφής του αντικειμένου, αλλά και ο τρόπος απεικόνισής του.[19] Και αυτός ο τρόπος της απεικόνισης εξαρτάται από τη δυνατότητα του καλλιτέχνη να χειρίζεται ευρηματικά τα καλλιτεχνικά μέσα που διαθέτει.[20] Η μίμηση της φύσης, κατά τον Αριστοτέλη, παίρνει μορφή και νόημα από τη δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη.

Η έννοια της μίμησης, όπως οριοθετήθηκε από τον Αριστοτέλη, σχετίζεται με την έννοια του «καθόλου», η οποία, επίσης κατά τον ίδιο, θα πρέπει να αναδεικνύεται μέσα από ένα έργο τέχνης. Η έννοια του «καθόλου» αναφέρεται σε αυτό που ισχύει γενικά και είναι γνώρισμα περισσοτέρων επιμέρους πραγμάτων, ανεξάρτητα από τις συνθήκες και τις εκάστοτε χρονικές συγκυρίες. Για παράδειγμα, ο όρος «άνθρωπος» δηλώνει ένα καθόλου, ενώ ο όρος «Καλλίας» δηλώνει έναν επιμέρους συγκεκριμένο άνθρωπο (*Περὶ Ἑρμηνείας* 17α). Το καθόλου, κατά τον Αριστοτέλη, είναι «μέσα» στο επιμέρους και μπορεί να ιδωθεί ως γενική ιδιότητα που ανήκει στα πράγματα, για αυτό και έχει οικουμενικό χαρακτήρα (*universale*).[21] Τον όρο «καθόλου» εξηγεί ο Αριστοτέλης στο έργο του *Μετὰ τὰ Φυσικά* (Ε1 1026α 23-32),[22] συνδέοντάς τον με την έκφραση «πρώτη

[10] Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, XXV, ό.π., 1460b 7.
[11] Στο ίδιο, εισαγωγή – σχόλια, σ. 56.
[12] Στο ίδιο, 1447a 1-26.
[13] Παρισάκη, ό.π., σ. 251.
[14] Αριστοτέλους, εισαγωγή – σχόλια, ό.π., σ. 48.
[15] Στο ίδιο, 1448a 1.
[16] Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Mouton, The Hague & Paris 1970-1974, vol. I, σ. 142-143.
[17] Παρισάκη, ό.π., σ. 252.
[18] Geoffrey Ernest Richard Lloyd, *Aristotle: The Growth and Structure of His Thought*, Cambridge University Press, London 1968, σ. 315.
[19] Παρισάκη, ό.π., σ. 255.
[20] Στο ίδιο, σ. 259.
[21] Beardsley, ό.π., σ. 51 και 134.
[22] Ο τίτλος *Μετὰ τὰ Φυσικά* δεν δόθηκε από τον Αριστοτέλη, αλλά από τον Ανδρόνικο τον Ρόδιο, έναν σημαντικό αλεξανδρινό φιλόλογο, τρεις αιώνες μετά τον θάνατο του φιλοσόφου, κατά την πρώτη έκδοση του έργου. Ο τίτλος αυτός δόθηκε επειδή το έργο τοποθετείται χρονικά μετά τα «φυσικά συγγράμματα» του φιλοσόφου και ακόμη λόγω του περιεχομένου του, γιατί περιλαμβάνει έννοιες που υπερβαίνουν τις

φιλοσοφία» ή «θεολογία».[23] Με την έκφραση αυτή εννοεί τη γνώση της πρώτης ουσίας, τη γενετική αρχή και αιτία, την καθολική γνώση, αυτή που κάνει τα πράγματα αυτό που είναι.[24] Η ουσία είναι το ον με το πληρέστερο νόημα, όλα τα άλλα πράγματα είναι ιδιότητές της. Ό,τι ισχύει για το ον ισχύει και για το έν.[25] Για τον λόγο αυτόν, ο Αριστοτέλης θεωρεί την ουσία πρώτη φιλοσοφία, καθώς είναι ιεραρχικά η ανώτερη γνώση, είναι η πρώτη γνώση και, επομένως, είναι και καθολική.[26] Η αριστοτελική μεταφυσική είναι η καθολική επιστήμη που μελετά τα όντα στην καθαρότητα και στην καθολικότητά τους, μελετά τις ακίνητες και άυλες ουσίες.[27] Ο αστρονόμος, για παράδειγμα, θα προσπαθήσει να περιγράψει τις κινήσεις των ουρανίων σωμάτων, χωρίς να ασχοληθεί με το ζήτημα αν υπάρχει ο ουρανός.[28] Το ζήτημα για το αν υπάρχει ουρανός είναι καθολική γνώση, επειδή ισχύει καθολικά.[29] Ο «πρώτος» φιλόσοφος είναι αυτός που γνωρίζει τα πάντα, χωρίς όμως να έχει και γνώση του καθενός από αυτά ξεχωριστά (*Μετὰ τὰ Φυσικά* 982a 8-10)· και για αυτό, την καθολική γνώση ο Αριστοτέλης την ονομάζει «πρώτη φιλοσοφία».[30]

Στην έννοια του καθόλου εμπεριέχεται και η ιδανική μίμηση, η οποία είναι η αναπαράσταση του γενικού και όχι του ατομικού.[31] Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη, μιμούμενη τη «φύση» και αναπαριστώντας χαρακτήρες και πράξεις ανθρώπων, επιδιώκει να αναδείξει την καθολικότητα.[32] Ο σκοπός του καλλιτέχνη, επομένως, είναι να παρουσιάσει καθολικές μορφές και ιδέες που έχουν διαχρονική ισχύ. Ο ποιητής δεν μιμείται τα «καθ' έκαστον», αλλά μιμείται τα «καθόλου», καθώς παρουσιάζει καθολικές ιδέες και ανθρώπινους τύπους που μπορούν να αποτελέσουν πρότυπα ζωής για τους ανθρώπους κάθε εποχής και κάθε χώρας.[33]

Στο έργο του *Περὶ Ποιητικῆς*, ο Αριστοτέλης αναφέρει τα καθολικά στοιχεία, τα οποία αναδεικνύει η ποίηση: η ποίηση μιμείται ήθη, πάθη και πράξεις, ως εκδηλώσεις του εσωτερικού ψυχικού βίου των δρώντων.[34] Η ποίηση, ακόμη, δεν εξελίσσεται τυχαία, αλλά χρησιμοποιεί τεχνική επεξεργασία, λογική συνοχή, ακολουθεί αντικειμενικούς νόμους, κανόνες και μεθόδους, και προβάλλει νοήματα για τη διαμόρφωση ενός άρτιου και αυθύπαρκτου έργου.[35] Έτσι, η ποίηση, ως τέχνη των καθόλου της ανθρώπινης πράξης, προσεγγίζει τη φιλοσοφία, η οποία επίσης εξετάζει το καθόλου.[36]

φυσικές έννοιες (Αριστοτέλους, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, Βιβλίο Α΄, εισαγωγή – μτφρ. – σχόλια: Βασίλης Κάλφας, Πόλις, Αθήνα 2009, σ. 30).

[23] Αριστοτέλους, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, ό.π., σ. 30.

[24] William David Ross, *Αριστοτέλης*, μτφρ. Μαριλίζα Μητσού, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σ. 244, και Τερέζα Πενζοπούλου-Βαλαλά, *Προβολές στον Αριστοτέλη*, επιμ. Στυλιανός Δημόπουλος, Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 89-90.

[25] Ross, ό.π., σ. 221.

[26] Αριστοτέλους, *Μετὰ τὰ Φυσικά*, ό.π., σ. 31-32 και 34.

[27] Στο ίδιο, σ. 34.

[28] Στο ίδιο, σ. 33.

[29] Στο ίδιο, σ. 42.

[30] Στο ίδιο, σ. 42.

[31] Beardsley, ό.π., σ. 139 και 149.

[32] Η έννοια της λέξης «αναπαράσταση» (representation) ισχύει για τη ζωγραφική και όχι για τη μουσική (Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford & New York 2009, σ. 119, 122, 124-125, 135-136, 139-140).

[33] «Ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν» (Αριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, ό.π., 1451b 8-11).

[34] Στο ίδιο, σ. 56.

[35] Στο ίδιο, σ. 48, 67, 145.

[36] Στο ίδιο, σ. 67.

Λαμβάνοντας κανείς υπόψη του την έννοια του καθόλου στον Αριστοτέλη, θα πρέπει να αναφέρει ότι, στο αρχαίο έργο τέχνης, η άποψη του καλλιτέχνη υπάρχει μόνο σε μικρό βαθμό, γιατί στην αρχαία ελληνική σκέψη το καλλιτεχνικό έργο δεν εμφανίζεται ως προέκταση του εγώ του ποιητή, αλλά αντικειμενοποιείται, καθώς προβάλλονται καθολικά και διαχρονικά στοιχεία που αφορούν τη σκέψη και το συναίσθημα,[37] διαμορφωμένα, όμως, μέσα από την επεξεργασία του καλλιτέχνη. Ως κύριο αντικείμενο της μίμησης, επομένως, ο Αριστοτέλης θεωρεί το καθολικό στοιχείο,[38] και το καθολικό στοιχείο στην τέχνη αφορά νόμους, λογικούς κανόνες και νοήματα.[39]

Η μουσική μίμηση και η έννοια του «καθόλου» στη μουσική

Στη συνέχεια, γίνεται μια προσπάθεια να προσδιοριστεί το καθολικό στοιχείο στη μουσική, στο πλαίσιο των αντιλήψεων του Αριστοτέλη, σε σύνδεση με απόψεις που αναφέρονται στη σύγχρονη βιβλιογραφία. Για ζητήματα που αφορούν ειδικά τη μουσική και τη μουσική μίμηση, ο Αριστοτέλης αναφέρεται στα *Πολιτικά* Η΄, στο χωρίο 1340a 18 – 1340b 5.[40] Συγκεκριμένα, στους στίχους 1340a 18-22, γράφει:

> Παραλλήλως δε προς τα αληθινά φυσικά πάθη ενυπάρχουν εις τας ρυθμικάς και μελωδικάς συνθέσεις ομοιώματα οργής και πραότητος, έτι δε ανδρείας και σωφροσύνης και πάντων των αντιθέτων προς ταύτα, ως και των άλλων ηθικών καταστάσεων (είναι δε φανερόν εκ των πραγμάτων, καθ' όσον μεταβάλλεται αντιστοίχως το θυμικόν μας κατά την ακρόασιν των τοιούτων).

Οι μελωδίες και οι ρυθμοί, δηλαδή, περιέχουν «ομοιώματα» ηθικών ιδιοτήτων και ψυχικών καταστάσεων (παθών της ψυχής) – θυμό, πραότητα, ανδροπρέπεια, αυτοσυγκράτηση – και, επομένως, η ψυχή αντιδρά όταν ακούει αυτές τις ομοιότητες και, άρα, επηρεάζεται από αυτές.

Ο Αριστοτέλης, ακόμη, υποστηρίζει λίγο πιο πάνω, στους στίχους 1340a 12-14, ότι η επίδραση των ομοιωμάτων ψυχικών ιδιοτήτων γίνεται στον ακροατή μέσω της μουσικής ακόμη και στην περίπτωση που η μουσική δεν συνοδεύεται από κείμενο:

> [Ο]ιοσδήποτε ήθελεν ακροαστή της μιμητικής μουσικής περιέρχεται εις αντίστοιχον ψυχικήν κατάστασιν και άνευ των λόγων, απλώς δια του ψιλού ρυθμού και μέλους αυτών.

Έτσι, κατά τον φιλόσοφο, υπάρχει ομοιότητα μεταξύ της μουσικής και των παθών της ψυχής, ακόμη και όταν η μουσική αποτελείται μόνο από μελωδία.[41] Ο Αριστοτέλης, επομένως, θεωρούσε εξίσου μιμητική και τη φωνητική και την οργανική μουσική.[42] Ο λόγος για τον οποίο ο Αριστοτέλης αναφέρεται εδώ ειδικά στη μουσική χωρίς κείμενο μπορεί να εξηγηθεί μέσω του ότι, σύμφωνα με την αρχαία ελληνική αντίληψη, η μουσική και η ποίηση αποτελούσαν μία αδιάσπαστη ενότητα και, επομένως, ήταν πολύ σπάνια η μη συνύπαρξη μουσικής και κειμένου.

[37] Στο ίδιο, σ. 54-55.
[38] Στο ίδιο, σ. 60.
[39] Στο ίδιο, σ. 66-67.
[40] Όλες οι αναφορές στο συγκεκριμένο χωρίο που ακολουθούν προέρχονται από το: Αριστοτέλους, *Πολιτικά* IV-VIII, μτφρ. – σχόλια: Παναγής Λεκατσάς, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1990.
[41] Παρισάκη, ό.π., σ. 262.
[42] Παύλος Καϊμάκης, «Μουσική και μίμηση στον Αριστοτέλη», *Χρονικά Αισθητικής: Ετήσιον δελτίον της Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής* 46, Β΄, 2010, σ. 244-245.

Την ιδιαίτερη αυτή δυνατότητα της μουσικής, ότι δηλαδή τα «ομοιώματα» ηθικών ιδιοτήτων που περιέχει επιδρούν και επηρεάζουν την ψυχή, αλλά και ότι αυτά μπορούν να αποδώσουν ψυχικές καταστάσεις, ο Αριστοτέλης αναδεικνύει περισσότερο παρακάτω, στους στίχους 1340a 28-35, μέσα από μια σύγκριση της μουσικής με τη ζωγραφική. Στους στίχους αυτούς, αρχικά αναφέρει ότι δεν υπάρχει άλλο ομοίωμα ψυχικών ιδιοτήτων τέτοιο όπως η μουσική. Γιατί, ακόμη και τα ακίνητα υποκείμενα, τα οποία αποτελούν στοιχεία της ζωγραφικής, μπορούν μόνο να παραστήσουν χαρακτήρες ή μια κατάσταση λίγων στιγμών:

> [Σ]υμβαίνει δε ουδέν εκ των συναισθημάτων χαράς ή λύπης των παραγομένων εκ των άλλων αισθήσεων, ως της αφής ή γεύσεως, να έχη παράλληλον ομοίωμα χρήσιμον προς την μόρφωσιν των ηθών (εξαιρέσει των εν ακινησία εις την όρασιν υποκειμένων, καθ' όσον ταύτα είναι τύποι παριστώντες χαρακτήρας, αλλά ταύτα περιλαμβάνουν την κατάστασιν ολίγων στιγμών).

Και αμέσως παρακάτω (1340a 32-35), ο Αριστοτέλης λέει ότι τα ακίνητα αυτά υποκείμενα, «οι διαγραφόμενοι τύποι και τα χρώματα», δεν είναι ομοιώματα χαρακτήρων, αλλά μάλλον σημεία αυτών, καθώς μόνο απεικονίζουν τη συγκεκριμένη σωματική κατάσταση των υποκειμένων, στην οποία βρίσκονται κατά την εκδήλωση του πάθους:

> [Ε]πί πλέον δε δεν είναι ταύτα κυρίως ειπείν χαρακτήρων ομοιώματα, αλλά μάλλον σημεία αυτών οι διαγραφόμενοι τύποι και τα χρώματα, εξεικονίζοντα την σωματικήν κατάστασιν οία είναι εν τη εκδηλώσει των παθών.

Αξιοπαρατήρητο είναι, στο σημείο αυτό, το ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τις λέξεις «σημείο» και «ομοιώματα», αντίστοιχα, για τη ζωγραφική και τη μουσική, υπονοώντας ότι το σημείο αποτελεί ατελέστερη έκφραση του ομοιώματος, καθώς το σημείο είναι κάτι εξωτερικό, ενώ το ομοίωμα κάτι εσωτερικό.[43] Χρησιμοποιώντας τις δύο αυτές διαφορετικές λέξεις, υποστηρίζει ότι η ζωγραφική μπορεί να αποδώσει άμεσα μόνο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου μέσω σημείων, τα οποία είναι οι εκφράσεις του προσώπου, των χειρονομιών και των στάσεων του σώματος.[44] Δεν μπορεί όμως να αποδώσει συναισθήματα, γιατί δεν διαθέτει ομοιώματα. Κατά τον Αριστοτέλη, επομένως, δεν είναι δυνατόν να απεικονιστούν στη ζωγραφική τα συναισθήματα. Τα συναισθήματα μόνο τα υπαινίσσεται η ζωγραφική και απεικονίζει μόνο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους, γιατί η ζωγραφική δεν εμπεριέχει ομοιώματα ηθών. Γιατί τα χρώματα που χρησιμοποιεί η ζωγραφική είναι σημεία, ενώ η μουσική χρησιμοποιεί ομοιώματα, με τα οποία μπορούν να απεικονιστούν τα πάθη-συναισθήματα.

Τελειώνοντας, στο σημείο αυτό θα μπορούσε να τεθεί ακόμη ένα ερώτημα σχετικά με το γιατί η μουσική θεωρείται πιο μιμητική από τη ζωγραφική, εφόσον χρησιμοποιεί μουσικά στοιχεία που είναι και αυτά σημεία. Το ερώτημα αυτό αποτελεί το 19ο ψευδοαριστοτελικό πρόβλημα και θα μπορούσε να απαντηθεί μέσω της άποψης του Αριστοτέλη ότι η μιμητική ικανότητα της μουσικής βασίζεται στο ότι οι εξωτερικές κινήσεις των ήχων έχουν στενή σχέση με τη φύση και τις κινήσεις της ψυχής.[45] Κάθε

[43] Παρισάκη, ό.π., σ. 265.

[44] Στο ίδιο, σ. 260, σε αναφορά στο Gilbert Romeyer-Dherbey, «La noble nature de la musique», στο: Renée Bouveresse (επιμ.), *Education et philosophie. Ecrits en l'honneur d'Olivier Reboul*, PUF, Paris 1993, σ. 81.

[45] Παρισάκη, ό.π., σ. 262, σε αναφορά στο Francois Auguste Gevaert & Johann Christoph Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Biblio Verlag, Osnabrück 1988, σ. 321-322.

μεμονωμένη νότα γίνεται αισθητή ως μια εσωτερική αναταραχή, ως συγκίνηση που εγείρει ανάλογες ψυχικές καταστάσεις.[46] Αυτές οι κινήσεις της μουσικής αποτελούν το κοινό στοιχείο μεταξύ του ήχου και του συναισθήματος, και πάνω σε αυτές βασίζεται η μιμητική ικανότητα της μουσικής.[47]

Ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί ακόμη ένα στοιχείο στην επιχειρηματολογία του για να αποδείξει ότι η μουσική έχει την ιδιότητα να εκφράζει ψυχικές ιδιότητες και πάθη. Στους στίχους 1340a 38-41, αναφέρεται στις μελωδίες και συγκεκριμένα στις «αρμονίες», οι οποίες δημιουργούν η κάθε μια διαφορετική διάθεση στον ακροατή:[48]

> [Ε]νώ αι μελωδίαι είναι αυταί καθ' αυτάς απομιμήσεις ηθών, και τούτο είναι φανερόν εξ αυτής της φύσεως των αρμονιών […] ώστε διάφορα πάθη να εξεγείρωνται εκ της ακροάσεως αυτών.

Συγκεκριμένα, γράφει ότι κάθε «αρμονία» αντιστοιχεί σε συγκεκριμένη ψυχική κατάσταση[49] και, ως εκ τούτου, διακρίνονται τρεις τύποι μελωδιών: τα «ηθικά μέλη», τα «πρακτικά μέλη» και τα «ενθουσιαστικά μέλη», τα οποία σχετίζονται με τα «έθη», τις «πράξεις» και τα «πάθη», αντίστοιχα. Κάθε μελωδία, κατά τον Αριστοτέλη, έχει τον σκοπό της (τέλος).[50]

Σε σχέση με αυτό, ο ίδιος αναφέρει παρακάτω (1340b 1-5) τους «τρόπους»[51] της αρχαίας ελληνικής μουσικής, τα ονόματα των οποίων προέρχονταν από τις ελληνικές φυλές και οι οποίοι προκαλούσαν, όπως θεωρείτο, αντίστοιχα συναισθήματα.

> [Ω]ς προς την μιξολυδιστί καλουμένην, προς άλλας δε μετά τινος εκλύσεως της διανοητικής ενεργείας, ως συμβαίνει προς τας ηδυπαθείς, μέσην δε ψυχικήν διάθεσιν και μεγάλην γαλήνην να αισθάνωνται προς άλλας, πράγμα όπερ, φαίνεται, κατορθώνει μόνη η των αρμονιών η δωριστί, ενώ η φρυγιστί πληροί ενθουσιασμού και εκστάσεως.

Οι τρόποι αυτοί είναι ο δώριος (κλίμακα με αρχικό φθόγγο τη νότα μι), ο φρύγιος (κλίμακα με αρχικό φθόγγο τη νότα ρε) και ο λύδιος (κλίμακα με αρχικό φθόγγο τη νότα ντο). Ο Αριστοτέλης θεωρούσε τη δώρια αρμονία κατάλληλη για την εκπαίδευση των αγοριών, γιατί είναι κόσμια και διασκεδαστική[52] και περισσότερο από όλες διαθέτει ανδροπρεπή χαρακτήρα.[53] Τη φρύγιο αρμονία θεωρούσε ότι ήταν συνδεδεμένη περισσότερο με τον αυλό. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά, στα *Πολιτικά*, ότι «από τις

[46] Παρισάκη, ό.π., σ. 260, σε αναφορά στο Paul Woodruff, «Aristotle on Mimesis», στο: Amélie Oksenberg Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1992, σ. 91.

[47] Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1997, σ. 39.

[48] Καϊμάκης, ό.π., σ. 246-247.

[49] Αριστοτέλους, *Πολιτικά*, 1340a 38-42.

[50] Αριστοτέλους, ό.π., 1341b 34 – 1342a 1-2.

[51] Υπάρχει μια σύγχυση στη χρήση του όρου «τρόπος» στα αρχαία κείμενα, καθώς συχνά αυτός εμφανίζεται ως συνώνυμος με τους όρους «αρμονία» και «τόνος». Στον Πλούταρχο, μάλιστα, οι τρεις αυτοί όροι παρουσιάζονται συχνά ως συνώνυμοι. Φαίνεται πάντως ότι οι σημασίες των όρων «τρόπος» και «τόνος» εμπεριέχονταν στις σημασίες του όρου «αρμονία», του οποίου η γενική σημασία αφορά τις έννοιες «σύνδεση» και «άρθρωση». Στην αρχαία ελληνική μουσική ειδικά, ο όρος «αρμονία» σήμαινε τη διαφορετική διάταξη των φθόγγων μέσα στην ογδόη ή μέσα σε ένα σύστημα που τα μέρη του είναι έτσι συνδεδεμένα, ώστε να σχηματίζουν ένα ολοκληρωμένο σύνολο. Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαιδεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, σ. 52-53 και 327· επίσης, Martin L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική* (τίτλος πρωτοτύπου: *Ancient Greek Music*), μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Παπαδήμας, Αθήνα 2004, σ. 247.

[52] Αριστοτέλους, *Πολιτικά*, 1342b 30, και West, ό.π., σ. 253.

[53] Αριστοτέλους, ό.π., 1342b 12.

αρμονίες, η φρύγιος διαθέτει την ίδια δύναμη που έχει ο αυλός στα όργανα: και τα δύο τους, δηλαδή, είναι οργιαστικά και συναισθηματικά […]· κάθε βακχεία και κάθε είδος όρχησης συνοδεύεται κατ' αποκλειστικότητα από αυλούς και συνταιριάζεται άριστα με μελωδίες στη φρύγιο αρμονία».[54] Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι αρμονίες επηρεάζουν την ψυχή, εφόσον οι μελωδίες και οι ρυθμοί έχουν ομοιότητες ηθικών ιδιοτήτων και ψυχικών καταστάσεων (θυμό, πραότητα) και η ψυχή αντιδρά όταν ακούει αυτές τις ομοιότητες.[55]

Ο Αριστοτέλης, επομένως, υποστηρίζει ότι μόνο στη μουσική υπάρχει η πραγματική μίμηση του ανθρώπινου χαρακτήρα, ενώ στη ζωγραφική υπάρχει μόνον η αναπαράστασή του, η οποία γίνεται με τα μέσα των εικαστικών τεχνών.[56] Η ζωγραφική και η γλυπτική, δηλαδή, αποδίδουν με τα σύμβολα περισσότερο τα εξωτερικά και φυσικά χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου, ενώ αποκρύπτουν την ηθική και πνευματική πραγματικότητα. Η ζωγραφική δίνει σχήματα που μόνο συμβολίζουν τις ψυχικές καταστάσεις και για αυτό οι μιμητικές ιδιότητες της ζωγραφικής είναι πολύ πιο αδύνατες από ό,τι αυτές της μουσικής.[57] Ο Αριστοτέλης θεωρούσε ότι η μίμηση των εικαστικών τεχνών έχει μόνο πληροφοριακό χαρακτήρα, καθώς δίνει μόνο ενδείξεις ψυχικών ιδιοτήτων και δεν μπορεί να συλλάβει τίποτα από το συναίσθημα, παρά μόνο αυτό που είναι εμφανές εξωτερικά, στις εκφράσεις του προσώπου και τις στάσεις του σώματος. Για παράδειγμα, όταν βλέπουμε μια προσωπογραφία ενός φίλου μας, χαιρόμαστε που τον αναγνωρίζουμε και τίποτε περισσότερο.[58] Επομένως, στη μουσική υπάρχει, περισσότερο από τις άλλες τέχνες, η ευρεία έννοια της μίμησης, όπως την προσδιόρισε ο Αριστοτέλης. Γιατί η μουσική μπορεί να αποδώσει ψυχικές ιδιότητες με περισσότερη εκφραστικότητα[59] από ό,τι η ζωγραφική, η οποία, αντίθετα, αποδίδει μόνο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου. Τα ηθικά και πνευματικά, μάλιστα, η ζωγραφική τα αποδίδει μόνο μέσω σημείων, δηλαδή μέσω εξωτερικών εκφράσεων.[60]

Στο σημείο αυτό, επεκτείνοντας κανείς την έννοια του καθόλου, όπως ο Αριστοτέλης την έχει προσδιορίσει στην ποίηση, αποπειράται να αναζητήσει την έννοια αυτή και στη μουσική. Η μεγάλη εκφραστική δύναμη της μουσικής οφείλεται στο ότι τα στοιχεία της υφής της γίνονται φορείς μηνυμάτων και νοημάτων που προκύπτουν μέσα από την οργάνωσή τους και τη δομή που αυτά συγκροτούν.[61] Η μουσική ως τέχνη της διαδοχής και του γίγνεσθαι (*process*, *Werden*) εξελίσσεται μέσα από μια συνέχεια,[62] μέσα από την κίνηση των στοιχείων της – την επανεμφάνισή τους, αυτούσια ή παραλλαγμένη, ή με συνδυασμούς μεταξύ τους – καθώς και μέσα από διάφορες μικροσκοπικές και μακροσκοπικές συσχετίσεις μεταξύ τους.[63] Η πρωτοτυπία και η επιτυχία όλων αυτών

[54] Στο ίδιο, 1342a 32 – 1342b 12, και West, ό.π., σ. 251-252.

[55] West, ό.π., σ. 343, και Fubini, ό.π., σ. 38.

[56] Halliwell, ό.π., σ. 54.

[57] Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 101.

[58] Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, ό.π., σ. 101, σε αναφορά στα *Ποιητική*, 1448b 15-17, και *Ρητορική*, 1371b 4-10.

[59] Beardsley, ό.π., σ. 51.

[60] Παρισάκη, ό.π., σ. 263, σε αναφορά στο Samuel H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Dover, New York 1951, σ. 133-134.

[61] Scruton, ό.π., σ. 309-310.

[62] Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 121.

[63] «Sinn ist in der Musik, wie es scheint, weniger eine semantische als eine strukturelle Kategorie. […] Dass ein Stück sinnvoll sei, hieße demnach nichts anderes, als dass es eine Struktur ausprägt, die bei genügender Anstrengung begreiflich und durchschaubar wird […]» (Carl Dahlhaus, «Musikalischer "Sinnzusammenhang"», στο: *Melos* 4, Schott, Mainz 1977, σ. 298). – «Στη μουσική το νόημα είναι, όπως φαίνεται, λιγότερο μια σημασιολογική κατηγορία από ό,τι μια δομική. […] Το ότι ένα κομμάτι είναι πλήρες

των συνδυασμών αποτελεί απόρροια της ευρηματικότητας και της έμπνευσης του συνθέτη. Και αυτό είναι το σημείο στο οποίο μπορεί να προσδιοριστεί η έννοια του «καθόλου» στη μουσική: στο ότι η μουσική, μέσω της αλληλουχίας και της λογικής συνοχής τεχνικών στοιχείων μορφής, μιμείται ανθρώπινα συναισθήματα, προβάλλει ιδέες και σκέψεις που έχουν βαθιές πανανθρώπινες σημασίες.[64] Το μήνυμα της μουσικής προβάλλεται μέσα από τη μουσική δομή, η οποία ορίζεται από τα στοιχεία της μουσικής υφής, της μελωδίας, του ρυθμού και της αρμονίας.[65] Επομένως, σε αυτό το γενικό στοιχείο της μουσικής βρίσκεται η αριστοτελική έννοια του καθόλου στη μουσική.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς γιατί ο Αριστοτέλης και γενικότερα οι αρχαίοι θεωρητικοί θεώρησαν με τόσο απόλυτο ισχυρισμό την τέχνη της μουσικής ως μιμητική τέχνη. Το ερώτημα αυτό μπορεί να απαντηθεί μέσα από το ότι, στην αντίληψη της αρχαίας ελληνικής θεωρητικής σκέψης, η μουσική ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με την ποίηση και, επομένως, μέσα από αυτήν τη συνύπαρξη το ποιητικό κείμενο έδινε νοηματική κατεύθυνση. Το γεγονός της αδιάσπαστης ενότητας ποίησης και μουσικής πιστοποιείται ήδη από την εποχή των αρχαϊκών χρόνων με τα ποικίλα τραγούδια για θεούς και ανθρώπους, τα οποία παράγονταν και διαδίδονταν μέσα από την πράξη ως μουσικοποιητικό είδος, δηλαδή ως ταυτόχρονη δημιουργία ποίησης και μουσικής. Στα χρόνια του Αριστοτέλη, βέβαια, αυτή η αδιάσπαστη ενότητα ποιητικού λόγου και μουσικού ήχου είχε αρχίσει να κλονίζεται λόγω της τάσης για προβολή της δεξιοτεχνίας και στην οργανική και στη φωνητική μουσική.[66] Το γεγονός αυτό σχετίζεται με το ότι η καλλιτεχνική μίμηση ως ιδέα άρχισε να απομακρύνεται από το στενό αρχικό πλαίσιό της, το οποίο αφορούσε, στην εποχή πριν τον Αριστοτέλη, τη φωτογραφική ομοιότητα της εικόνας με το εικονιζόμενο.[67] Κριτήριο της πετυχημένης μίμησης άρχισε να θεωρείται το πόσο ολοκληρώνεται η ίδια η τέχνη και όχι το πόσο συμφωνεί με το αναπαριστάμενο.[68] Παρ' όλα αυτά, όμως, η σχέση μουσικής και ποίησης συνεχίστηκε σε όλη την εξέλιξη της ιστορίας της ελληνικής μουσικής και αποτέλεσε ένα από τα πιο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματά της. Εμφανέστατο παράδειγμα αποτελεί η βυζαντινή και η ελληνική δημοτική μουσική, στις οποίες προβάλλονται και αναδεικνύονται, μέσα από τη ρυθμική ελευθερία της μελωδίας, λέξεις με βαρύνουσα νοηματική σημασία.

Η συμβολή του Αριστοτέλη θεωρείται αποφασιστικής σημασίας για τη θεμελίωση της αισθητικής της μουσικής ως τέχνης των ήχων,[69] αλλά και για τη διαμόρφωση και εξέλιξη μεταγενέστερων αντιλήψεων που αφορούσαν τον χώρο της μουσικής αισθητικής. Γιατί μπορεί κανείς να διαπιστώσει πόσο διορατικές και διαχρονικές είναι οι απόψεις του αυτές, οι οποίες, προερχόμενες από την αντίληψή του περί μίμησης, αφορούν ζητήματα μορφής και περιεχομένου της μουσικής, τα οποία αποτέλεσαν

νοήματος δεν σημαίνει τίποτε άλλο από το ότι το χαρακτηρίζει μια δομή, η οποία, με την αναγκαία προσπάθεια, γίνεται κατανοητή και διαυγής» (μτφρ. Γεωργία Τσερπέ).

[64] Jenefer Robinson, «Introduction: New ways of thinking about musical meaning», στο: Jenefer Robinson (επιμ.), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca & London 1997, σ. 3 και 17, και Ευάγγελος Παπανούτσος, *Αισθητική*, Νόηση, Αθήνα 2003, σ. 379-382 και 399-404.

[65] Robinson, ό.π., σ. 4.

[66] Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής. Σύντομη γενική επισκόπηση. Τόμος Α΄ (μέχρι τον 18ο αι.)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 73· Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα*, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 24-25· John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven & London 1986, σ. 22-23.

[67] Παρισάκη, ό.π., σ. 264-265.

[68] Στο ίδιο, σ. 265, σε αναφορά στο Στέλιος Ράμφος, *Μίμησις εναντίον μορφής*, τόμος 1, Αρμός, Αθήνα 1992.

[69] Γιάννου, ό.π., σ. 74.

αντικείμενο προβληματισμού και διαμάχης σε μεταγενέστερες εποχές και ιδιαίτερα στην εποχή του 19ου αιώνα. Ένα παράδειγμα αποτελεί ο Έντουαρντ Χάνσλικ (Eduard Hanslick, 1825-1904), ο οποίος, στο πλαίσιο των φορμαλιστικών του αντιλήψεων, υποστήριξε ότι η μουσική δεν εκφράζει συναισθήματα, γιατί δεν μπορεί να αποδώσει συγκεκριμένα συναισθήματα (ελπίδα, θλίψη κ.ά.), εφόσον μέσα στη μουσική δεν εμπεριέχεται το συγκεκριμένο συναίσθημα αλλά το δυναμικό σχήμα του, η φόρτισή του.[70] Ένα δεύτερο παράδειγμα αποτελεί ο Βίλχελμ Άμπρος (Wilhelm August Ambros, 1816-1876), ο οποίος έζησε την ίδια εποχή με τον Χάνσλικ και υποστήριξε ότι η μουσική δημιουργεί διαθέσεις στον ακροατή και μάλιστα διαθέσεις που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα συναισθήματα.[71] Αντιλήψεις του Αριστοτέλη, επίσης, που αφορούν ειδικά συσχετίσεις μεταξύ των κινούμενων στοιχείων της μουσικής και των κινήσεων της ψυχής, μπορούν να ιδωθούν μέσα σε αντιλήψεις του Γιόχαν Γκότφριντ Χέρντερ (Johann Gottfried Herder, 1744-1803), ο οποίος ισχυρίστηκε ότι, μέσω της μουσικής, δεν εξωτερικεύεται το ένα ή το άλλο συναίσθημα με το ιδιαίτερο περιεχόμενό του, αλλά το συναίσθημα γενικά στην εσωτερική του υπόσταση, η ενδόμυχη κίνηση της ψυχής. Επίσης, αντιλήψεις του Αριστοτέλη μπορούν να ιδωθούν σε αντιλήψεις του Γκέοργκ Βίλχελμ Φρίντριχ Χέγκελ (G. W. F. Hegel, 1770-1831), κατά την άποψη του οποίου κύριο έργο της μουσικής είναι να αντηχεί σε αυτήν όχι η ίδια η αντικειμενικότητα, αλλά ο τρόπος με τον οποίο κινείται ο εσωτερικός εαυτός μας μέσα του.[72]

[70] Beardsley, ό.π., σ. 262-263· Fubini, ό.π., σ. 268-276· Edward A. Lippman (επιμ.), *Musical Aesthetics: A Historical Reader, Volume II: The Nineteenth Century*, Pendragon Press, New York 1988, σ. 265-307· Παπανούτσος, ό.π., σ. 364.

[71] Lippman, ό.π., σ. 312-313.

[72] Παπανούτσος, ό.π., σ. 260-261.

Ο ρυθμός ως διαπραγματεύσιμο χαρακτηριστικό της τέχνης

Μαίη Κοκκίδου

«Η τέχνη είναι η ζωή, αλλά σε άλλο ρυθμό»
Muriel Barbery

Η λέξη ρυθμός προέρχεται από το ρήμα ρέω (ρους, ροή, ρευστό), που σημαίνει προχωρώ, κινούμαι, κυλάω. Συναντάται για πρώτη φορά στην αρχαία Ελλάδα και συγκεκριμένα στα κείμενα του ελεγειακού και σατιρικού ποιητή του 7ου αιώνα Π.Κ.Ε. Αρχίλοχου του Πάριου, που γράφει στην ιωνική διάλεκτο: «γίγνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει».[1] Ο Πλάτων στους *Νόμους* όρισε το ρυθμό ως «τη σειρά της κίνησης» (Λιάβας, 2002).

Στο Ηλεκτρονικό Λεξικό Τριανταφυλλίδη, ο ρυθμός προσδιορίζεται ως εναλλαγή ήχων κατά χρονικά διαστήματα που έχουν μεταξύ τους ανάλογη διάρκεια· εναλλαγή κινήσεων που έχουν μεταξύ τους ανάλογη διάρκεια· σχέση και αναλογία των χρόνων που αντιστοιχούν στα επί μέρους τμήματα μιας δραστηριότητας· περιοδικές αλλαγές ή λειτουργίες που εμφανίζει ένας οργανισμός· και ως σύνολο γενικών χαρακτηριστικών που διαφοροποιεί τα έργα των δημιουργών ορισμένης εποχής ή τάσης από άλλα (εικαστικές τέχνες και αρχιτεκτονική).[2]

Ο ρυθμός είναι ένα οικουμενικό φαινόμενο, που υπάρχει τόσο στη φύση όσο και στη φυσιολογία του ανθρώπου· είναι ένα από τα δομικά στοιχεία της κίνησης και της ζωής, βασικό στοιχείο στην οργάνωση των μορφών.[3] Ο άνθρωπος αντιλήφθηκε και παρατήρησε το ρυθμό στη φύση και το περιβάλλον – από την ανάσα του και τους χτύπους της καρδιάς του μέχρι την εναλλαγή του φωτός και του σκοταδιού, της μέρας και της νύχτας και των εποχών, από τις καμπύλες των κυμάτων και τον καλπασμό των ζώων μέχρι τα μοτίβα των κορυφογραμμών και των ακτογραμμών – και ήταν φυσικό επακόλουθο να τον εντάξει στην προσπάθειά του να εκφραστεί, γλωσσικά και καλλιτεχνικά.

Οι ρυθμοί της φύσης υπακούουν στους δικούς τους νόμους της μη-κανονικότητας και της αταξίας, έχουν μια άλλη δυναμική. Η περιπλοκότητα των ρυθμών της φύσης έχει τη δική της ομορφιά και τη δική της «άτακτη» τάξη – την τάξη μέσα στο χάος – και αποτελεί το αντικείμενο μελέτης της γεωμετρίας *fractal*. Η ρευστότητα του ρυθμού *fractal*, η επανάληψη των μορφωμάτων σε διαφορετικές κλίμακες, η οργάνωση της μη-κανονικότητας και του χάους, η αστάθεια και η πολυπλοκότητα των ρυθμικών δομών, προβάλλει αντικείμενα των οποίων τα μέρη είναι όμοια – αλλά όχι ακριβώς ίδια – με το όλον (Condé, 2000).

Κάποιοι ερευνητές υποστηρίζουν ότι μπορούμε να αναζητήσουμε τις ρίζες του ρυθμού στην αλληλεπίδραση μητέρας – παιδιού, σε ένα ιδιαίτερο σύστημα ηχητικής μίμησης (Dissanayake, 2008· Brown κ.ά., 2000: 12). Ο Mithen (2005) υποστηρίζει ότι η

[1] «Μάθε ότι ένας χαρακτήρας, μια ψυχική κατάσταση, κυβερνά τους ανθρώπους». Βλ. Λιάβας, 2002.

[2] Ανασύρθηκε στις 14 Μαρτίου 2009 από τη διεύθυνση http://tinyurl.com/yjb7qp9.

[3] Ενδεικτικά, στην προσπάθεια του ανθρώπου να δομήσει και να οργανώσει το χώρο για τις τελετές του, κατά την παλαιολιθική και νεολιθική εποχή, το στοιχείο του ρυθμού είναι εμφανώς παρόν. Εντοπίζεται στις κυκλικές μορφές (Avebury, Brodgar Ring, Stonehenge, Zorats Karer), στη σειριακή διάταξη (Carnac), ακόμα και σε σχήμα Τ ή σταυρού (Göbekli Tepe).

ευαισθησία στο ρυθμό αναπτύχθηκε σε ένα εξαιρετικά πρώιμο στάδιο της ανάπτυξης των ανθρωποειδών και επικαλείται πρόσφατες μελέτες με χρήση της τεχνολογίας της σάρωσης του εγκεφάλου. Από αυτές διαπιστώθηκε ότι η επίδραση της μουσικής, κυρίως μέσω του ρυθμού, αφορά σε ενστικτώδεις λειτουργίες που σχετίζονται με το οντολογικά αρχέγονο κομμάτι του ανθρώπινου εγκεφάλου.[4] Η Dissanayake (1982) επισημαίνει ότι ο ρυθμός βοηθούσε τους προγόνους μας στην απομνημόνευση και την αφήγηση των μύθων, της συλλογικής ιστορίας και των ακολουθιών των τελετών.

Γενικά, η ρυθμική εμπειρία μπορεί να περιγραφεί ως ένα πλέγμα αντίληψης, συγκίνησης και αίσθησης. Η ευχαρίστηση που απολαμβάνουμε από το ρυθμό (των λέξεων, των ήχων και των οπτικών μοτίβων) έχει περιγραφεί ως «αίσθηση της τάξης». Κατά την Langer (1953: 126), «όλη η ζωή είναι ρυθμική».

Η αντίληψη του χρόνου από τον άνθρωπο είναι στενά συνδεδεμένη με τους εσωτερικούς ρυθμούς του. Αλλά οι αντιδράσεις του είναι πολιτισμικά προσδιορισμένες. Κάθε γενιά καθορίζει μια μορφή οργάνωσης με τους δικούς της ρυθμούς (Toffler, 1971). Ο Dewey προσεγγίζει το ρυθμό μέσα από την έννοια του πολιτισμού. Με αφετηρία το αξίωμα ότι η έννοια του πολιτισμού πηγάζει από ό,τι κάνουν οι άνθρωποι, επισημαίνει ότι η δομή της κοινωνίας εκδηλώνεται στους κοινωνικούς ρόλους, στο κύρος και στην εξουσία που μπορεί να ασκεί κάποιο άτομο. Όλα αυτά σχετίζονται με τον τρόπο κατά τον οποίο το άτομο αποφασίζει να δράσει και να αλληλεπιδράσει με τους άλλους· η άμεση εμπειρία απορρέει από την αλληλεπίδραση με τους άλλους. Σύμφωνα με τον Dewey, ο *ρυθμός αφορά στις αλληλεπιδράσεις που έχουν ως επακόλουθο τη σταθερότητα και την τάξη*. Από αυτούς τους ρυθμούς δημιουργούνται η ισορροπία και η εξισορρόπηση (Dewey, 1934: 16). Κάθε πολιτισμός έχει τους δικούς του ρυθμούς, υπό την έννοια ότι η συνειδητή εμπειρία οργανώνεται στους κύκλους της αλλαγής των εποχών, στη σωματική ανάπτυξη, στα οικονομικά εγχειρήματα, στο βάθος ή το εύρος των γενεών, στη ζωή και τη μετά θάνατον ζωή, στην πολιτική αλυσίδα ή σε οποιοδήποτε άλλο επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό στο οποίο αποδίδεται νόημα (Blacking, 1973: 26-27).

Για παράδειγμα, στην κινεζική παράδοση, ο ρυθμός είναι η ρυθμιστική αρχή των πάντων, η εκδήλωση της κινητήριας δύναμης, της ενέργειας όλων των πραγμάτων, του *qi*. Κάθε δημιουργική καλλιτεχνική πράξη χαρακτηρίζεται από την επικοινωνία με τη φύση. Η αναζήτηση αυτής της επικοινωνίας είναι στην ουσία η αναζήτηση δύο ρυθμών: του ρυθμού του ανθρώπου και του ρυθμού της φύσης. Το αντικείμενο, το έργο τέχνης, δεν είναι ο στόχος· είναι η πραγμάτωση της δύναμης της αντήχησης, της ρυθμικής συνήχησης με το σύμπαν. Ο καλλιτέχνης είναι το όργανο αυτής της κινητήριας δύναμης· μεταφέρει τις εσωτερικές δονήσεις, ερμηνεύει (Millet, 2009).

Ανάλογα, στις μορφές *Mandala*[5] της ινδικής τέχνης και φιλοσοφίας, ο κυκλικός χώρος – που ορίζει το φυσικό όριο του κόσμου – χωρίζεται σε τέσσερα συμμετρικά τεταρτημόρια, στις τέσσερις πύλες για την κατοικία του θεϊκού και την πνευματικότητα: στην πύλη της συμπόνιας, της γαλήνης, της ευγενικής αγάπης και της συμπάθειας. Το κέντρο αφορά στην ουσία και τα περιφερειακά στοιχεία αφορούν στην κατανόηση αυτής. Οι γραμμές διασταυρώνονται και δημιουργούν γεωμετρικά πρότυπα.

[4] Ο άνθρωπος, από τη βρεφική ακόμα ηλικία, μπορεί να ανιχνεύσει το ρυθμό της μουσικής (Hannon & Johnson, 2005), ενώ φαίνεται ότι η αντίληψη του ρυθμού και η απόλαυση του σταθερού ρυθμού στη μουσική είναι καθολικά στοιχεία (Hannon & Trainor, 2007). Υπάρχουν συγκλίνουσες ενδείξεις της ισχυρής πολυαισθητηριακής αλληλεπίδρασης μεταξύ της σωματικής κίνησης και του μουσικού ρυθμού, ενώ έχει υποστηριχθεί ότι κάθε μουσικός ήχος έχει την ικανότητα να ορίζει κάποιο είδος κίνησης αλλά και στάσης (Trainor κ.ά., 2009).

[5] *Mandala* σημαίνει στα σανσκριτικά «μαγικός κύκλος». Οι *Mandala* βασίζονται σε ιερά βεδικά κείμενα.

Η ομοκεντρική σχεδίαση με τα ακτινικά μέρη, ο κύκλος και το τετράγωνο συμβολίζουν τη φύση της θεότητας, ενώ η ενατένιση των μορφών οδηγεί στην αναζήτηση του εαυτού αλλά και στη λατρεία του θεϊκού.

Είναι φανερό ότι δεν έχουν όλοι οι πολιτισμοί την ίδια αίσθηση για το ρυθμό και την ίδια ποικιλία. Ενδεικτικά, στις μινωικές τοιχογραφίες, ο ρυθμός έχει ένα δυναμικό χαρακτήρα. Η ρυθμική κίνηση των μορφών είναι παιχνιδιάρικη, χαρούμενη και αέρινη. Αυτή η ιδέα για ρυθμό ίσως απορρέει από τη σημασία που είχε η θάλασσα στο ναυτικό πολιτισμό των Μινωιτών. Αντίθετα, στην ισλαμική τέχνη, ο ρυθμός προβάλλεται μέσα από πολύπλοκα διακοσμητικά πρότυπα που αναδεικνύουν την ιδέα της λογικής, της αρμονίας και της τάξης. Σε αυτό το αποτέλεσμα φαίνεται ότι συνέβαλαν οι Πέρσες και οι Άραβες μαθηματικοί και αστρονόμοι, οι ιδέες των οποίων αντανακλώνται άμεσα στην ισλαμική παράδοση.

Σε ένα άλλο παράδειγμα, από το πεδίο της μουσικής, οι δυτικοί μουσικοί ρυθμοί δείχνουν εξαιρετικά φτωχοί και στατικοί συγκρινόμενοι με τους αφρικάνικους ρυθμούς. Αυτό μπορεί να συσχετισθεί με τις νόρμες και τις συμβάσεις των δυτικών κοινωνιών και με την επαφή με τη φύση των λαών της Αφρικής. Ο Copland περιγράφει την ενστικτώδη αίσθηση για πολύπλοκες ρυθμικές ακολουθίες των Αφρικανών ως εξής: «Πρώτα απ' όλα μια αίσθηση του ρυθμού, όχι σαν διανοητική άσκηση αλλά σαν κάτι στενά δεμένο με τη σωματική υπόσταση του ανθρώπου, σαν κάτι που εκφράζει τη δυναμική του σώματός του» (Κόπλαντ, 1980: 136-137).[6]

Ο ρυθμός στη ζωή δεν αφορά σε ένα μεμονωμένο φαινόμενο, αλλά σχετίζεται με την παρουσία του ανθρώπου σε ένα συγκεκριμένο χωροχρόνο που καθορίζει και χαρακτηρίζει την ύπαρξή του. Για παράδειγμα, ο ρυθμικός παλμός της πόλης ορίζεται από τη γεωγραφική θέση της, από τους δρόμους, από το στερεό υλικό των κτηρίων, από τους νόμους, τους κανόνες και τις ιστορικές παραδόσεις (Diaconu, 2011). Ο Lefebvre ([1992] 2004), που θεωρείται πρωτοπόρος στη διερεύνηση του αστικού χωροχρόνου, μελέτησε τους βιολογικούς ρυθμούς (σωματικοί ρυθμοί, φυσικές ανάγκες), τους δημόσιους και κοινωνικούς ρυθμούς (συμπεριφορές, γιορτές, επέτειοι) και τους ψυχολογικούς ρυθμούς (επιθυμίες, αναμνήσεις), και ανέπτυξε τη θεωρία του για τη «ρυθμανάλυση», κατά την οποία ο ρυθμός υπάρχει παντού, οπουδήποτε υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ χώρου, χρόνου και παραγωγής ενέργειας. Στη θεώρησή του, θεμελιώδες στοιχείο του ρυθμού είναι η επανάληψη στο χώρο και το χρόνο, η περιοδικότητα, η επιστροφή και το μέτρο. Για τον Lefebvre ([1992] 2004: 206), ό,τι ζει κάποιος είναι ρυθμός ο οποίος βιώνεται υποκειμενικά. Ο ρυθμός είναι η βάση για την κατανόηση του χρόνου και της κοινωνικής πραγματικότητας. Ένας ρυθμός καταλαμβάνει χώρους αλλά δεν είναι ο ίδιος ένας χώρος. Καταλαμβάνει μια χωροχρονική πραγματικότητα. Περιέχει το δικό του νόμο, τη δική του κανονικότητα, που πηγάζει από το χώρο και τη σχέση μεταξύ του χώρου και του χρόνου.

Συνολικά, ο ρυθμός μπορεί να αναζητηθεί και να μελετηθεί στη φύση, στη φυσιολογία του ανθρώπου, αλλά και ως στοιχείο ανάπτυξης του πολιτισμού. Η αίσθηση του ρυθμού συνδέεται με την ανάγκη του ανθρώπινου νου να ομαδοποιεί τα ακουστικά

[6] Αλλά και στην Ευρώπη υπήρξαν περιπτώσεις που επιχειρήθηκε ο εμπλουτισμός της ρυθμικής επεξεργασίας, όπως στα ελισαβετιανά μαδριγάλια, στις καντέντσες, στις Εθνικές Σχολές που δανείστηκαν ρυθμούς και μελωδίες από τη λαϊκή μουσική ή στα έργα σύγχρονων συνθετών που αντιστάθηκαν στην «τυραννία» του μέτρου. Κατά τον Copland, η ρυθμική πολυπλοκότητα των ελισαβετιανών μαδριγαλιστών οφείλεται κυρίως στους ρυθμούς της αγγλικής γλώσσας. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ρυθμική πρωτοτυπία των ελισαβετιανών συνθέσεων δεν εκτιμήθηκε και δεν κατανοήθηκε παρά μόνο στον 20ό αιώνα. Σε παλαιότερες εποχές, η εξαιρετική ελευθερία των ρυθμικών τους δομών αντιμετωπιζόταν περισσότερο σαν ελάττωμα παρά σαν προτέρημα (Κόπλαντ, 1980: 140-141).

και οπτικά ερεθίσματα που προσλαμβάνει. Έτσι, οι ακουστικές και οπτικές εντυπώσεις παίρνουν τη μορφή μιας ακολουθίας. Εάν οι εντυπώσεις διαχωρίζονται από διαστήματα «παύσης», κάθε εντύπωση ορίζει ένα και μοναδικό αντικείμενο της συνείδησης.

Ο ρυθμός στην τέχνη

Στην τέχνη, ο ρυθμός είναι ένα από τα βασικά στοιχεία οργάνωσης του χώρου και του χρόνου. Με τη βοήθειά του προβάλλονται οι άξονες της συμμετρίας, της αναλογίας, της ισορροπίας και της αρμονίας· η σύνθεση προβάλλει ως δομή.[7] Σύμφωνα με τον Brown (1948: 15-16), ο ρυθμός είναι η οργάνωση του υλικού ώστε το έργο τέχνης να αποκτήσει εσωτερική συνέπεια και συνοχή. Στις μεγάλες μορφές, ο ρυθμός αναδύεται από την οργάνωση και τη διανοητική συσχέτιση μεταξύ των μεμονωμένων στοιχείων σε μια ακολουθία ήχων ή κινήσεων, και αναφορικά με τον τονισμό και τη διάρκεια. Κατά τον Boulez (1989: 112), μπορούμε να αντιληφθούμε το ρυθμό ως αρχή των αισθήσεων, ως κίνηση χωρίς μετακίνηση, ως «εμπλοκή του χρόνου μέσα στο χώρο ή, καλύτερα, ως *a priori* φόρμα κοινή στο χώρο και το χρόνο, προγενέστερη από τη διάκριση χρόνου και χώρου». Για τους Zeki & Lamb (1994), οι κινητικοί ρυθμοί είναι το ίδιο σημαντικοί σε όλες τις τέχνες, και σε αυτές του χώρου και σε εκείνες του χρόνου, ως στοιχείο δομής, αλλά και ως στοιχείο της διαδικασίας δημιουργίας. Παράλληλα, έχει διαπιστωθεί ερευνητικά πως οι περισσότεροι άνθρωποι αντιδρούν σχεδόν αυτόματα σε έναν ακουστικό παλμό, κάτι που δεν συμβαίνει σε ένα οπτικό ερέθισμα με ανάλογες ρυθμικές ποιότητες (Zatorre κ.ά., 2007).

Ο Sokolov (2001) θεωρεί το ρυθμό ως την επανάληψη των βασικών μορφών, με παραλλαγές στις λεπτομέρειες, και τον αντιπαραβάλλει με τη συμμετρία, που την εννοεί ως επανάληψη-καθρέφτη. Η ακριβής επανάληψη μορφών παράγει διακοσμητικά μοτίβα. Ο ρυθμός κατέχει δεσπόζουσα θέση σε πολλές επιφάνειες της μνημειώδους τέχνης (π.χ. στη ζωφόρο του Παρθενώνα ή στην αρχαία αιγυπτιακή τέχνη). Είναι στοιχείο ισορροπίας, αρμονίας και σταθερότητας, λειτουργεί αποτρεπτικά ως προς τη χαώδη ροή τόσο στο χώρο όσο και στο χρόνο.

Όμως ο ρυθμός δεν συνεπάγεται πάντα την επανάληψη ενός προτύπου. Έχει υποστηριχθεί ότι ελκυστικοί ρυθμοί – και στις τέχνες του χρόνου και στις τέχνες του χώρου – δεν είναι μονότονοι και τακτικοί, αλλά ούτε και τόσο περίπλοκοι που να μοιάζουν χαοτικοί. Είναι το κράμα από κάτι αναγνωρίσιμο και κάτι άγνωστο αυτό που μας προξενεί το ενδιαφέρον. Κατά τον Hogan (2008), η ελκυστικότητα των ρυθμικών σχημάτων δεν εξαρτάται τόσο από τη μορφή και τη σύνταξη, αλλά περισσότερο από τους συναισθηματικούς σκοπούς των έργων τέχνης και από την αίσθηση της έκπληξης, δηλαδή έχει μια λογική-ψυχολογική ποιότητα.

Από τη διαχρονική μελέτη των έργων τέχνης γίνεται σαφές ότι ο ρυθμός είναι μια βασική ιδέα για τη δημιουργία συνθέσεων και ότι υπάρχει ένα ευρύ φάσμα επιδιώξεων που σχετίζονται με αυτές τις συνθέσεις. Υπάρχει κάποια εγγενής σχέση μεταξύ του ρυθμού και των προθέσεων των καλλιτεχνών; Είναι ο ρυθμός στοιχείο για την αντίληψη της ομορφιάς στην τέχνη; Ο ρυθμός είναι μια καθοριστική ιδιότητα για την αισθητική εμπειρία;

Αναφορικά με το πρώτο ερώτημα, σύμφωνα με τη ψυχολογία της *Gestalt*, σε κάθε άνθρωπο ενυπάρχει έμφυτη η ανάγκη για τάξη και οργάνωση, για συμμετρία και ισορροπία, άρα για ρυθμό. Αυτή η παρόρμηση αποκτά λογική διάσταση όταν

[7] Ο Gombrich ([1950] 1989: 387) γράφει πως η ιστορία της τέχνης περιγράφεται συχνά ως διαδοχή από διαφορετικούς ρυθμούς – ρομανικός, γοτθικός, ρυθμός της Αναγέννησης, ρυθμός μπαρόκ κ.ά. – και ότι, όπως αλλάζουν τα γούστα, έτσι καθιερώθηκαν διαφορετικές ετικέτες για να διακρίνεται η αλλαγή των ρυθμών. Βέβαια, ο Gombrich αναφέρεται στους ρυθμούς με την έννοια της τεχνοτροπίας ή του είδους, ενώ συζητά περισσότερο τους αρχιτεκτονικούς ρυθμούς.

μεταλλάσσεται σε πρόθεση στην καλλιτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα, την περίοδο του Ρομαντισμού, η τάση προς ένα ατομικό διακριτό ύφος οδηγεί σε «προσωπικούς» ρυθμούς (π.χ. η αντιπαράθεση δίηχων και τρίηχων στον Brahms). Κατά τον Dufrenne (1973: 248), μέσα από το ρυθμό – μουσικό, οπτικό ή γλωσσικό – ο χρόνος «χωρικοποιείται» (*spatialised*) και ο χώρος «χρονικοποιείται» (*temporalised*) στο αισθητικό αντικείμενο, δίνοντάς του μια «εσωτερικότητα» στις χωρικές και χρονικές σχέσεις. Η εν λόγω συνθήκη είναι παρόμοια με αυτό που συμβαίνει στη συνείδηση ενός ατόμου, στις εμπειρίες των αποδεκτών, όπου ο ρυθμός κυριολεκτικά «εσωτερικεύει» το στοιχείο της διάρκειας του αισθητικού αντικειμένου.

Το δεύτερο ερώτημα παραπέμπει στο πολιτισμικό πλαίσιο, καθώς, όπως το έθεσε ο Dewey (1934: 326), η αισθητική εμπειρία δεν είναι ανεξάρτητη από το κοινωνικό-πολιτισμικό υπόβαθρο του αποδέκτη: το άτομο είναι αυτό που δομεί την αισθητική εμπειρία, αλλά ας μην ξεχνάμε ότι το άτομο διαμορφώνεται μέσα στην κουλτούρα στην οποία μετέχει. Άρα η αισθητική εμπειρία πρέπει να μελετάται σε μια ευρύτερη προοπτική. Ο ρυθμός στην κίνηση, στις οπτικές και τις ηχητικές ακολουθίες φαίνεται ότι προκαλεί ευχαρίστηση και αίσθημα πλήρωσης.

Το τελευταίο ερώτημα παραπέμπει στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, όπου η αισθητική απόλαυση εξηγείται μέσα από μαθηματικές αναλογίες που ορίζουν την αρμονία των ρυθμών της μελωδίας και των οπτικών μορφών. Επίσης, στο έργο του Αυγουστίνου *De musica* βρίσκουμε λεπτομερείς συζητήσεις αναφορικά με το μέτρο, το ρυθμό και τις μαθηματικές σχέσεις που είναι η πηγή της μουσικής απόλαυσης (Dieckmann, 1974: 197).

Σε φιλοσοφικό και αισθητικό επίπεδο, το στοιχείο του ρυθμού έχει υποστηριχθεί ότι αποτελεί μια κοινή βάση όλων των τεχνών. Η Langer μελετά το ζήτημα της αλληλοσύνδεσης των τεχνών και γράφει: «αν θεωρήσουμε κάθε τέχνη ως αυτόνομη, μπορούμε να διερωτηθούμε για την καθεμιά ξεχωριστά τι είναι αυτό που δημιουργεί, ποιες είναι οι αρχές της δημιουργίας σε αυτήν την τέχνη, ποιος είναι ο σκοπός της και τα πιθανά υλικά της. Με αυτόν τον τρόπο θα φανούν οι διαφορές μεταξύ των μειζόνων τεχνών – των πλαστικών, της μουσικής, του μπαλέτου, της ποίησης. […] Αλλά αν εντοπίσουμε τις διαφορές μεταξύ των τεχνών, όσο πιο λεπτομερώς είναι δυνατόν, φτάνουμε σε ένα σημείο πέραν του οποίου δεν μπορούν να γίνουν περισσότερες διακρίσεις. Αυτό είναι το σημείο όπου οι βαθύτεροι δομικοί μηχανισμοί – αμφίσημες εικόνες, τεμνόμενες δυνάμεις, μεγάλοι ρυθμοί, παραλλαγές και αναλογίες – αποκαλύπτουν τις αρχές της δυναμικής μορφής που μαθαίνουμε από τη φύση […]. Αυτές οι κατευθυντήριες αρχές εμφανίζονται σε όλες τις τέχνες» (Langer, 1957: 78-79).

Κάθε τέχνη διαπραγματεύεται το ζήτημα του ρυθμού ανάλογα με τα υλικά της και τις τεχνικές της. Στα εικαστικά έργα, ο ρυθμός συνδέθηκε με τη γραμμή και το χρώμα, με το φως και τη σκιά, καθώς και με τη διάταξη των στοιχείων και τη συγκροτημένη επανάληψη μοτίβων. Κατά τον Καντίνσκι (Kandinsky, [1910] 1981), ο ρυθμός αποκαλύπτεται από τα στοιχεία της ομοιομορφίας και της επανάληψης στη σύνθεση, αλλά και από τις συναισθηματικές αποχρώσεις που προκαλεί.[8] Στην ποίηση, ο ρυθμός συνδέεται κύρια με τη μετρική του στίχου και την ομοιοκαταληξία.[9] Ο ρυθμικός λόγος

[8] Ο Καντίνσκι (Kandinsky, [1910] 1981) μελετά το ρυθμό στην τέχνη ως ένα στοιχείο δομής της σύνθεσης: όπως κάθε μουσικό έργο έχει έναν ιδιαίτερο ρυθμό, έτσι και στη ζωγραφική η κατανομή των πραγμάτων ορίζει κάθε φορά ένα ρυθμό. Ο ζωγραφικός ρυθμός δεν είναι πάντα εμφανής, επειδή δεν είναι εμφανείς οι στόχοι του. Επίσης, ο διαχωρισμός των έργων σε ρυθμικά και άρρυθμα είναι εντελώς συμβατικός.

[9] Η *γλώσσα* της λογοτεχνίας, κατά την εμφάνισή της, είχε τον απλούστερο δυνατό ρυθμό, με πολλές αναλογίες με την απλή ταλάντευση του σώματος ή το φυσικό βάδισμα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι, στην αρχαία ελληνική ποίηση, τα *μέτρα* αναφέρονταν ως *πόδες*.

είναι ένα από τα εξέχοντα χαρακτηριστικά της ποίησης με συνισταμένες το χρόνο (λόγος και παύση, διαστήματα), τον τονισμό των λέξεων, το ύψος των φθόγγων, την ένταση της εκφοράς και την επανάληψη. Κάθε επιλογή στη διαχείριση των παραπάνω έχει ψυχικό αντίκτυπο και συνδέεται με συναισθήματα ευχαρίστησης ή δυσαρέσκειας (Bolton, 1894). Στην αρχιτεκτονική, η δομή ενός κτηρίου, οι προσόψεις, τα παράθυρα, οι κίονες, δίνουν την αίσθηση του ρυθμού και καθορίζουν μια εντύπωση είτε στατικότητας είτε κίνησης. Στον κόσμο του κινηματογράφου, ο ρυθμός αφορά στην κίνηση της κάμερας και κυρίως στην ταχύτητα εναλλαγής των πλάνων, κάτι που υπαγορεύεται ή δημιουργείται από το μοντάζ.[10] Ο Yacavone (2008) προσθέτει και τον αμιγώς «γραφικό» ρυθμό που δημιουργείται από την επιλογή των πλάνων και τη σύνθεση μαζί με τις ρυθμικές ιδιότητες του soundtrack (μουσική, ηχητικά εφέ, αφηγήσεις, διάλογοι των ηθοποιών).

Συνοπτικά, ο ρυθμός αφορά στην οργάνωση του χώρου και του χρόνου, στην ιεραρχημένη διαβάθμιση των τόνων (ηχητικών, χρωματικών κ.ά.), στις φανερές και κρυμμένες συμμετρίες και στα στοιχεία της επανάληψης και της αντίθεσης. Η συγκεκριμένη οργάνωση των επιμέρους στοιχείων (των λέξεων, των ήχων, των σχημάτων και των χρωμάτων, των όγκων) μπορεί να έχει μια ρυθμική αξία που προσθέτει μια νέα δυναμική στο καλλιτέχνημα, ένα διακριτό χαρακτήρα που μπορεί να οδηγήσει σε νέες υφολογικές και τεχνοτροπικές κατηγορίες. Μέσω του ρυθμού, η ουσία της σκέψης, της ιδέας και του συναισθήματος πλαισιώνεται δομικά και αισθητικά.

Ο ρυθμός στη σύγχρονη τέχνη

Ο ρυθμός στην τέχνη δεν αφορά πάντα στην ισορροπία των δομικών στοιχείων. Εξάλλου, ένα χαρακτηριστικό του ρυθμού είναι η δυνατότητά του για μη-κανονικότητα. Στη μουσική, για παράδειγμα, έχουμε την πολυρρυθμία, την αντίστιξη και ρυθμικά φαινόμενα, όπως ο αντιχρονισμός, η συγκοπή και το ημίολο.

Στη σύγχρονη τέχνη, πολλοί δημιουργοί επιχείρησαν ρυθμικές ανατροπές και εστίασαν στο στοιχείο της ασυμμετρίας στην οργάνωση της ρυθμικής δομής των έργων τους. Στη μουσική του 20ού αιώνα, η έννοια του ρυθμού έγινε πιο ανοιχτή, καθώς υπεισέρχονται σε αυτήν οι διαστάσεις της πυκνότητας, της υφής, της δυναμικής και της αγωγής, πέρα από την παραδοσιακή αντίληψη του μέτρου. Ο Debussy, για παράδειγμα, προτάσσει ιδιότυπες ρυθμικές και φραστικές δομές στην οργάνωση των έργων του, που παραπέμπουν άμεσα στους τονισμούς της γαλλικής γλώσσας. Ο Στραβίνσκι, στην *Ιεροτελεστία της άνοιξης* (1912), προκαλεί τον ακροατή με την άγρια ρυθμική διάρθρωση του έργου και τα ασύμμετρα, απρόβλεπτα μεταβαλλόμενα σχήματα. Το έργο αποπνέει έναν καλοσχεδιασμένο «πρωτογονισμό», με πρωτότυπες και επιθετικές ρυθμικές εκρήξεις και με ασυνήθιστη ρυθμική ελευθερία.

Τα έργα του Schönberg προκάλεσαν έκπληξη στο κοινό της εποχής του λόγω της απόρριψης των παραδοσιακών τονικοτήτων, αλλά και λόγω των ανορθόδοξων ρυθμικών ακολουθιών, που ποτέ πριν δεν είχαν παρουσιαστεί στη μουσική. Ο Messiaen μελετά την πλαστικότητα των ινδικών ρυθμών *răgas* και *tălas*, εμπνέεται από αυτούς

[10] Ο σκηνοθέτης Stan Brakhage εξηγεί ότι ο βασικός ρυθμός της κινηματογραφικής ταινίας – 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο – ακολουθεί τον παλμό των κυμάτων του εγκεφάλου μας. Αν η ταινία ξεκινήσει με 8 καρέ ανά δευτερόλεπτο και σταδιακά αυξηθεί σε 32 καρέ, το κοινό μπαίνει στο πρώτο στάδιο της ύπνωσης. Έτσι, ο φυσικός παλμός της ταινίας είναι απόρροια της υποδοχής του εγκεφάλου της καθημερινής απλής λειτουργίας της όρασης. Επίσης, κατά τη διάρκεια του μοντάζ, η ταινία έρχεται κοντά στη λειτουργία της μνήμης. Και τέλος, αν «κοπεί» αρκετά γρήγορα, μπορεί να αντανακλά μέσα σε 24 καρέ ανά δευτερόλεπτο τις σακκαδικές κινήσεις των ματιών, των οποίων οι άνθρωποι δεν έχουν συνήθως επίγνωση, αλλά αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της όρασης (Hendriks, 2002).

και τους χειρίζεται αντιστικτικά. Στις επαναλήψεις των ρυθμικών μοτίβων προσθέτει ή αφαιρεί ρυθμικές αξίες πολύ μικρής διάρκειας, με αποτέλεσμα την ασυμμετρία και την πρωτοτυπία. Ο Boulez αναζητά την ατονικότητα και στο πεδίο του ρυθμού, με αποτέλεσμα τα έργα του να διακρίνονται για τη ρυθμική τους περιπλοκότητα.

Από την περίοδο του μοντερνισμού και του ύστερου μοντερνισμού έχουμε πολλούς εικαστικούς καλλιτέχνες – Kupka, Ματιούσιν, Mondrian, Klee, Lye, Newman, Agam, Klein – που εξερεύνησαν τη χρήση των δυναμικών σχημάτων για να δώσουν στη σύνθεση κίνηση και ρυθμό. Στην *action painting*, ειδικότερα, ο ρυθμός της κίνησης του καλλιτέχνη ορίζει σε μεγάλο βαθμό το αποτέλεσμα του έργου. Με τον καμβά απλωμένο στο πάτωμα, ο Pollock κινείτο γύρω του, σαν να χόρευε, και σε κάθε θέση έσταζε από το πινέλο του στη ζωγραφική επιφάνεια. Ο ρυθμός της σύνθεσης ήταν ο πραγματικός ρυθμός της ζωής κατά τη διαδικασία εκτέλεσης του έργου.

Στον ποιητικό λόγο, οι απλές ισόρροπες δομές δίνουν τη θέση τους σε πιο περίπλοκες δομές. Στη σύγχρονη εποχή είναι έκδηλη η προσπάθεια των ποιητών να αποδεσμεύσουν το στίχο από τα όρια του ρυθμού. Η σύγχρονη ποίηση χαρακτηρίζεται από ελευθερία – ακόμα και από απροσδιοριστία – στο ρυθμό. Οι θιασώτες του ελεύθερου στίχου αποφεύγουν τις παραδοσιακές ισορροπίες και τη ρυθμική κανονικότητα – όπως εμφανίζεται στους ιάμβους, τους ανάπαιστους και τους τροχαίους – και απολαμβάνουν τη αποτίναξη του «μαθηματικού» ζυγού της δημιουργίας τους. Οι τονισμοί «χορεύουν» λυτρωμένοι από το μέτρο, κυμαίνονται από απλές καμπύλες μέχρι επιθετικά άλματα. Αν και υπάρχει μια πνευματική ικανοποίηση στο ρυθμικό ποιητικό λόγο, υπάρχει και μια πνευματική ικανοποίηση στην απόρριψη της ρυθμικής ισορροπίας και ροής. Και στις δύο περιπτώσεις, το ζήτημα του ρυθμού είναι παρόν.

Συνολικά, στη σύγχρονη τέχνη, η ισορροπημένη δομή έδωσε τη θέση της στην ανατροπή: στην αναζήτηση της ποικιλίας και στην επίδραση «ξένων» ρυθμών. Ο καλλιτεχνικός λόγος άρχισε να κυριαρχείται από το στοιχείο της σκέψης, του θεματικού περιεχομένου, εις βάρος της ρυθμικής ομοιομορφίας. Η μοντέρνα τέχνη διαχειρίστηκε το ρυθμό με δημιουργικότητα, με ανοιχτότητα, ενίοτε και με σκόπιμη βαναυσότητα.

Ο ρυθμός στην εποχή του μεταμοντερνισμού

Ο όρος «μεταμοντέρνο» μπορεί να αναφέρεται στη λογοτεχνία, την τέχνη, τη φιλοσοφία και την αρχιτεκτονική, αλλά και σε ιδέες και πολιτισμικές τάσεις. Δεν θεωρείται ότι αφορά σε ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα. Ο μεταμοντερνισμός πραγματεύεται εκ νέου ή καταλύει τα όρια στον παραδοσιακό διαχωρισμό υψηλής και χαμηλής τέχνης, δημιουργεί νέα ζητήματα στην κατηγοριοποίηση της τέχνης (είδη, στυλ, τάσεις) και επικεντρώνεται στα νοήματα των καλλιτεχνικών οντοτήτων και λιγότερο στην υλικότητα αυτών. Τέλος, ο μεταμοντερνισμός αμφισβήτησε τις έννοιες της οικουμενικότητας και της «τέχνης για την τέχνη», ενώ έδειξε ενδιαφέρον για μη-δυτικούς πολιτισμούς (Felluga, 2015).

Λέξεις-κλειδιά για την τέχνη του μεταμοντερνισμού είναι η παρωδία, η ειρωνεία, η μίμηση (*pastiche*), ο πλουραλισμός, η διακειμενικότητα, η επιστροφή στο ρεαλισμό και σε παλαιότερες παραδοσιακές μορφές, η νέα αναφορικότητα, ο εκλεκτισμός, το παιχνίδι με θραύσματα σημείων, οι διπλοί κώδικες, η πολλαπλότητα και η αντίφαση, και ο νέος συντηρητισμός. Η μεταμοντέρνα τέχνη είναι ιδίωμα και κατάσταση ταυτόχρονα.

Μια συζήτηση για την τέχνη στην περίοδο του μεταμοντερνισμού θεωρείται ελλιπής, αν δεν περιλαμβάνει το πολιτισμικό πλαίσιο, τις κοινωνικές δομές και το ιστορικό γίγνεσθαι. Εξάλλου, από την ιστορία της τέχνης αποδεικνύεται ότι κάθε κοινωνική αλλαγή σηματοδοτεί και καλλιτεχνική πρόοδο και το αντίστροφο. Επιπροσθέτως, στην

ιδέα της αλληλοσύνδεσης των τεχνών, η βασική υπόθεση είναι ότι οι τομές βρίσκονται στο περιβάλλον, στην κοινωνία και στον πολιτισμό. Άρα, ο ρυθμός στις τέχνες στην εποχή του μεταμοντερνισμού ακολουθεί τις αξίες του και τις πτυχές του.

Ειδικότερα, ο πλουραλισμός και ο εκλεκτισμός είναι εμφανείς σε πολλά σύγχρονα μουσικά έργα, όπου οι συνθέτες συνομιλούν δημιουργικά με την παράδοση. Αναβιώνουν τους ρυθμούς προηγούμενων εποχών και τους εμπλέκουν στα έργα τους με τρόπους καινοτόμους. Για παράδειγμα, τα έργα του Adams (π.χ. *Harmonielehre*, *Lollapalooza*) έχουν πολυρρυθμία, με επιρροές από funk, jazz και rock, αλλά και εξπρεσιονιστικά ηχοτοπία, όπου ο ρυθμός διαστέλλεται. Ο Daugherty ιδιοποιείται τη δημοφιλή κουλτούρα σε κομμάτια όπως το *Raise the Roof* (ρυθμοί και αρμονίες από rock και funk) ή η *Metropolis Symphony*, που είναι εμπνευσμένη από ιστορίες σε κόμικς του Σούπερμαν, με αναφορές στο *Dies irae*. Από την ελληνική σκηνή της δημοφιλούς μουσικής, εκπρόσωποι αυτής της τάσης είναι ο Δημήτρης Παπαδημητρίου και ο Σταμάτης Κραουνάκης. Σημαντικό ρόλο έχει παίξει και η Λίνα Νικολακοπούλου, γράφοντας στίχους που έχουν την ποικιλία του καθημερινού λόγου. Το τελευταίο μπορεί να συνδεθεί, σε μια ευρύτερη προοπτική, και με τα τραγούδια της rap, όπου ο ρυθμός είναι πιο ελεύθερος προκειμένου να εκφραστούν τα συναισθήματα ή να ειπωθεί μια ιστορία. Επίσης, η σύγχρονη δημοφιλής μουσική χαρακτηρίζεται από μείξη ποικίλων στυλ, όπως disco, hip-hop, house, acid-jazz, rock και techno.

Η διάσπαση και η αποσπασματικότητα δεν ταυτίζονται απαραίτητα με μια έλλειψη συνοχής. Απλά, η συνοχή και η ρυθμική συνέπεια του μεταμοντέρνου έργου αφορά σε μια διαδικασία διαρκούς διεργασίας, σε μια εξέλιξη, παρά σε ένα οριστικό συμβάν. Υπό αυτό το πρίσμα, μπορούμε να μελετήσουμε σύγχρονα λογοτεχνικά έργα. Στην μεταμοντέρνα μυθοπλασία – με κύριους εκπροσώπους τον Günter Grass και τον Peter Handke (Γερμανία)· τον Georges Perec (Γαλλία)· τον Umberto Eco και τον Italo Calvino (Ιταλία)· την Angela Carter και τον Salman Rushdie (Ηνωμένο Βασίλειο)· τον Milan Kundera (πρώην Τσεχοσλοβακία)· τον Gabriel García Márquez (Κολομβία)· τον Orhan Pamuk (Τουρκία)· τον Jonathan Franzen (ΗΠΑ) – παρά τη μεγάλη ποικιλία στο ύφος, υπάρχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Κατά τον Lewis (2001: 123), αυτά είναι: χρονική αταξία ή αποσύνθεση της αίσθησης του χρόνου, διάχυτη χρήση του *pastiche*, χαλαρή σύνδεση των ιδεών, παράνοια, φαύλοι κύκλοι, απώλεια της διάκρισης στα επίπεδα του λόγου. Όπως γίνεται φανερό, πολλά από αυτά σχετίζονται με το ρυθμό και συγκεκριμένα με τη διάσπαση του ρυθμού. Ενδεικτικά, στις *Διορθώσεις* (2001) του Franzen διασπάται η γραμμικότητα της αφήγησης, όταν ο συγγραφέας παρεμβάλλει σκηνές από το παρελθόν. Αυτές οι παρεμβολές είναι ανισομερείς, και σε έκταση και σε πληροφοριακό υλικό, αυξάνουν την προσδοκία για την εξέλιξη στο βασικό σώμα του αφηγήματος και ορίζουν επίσης μια πολυρρυθμία. Στο *Σπίτι της σιωπής* (1983) του Pamuk, η γραμμικότητα της αφήγησης διασπάται για να δώσει ο συγγραφέας τις υποκειμενικές θέσεις των ηρώων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ένα ρυθμό που συνδυάζει τους ρυθμούς κάθε προσωπικού αφηγήματος.

Από το πεδίο της αρχιτεκτονικής στην εποχή του μεταμοντερνισμού έχουμε πολλά έργα που χαρακτηρίζονται από την άρνηση της καθολικότητας του Διεθνούς Στυλ και από μια ειρωνική επιστροφή σε τοπικούς πολιτισμούς και παραδόσεις (Malpas, 2005).[11] Το Μουσείο Guggenheim του Gehry στο Μπιλμπάο της Ισπανίας θεωρείται παράδειγμα

[11] Η πινακοθήκη Die Neue Staatsgalerie (1984) στη Στουτγκάρδη της Γερμανίας, έργο του Βρετανού James Stirling, έχει αναφορές στα κλασσικά αιγυπτιακά και ρωμαϊκά γείσα, στις καμάρες, τα παράθυρα, ακόμα και στο χώρο στάθμευσης αυτοκινήτων, ως ένα είδος ερειπωμένου κάστρου με τρύπες στους τοίχους του και αβέβαιες δομές στη βάση του. Σκόπιμα «έντεχνο» στο σχεδιασμό και τη διακόσμηση, το κτήριο απαντά ειρωνικά στην υψηλή τέχνη, με αποτέλεσμα ένα περιβάλλον που είναι ανοικτό σε κάθε αισθητική εμπειρία, όπως είναι και τα έργα των εκθέσεων (Malpas, 2005).

της μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής, αναμιγνύοντας αισθητικά και ιστορικά στοιχεία, και φλερτάροντας με θραύσματα, με τη φαντασία, ακόμα και με το κιτς.

Έχουμε επίσης κτήρια που ταλαντεύονται ανάμεσα στους αντίθετους ρυθμούς του πεπερασμένου και του άπειρου, του κοινότοπου και του αιθέριου. Τα έργα των Herzog και de Meuron είναι αντιπροσωπευτικά της μεταμοντέρνας τάσης για το στυλ που μπορεί να ονομαστεί νεορομαντικό. Το εξωτερικό του Μουσείου De Young στο Σαν Φρανσίσκο είναι επενδυμένο με χάλκινες πλάκες που μετατρέπονται σταδιακά σε πράσινες, ως αποτέλεσμα οξείδωσης, για να εναρμονιστεί με το φυσικό περιβάλλον. Η Elbphilharmonie στο Αμβούργο (αναμένεται να ολοκληρωθεί το 2016) φαίνεται σαν ένα γιγαντιαίο παγόβουνο που έχει ξεβράσει η θάλασσα. Τα κτήρια αυτά διαπραγματεύονται την ίδια τη σταθερότητα των δομών – τη φθορά (τα διαβρωμένα πετρώματα στο Μουσείο De Young) και την εξαφάνιση (το παγόβουνο στην Elbphilharmonie) – ενώ περιέχουν σύμβολα που παραπέμπουν στο άπειρο του σύμπαντος.

Από το πεδίο του κινηματογράφου, χαρακτηριστικές ταινίες του πνεύματος του μεταμοντερνισμού είναι αυτές του Lynch, που τείνουν προς το παράξενο και το ανιμιστικό, με σουρεαλιστικούς χαρακτήρες. Στις ταινίες *Blue Velvet* (1995) και *Mulholland Drive* (2001), η πλοκή αναδύεται σταδιακά και διαταράσσεται απότομα. Είναι αφηγηματικά δυσνόητες και απίστευτα πολύσημες, με αλλαγές στο ρυθμό και τον τόνο: το κωμικό εναλλάσσεται με το τραγικό, το ρομαντικό με το τρομακτικό, ενώ το γνώριμο μετατρέπεται σε ασάφεια και μυστήριο.

Η ιδέα της ασάφειας είναι εμφανής και σε πολλά σύγχρονα τραγούδια. Στο "Pyramid Song" των Radiohead (άλμπουμ *Amnesiac*, 2001), ο ρυθμός μοιάζει σαν να αντιστέκεται στην κανονικότητα. Από την εισαγωγή του τραγουδιού, είναι εμφανές ένα είδος ρυθμικής απροσδιοριστίας.[12] Δεν υπάρχει κανονικότητα στον παλμό, απλά μία σειρά από συγχορδίες στο πιάνο με μικρές παύσεις (μετά την τρίτη και την όγδοη συγχορδία). Το τραγούδι απαιτεί από τον ακροατή να αφαιρέσει έναν «σιωπηλό» ή «κρυφό» ρυθμό. Οι παύσεις επαναλαμβάνονται δομικά στα ίδια σημεία σε όλο το υπόλοιπο του τραγουδιού. Αυτό δίνει την αίσθηση ενός είδους κύκλου που χωρίζεται σε δύο φράσεις από πέντε συγχορδίες, ανάλογα με την ανοδική και καθοδική κίνηση της γραμμής του μπάσου και της φωνής, και την παράλληλη θέση των παύσεων μετά την τρίτη συγχορδία σε κάθε ομάδα των πέντε. Το μοντέλο του κύκλου επαναλαμβάνεται σε όλο το τραγούδι (Hesselink, 2013). Από λακανική ψυχαναλυτική σκοπιά, φαίνεται ότι ο ρυθμός βιώνεται μέσα από την εξαπάτηση και την αίσθηση της απώλειας.[13]

[12] Αυτή η έλλειψη της μετρικής σαφήνειας, σε συνδυασμό με την καθυστέρηση στην είσοδο των ντραμς, προκαλεί νέες ερμηνείες στους ακροατές. Ωστόσο, παρά τους συνδυασμούς μη-ισόχρονων και απλών μέτρων, αποδείχθηκε ερευνητικά ότι πολλοί ακροατές αντιλαμβάνονται το μέτρο ως 4/4, επιβεβαιώνοντας την υπόθεση ότι το δυτικό ακροατήριο ανατρέχει σε δυαδικούς ρυθμούς – καθώς αυτοί επικρατούν στη δυτική παράδοση και ιδιαίτερα στη δημοφιλή μουσική – όταν έρχεται αντιμέτωπο με έναν άγνωστο ρυθμό (Hesselink, 2013).

[13] Ο Michael Thompson (2009: 221-223 και 228) δίνει τη δική του φιλοσοφική ερμηνεία για το τραγούδι και γράφει: «Ο ρυθμός του τραγουδιού φαίνεται ασύμμετρος. Όπως ακούγεται, μπορεί κάποιος να ρωτήσει: "γιατί ακούγεται σαν οι νότες να παίζονται ένα κλάσμα του δευτερολέπτου αργότερα;". Είναι επειδή το τραγούδι έχει ένα σύνθετο μέτρο που οδηγεί σε ρυθμούς που δεν είναι κοινοί με αυτούς της συνήθους εμπειρίας μας. […] Το μέτρο, ο ρυθμός και ο παλμός είναι κυριολεκτικά εκτός συγχρονισμού […]. Το μέτρο στηρίζεται στην υποκειμενικότητα της αντίληψης, κάτι που ο Yorke αναφέρει ως τον χρόνο που "αισθανόμαστε". Εάν βλέπετε τη ζωή σαν μια ακολουθία από μικρά συμπλέγματα γεγονότων με έμφαση στο παράξενο [αναφορά στη συγκοπή στην εισαγωγή του τραγουδιού], θα αναγνωρίσετε στο τραγούδι το μέτρο των 4/4. Αν βλέπετε τη ζωή σαν μια μεγαλύτερη ακολουθία με κανονικά πρότυπα και ρυθμούς, θα ακούσετε ένα πιο πολύπλοκο μέτρο. Αν βλέπετε τη ζωή σαν μια συνεχώς μεταβαλλόμενη ακολουθία συμβάντων, κάποια μικρότερα, μερικά μεγαλύτερα, θα αναγνωρίσετε την κυκλικότητα αυτών των συμβάντων και θα ακούσετε τις αλλαγές του μέτρου». Η

Γενικά, το κλίμα της εποχής μας νομιμοποιεί νέους ρυθμούς· έχει επιβάλει την ανοχή σε ρυθμούς που, ιστορικά, δεν ήταν φιλικοί ούτε συνάδουν με τους ανθρώπινους ρυθμούς. Στο αστικό τοπίο, ο διαβάτης αλληλεπιδρά με την τοπογραφία της πόλης και συνομιλεί με την αρχιτεκτονική μέσα από το ρυθμό που επιλέγει να κινηθεί. Η μονότονη ευθεία των μεγάλων λεωφόρων υποβάλλει ένα σβέλτο ρυθμό βαδίσματος, ενώ οι μικροί δρόμοι και τα σοκάκια προκαλούν επιβράδυνση στο ρυθμό ή προσκαλούν ακόμα και για στάση.[14] Ο ρυθμός και η ταχύτητα κυκλοφορίας μέσα στην πόλη εξαρτάται από την τοπογραφία και τη χωρική διάταξη, αλλά και από το υπόστρωμα του δρόμου και από στοιχεία σχεδιασμού. Από τη σύγκλιση όλων αυτών των παραγόντων προκύπτουν διαφορετικοί ρυθμοί βαδίσματος (Diaconu, 2011).

Επίσης, το *zapping* στην τηλεόραση και το *surfing* στο διαδίκτυο δίνουν ένα μέτρο για τους νέους ρυθμούς που επηρεάζουν την καθημερινή ζωή. Οι Castells & Cardoso (2005) περιγράφουν την οργάνωση της κοινωνίας των δικτύων γύρω από δύο καινούριες μορφές χώρου και χρόνου: του άχρονου χρόνου (*timeless time*) και του χώρου των ροών (*space of flows*). Για παράδειγμα, ο υπερσύνδεσμος σε μια ιστοσελίδα καταργεί τη διαδοχή διαδικασιών που πρέπει να γίνουν σε χώρο και χρόνο, εφόσον μας φέρνει από τη μια τοποθεσία σε μιαν άλλη σε δευτερόλεπτα.

Οι νέοι ρυθμοί στα πολυτροπικά κείμενα που μας περιβάλλουν, οι νέοι ρυθμοί και η οργανική ασυνέχεια στον τρόπο ζωής, ορίζουν νέα συστήματα αντίληψης του ρυθμού. Σε πολλές περιπτώσεις, οι σημαίνουσες μορφές και οι σχέσεις των δομικών τους στοιχείων είναι άναρχες και, κατά συνέπεια, με προβληματική ενότητα και ρυθμική καθαρότητα. Αυτό φαίνεται καθαρά στον κατακερματισμό της οθόνης (πολλαπλά καρέ μέσα στο ίδιο πλάνο), στις συνθέσεις *remix*, στα *multitracks* και τα *mashups*. Ανάλογα, οι μεγάλης κλίμακας εγκαταστάσεις και οπτικοακουστικές παραστάσεις απαρτίζονται από πολλές ταυτόχρονες προβολές και πολυκάναλο ήχο. Ενδεικτικά, στα έργα του Ryoichi Kurokawa, θα συναντήσει κάποιος ιδιαίτερα πολύπλοκες γεωμετρικές δομές που βασίζονται σε περίτεχνους αλγόριθμους, οι οποίοι δημιουργούν ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο και πολυδιάστατο οπτικοακουστικό περιβάλλον.

Αυτό γίνεται φανερό και στους καλλιτέχνες του *fractal*, που αντιλαμβάνονται την ουτοπία των ευκλείδειων μορφών της προβλεψιμότητας και συνθέτουν έναν κόσμο στον οποίο ο χώρος έχει καταρρεύσει, είναι πυκνός, υπερδραστήριος, διασυνδεδεμένος, διακρίνεται από το χαρακτηριστικό της αυτο-ομοιότητας, αυτο-αναπαράγεται από το άπειρα μικρό ώς το άπειρα μεγάλο (Condé, 2000).

Τέλος, οι γνωστικές αναπαραστάσεις του ρυθμού στη μεταμοντέρνα τέχνη φαίνεται ότι επηρεάζονται από την πολύπλοκη τάξη μοτίβων και ρυθμών που σχετίζονται με τα σύγχρονα αστικά τοπία αλλά και με τους ρυθμούς της καθημερινής ζωής. Το φυσικό και ψυχολογικό τοπίο του σήμερα δεν έχει καμία σχέση με την καρτεσιανή έννοια του χώρου και του χρόνου, η οποία αποκλείει τη μη-κανονικότητα και τη δυναμική της πραγματικότητας, όπως παρατηρείται τόσο στο φυσικό περιβάλλον, όσο και στην ανθρώπινη φύση. Οι βασικές διεργασίες λειτουργούν σε περισσότερα από ένα επίπεδα και αυτό διαμορφώνει νέες αρχές για το ρυθμό, που διέπονται από τη σχηματική

φιλοσοφική ερμηνεία του Thompson μάς υποχρεώνει να αναλογιστούμε το βαθμό στον οποίο το μέτρο, ο παλμός και ο ρυθμός συμβάλλουν στην αισθητική εμπειρία του τραγουδιού και δίνουν νόημα στο κομμάτι.

[14] Αυτό συνέβαινε και στο παρελθόν, όταν η συνάντηση με ένα κτήριο «προετοίμαζε» το πώς θα περπατήσουμε σε αυτό. Κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ο καθεδρικός ναός, συχνά ο τελικός προορισμός όλων των διαδρομών, είχε συνήθως μπροστά του μια ανοικτή πλατεία και από πίσω στενά δρομάκια, ώστε να αποκλείουν τη θέα, σαν να θέλουν να σταματήσουν οποιαδήποτε κίνηση (Diaconu, 2011).

αναπαράσταση συμβάντων σε μεγαλύτερη κλίμακα. Σε πολλές καλλιτεχνικές μορφές, ο ρυθμός «δείχνει» αυτό που δεν φαίνεται.

Συνολικά, ο ρυθμός στις τέχνες, στην εποχή του μεταμοντερνισμού, χαρακτηρίζεται από κατακερματισμό, ασάφεια, εκλεκτισμό και πλουραλισμό. Δεν υπάρχει μία ενιαία τάση για το ρυθμό του μεταμοντερνισμού.

Coda

Η τέχνη, μέσω του ρυθμού, γίνεται μέσο συμβολικής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Οι καλλιτεχνικές μορφές δεν είναι σταθερές οντότητες, αλλά κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένες δομές που αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου. Ανάλογα, ο ρυθμός είναι πολιτισμικά πλαισιωμένος και σε εξάρτηση με την ιστορική εποχή. Αν εστιάσουμε στις αλλαγές στις διάφορες μορφές τέχνης, στις αλλαγές στα χαρακτηριστικά και στις δομές τους, θα διαπιστώσουμε αλλαγές στη διαπραγμάτευση του ρυθμού. Είναι επίσης σημαντικό να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τους λόγους για κάθε αλλαγή.

Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών

Blacking, J., 1973: *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle & London.

Bolton, T. L., 1894: «Rhythm», *American Journal of Psychology* VI/2, σ. 145-238.

Boulez, P., 1989: *Darmstadt: Συμβολές στη νέα μουσική*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, Νάκας, Αθήνα.

Brown, C. S., 1948: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, Athens (GA).

Brown, S., B. Merker & N. L. Wallin, 2000: «An Introduction to Evolutionary Musicology», στο: N. L. Wallin, B. Merker & S. Brown (επιμ.), *The Origins of Music*, The MIT Press, Cambridge (MA), σ. 3-24.

Castells, M. & G. Cardoso (επιμ.), 2005: *The Network Society: From Knowledge to Policy*, Johns Hopkins Center for Transatlantic Relations, Washington (DC).

Condé, S., 2000: *L'Art Fractal: L'émergence de la complexité fractale dans l'art*, Les Éditions de La Différence, Paris.

Dewey, J., 1934: *Art as experience*, Minton, Balch, New York.

Diaconu, M., 2011: «City Walks and Tactile Experience», *Contemporary Aesthetics* 9, ανασύρθηκε στις 2 Οκτωβρίου 2011 από τη διεύθυνση http://www.contempaesthetics.org.

Dieckmann, H., 1974: **«**Theories of Beauty to the mid-Nineteenth Century», στο: *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, Charles Scribner's Sons, New York, vol. 1, σ. 196-206.

Dissanayake, E., 1982: «Aesthetic Experience and Human Evolution», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/2, σ. 145-155.

Dissanayake, E., 2008: «If Music is the Food of Love, what about Survival and Reproductive Success?», *Musicae Scientiae* 12/1 (ειδική έκδοση), σ. 169-195.

Dufrenne, M., 1973: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, μτφρ. E. S. Casey, Northwestern University Press, Chicago.

Felluga, D., 2015: *Critical Theory: The Key Concepts*, Routledge, London.

Gombrich, E. H., [1950] 1989: *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, MIET, Αθήνα.

Hannon, E. E. & S. P. Johnson, 2005: «Infants Use Meter to Categorize Rhythms and Melodies: Implications for Musical Structure Learning», *Cognitive Psychology* 50, σ. 354-377.

Hannon, E. E. & L. J. Trainor, 2007: «Music Acquisition: Effects of Enculturation and Formal Training on Development», *Trends in Cognitive Sciences* 11/11, σ. 466-472.

Hendriks, L., 2002: «Beyond the Infinite: Part One», *OffScreen* 6/9, ανασύρθηκε στις 22 Αυγούστου 2013 από τη διεύθυνση http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kubrick.html.

Hesselink, N. D., 2013: «Radiohead's "Pyramid Song": Ambiguity, Rhythm, and Participation», *Music Theory Online (MTO)* 19/1, ανασύρθηκε στις 8 Φεβρουαρίου 2015 από τη διεύθυνση http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.hesselink.html.

Hogan, P., 2008: «Of Literary Universals: Ninety-Five Theses», *Philosophy and Literature* 32/1, σ. 145-160.

Kandinsky, W., [1910] 1981: *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μ. Παράσχης, Νεφέλη, Αθήνα.

Κόπλαντ, Α., 1980: *Μουσική και φαντασία*, μτφρ. Μ. Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα.

Langer, S., 1953: *Feeling and Form: A Theory of Art*, Routledge & Kegan Paul, London.

Langer, S., 1957: *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, Scribner's, New York.

Lefebvre, H., [1992] 2004: *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*, μτφρ. S. Elden & G. Moore, Continuum, London & New York.

Lewis, B., 2001: «Postmodernism and Literature», στο: S. Sim (επιμ.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London & New York, σ. 121-133.

Λιάβας, Λ., 2002: «Από την αρχαία στην παραδοσιακή μουσική», *Επτά Ημέρες* (περιοδικό της εφημερίδας *Καθημερινή*), 10 Μαρτίου 2002.

Malpas, S., 2005: *The Postmodern*, Routledge, London & New York.

Millet, Y., 2009: «The Sensory Intention-Art, Motif, and Motivation: A Comparative Approach», *Contemporary Aesthetics* 7, ανασύρθηκε στις 30 Ιουλίου 2010 από τη διεύθυνση www.contempaesthetics.org.

Mithen, S., 2005: *The Singing Neanderthals*, Weidenfeld & Nicholson, London.

Sokolov, K., 2001: «On the Need for More Rigorous Thinking about the Laws of Form», *Leonardo* 34/1, σ. 1-2.

Thompson, M., 2009: «The Signature of Time in "Pyramid Song"», στο: B. W. Forbes & G. A. Reisch (επιμ.), *Radiohead and Philosophy: Fitter Happier More Deductive*, Open Court, Chicago, σ. 221-228.

Toffler, A., 1971: *Future Shock*, Bantam Books, New York.

Trainor, L. J., X. Gao, J.-J. Lei, K. Lehtovaara & L. R. Harris, 2009: «The Primal Role of the Vestibular System in Determining Musical Rhythm», *Cortex* 45, σ. 35-43.

Yacavone, D., 2008: «Towards a Theory of Film Worlds», *Film-Philosophy* 12/2, σ. 83-108.

Zatorre, R. J., J. L. Chen, & V. B. Penhune, 2007: «When the Brain Plays Music: Auditory-Motor Interactions in Music Perception and Production», *Nature Reviews Neuroscience* 8/7, σ. 547-558.

Zeki, S. & M. Lamb, 1994: «The Neurology of Kinetic Art», *Brain* 117, σ. 607-636.

Εικόνες από μια έκθεση του Μ. Μούσοργκσκυ και *Έξι Goyescas* του Ε. Granados: Δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα διασύνδεσης πιανιστικής συνθετικής δημιουργίας και ζωγραφικής τέχνης από διαφορετική αφετηρία

Απόστολος Παληός

Αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα στην ιστορία της τέχνης αποτέλεσε η παράλληλα εξελισσόμενη, δημιουργικά αλληλεπιδραστική και διαχρονικά αλληλοσυμπληρούμενη πορεία των διαφόρων μορφών και εκφάνσεών της. Εξ ού και η συνεκτική χρήση παρόμοιας ορολογίας και η ύπαρξη συναφών χαρακτηριστικών μεταξύ τους: μουσική, ζωγραφική, θέατρο, αρχιτεκτονική μοιράζονται όρους όπως θέμα, μοτίβο, παραλλαγή, επανάληψη, δυναμική, χρώμα, ένταση, ρυθμός, διαλογικότητα, ισορροπία, ενότητα, δομή.[1]

Ειδικότερα η μουσική υφίσταται ως μία κατεξοχήν «χρονική τέχνη» – *Zeitkunst* κατά τον Adorno[2] – της οποίας η χρονικότητα ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελεί τόσο συγκριτικό πλεονέκτημα-υπεροχή έναντι άλλων μορφών τέχνης, υπό την έννοια πως της προσδίδει κίνηση και «ζώσα» υπόσταση, αντιπαραβαλλόμενη προς τη στατικότητα και την απόδοση της «στιγμής» του εικαστικού έργου, όσο και συνακόλουθο μειονέκτημα-περιορισμό, εφόσον με την ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής εκτέλεσης και την παύση του ήχου το μουσικό έργο παύει να υφίσταται ως ζωντανός δρων οργανισμός, αφήνοντας «ενέχυρο» μέχρι την επόμενη εκτέλεση τη σιωπηλή αποτύπωσή του στην παρτιτούρα, σε αντίθεση με τον εικαστικό πίνακα ή το γλυπτό, των οποίων η δύναμη της αναλλοίωτης στον παράγοντα χρόνο εικόνας και η οπτικο-υλική παρουσίαση τους προσδίδει μονιμότερη οντότητα και ενέργεια.

Την αναζήτηση – επί τη βάσει αντικειμενικών και υποκειμενικών κριτηρίων – της υπεροχής της μίας μορφής τέχνης απέναντι στις άλλες πραγματεύτηκε πλήθος διανοητών κατά καιρούς.[3] Για τον Schopenhauer, η μουσική βρίσκεται ξεκάθαρα στην κορυφή της ιεραρχίας των τεχνών εκφράζοντας καθαρότερα και αμεσότερα την απεικόνιση της «βούλησης-πρόθεσης» (Abbild des Willens), τη στιγμή που η εικαστική τέχνη αποδίδει την «ιδέα-σκέψη-παρουσίαση» (Abbild der Ideen, Vorstellung) μεμονωμένων πραγμάτων (Einzeldinge), κοινώς το «principium individuationis», όπως το ονομάζει χαρακτηριστικά. Κατά τον ίδιο, οι άλλες τέχνες «μιλούν μόνο για δημιουργία» (Schaffen), ενώ η μουσική «για την ίδια την ουσία, την ύπαρξη» (Wesen).[4] Τη θεώρηση της εικαστικής τέχνης ως αναπαράσταση του μεμονωμένου μιας εικόνας, ενός θέματος, ενστερνίζεται και ο Nietzsche, ο οποίος προσεγγίζει τις τέχνες υπό το

[1] Jean Pederson, «Music and Painting. A Harmonious Relationship», *The Artist's Magazine*, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2015.

[2] Theodor Adorno & Susan Gillespie, «On Some Relationships between Music and Painting», *The Musical Quarterly* 79/1, Άνοιξη 1995, σ. 66.

[3] Ferdinand Ullrich, «Musik und Malerei – Vermischte Künste? Über die Hierarchie der Künste und einen Aspekt des Werks von Thomas Grochowiak», στο: *Thomas Grochowiak. REFLEXIONEN. Bilder wie Musik und Reisebilder*, Städtische Kunsthalle Recklinghausen, Νοέμβριος 1986.

[4] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, τόμος 3, Diogenes Verlag, Ζυρίχη 1977, σ. 324.

πρίσμα του «απολλώνιου» (για τα εικαστικά) και του «διονυσιακού» (για τη μουσική) στοιχείου που συνενώνονται ιδανικά στην αρχαία τραγωδία, καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η μετεξέλιξη των τεχνών συνδέεται με τη δυαδικότητα του παραπάνω δίπολου.[5] Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται η διαπίστωση του Marcuse, πως η εξαρτώμενη από το «υλικό» εικαστική τέχνη τείνει να διαθέτει πιο περιορισμένες «ποιότητες ελευθερίας και υπερβατικότητας»[6] και ως εκ τούτου και γι' αυτόν η μουσική προσφέρει ευρύτερες δυνατότητες απελευθέρωσης και πραγμάτωσης της ουσίας. Απέναντι, ωστόσο, στους υπέρμαχους της υπεροχής της μουσικής τέχνης έναντι των άλλων βρίσκεται πάντα ένας Jean Paul Sartre, για τον οποίο οι υψηλές αξιώσεις της εικαστικής τέχνης δεν υπολείπονται: και οι δύο τέχνες «αποβλέπουν στην ολότητα και την καθολικότητα», και οι δύο προσανατολίζονται στον ταυτόχρονο προσδιορισμό «της ύπαρξης του καλλιτέχνη-δημιουργού και στην καταγραφή του κόσμου».[7] Όπως και για έναν Καντίνσκυ, που ενώ αποδέχεται την αυθυπαρξία κάθε τέχνης και τη φαινομενική εξωτερική διαφοροποίηση των μέσων τους (ήχος, χρώμα, λόγος), εντούτοις σε τελική ανάλυση «είναι τα ίδια αυτά μέσα ολοκληρωτικά ίδια: ο τελικός σκοπός απαλείφει την εξωγενή διαφορετικότητα και απογυμνώνει την κοινή εσωτερική ταυτότητά τους».[8]

Ωστόσο, η δημιουργική πάλη μουσικής και εικαστικής τέχνης, με τα όποια όρια και τις υπερβάσεις τους, κάθε άλλο παρά απέτρεψε εμπνευσμένους δημιουργούς να επιχειρήσουν σμίλευση, συναπάντημα και συσχέτιση των δύο καλλιτεχνικών μορφών. Η διαφορετική επίδραση και λειτουργία του χρόνου στις δύο τέχνες, σε συνδυασμό με τη συνεκτικότητα χρώματος – ηχοχρώματος, γραμμής – μελωδίας, εικαστικού – μουσικού ρυθμού, χρωματικής – ηχητικής αρμονίας, χρωματικής – ηχητικής εντάσεως[9] και την ιδιότητα της περιγραφικής διάστασης αμφοτέρων, υπήρξε, τρόπον τινά, αναπόφευκτο ερέθισμα άντλησης έμπνευσης από συνθέτες και γέννησης μουσικών έργων, μολονότι – όπως θα εξετάσουμε και θα παρατηρήσουμε στα δύο παραδείγματα που μελετά η παρούσα ανακοίνωση – η σύλληψη και το κίνητρο της συνθέσεώς τους προέρχονται από διαφορετική αφετηρία.

Θεωρούμενα ως δύο από τα σημαντικότερα – ρομαντικής χροιάς με δειλά ιμπρεσσιονιστικές αποχρώσεις – έργα για πιάνο, τα οποία αντλούν το μουσικό τους περιεχόμενο από εικαστικά ερείσματα αποτυπώνοντας ηχητικά ζωγραφικούς πίνακες και σκίτσα, οι *Εικόνες από μια έκθεση* του Ρώσου Μοντέστ Μούσοργκσκυ και οι *Έξι Goyescas*, opus 11, του Ισπανού Enrique Granados, συνθέσεις προερχόμενες από εκπροσώπους δύο εντελώς διαφορετικών κόσμων, δρουν πολυεπίπεδα όσον αφορά αφενός τα αίτια που οδήγησαν τους δημιουργούς τους να τις συνθέσουν και αφετέρου τους στόχους που η ύπαρξή τους εξυπηρέτησε.

[5] Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*, Kröners Taschenausgabe (τόμος 70), Στουτγκάρδη 1976.

[6] Herbert Marcuse, «Bemerkungen zum Thema: Kunst und Revolution», διάλεξη στο «Pro Musica Nova», Βρέμη 1974, WDR Κολωνία 1974, αναμετάδοση: 9.6.1974, ραδιοφωνικό χειρόγραφο, σ. 3.

[7] Jean Paul Sartre, «Finger und Nicht-Finger», στο: Werner Haftmann (επιμ.), *Wols – Aufzeichnungen; Aquarelle, Aphorismen, Zeichnungen*, Κολωνία 1963, σ. 32-43.

[8] Wassily Kandinsky, «Über Bühnenkomposition», στο: Wassily Kandinsky & Franz Marc (επιμ.), *Der Blaue Reiter*, R. Piper & Co. Verlag, Μόναχο 1912, σ. 103-113, επανέκδοση στο: Jelena Hahl-Koch (επιμ.), *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Bilder, Briefe und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Μόναχο 1983.

[9] Helmut Rösing, «Wechselbeziehungen zwischen Musik und Malerei. Strukturelle, rezeptionstheoretische und didaktische Aspekte», στο: Hans Jürgen Feurich (επιμ.), *Wechselbeziehungen der Künste im Musikunterricht*, Bosse, Regensburg 1988, σ. 19, και Helmut Rösing, «Musik und bildende Kunst, Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Medien», στο: *International Review of the Aesthetics and Sociologie of Music 2*, Croatian Musicological Society, 1971, σ. 65-76.

Η οδύνη από τον πρόωρο θάνατο από ανεύρυσμα του έμπιστου φίλου του, αρχιτέκτονα και ζωγράφου, Βίκτωρ Χάρτμαν (1834-1873) στις 23 Ιουλίου του 1873 υπήρξε για τον Μοντέστ Μούσοργκσκυ (1839-1881), επιφανές μέλος της Ρωσικής Εθνικής Σχολής και της ομάδας «των πέντε», καταλυτικός παράγοντας. Ο ευρισκόμενος την περίοδο εκείνη στο εξωτερικό κριτικός τέχνης και κοινός φίλος των δύο ανδρών Βλαντίμιρ Στάσοβ,[10] «ατμομηχανή» όλων των προοδευτικών πολιτιστικών κινήσεων της περιόδου στη Ρωσία, αποφάσισε, με την επιστροφή του, τη διεξαγωγή στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Αγίας Πετρούπολης, τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του επόμενου χρόνου, μιας εικαστικής έκθεσης με περίπου 400 εκθέματα, που θα περιλάμβανε πίνακες, γκραβούρες και αρχιτεκτονικά σκίτσα του εκλιπόντος από τις πολύχρονες περιηγήσεις του στη Γαλλία, την Ιταλία και την Πολωνία, ως εκδήλωση απόδοσης τιμής στη μνήμη του. Όντας παρών στην έκθεση, ο Μούσοργκσκυ συνέλαβε τη σύνθεση μιας πιανιστικής σουίτας[11] τους επόμενους μήνες του 1874, αποτελούμενης από μία αλληλουχία 16 κομματιών, εκ των οποίων τα 10 από αυτά αφορούν τίτλους εικόνων και τα υπόλοιπα εκθέτουν και παραλλάσσουν σε διαφορετικά σημεία του έργου, ως προανακρούσματα κάποιων εικόνων-σκηνών, ένα επιβλητικό θέμα.[12] Το έργο, κατά κάποιο τρόπο ένα «μουσικό μνημόσυνο», αφιερώθηκε από τον συνθέτη στον Στάσοβ, ο οποίος συμμετείχε και στη διαδικασία ονομασίας των κομματιών. Η σύνθεση, έξοχο δείγμα ρωσικής προγραμματικής μουσικής, λειτουργεί φαντασιακά ως ηχητική περιήγηση του δημιουργού ανάμεσα στα έργα της έκθεσης, ως ηχοαφήγημα που στοχεύει άλλοτε στην αναπαράσταση συγκεκριμένων ζωγραφικών εικόνων και άλλοτε στην αναπαραγωγή σε πιο ελεύθερη απόδοση της γενικής αίσθησης μιας σκηνής ή της εντύπωσης ενός συγκεκριμένου στοιχείου της. Είναι χαρακτηριστικό πως μόνο 7 από τους τίτλους της μουσικής συλλογής εντοπίστηκαν – και μάλιστα μεταγενέστερα – στους καταλόγους της έκθεσης, όχι πάντα με πανομοιότυπο τίτλο,[13] ενώ μόνο 3 από τις «μελοποιημένες» εικόνες του συνθέτη εκτέθηκαν στην έκθεση[14] και άλλες 3 δεν εντοπίστηκαν ποτέ.[15] Το εικαστικό υλικό βρίσκεται σήμερα στο μεγαλύτερο μέρος του στην Πινακοθήκη Τρετιακόβ της Μόσχας. Ο πλούτος της ηχητικής χρωματικής παλέτας του πιανιστικού έργου παρακίνησε άλλους συνθέτες να ενσκήψουν ώστε να το μεταγράψουν για διαφορετικούς οργανικούς συνδυασμούς,[16] έως ότου ο Maurice Ravel καταθέσει το 1922 μία αριστουργηματική ολοκληρωμένη μεταγραφή του έργου για μεγάλη ορχήστρα (υπόδειγμα ενορχηστρωτικής δεξιοτεχνίας)[17] κατόπιν παραγγελίας του Σεργκέι Κουσεβίτσκι, αρχιμουσικού της παρισινής ορχήστρας των Concerts Symphoniques, με την οποία το έργο έλαβε διεθνή αναγνώριση και απήχηση.[18]

[10] Αναλυτικά για τη σχέση Μούσοργκσκυ και Στάσοβ, βλ. Caryl Emerson, *The life of Mussorgsky*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 112-135.

[11] Με πρότυπο τις αντίστοιχες σουίτες του Robert Schumann *Carnaval* και *Papillons*.

[12] Το οποίο ο συνθέτης συνιστά να εκτελεστεί με «ρωσικό τρόπο» ("in modo russico").

[13] *Gnomus*, *Tuileries* (το οποίο δεν σώζεται σήμερα), *Ο χορός των εκκολαπτόμενων νεοσσών*, *Κατακόμβες* (του Παρισιού, στον πίνακα του Χάρτμαν), *Η παράγκα της Μπάμπα Γιαγκά*, *Οι πύλες του Μπογκατίρ* και *Δύο Εβραίοι: ο πλούσιος Samuel Goldenberg και ο φτωχός Schmuyle*, που αποτελεί συνένωση δύο ξεχωριστών σχεδίων, τα οποία βρέθηκαν μάλιστα στην κατοχή του ίδιου του συνθέτη ως ακουαρέλα.

[14] *Ο χορός των εκκολαπτόμενων νεοσσών*, *Η παράγκα της Μπάμπα Γιαγκά* και *Η μεγάλη πύλη του Κιέβου*.

[15] *Το παλιό κάστρο*, *Bydło* και *Η αγορά της Λιμόζ*.

[16] Ήδη ο Νικολάι Ρίμσκυ-Κόρσακοβ, επίσης μέλος της «Ομάδας των πέντε», είχε ενορχηστρώσει δύο μέρη του έργου, ενώ ο ίδιος ο Μούσοργκσκυ σχεδίαζε μια ορχηστρική εκδοχή της σουίτας. Το 1886 ο μαθητής του Ρίμσκυ-Κόρσακοβ, Μιχαήλ Τουσμάλοβ εξέδωσε μια πρώιμη ενορχήστρωση, που περιείχε όμως μόνο μία επιλογή 7 εικόνων, και το 1915 ο Henry Wood ενορχήστρωσε μόνο την εναρκτήρια *Promenade*.

[17] Παραλείποντας την 5η *Promenade*.

[18] Michael Russ, *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 77.

Στην ακολουθία των κομματιών, οι μονές ηχητικές εικόνες περιέχουν πιο «ανάλαφρα» κομμάτια με εύθυμη, σαρκαστική διάθεση, ενώ οι ζυγές μουσικές αφηγήσεις έχουν πιο αργό ρυθμό και μελαγχολικό έως μεγαλόπρεπο χαρακτήρα, ένδειξη του ζεύγους αντιθετικών συναισθημάτων του συνθέτη στην ενθύμηση του εκλιπόντος φίλου του: πένθος για την απώλεια από τη μία, ευχάριστες αναμνήσεις του κοινού τους παρελθόντος από την άλλη.

Στην *Promenade*, την νοερή περιήγηση του συνθέτη ανάμεσα στα εκθέματα, το θέμα εμφανίζεται πολλάκις παραλλαγμένο και με διαφορετική διάθεση ως μετάβαση από μία εικόνα στην επόμενη, προαναγγέλλοντας τον χαρακτήρα και ενίοτε το μοτιβικό υλικό της ακόλουθης σκηνής. Η εναλλαγή, μάλιστα, μονοφωνικής και πολυφωνικής εναρκτήριας έκθεσης του θέματος παραπέμπει στον διάλογο μελωδού και χορωδίας, δηλαδή σε μία τυπική πρακτική στη ρωσική λαϊκή μουσική παράδοση.

Στο *Gnomus*, το γκροτέσκο σκίτσο ενός κακοσχηματισμένου στα πόδια παραπαίοντος νάνου[19] με έντονες τραγελαφικές κινήσεις και απειλητική διάθεση αποδίδεται με χρήση συγκοπών, δυναμικά ξεσπάσματα, χρωματικές κλιμακώσεις – αποκλιμακώσεις και σκληρές συνηχήσεις.

Στο *Παλιό κάστρο* (Il vecchio castello),[20] η εικόνα του μεσαιωνικού εγκαταλειμμένου κτίσματος αναβιώνει με ένα νοσταλγικό άσμα, τις στροφές του οποίου τραγουδά στεκούμενος μπροστά του ένας τροβαδούρος.[21] Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης ανακαλεί τη γνήσια και λιτή ομορφιά της ρωσικής παραδοσιακής μουσικής.

Στο *Tuileries* (*Dispute d'enfants après jeux*),[22] η φαντασία του συνθέτη προσθέτει στην εικόνα των ομώνυμων κήπων του Παρισιού το ζωηρό παιχνίδι των παιδιών υπό την επίβλεψη των συνοδών τους.

Το *Bydło* αφορά ένα πολωνικό κάρο με τεράστιες ρόδες που σέρνεται από βοοειδή. Η βαριά μονότονη κίνηση του οχήματος αποδίδεται με την ύπαρξη στο μπάσο ενός ογκώδους ostinato και οξυμένη ένταση, έως ότου η μοτιβική και δυναμική αποδόμηση της κατάληξης σηματοδοτήσει την εξασθένιση της εικόνας του αλλόκοτου αυτού μακρινού ταξιδιού.

Στον *Χορό των εκκολαπτόμενων νεοσσών*, η μουσική περιγράφει με πλούσια χρήση από επερείσεις και τρίλιες την εικόνα νεοσσών με πούπουλα να τιτιβίζουν, να τσιμπούν το ένα το άλλο και να κινούνται τριγύρω με μικρά βήματα, αποδίδοντας το σκίτσο του Χάρτμαν που προοριζόταν για τα κοστούμια μιας εύθυμης σκηνής του ανεβασμένου το 1871 στην Αγία Πετρούπολη μπαλέτου *Τρίλμπι* του Γιούλι Γκέρμπερ, μαέστρου, βιολονίστα και συνθέτη, και του χορογράφου Marius Petipa, κατά το οποίο οι χορεύτριες ήταν μασκαρεμένες με τσόφλια αυγών και φορούσαν κράνη με μορφή κεφαλιών καναρινιών.

Στην έκτη κατά σειρά εικόνα, *Samuel Goldenberg και Schmuyle* – δύο Πολωνοί Εβραίοι, ο ένας πλούσιος και ο άλλος φτωχός (*Deux juifs polonaise, l'un riche et l'autre pauvre*)[23] – αναπαρίσταται μουσικά ο τρόπος της ομιλίας και ο χαρακτήρας δύο φιγούρων Εβραίων: του σωματώδους πλούσιου αλαζόνα και του αδύναμου φτωχού παραιτημένου. Η αντίθεση αποτυπώνεται αντίστοιχα με την διαδοχική έκθεση μιας πλατιάς διθυραμβικής μελωδίας στην χαμηλή περιοχή και με εμμονικές-νευρωτικές

[19] Το σκίτσο προοριζόταν για το χριστουγεννιάτικο δέντρο του Συλλόγου Καλλιτεχνών Αγ. Πετρούπολης.
[20] Σε παρένθεση ο πρωτότυπος τίτλος κάθε κομματιού.
[21] Σχετίζεται με μια ζωγραφισμένη στην Ιταλία ακουαρέλα.
[22] Η ακουαρέλα στον κατάλογο αναγράφει απλά: «Κήποι της Tuileries».
[23] Αποτελεί συνένωση δύο ξεχωριστών σχεδίων, που βρέθηκαν μάλιστα στην κατοχή του ίδιου του συνθέτη ως ακουαρέλα.

επαναλήψεις ίδιων φθόγγων στην ψηλότερη, έως ότου τελικά τα δύο μοτίβα συνενωθούν και εκτελεσθούν παράλληλα σε αριστερό και δεξί χέρι, ολοκληρώνοντας το κομμάτι με την αίσθηση της επικράτησης του ισχυρού και της ήττας του αδυνάμου. Ο συνθέτης στόχευε συχνά στη μουσική του στην καλλιτεχνική απόδοση της ανθρώπινης φωνής, και τον σκοπό αυτό επιτυγχάνει στο συγκεκριμένο κομμάτι, καθώς και στο επόμενο.

Στην *Αγορά της Λιμόζ, μια μεγάλη ιστορία* (*Limoges. Le marché. La grande nouvelle*), αντικείμενο καλλιτεχνικής ηχητικής μίμησης γίνεται η ομιλία ενός πλήθους γυναικών που τσακώνονται και οι φωνές των εμπόρων καθώς οχλαγωγούν στη γαλλική αγορά. Ο θόρυβος και η ηχητική δίνη υποστηρίζονται από αυξημένη μουσική κινητικότητα με γρήγορη και διαρκώς επιταχυνόμενη χρονική αγωγή.

Στις *Κατακόμβες* (*Catacombae*), ο Χάρτμαν αυτοπαρουσιάζεται υπό το φως ενός φανοστάτη να ερευνά τις κατακόμβες του Παρισιού. Την σκοτεινή μελαγχολική διάθεση καθώς και το δέος μπροστά στη θέα των οστών και των κρανίων αποδίδουν εναλλασσόμενες μεγάλες σε διάρκεια συγχορδίες με σοκαριστικά βίαιη ορμή σε ακραία δυναμική και ανάλογες σε ελάχιστη ένταση. Η δε κατάδυση στα μυστικιστικά βάθη των θόλων υπογραμμίζεται με την καθοδική χρωματική γραμμή του μπάσου.

Η τελευταία παραλλαγή της *Promenade* που έπεται, *Cum mortuis in lingua mortua* («Με τους νεκρούς σε μια νεκρή γλώσσα»), αποτελεί το Ρέκβιεμ του συνθέτη προς τον εικαστικό. Ο Μούσοργκσκυ αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το δημιουργικό πνεύμα του αποθανόντος Χάρτμαν με οδηγεί στα οστά και τα καλεί. Αρχίζουν να αστράφτουν στα έγκατα».[24] Με υπόβαθρο ένα λαμπερό σε ασθενική δυναμική τρέμολο ηχεί μία παραλλαγή του αρχικού θέματος σε ελάσσονα κλίμακα εναλλάξ στη μεσαία περιοχή (ως επίκληση, κάλεσμα) και στη σκοτεινότερη χαμηλή (ως απάντηση από το βασίλειο των νεκρών).

Η *Παράγκα της Μπάμπα-Γιαγκά* βασίζεται σε ένα σκίτσο του Χάρτμαν με το σχέδιο ενός ρολογιού από χαλκό σε ρωσικό στυλ του 14ου αιώνα, με τη μορφή της παράγκας της μάγισσας Μπάμπα-Γιαγκά, η οποία στηρίζεται σε πόδια πουλερικών ώστε να στρέφεται προς οποιαδήποτε κατεύθυνση έρθει κάποιος επισκέπτης. Ο Μούσοργκσκυ εντάσσει στην πιανιστική σουίτα τον χαρακτήρα της δαιμονικής μάγισσας που απαντά στην παράδοση του ρωσικού παραμυθιού. Ο καλπασμός της τρομαχτικής ύπαρξης στο γεμάτο πυκνή βλάστηση δάσος και οι προκαλούμενοι συνειρμοί φόβου ωθούν τον συνθέτη στην επιλογή υπερβατικής χρονικής αγωγής, τεχνικά απαιτητικών αποσπασμάτων που διατρέχουν ολόκληρη την έκταση του πιάνου, και στη χρήση χαρακτηριστικών διάφωνων διαστημάτων (μεγάλης 7ης και 4ης αυξημένης).

Η ακροτελεύτια μουσική του αφήγηση, *Η μεγάλη πύλη του Κιέβου*, πραγματεύεται το σκίτσο του αποθανόντος για το σχέδιο κατασκευής μιας μεγαλοπρεπούς πύλης στην πόλη του Κιέβου σε παλαιορωσικό στυλ, με καμπαναριό και εκκλησία, το οποίο ωστόσο έμεινε ατελέσφορο. Το επιβλητικό θέμα – αναφορά στην αρχική *Promenade* για το μεγαλειώδες της σχεδιαζόμενης κατασκευής – συνεπικουρούμενο από ένα ρωσικό ορθόδοξο τετράφωνο χορικό που αντιστοιχεί στο ιερό μέρος και ανακρούσεις καμπάνων στη χαμηλή περιοχή, ολοκληρώνουν το έργο με θριαμβευτικό τόνο και ατμόσφαιρα μνημειώδους αποθέωσης.[25]

Η αντιστοιχία της ατμόσφαιρας και της θεματολογίας των πινάκων και των σχεδίων του Χάρτμαν με τη συνθετική ηχοαφήγηση του Μούσοργκσκυ συνιστά μία άκρως

[24] Alfred Kreutz, προλεγόμενα, στο: Modest Mussorgsky, *Bilder einer Ausstellung*, επιμ. Alfred Kreutz, έκδοση Urtext, Schott Music, Mainz 38728.

[25] Reimar Walthert, «Modest Mussorgsky – *Bilder einer Ausstellung*», προσεμιναριακή εργασία, στο: www.russisches-musikarchiv.de, 2000 (ημερομηνία πρόσβασης: 21.10.2015).

επιτυχημένη σύζευξη εικαστικού και μουσικού περιεχομένου, που προχωρά βαθύτερα από την επιφάνεια και αποκαλύπτει τη στάση του συνθέτη απέναντι στη ζωγραφική τέχνη. Στη δημιουργία της προγραμματικής σύνθεσης δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε ούτε να υποτιμήσουμε και τη στενή σχέση του Μούσοργκσκυ με τον σημαντικό ζωγράφο του κινήματος του ρεαλισμού, Ιλιά Ρέπιν (1844-1930).[26] Οι *Εικόνες* ως πιανιστικός κύκλος εμπεριέχουν μια παραδοξότητα: η χρωματική λάμψη των πινάκων αποδίδεται πιο ανάγλυφα με νότες, με τη μουσική τους απόδοση, καθώς ο Χάρτμαν σε καμία περίπτωση δεν υπήρξε η εικαστική ιδιοφυΐα που ο φίλος του επιχείρησε να αποθεώσει μουσικά. Τουναντίον, οι εικόνες του ζωγράφου ενέπνευσαν τη συνθετική δημιουργικότητα ενός μεγαλύτερου διαμετρήματος μουσικού, εξασφαλίζοντας, με κινητήρια αφετηρία την απώλεια και την αίσθηση μιας «προσωπικής υποχρέωσης» απόδοσης τιμής, την υστεροφημία ενός διαφορετικά, ίσως, ξεχασμένου ζωγράφου και αρχιτέκτονα.[27] Επομένως, στην περίπτωση του Μούσοργκσκυ και της καλλιτεχνικής σύλληψης του έργου εντοπίζουμε τη συνύπαρξη δύο παραμέτρων: ενός συναισθηματικού-βιωματικού-ηθικού παράγοντα (ως απόρροια της απώλειας και της επιθυμίας απόδοσης τιμής) και μίας συνειδητής-στοχευμένης προσέγγισης της εικαστικής τέχνης (ως αποτέλεσμα της προσωπικής επαφής του συνθέτη με εκπροσώπους της και των αναπόφευκτων επιρροών που δέχτηκε από αυτούς).

Μερικές δεκαετίες αργότερα έρχεται ο Βασίλι Καντίνσκυ[28] να πραγματευτεί όχι τον ομότεχνό του Χάρτμαν και τα σχέδιά του, αλλά τον μουσικό Μούσοργκσκυ και τις *Εικόνες* του, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι το πιανιστικό έργο του συνθέτη επί των «νατουραλιστικών» πινάκων του πρώτου δεν αποτελεί προγραμματική μουσική: «Αν αντικατοπτρίζουν κάτι, αυτό δεν είναι τους ζωγραφικούς πίνακες αλλά τα βιώματα του Μούσοργκσκυ, που υπερέβησαν το περιεχόμενο του ζωγραφικού έργου και βρήκαν μια καθαρή μουσική απόδοση».[29] Αποδεχόμενος την πρόταση του ιμπρεσάριου του Friedrich Theater στο Dessau να σκηνογραφήσει το έργο, ο Καντίνσκυ δημιούργησε το 1928 μία «αφηρημένη σκηνική σύνθεση», ενώ σε δύο εικόνες (*Samuel Goldenberg και Schmuyle* και *Η αγορά της Λιμόζ*) ενέταξε τη δράση χορευτών· για να δηλώσει τελικά πως απέφυγε να κινηθεί «προγραμματικά» χρησιμοποιώντας μορφές οι οποίες ταίριαζαν στο άκουσμα της μουσικής[30] και να διακηρύξει την «ακαθόριστη και ταυτόχρονα συγκεκριμένη ψυχική διαδικασία (δόνηση)» ως «σκοπό καθενός καλλιτεχνικού μέσου» και, κατά συνέπεια, «έναν ορισμένο συνδυασμό δονήσεων» ως

[26] Μάλιστα αυτός ζωγράφισε το πορτραίτο του συνθέτη τον Μάρτιο του 1881, λίγες μόλις ημέρες πριν τον θάνατό του.

[27] Alexander Marinovic, «Tönende Bilder, leuchtende Musik», στο: *Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Νοέμβριος 2003, www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitung.php?idx=396 (ημερομηνία πρόσβασης: 16.10.2015).

[28] Η προσέγγιση της μουσικής από τον Καντίνσκυ ανάγεται ήδη στο 1898, όταν πηγαίνει στο Μόναχο για να σπουδάσει τέχνη. Οι πίνακες του Claude Monet τού αποκαλύπτουν την «κρυμμένη δύναμη της παλέτας», ενώ η μουσική του Richard Wagner τού διεγείρει την συνειδητοποίηση ότι «η ζωγραφική κατέχει παρόμοια ισχύ με τη μουσική». Από κοινού με έναν συνθέτη και έναν χορευτή, ο Καντίνσκυ επεξεργάζεται σκηνικά αφηρημένες εικόνες με τίτλους, όπως «Κίτρινος ήχος», «Πράσινο για ήχο με φωνή», «Βιολέτα» κ.λπ. Μουσική, χρώμα και χορός δημιουργούν το περιεχόμενο, παραιτούμενες από οποιαδήποτε εξωγενή υπόθεση. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει ένα απαλλαγμένο από συμβάσεις και συγκεκριμένο σκοπό μουσικό-χρωματικό αποτέλεσμα. Οι πειραματισμοί αυτοί τον οδηγούν τελικά στην αφηρημένη ζωγραφική. Βλ. Hans Roethe & Jelena Hahl-Koch (επιμ.), *Kandinsky: Die Gesammelten Schriften*, τ. 1, Βέρνη 1980.

[29] Ωστόσο ο Καντίνσκυ, κρίνοντας τη μουσική του Μούσοργκσκυ ως μη προγραμματική, αναφέρεται περισσότερο στον εαυτό του και στις προσωπικές του επιδιώξεις.

[30] Paul Westheim (επιμ.), *Das Kunstblatt* 14/8, Βερολίνο 1930, σ. 246.

«στόχο του έργου».[31] Στον συσχετισμό, επομένως, τριών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων (Χάρτμαν – Μούσοργκσκυ – Καντίνσκυ, κατά χρονική σειρά) σχηματίζεται το τρίπτυχο ρεαλιστική (νατουραλιστική) τέχνη – μουσική – αφηρημένη τέχνη ως αμφίδρομη αλληλεπιδραστική σχέση.

Σε εντελώς διαφορετικό ευρωπαϊκό χώρο, στην Ισπανία, και στο μεταίχμιο του 19ου και του 20ού αιώνα, ο Enrique Granados (1867-1916) καταθέτει μία ανάλογη εμπνευσμένη προσπάθεια δημιουργικής συνένωσης των δύο τεχνών. Συνθέτης της γενιάς των Isaac Albéniz, Manuel de Falla και Joaquín Turina, ο οποίος βρήκε την κύρια έκφρασή του στη μουσική για πιάνο, απαλλαγμένη από τα παραδοσιακά μορφολογικά σχήματα και εμποτισμένη με «φρέσκα» στοιχεία αντλούμενα από τη λαϊκή παράδοση, έχοντας ήδη συνθέσει συλλογές από ισπανικούς χορούς (1892), ολοκληρώνει το 1911 το γνωστότερο έργο του, τη σουίτα για πιάνο *Goyescas* (στο πρωτότυπο: *Los majos enamorados*), μία σειρά 6 μουσικών εικόνων[32] σχετιζομένων με την τέχνη και την ιδιοσυγκρασία του προσωπικού του προτύπου, ζωγράφου και χαράκτη της περιόδου του ροκοκό και του ρομαντισμού, Francisco Goya (1746-1828).[33] Η ευρεία αποδοχή του έργου ενθάρρυνε τη σύνθεση, το 1915, της ομώνυμης όπερας σε μία πράξη και τρεις σκηνές, σε ισπανικό λιμπρέτο του Fernando Periquet y Zuaznaba, με χρήση των μελωδικών θεμάτων της πιανιστικής σουίτας.[34] Στη μουσική της αρχικής σκηνής της ομώνυμης όπερας βασίζεται ένα 7ο κομμάτι (*El pelele*), το οποίο, μολονότι δεν εκδόθηκε ως μέρος των *Goyescas*, συνήθως προστίθεται σε αυτές ως καταληκτικό έργο.[35]

Ο Goya, που θεωρείται ως ο σπουδαιότερος ισπανός καλλιτέχνης από τα τέλη του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα, πνεύμα φιλελεύθερο και συναναστρεφόμενο με ισπανούς εκπροσώπους του Διαφωτισμού, μολονότι υπηρέτησε τις βασιλικές αυλές, προκάλεσε με πίνακές του την Ιερά Εξέταση,[36] τη βασιλική εξουσία και τον κλήρο,[37] σατιρίζοντας και καυτηριάζοντας τα ανθρώπινα πάθη και ήθη της κοινωνίας της εποχής, απεικονίζοντας «τις αμέτρητες ιδιορρυθμίες που υπάρχουν σε κάθε πολιτισμένη κοινωνία, τις κοινές προκαταλήψεις και παραπλανητικές πρακτικές που τα έθιμα, η αμάθεια ή η ιδιοτέλεια καθιστούν συνήθεις».[38] Το ιδεολόγημα της «αποστολής»

[31] Wassily Kandinsky, «Über Bühnenkompositionen», στο: *Der Blaue Reiter Almanach*, Piper Verlag, Μόναχο 1912, σ. 104-105.

[32] Περιέχει 6 κομμάτια σε 2 τεύχη. Τεύχος 1: *Los requiebros*, *Coloquio en la reja*, *El fandango de candil*, *Quejas, ó La maja y el ruiseñor*. Τεύχος 2: *El amor y la muerte*, *Epílogo (Serenata del espectro)*.

[33] Η Carol Hess γράφει πως «κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Μαδρίτη το 1898, ο Granados αντίκρισε για πρώτη φορά το έργο του ζωγράφου από την Αραγονία Francisco Goya, οι καμβάδες του οποίου στο μουσείο Prado εντυπωσίασαν τον νεαρό συνθέτη σε τέτοιο βαθμό, ώστε άμεσα να επιδοθεί στην εξερεύνηση του μουσικού τους περιεχομένου» (Carol A. Hess, *Enrique Granados: A Bio-bibliography*, Greenwood Press, Νέα Υόρκη 1991, σ. 25).

[34] Το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ανέβαλε την ευρωπαϊκή πρεμιέρα. Για πρώτη φορά παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη στις 28 Ιανουαρίου 1916, λαμβάνοντας πολύ θετική αποδοχή.

[35] Η σύνθεση των *Goyescas* ξεκίνησε το 1909 και έως τις 31 Αυγούστου 1910 ο συνθέτης έγραφε πως είχε συνθέσει «μεγάλες πτήσεις φαντασίας και δυσκολίας». Η πρεμιέρα του 1ου τεύχους δόθηκε από τον ίδιο στο Palau de la Música Catalana της Βαρκελώνης στις 11 Μαρτίου 1911. Ολοκλήρωσε το 2ο βιβλίο τον Δεκέμβριο του 1911 και πραγματοποίησε την πρώτη παρουσίασή του στην Salle Pleyel του Παρισιού στις 2 Απριλίου 1914. Τέλος, η πρεμιέρα της «σκηνής goyesca» *El pelele* πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Terrassa Teatre Principal στις 29 Μαρτίου 1914.

[36] *Η ντυμένη μάχα* και *Η Γυμνή μάχα* (*La maja desnuda*, φιλοτεχνημένη περίπου το 1800 και θεωρούμενη ως ένα από τα σημαντικότερα γυμνά στην ιστορία της ισπανικής τέχνης) θεωρήθηκαν «άσεμνοι» πίνακες, χωρίς ωστόσο να προκαλέσουν την καταδίκη του.

[37] Linda Simon, «The Sleep of Reason», στο: *The World and I,* 2003, www.worldandischool.com/public/2004/february/bkpub1.asp (ημερομηνία πρόσβασης: 16.3.2016).

[38] Robert Hughes, *Goya*, Knopf, Νέα Υόρκη 2003, σ. 113.

του αυτής αποτυπώνουν τα *Καπρίτσια* του,[39] σειρά χαρακτικών που κυκλοφόρησε το 1799 ως καλλιτεχνικό μέσο εκτεταμένης και καυστικής κριτικής στην επικράτηση της δεισιδαιμονίας, της έλλειψης παιδείας και της παρακμής της λογικής.[40] Η παραπάνω συλλογή αποτέλεσε για τον συνθέτη τον κύριο άξονα δημιουργίας του έργου, παρ' όλο που μόλις δύο από τις *Goyescas* αναφέρονται σε συγκεκριμένα σχέδια.

Το *Los requiebros* (*Κολακεία*), εναρκτήριο κομμάτι της σουίτας, είναι εμπνευσμένο από το *Tal para cual,* το 5ο από τα *Καπρίτσια* του Goya, και παραλλάσσει μουσικά ως jota, χορό του 18ου αιώνα από την Αραγονία, δύο φράσεις από ένα ποίημα του Blas de Laserna (1751-1816).[41]

Το *Coloquio en la reja* (*Διάλογος στο παράθυρο*) αφορά την ερωτική συνομιλία μεταξύ δύο αγαπημένων.

Στο *El fandango de candil* (*Fandango υπό το φως των κεριών*), ο συνθέτης αναβιώνει τον ομώνυμο, δημοφιλή τον καιρό του Goya, εξωτικό χορό,[42] που υπήρξε τον πρώιμο 18ο αιώνα τελετουργικό ερωτοτροπίας στην Ανδαλουσία και την Καστίλλη, σχετιζόμενο με το flamenco σε πιο αργό και θρηνητικό ύφος.

Το *Quejas, ό La maja y el ruiseñor* (*Μοιρολόι ή Η κόρη και το αηδόνι*), η πιο γνωστή σύνθεση της σουίτας,[43] συνίσταται σε παραλλαγές πάνω σε ένα πονετικό λαϊκό τραγούδι από τη Βαλένθια. Ποίηση, εικόνα και συναίσθημα αποκρυσταλλώνονται σε ήχο, ενώ οι γεμάτες τρίλιες και αρπισμούς παρατιθέμενες καντέντσες μιμούνται τη φωνή του αηδονιού.

Εμπνευσμένη από το 10ο *Καπρίτσιο* του Goya είναι η μπαλάντα *El amor y la muerte* (*Έρως και θάνατος*). Ένας εραστής, ανήμπορος να αντιμετωπίσει τον αντίπαλό του, πεθαίνει στα χέρια της αγαπημένης του και την χάνει πληρώνοντας το τίμημα της τόλμης του. Δριμύς πόνος, νοσταλγική αγάπη, τελική τραγωδία – θάνατος, όλα τα θέματα των *Goyescas* συνενώνονται στο 5ο κατά σειρά κομμάτι.

Ως επίλογος, κατά τον συνθέτη, λειτουργεί η *Σερενάτα του φαντάσματος* (*Epílogo: Serenata del espectro*), μία εικόνα περιπλανώμενη στα πεδία του Dies irae, του fandango και της malagueña, είδους λαϊκής μουσικής της ανατολικής Βενεζουέλας.[44]

Η επιπρόσθετη «Σκηνή του Goya» (*Escena Goyesca*) με τίτλο *Η μαριονέτα* (*El pelele*) βασίζεται θεματικά στον ομώνυμο πίνακα του 1791 που – μολονότι προοριζόταν για τον Κάρολο Δ΄ της Ισπανίας – δεν παύει να αποτελεί έναν συγκαλυμμένο υπαινιγμό σάτιρας της δημοφιλίας του μονάρχη.

Συνδυάζοντας το τραγουδιστικό στοιχείο του Scarlatti, την πιανιστικότητα του Chopin και τη φαντασιακή προσέγγιση του Schumann ο Granados, περισσότερο μελωδικός παρά δομικός, προσέθεσε στη συνθετική του γραφή ιβηρική κομψότητα και λεπτότητα, διακριτικά αρμονικά αρώματα, ιδιαίτερη σπουδή στις ηχοχρωματικές φωτοσκιάσεις και αυτοσχεδιαστική ροή. Ενσωμάτωσε στοιχεία του ζωγράφου στην προσωπική του συνθετική γλώσσα, μεταμορφώνοντας την τέχνη σε μουσική μέσω της

[39] Όρος που απέδιδε περισσότερο την έννοια «Φαντασιώσεις».

[40] Αναμενόμενα, τα *Καπρίτσια* ως διαφωτιστική, δυναμική κριτική της Ισπανίας του 18ου αιώνα και της ανθρωπότητας γενικότερα, σύντομα έπαψαν να διατίθενται ως αποτέλεσμα άσκησης πιέσεων από εκκλησιαστικούς κύκλους.

[41] Πρόκειται για το ποίημα *Tirana del Tripili*.

[42] «Να τραγουδηθεί ή να χορευτεί αργά με πολύ ρυθμό» για να αποδοθεί η διάθεση και ο εξωτισμός της σκηνής, αναφέρεται στην εισαγωγική σημείωση της μουσικής παρτιτούρας (Enrique Granados, *Goyescas – Los majos enamorados*, επιμ. Ullrich Scheideler, έκδοση Urtext, Henle Verlag, Βερολίνο 2015).

[43] Το πιο γνωστό κομμάτι με πουλιά από τον Liszt έως τον Messiaen.

[44] Εθιμοτυπικά το μαντολίνο συνοδεύεται από το λατινοαμερικανικό έγχορδο όργανο *cuatro* και την κιθάρα.

διαχρονικότητας,[45] της αφηγηματικότητας (με την σχεδόν αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη των θεματικών ιδεών), της επαναληπτικότητας (με την ανάκληση προηγούμενου υλικού σε επόμενο ως πρόκληση εντύπωσης νοσταλγίας, που προσδίδει κυκλική μορφή στις *Goyescas*), της διαλογικότητας των μουσικών θεμάτων (ως μεταφορική αναφορά στην ερωτοτροπία του αρσενικού και του θηλυκού στοιχείου), της ρυθμικής ελευθεριότητας (με τη χρήση συνεχών και πυκνών εναλλαγών στην χρονική αγωγή, που αποδίδει τον «μποέμικο» χαρακτήρα των goyescas), με ψυχο-αισθαντικά στοιχεία[46] και μια αρμονικά και εκφραστικά εκλεπτυσμένη γραφή, η οποία, αφομοιώνοντας το αρμονικό ιδίωμα του ύστερου ρομαντισμού, είναι βαθιά συνδεδεμένη με τα παραδοσιακά και λαϊκά στοιχεία της ισπανικής μουσικής κληρονομιάς.[47]

Για να εντοπίσουμε στην περίπτωση του Granados με σαφήνεια την αφετηρία σύνθεσης ενός μουσικού έργου με ξεκάθαρες εικαστικές αναφορές πρέπει να ενσκήψουμε στις χαρακτηριστικές παραλληλίες που διέπουν τις συνθήκες του βίου των δύο ανδρών, τα οράματα, τα βιώματα και τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις τους και οι οποίες συνοψίζονται στις εξής παραμέτρους:

– Ιστορική συγκυρία: Οι απεικονίσεις του Goya για τους Ναπολεόντειους Πολέμους προκαλούν, με αφορμή τον καταστροφικό πόλεμο του 1898, ένα κύμα επανανακάλυψης του ζωγράφου και του οραματικού του πνεύματος, τάση που δεν αφήνει ανεπηρέαστο τον συνθέτη.[48]

– Προσωπική επιδίωξη: Οι *Ισπανικοί χοροί* (*Danzas españolas*, opus 5) του 1892 δεν έτυχαν θετικής ανταπόκρισης στην Καταλονία, καθώς δεν εξυπηρετούσαν το καθαρά καταλανικό εθνικιστικό ύφος που προωθείτο για πολιτικούς λόγους και μέσω της τέχνης. Ο Granados, ωστόσο, στόχευε σε μια τέχνη ισπανική, όχι καταλανική, καθ' ότι αν και Καταλανός στην καταγωγή, υπήρξε κοσμοπολίτης. Δηλώνει: «Θεωρώ τον εαυτό μου περισσότερο Καταλανό από τον καθένα, αλλά στην μουσική θέλω να εκφράσω ό,τι νιώθω… ας είναι ανδαλουσιανό ή κινέζικο».[49] Και η καθολική αναγνώριση του Goya ευνοούσε αυτή του την αξίωση. Μάλιστα, την ενασχόλησή του με τον ζωγράφο δεν αποκλείεται να αντιμετώπισε και ως ευκαιρία προσωπικής συνθετικής ανάκαμψης και αποδοχής από το κοινό και τους κριτικούς,[50] αναγορεύοντάς τον σε ιδεολογικό-πολιτικό του πρότυπο.[51]

[45] Η αιωνιότητα των συγκεκριμένων στιγμών των πινάκων αποδίδεται με θεματικές μεταμορφώσεις για να δημιουργηθούν διαφορετικές εμπειρίες του ίδιου θέματος.

[46] Η προσκόλληση του Granados στις πλούσιες οπτικές λεπτομέρειες των πινάκων του Goya δημιούργησε μια μουσική που ξεπερνά την αισθαντικότητα μέσω μελωδικών γραμμών διανθισμένων με λαμπερά στολίσματα και αρμονίες «πειραγμένες» με ξένους φθόγγους. Βλ. Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2006, σ. 123.

[47] Clark, ό.π., σ. 124.

[48] Ο Ισπανοαμερικανικός Πόλεμος αφορούσε μια σύγκρουση το 1898 μεταξύ της Ισπανίας και των Ηνωμένων Πολιτειών, ως αποτέλεσμα της παρέμβασης των Η.Π.Α. στην κουβανική επανάσταση. Οι επιθέσεις των Η.Π.Α. στις κτήσεις της Ισπανίας που βρίσκονταν στον Ειρηνικό οδήγησαν στη συμμετοχή στη Φιλιππινέζικη Επανάσταση και τελικά στον Φιλιππινοαμερικανικό Πόλεμο. Βλ. Louis A. Pérez, *The war of 1898: The United States and Cuba in history and historiography*, UNC Press Books, Chapel Hill 1998.

[49] Mark Larrad, «Granados, Enrique», στο: *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11603 (ημερομηνία πρόσβασης: 7.6.2012).

[50] John W. Milton, «Granados and Goya: Artists on the Edge of Aristocracy», εισήγηση στο συνέδριο με τίτλο «Music in the Time of Goya, and Goya in the Time of Granados», University of California, Riverside (25.2.2005), *Diagonal*: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music, 2005.

[51] Geza zur Nieden, «Granados – Goyescas – Goya: Ästhetische und politische Intentionen eines musikalischen Rückgriffs auf die bildende Kunst», http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=217, Οκτώβριος 2006, σ. 12.

– Αισθηματικός καταλύτης: Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση πως οι Goya και Granados δημιούργησαν τέχνη σε μέρη προσωπικής διαφυγής, στα καταλύματα των υποτιθέμενων ερωμένων τους. Ο Granados συνέθεσε τις περισσότερες από τις *Goyescas* στην Tiana, στην οικία της Clotilde Godó,[52] μέλους της κοσμικής κοινωνίας της Βαρκελώνης, ενώ ο Goya στο Sanlúcar, στην κατοικία της Δούκισσας της Alba. Ο συνθέτης εμπνεύστηκε από τους παραλληλισμούς της σχέσης του με την αντίστοιχη του ζωγράφου με την αδιαμφισβήτητη μούσα του.[53]

– Βιωματική συνισταμένη: Οι Goya και Granados κινήθηκαν στις παρυφές αριστοκρατικών κύκλων, επωφελήθηκαν από τους ευεργέτες τους προς χάρη της καριέρας τους, απολαμβάνοντας προνόμια και οικονομική υποστήριξη,[54] χωρίς ωστόσο να αλλοτριωθούν και να αφομοιωθούν από αυτούς, αλλά τουναντίον, παραμένοντας αποστασιοποιημένοι δορυφόροι-παρατηρητές, σχολίασαν με κριτική και σατιρική καλλιτεχνική οξυδέρκεια ο μεν ζωγράφος τα «κακώς κείμενα» της αριστοκρατίας της πρωτεύουσας, ο δε μουσικός της καταλανικής ελίτ (*alta burguesia*) των ημερών του. Και οι δύο αναπαρήγαγαν με διαύγεια την αίσθηση αυτού που παρατηρούσαν και βίωναν, αναμοχλεύοντας πίσω από το προφανές και αναδεικνύοντας την καρικατούρα, «το κρυμμένο πίσω από το ασήμαντο».[55]

– Κοινό ιδεολογικό-αισθητικό όραμα και καλλιτεχνικό-θεματικό ερέθισμα: Οι *Goyescas*, «Οι ερωτευμένοι Μάχος»,[56] απαύγασμα της ισπανικής ρομαντικής μουσικής για πιάνο, αποτελούν πρώτα και κύρια μια καλλιτεχνική κατάθεση στην αναβίωση, στις αρχές του 20ού αιώνα, του *majismo* (ή της *Goyesque* μόδας), κινήματος που ώθησε στα τέλη του 18ου αιώνα τις προνομιούχες τάξεις να υιοθετήσουν τα ήθη και έθιμα του απλού λαού της Μαδρίτης,[57] από την ελαφριά και επιτηδευμένη κομψότητα στην ένδυση έως τη συμπεριφορά. Ο Granados δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει απλά μια προγραμματική μουσική παρουσίαση συγκεκριμένων πινάκων παρά, δια μέσου της επιστροφής στο εθνικό σύμβολο της μυθολογίας του *majismo* και της θεματικής του ένταξης ως αφηγηματικού στοιχείου στη σουίτα, να επιτύχει ταυτοποίηση με την προσωπικότητα και το αντίστοιχο όραμα του (πιο πρώιμου) Goya.[58] Εξάλλου ενστερνιζόταν την άποψη πως η ερμηνεία των μουσικών έργων είναι παράλληλη με τον βίο του καλλιτέχνη. Ολοκληρώνοντας τη σουίτα, ο συνθέτης σημείωσε χαρακτηριστικά: «Συγκέντρωσα όλη μου την προσωπικότητα στις *Goyescas*. Ερωτεύτηκα την ψυχολογία του Goya και την παλέτα του. Την «κυρία» Maja. Τον αριστοκρατικό Majo. Μαζί με

[52] «[…] σε πιάνα Pleyel και Bechstein στο μουσικό σαλόνι της», γράμμα της 11ης Δεκεμβρίου 1910, Museu de la Música, Βαρκελώνη (Granados, 10.034).

[53] Μάλιστα, υπήρξε αντιστοιχία ακόμα και στις ηλικίες των δύο ζευγαριών. Όταν ο Goya συνάντησε την Δούκισσα της Άλμπα το 1785 ήταν τριανταεννέα ετών και εκείνη εικοσιτριών, δεκαέξι χρόνια νεότερη. Όταν ο Granados γνώρισε την Clotilde Godó το 1902 είχε την ηλικία των τριανταπέντε και αυτή ήταν δεκαοκτώ χρόνια νεότερη.

[54] Ανάλογα με τους φίλους του, Isaac Albéniz και Pau Casals, ο Granados έτυχε προστασίας. Ο Carlos III ευνόησε τον Goya και ο Eduardo Conde υποστήριξε τις σπουδές του Granados στο Παρίσι.

[55] Ates Orga, προλεγόμενα δίσκου με ηχογράφηση των *Goyescas* από την Ana-Maria Vera (πιάνο), Signum Classics, 2009.

[56] Οι «Majos» και «Majas» ονομάζονταν «Manolos» και «Manolas», και αργότερα «Goyescos» και «Goyescas». Βλ. Walter Aaron Clark, «Spain, the Eternal Maja: Goya, Majismo, and the Reinvention of Spanish National Identity in Granados's Goyescas», εισήγηση στο συνέδριο με τίτλο «Music in the Time of Goya, and Goya in the Time of Granados», University of California, Riverside (25.2.2005), *Diagonal*: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music, 2005.

[57] Ιδιαίτερα του «μποέμικου» προαστίου της.

[58] Όπως παρατηρεί ο Clark, ο Granados «ενσωμάτωσε ολοκληρωτικά τα ερεθίσματα αυτά και έγινε το υποκείμενο της δημιουργίας του μέσω της δύναμης της ρομαντικής του φαντασίας» (*Enrique Granados: Poet of the Piano*, ό.π., σ. 145).

αυτόν και την δούκισσα της Alba, τις ακουαρέλες του, τις αγάπες και τις κολακείες του».[59] Ο Granados δεν αντέγραψε τον Goya, ούτε μιμήθηκε στείρα ένα στερεότυπο των majos και majas. Αντίθετα, επεχείρησε να εκφράσει το πραγματικό ανθρώπινο αίσθημα και εμπειρία.[60] Ο διάχυτος ερωτισμός, το πάθος, η ειδυλλιακή γοητεία και το εξωτικό μυστήριο των majos και majas της παλιάς Μαδρίτης, με τη δραματικότητα και τραγικότητα που διατρέχει όλο το έργο του Goya και αποδίδονται στο χρώμα, στην υφή και στις σκηνές από τους πρώιμους πίνακές του, συνδέονται έντονα με την ενθυμητική φύση της μουσικής απόδοσής τους.[61] Επομένως, η κορύφωση της δημιουργίας του συνθέτη αποτελεί μία ισορροπημένη συγχώνευση του Goya και του *majismo*, του ισπανισμού και του ρομαντισμού, υποχρεώνοντας τον Gabriel Alomar[62] να αναφωνήσει: «Κανείς δεν με έκανε να αισθανθώ την μουσική ψυχή της Ισπανίας όπως ο Granados. Οι *Goyescas* είναι σαν μια μίξη τριών τεχνών, ζωγραφικής, μουσικής και ποίησης, αντιμετωπίζοντας το ίδιο μοντέλο: Ισπανία, η αιώνια maja».[63]

[59] Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, ό.π., σ. 123.

[60] Carol Anne Wolfe-Ralph, *The Passion of Spain: The Music of Twentieth-Century Spanish Composers with Special Emphasis on the Music of Enrique Granados*, διδακτορική διατριβή, University of Maryland, College Park, 1995, σ. 8.

[61] Grace Szewai Ho, «Goya / Goyescas: The Transformation of Art into Music», διάλεξη στο School of Music and Dance, University of Oregon, Ιούλιος 2015, σ. 56-57.

[62] Ποιητής, παιδαγωγός και διπλωμάτης του πρώιμου 20ού αιώνα στην Ισπανία, στενά συνδεδεμένος με το καταλανικό καλλιτεχνικό κίνημα του μοντερνισμού (1873-1941).

[63] Gabriel Alomar, «Las Goyescas», εφημ. *El poble català*, Βαρκελώνη, 25 Σεπτεμβρίου 1910.

Μουσική στον κινηματογράφο: «Παιχνίδια μνήμης»

Δημήτρης Τασούδης

Η άλλοτε παραγκωνισμένη, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του βιβλίου του Prendergast (1992), τέχνη της σύνθεσης μουσικής για τον κινηματογράφο αποτελεί πλέον αντικείμενο έρευνας πολλών θεωρητικών από διαφορετικά πεδία. Σύμφωνα με τη Flach, «η επιστημονική προσέγγιση απλώνεται από τη σημειωτική και τη μουσικολογία μέχρι την ψυχανάλυση, τη γνωσιακή θεωρία και τη νευροεπιστήμη» (2012: 5).

Στο σημείο αυτό, είναι αξιοσημείωτη η επισήμανση της θεωρίας του Chion, ο οποίος υπεραμύνεται του όρου «μουσική στον κινηματογράφο» έναντι του όρου «μουσική κινηματογράφου»: «κινηματογραφική μουσική, ως αυτόνομο μουσικό είδος που υπακούει σε νέα και εξειδικευμένα κριτήρια, δεν υπάρχει […]· δεν υπάρχει μουσική του κινηματογράφου (με την έννοια του ιδιαίτερου είδους), αλλά υπάρχει μουσική στον κινηματογράφο» (2007: 153).

Η διαδικασία της σύνθεσης μουσικής στον κινηματογράφο ξεκινά με την παραλαβή μιας πρώτης εκδοχής (*rough-cut*) της ταινίας από τον συνθέτη (Ventura, 2010: 9). Ο τελευταίος μπορεί να έρθει σε επαφή με τον σκηνοθέτη ήδη κατά τα πρώτα βήματα της ταινίας, αν και συχνά επιστρατεύεται προς το τέλος της. Στην καλύτερη και πιο σπάνια ίσως περίπτωση, ο συνθέτης παραλαμβάνει το τελικό προϊόν («κλειδωμένο», *locked*). Περιστασιακά, η διαδικασία αυτή παρουσιάζει εξαιρέσεις, καθώς κάποιοι σκηνοθέτες εμπιστεύτηκαν το έργο συνθετών σε τέτοιο βαθμό, ώστε να λάβουν υπόψη τους τη μουσική ως δημιουργικό στοιχείο στο γύρισμα ή ακόμα και πριν από αυτό (π.χ. στις περιπτώσεις συνεργασίας Αϊζενστάιν – Προκόφιεβ στο *Αλεξάντρ Νιέβσκι* [1938] και Nolan – Zimmer στο *Interstellar* [2014], μεταξύ άλλων). Στη συνέχεια λαμβάνει χώρα το *spotting session*: ο συνθέτης συναντά τον σκηνοθέτη (ενδεχομένως και άλλους συντελεστές της ταινίας), οπότε προτείνονται σημεία όπου θα χρησιμοποιηθεί μουσική. Ακολουθεί ένα χρονικό διάστημα διαβουλεύσεων και προτάσεων από τον συνθέτη. Τελικά, και ανάλογα με τον προϋπολογισμό, μπορεί το έργο να ολοκληρωθεί μόνο από ένα άτομο (*package deal*, Flach, 2012: 34) ή να συμβάλουν και άλλοι (ενορχηστρωτής, επιμελητής, ορχήστρα, προγραμματιστής κ.λπ.).

Πολλοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με τις λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο, προτείνοντας κατά καιρούς μια απαρίθμησή τους (Lissa, 1965· Gorbman, 1987· Kalinak, 2010· Tagg, 2015 κ.ά.). Ο Langkjær (2013: 74) σημειώνει πως «άλλοτε προτείνεται ένας κατάλογος λειτουργιών, ενώ παρουσιάζεται και η χρήση πιο γενικών όρων (όπως ο όρος *added value* [προστεθείσα αξία], για παράδειγμα, του Chion [1994: 5])». Ο Klumperbeek (2012: 18), μαθητής του Forceville, απαριθμεί 12 λειτουργίες. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω:

1. Η μουσική στον κινηματογράφο μπορεί να λειτουργήσει απεικονιστικά ή αντιστικτικά.
2. Η αντιστικτική μουσική μπορεί να μεταβάλει το *νόημα* των εικόνων (οι εμφάσεις εφεξής είναι δικές μου).
3. Μουσική και εικόνες μπορούν αμοιβαία να *μεταφέρουν* χαρακτηριστικά, σχηματίζοντας μία *μίξη με νέο νόημα* (*blend, new / constructed meaning*).

4. Το tempo μπορεί να δείξει μία σχέση με το χρόνο και μπορεί να εξηγηθεί βιολογικά μέσω της *σωματοποιημένης* μας εμπειρίας.

Ο συνθέτης δημιουργεί τη μουσική για την εκάστοτε ταινία, διαισθητικά ή/και όπως έχει διδαχτεί, ακολουθώντας (ή όχι) συγκεκριμένες συμβάσεις. Σύμφωνα με τον Klumperbeek, «η παγκοσμιότητα της μουσικής για τον κινηματογράφο έγκειται στο γεγονός πως οι Η.Π.Α. εδραίωσαν τις νόρμες της κινηματογραφικής βιομηχανίας για τα τελευταία 90 χρόνια και πως οι θεατές ανά τον κόσμο είναι εξοικειωμένοι με τις κινηματογραφικές μουσικές συμβάσεις» (2012: 14). Για την Kalinak (1992: xv), ισχύουν οι παρακάτω συμβάσεις:

1. Ο διάλογος επικρατεί επί της μουσικής (ηχητική στάθμη).
2. Παρατηρείται ένας υψηλός βαθμός συγχρονισμού μεταξύ εικόνας και δράσης.
3. Η μουσική διατηρεί τη συνέχεια, ειδικά όταν υπάρχει ένταση στην αφήγηση.
4. Η μουσική ελέγχει την αφηγηματική συνδήλωση.

Στην ίδια σελίδα, η Kalinak συνεχίζει, λέγοντας πως «η οπτική προκατάληψη στη δυτική κουλτούρα επηρέασε και συνεχίζει να επηρεάζει τον *τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε* τις ταινίες».

Η διερεύνηση των παραπάνω αποτελεί τον στόχο της παρούσας εργασίας. Στο πλαίσιο αυτό, θα συζητηθούν τρεις περιπτωσιολογικές μελέτες: *Vertigo* (1958) του Alfred Hitchcock, *Hunger Games* (2012) του Gary Ross και *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) του Alejandro G. Iñárritu.

Η πρώτη ταινία είναι καρπός συνεργασίας του Hitchcock με τον Herrmann. Οι δυο τους δούλεψαν σε ταινίες όπως οι *The Man Who Knew Too Much* (1934), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960) και *The Birds* (1963). Στα δύο αποσπάσματα που ακολουθούν, ο ήρωας (Scottie) παρακολουθεί μια γυναίκα (κάθε φορά) στην ίδια αίθουσα ενός μουσείου. Την πρώτη φορά (00:25:56-00:27:50) την (παρ-)ακολουθεί μετά από έκκληση ενός φίλου του: η Madeleine δείχνει ικανή για πιθανή απόπειρα αυτοκτονίας, καθώς πιστεύει πως το σώμα της έχει κυριευτεί από μία νεκρή γυναίκα (Carlotta Valdez).



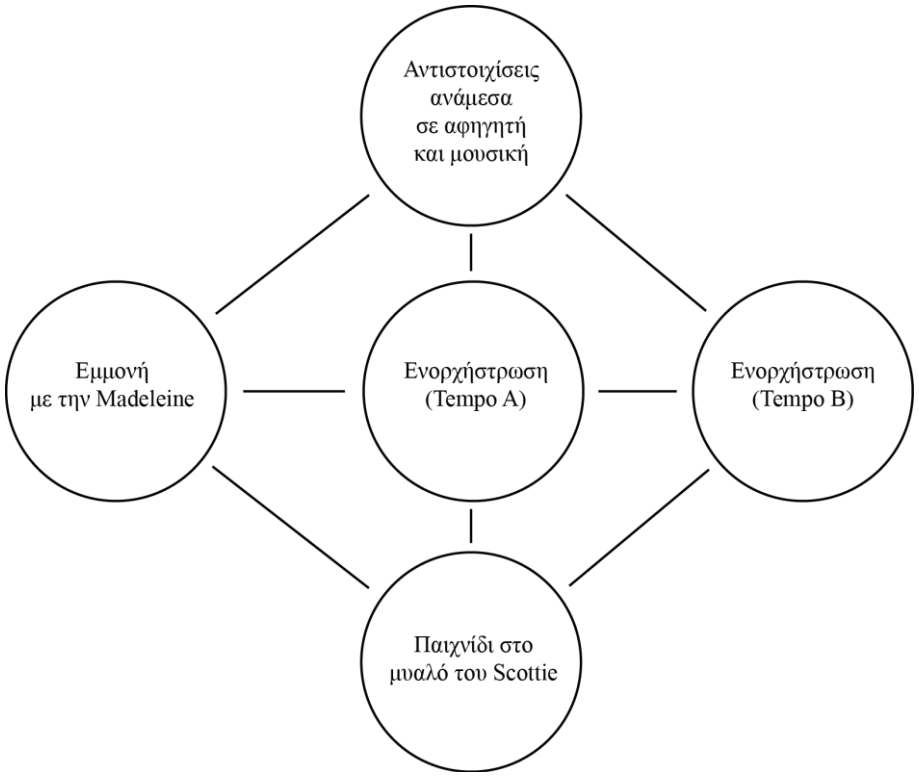
Μουσικό παράδειγμα: «Carlotta» (Schneller, 2005)

Για τον Schneller (2005), «ο ρυθμός (Habanera) δίνει ένα ισπανικό χρώμα, ενώ η εμμονή στη ρε τονίζει την εμμονή του ήρωα με τη Madeleine, αλλά και την εμμονή της τελευταίας με την Carlotta. Επίσης, λειτουργεί ως ένας ακόμα σύνδεσμος μεταξύ της αγάπης και του θανάτου». Το τρίτονο ρε – σολ-δίεση επανεμφανίζεται άλλες φορές αρμονικά και άλλες μελωδικά. Συνειρμικά ίσως τονίζεται η έννοια της κυρίευσης. Στο δεύτερο απόσπασμα (01:31:24-01:31:47) και μετά την πτώση της Madeleine από το καμπαναριό, ο Scottie πιστεύει πως βλέπει παντού σωσίες της. Έχει ήδη νοσηλευτεί σε ψυχιατρική κλινική με κατάθλιψη και ενοχικά σύνδρομα.

Ερευνητές όπως οι Sayrs (2003), Chattah (2006), Fahlenbrach (2008), Forceville & Renckens (2013), Klumperbeek (2012) και Coëgnarts & Kravanja (2014) μελέτησαν τον κινηματογράφο ή/και τη μουσική στον κινηματογράφο (βλ. τις υπογραμμισμένες αναφορές) χρησιμοποιώντας εργαλεία από τον χώρο της γνωσιακής γλωσσολογίας. Οι

εισηγήσεις των Lakoff και Johnson (1980) περί «εννοιακής μεταφοράς» (ή και «εννοιολογικής», όπως εμφανίζεται στην ελληνική βιβλιογραφία: βλ. π.χ. Παπαρούση, Τσιλιμένη & Κιοσσές, 2011· Παπαδούδη, 2016) και των Fauconnier & Turner (2002) περί «εννοιακής μίξης» (επίσης «εννοιολογικής συγχώνευσης» ή απλώς «ανάμιξης») βρήκαν πεδίο εφαρμογής στον κινηματογράφο, τη μουσική, αλλά και τη μουσική στον κινηματογράφο, ειδικότερα.

Με βάση τα δύο αποσπάσματα της ταινίας που παρουσιάστηκαν παραπάνω, καθώς και προηγούμενες πρακτικές ανάλυσης όπως αυτή του Chattah (2006, διατηρείται η περιγραφή του χώρου γένους), προτείνεται το παρακάτω δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης («τέσσερις νοητικοί χώροι [*mental spaces*], εκ των οποίων οι δύο, τουλάχιστον, αλληλεπιδρούν κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να δημιουργούν έναν νέο χώρο, τη μίξη τους», Antović, 2016: 7):



Σχήμα 1: Δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης για την ταινία *Vertigo*

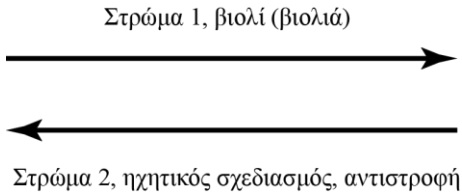
Το δίκτυο μπορεί να έχει παραπάνω από δύο χώρους εισόδου (*inputs*): ως πρώτη είσοδος προτείνεται η εμμονή που διακατέχει τον ήρωα με την Madeleine· ως δεύτερη η ενορχήστρωση και το tempo του πρώτου αποσπάσματος· ως τρίτη η διαφορετική ενορχήστρωση και το αντίστοιχα διαφορετικό tempo του δεύτερου αποσπάσματος. Το αναδυόμενο νόημα, το μίγμα, ενισχύει το παιχνίδι, τη σύγχυση στο μυαλό του Scottie.

Η ταινία *Hunger Games* (2012) είναι η πρώτη της τριλογίας που βασίζεται στα βιβλία της Suzanne Collins. Στο απόσπασμα που εξετάζεται, η ηρωίδα έχει δεχτεί τσιμπήματα από γενετικά τροποποιημένες σφήκες (*tracker jacker*). Σύμφωνα με το σενάριο, τα τσιμπήματα προκαλούν ισχυρές παραισθήσεις και ταξίδι πίσω στον χρόνο (01:28:57-01:30:05). Μοναδική σωτηρία είναι η αντιστροφή της διαδικασίας.

Οι Lakoff & Johnson, στο επιδραστικό βιβλίο τους *Metaphors we Live by* (1980), διατυπώνουν τη θέση τους περί της εννοιακής μεταφοράς. Οι συγγραφείς «έθεσαν σε αμφισβήτηση τον ρόλο της μεταφοράς ως λογοτεχνικού τεχνάσματος για αισθητικούς

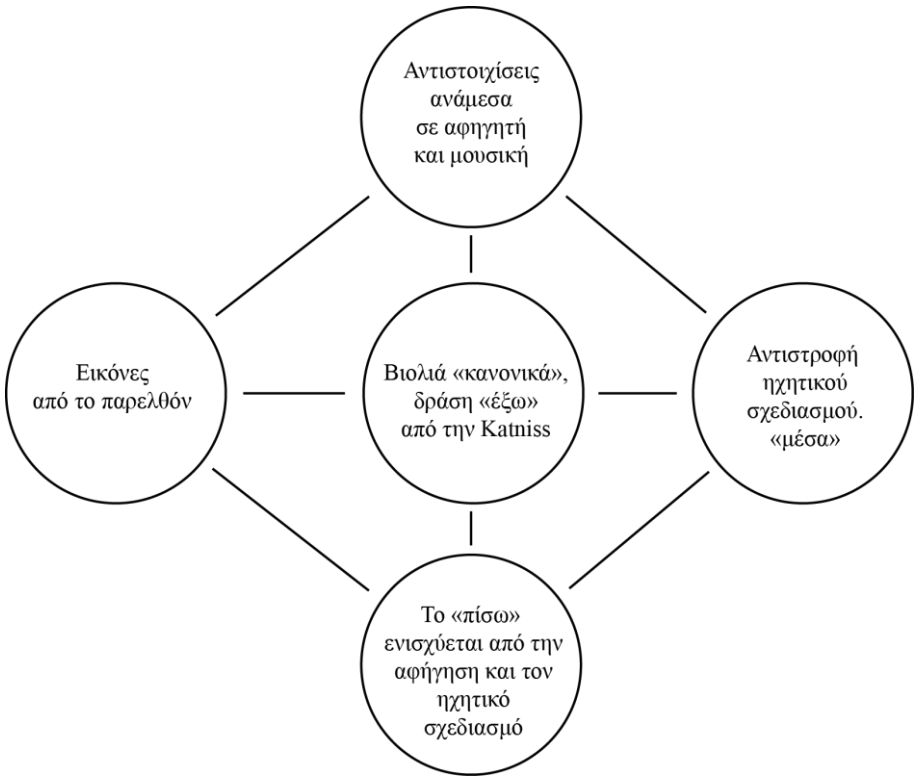
σκοπούς, υποστηρίζοντας ότι η μεταφορά χρησιμοποιείται ευρέως στην καθημερινή ζωή για λόγους κατανόησης και έκφρασης εννοιών» (Παπαδούδη, 2016: 2). Η Ox (2015: 38) σημειώνει πως «μια εννοιακή μεταφορά εξηγεί μια έννοια σε έναν τομέα (τον στόχο) μέσω ενός άλλου τομέα (πηγή) […]: π.χ. Η ΑΓΑΠΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΤΑΞΙΔΙ».

Η αντιστροφή της εικόνας, του ήχου ή/και της μουσικής εμφανίζεται σε διαφορετικούς καλλιτέχνες και σε διαφορετικά μουσικά ιδιώματα (Bill Frisell, Sigur Ros, *Coldplay*, *Magnanimus Trio*, καρκινικοί κανόνες στο έργο του Bach κ.ά.). Με βάση: α) τον Antović (2011): «Η μουσική είναι ένας αφηρημένος γνωσιακός χώρος και ο μόνος τρόπος για να τον προσεγγίσουμε φαίνεται πως είναι η χρήση της μεταφοράς», και β) τις εισηγήσεις των Klumperbeek (2012: 49) & Santiago κ.ά. (2007), προτείνεται η εννοιακή μεταφορά Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ. Συνυπάρχουν, έτσι, δύο επίπεδα: το μέρος των βιολιών, το οποίο ακολουθεί τη φορά από αριστερά προς τα δεξιά, και ο ηχητικός σχεδιασμός (*sound design*) που περιγράφει την εικόνα, ο οποίος βασίζεται στην αντιστροφή του ήχου:



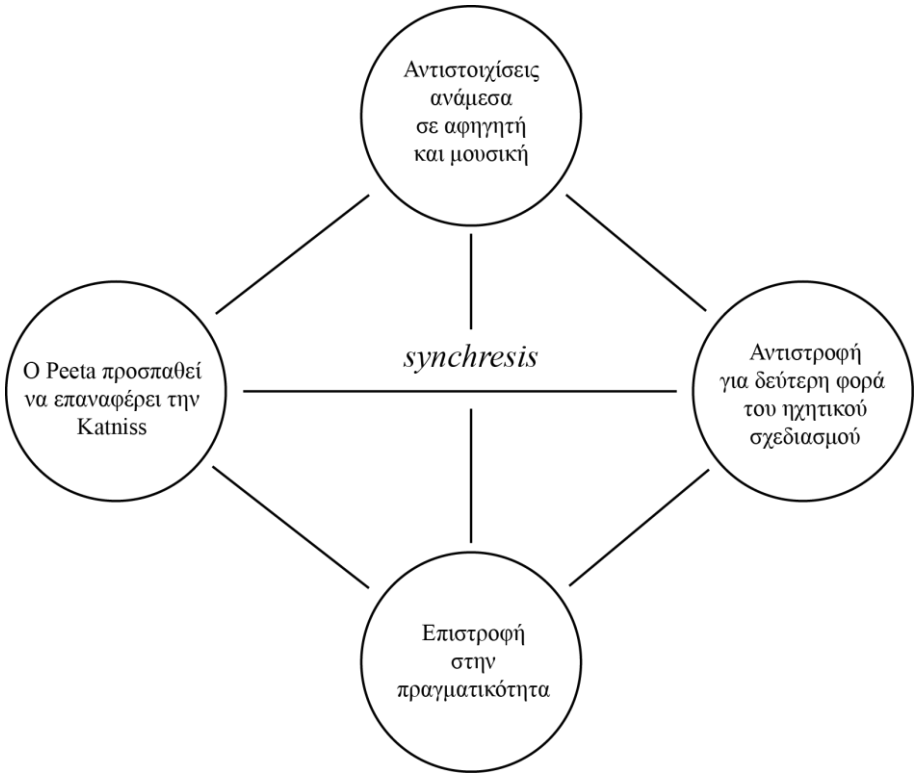
Σχήμα 2: Αντίθετες φορές-κατευθύνσεις των βιολιών και του ηχητικού σχεδιασμού στην ταινία *Hunger Games*

Στη βάση της παρατήρησης της Sayrs (2003), ότι «οι είσοδοι είναι ήδη βασισμένες σε μεταφορές ή/και μίξεις», προτείνεται το παρακάτω δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης:



Σχήμα 3: Πρώτο δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης για την ταινία *Hunger Games*

Όπως και πριν, οι είσοδοι είναι τρεις. Οι εικόνες από το παρελθόν συνδυάζονται με τα βιολιά, περιγράφοντας «κανονικά», με φορά προς τα δεξιά, τη δράση «έξω» από την ηρωίδα. Στον συνδυασμό αυτόν συμβάλλει και ο ηχητικός σχεδιασμός, ο οποίος περιγράφει τον εσωτερικό κόσμο της Katniss, το ταξίδι πίσω στον χρόνο, μέσω της αντιστροφής του ήχου / κυματομορφής. Στο αναδυόμενο νόημα, το «πίσω» ενισχύεται τόσο από τον ηχητικό σχεδιασμό, όσο και από τη δράση. Στο σημείο αυτό, είναι σκόπιμο να αναφερθεί πως, για τους Lipscomb και Tolchinsky (2005), η μουσική στον κινηματογράφο θα πρέπει να περιλαμβάνει και τον ήχο του περιβάλλοντος, τους διαλόγους, τα ηχητικά εφέ και τη σιωπή.



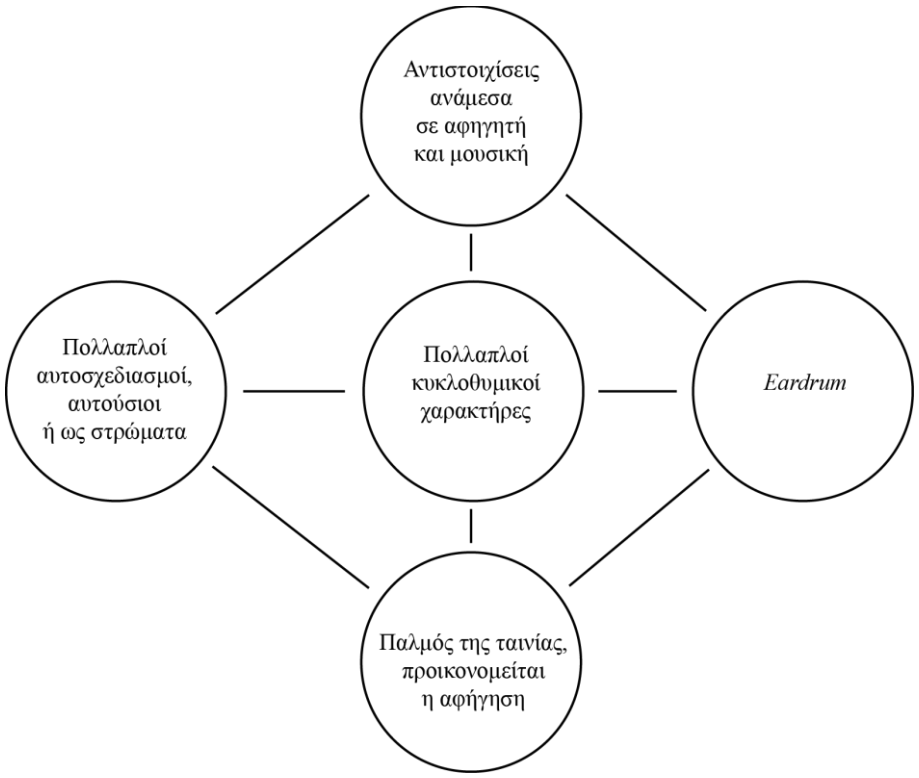
Σχήμα 4: Δεύτερο δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης για την ταινία *Hunger Games*

Στο δεύτερο αυτό δίκτυο, οι είσοδοι είναι δύο. Η μία αφορά τη φωνή του Peeta, μέσα από τα χείλη της μητέρας της Katniss, καθώς προσπαθεί να τη φέρει πίσω απ' το ταξίδι στον χρόνο που διαδραματίζεται στο μυαλό της. Στο σημείο αυτό παρατηρείται, επιπλέον, αυτό που ο Chion ονομάζει *synchresis* (1994: 5): η ταύτιση, ο άμεσος και αναγκαίος συσχετισμός, στο μυαλό ενός θεατή / ακροατή, δύο γεγονότων / ερεθισμάτων, του οπτικού και του ακουστικού. Ο ηχητικός σχεδιασμός χαρακτηρίζεται από μια δεύτερη αντιστροφή του ήχου. Στο αναδυόμενο νόημα, η ηρωίδα επιστρέφει στην πραγματικότητα, τη δράση, το «έξω».

Η ταινία *Birdman* (2014) διακρίθηκε αποσπώντας 167 βραβεία (τέσσερα Oscars), ενώ ήταν υποψήφια για διάκριση άλλες 237 φορές. Η μουσική της, πέρα από προηχογραφημένο υλικό, αποτελείται από αυτοσχεδιασμούς του ντράμερ Antonio Sanchez (*Pat Metheny Group*) υπό τις οδηγίες (χειρονομίες) του σκηνοθέτη Alejandro Iñárritu, ο οποίος στη συνέχεια τους επεξεργάστηκε και τους χρησιμοποίησε, είτε αυτούσιους, είτε δημιουργώντας ένα σύνολο από στρώματα αυτοσχεδιασμών. Ο αυτοσχεδιασμός, για τον Sanchez, «σε εικόνες που δεν είχαν ακόμη γυριστεί ήταν μεγάλη πρόκληση» (Miller, 2014). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης δηλώνει: «[Δ]εν ήθελα ένα

κλασικό *score* και σκέφτηκα πως τα τύμπανα θα ήταν ο μετρονόμος μου για να κρατήσω τον παλμό και τον εσωτερικό ρυθμό της ταινίας» (Pond, 2014). Αντίστοιχα, ο ντράμερ σχολιάζει: «[Τ]ο αποτέλεσμα είναι πως το *score* λειτουργεί ως ο παλμός της καρδιάς της ταινίας» (Mahoney, 2014). Διαβάζοντας το σενάριο, μόλις στη σελίδα 100 υπάρχει η λέξη-κλειδί *eardrum*.

Στο απόσπασμα προς διερεύνηση (00:32:07-00:32:39), επιπρόσθετο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναλλαγή μη διηγηματικής και διηγηματικής μουσική. Προτείνεται το παρακάτω δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης:



Σχήμα 5: Δίκτυο εννοιακής ενσωμάτωσης για την ταινία *Birdman*

Οι πολλαπλοί αυτοσχεδιασμοί, αυτούσιοι ή ως στρώματα (*layers*), συνδυαζόμενοι με τους πολλαπλούς-κυκλοθυμικούς χαρακτήρες και τη λέξη-κλειδί *eardrum*, συμβάλλουν στον «παλμό» της ταινίας, ενώ παράλληλα προοικονομείται και η αφήγηση.

Συμπεράσματα

Η Gorbman (1987: 73) κάνει λόγο για επτά λειτουργίες / χαρακτηριστικά της μουσικής στον κινηματογράφο:

1. είναι αόρατη,
2. είναι μη ακουστή,
3. σηματοδοτεί συναίσθημα,
4. αναφέρεται στην αφήγηση,
5. προσδίδει *ρυθμική* και μορφολογική συνέχεια,
6. δημιουργεί μορφολογική συνέχεια στην αφήγηση, αλλά μπορεί και να
7. παραβιάζει και όλες τις παραπάνω λειτουργίες.

Η περιπτωσιολογική μελέτη των τριών παραπάνω κινηματογραφικών αποσπασμάτων αναδεικνύει το ενδεχόμενο νέων, υβριδικών λειτουργιών για τη μουσική στον κινηματογράφο, όπως μπορεί να θεωρηθεί ότι προκύπτουν από τον συνδυασμό των παραπάνω πρωτογενών λειτουργιών, την ενσωμάτωση του ηχητικού σχεδιασμού ή/και την άντληση υλικού ακόμα και από λέξεις-κλειδιά του σεναρίου. Η τελευταία ταινία, για παράδειγμα, επιδεικνύει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Παράλληλα, όμως, παραπέμπει στην αυτοσχεδιαστική πρακτική των μουσικών που συνόδευαν ταινίες του βωβού κινηματογράφου.

Προκύπτει, λοιπόν, το ενδεχόμενο ορισμένοι συνθέτες (ίσως και σε συνεργασία με ενορχηστρωτές, *sound designers* κ.λπ.) να είναι ανοιχτοί σε *μη συμβατικές* προσεγγίσεις αναφορικά με το ζήτημα της σύνθεσης μουσικής για τον κινηματογράφο, προσεγγίσεις οι οποίες, αν αποδειχθούν επιτυχημένες, θα μπορούσαν να βρουν μιμητές και να εδραιωθούν, με τη σειρά τους, ως νέες συμβάσεις. Επιπλέον, η παρούσα εργασία συνιστά μια απόπειρα εφαρμογής θεωριών από τον χώρο της γνωσιακής γλωσσολογίας για την ερευνητική διαχείριση του νοηματοδοτικού ρόλου της μουσικής στον κινηματογράφο. Για την ακρίβεια, ο υπότιτλος «Παιχνίδια μνήμης» είναι μια υπαινικτική αναφορά στις μελέτες των Boltz κ.ά. (1991) και Cohen (2000). Πιο συγκεκριμένα, η Cohen, συνεχίζοντας την παράδοση απαρίθμησης των λειτουργιών της μουσικής στον κινηματογράφο, ξεχωρίζει ως μια πιθανή λειτουργία της τον τρόπο κατά τον οποίο αυτή «βοηθά τη μνήμη» (2014: 101). Σε αυτήν τη βάση, η χρήση εργαλείων από τον χώρο της γνωσιακής γλωσσολογίας (π.χ. *Conceptual Metaphor Theory*, *Conceptual Blending Theory*) θα μπορούσε να αποτελέσει μια δόκιμη επιλογή, όχι μόνο για την αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση κινηματογραφικών αποσπασμάτων, αλλά και για τη δημιουργική σύνθεση μουσικής για τον κινηματογράφο. Σε κάθε περίπτωση, η αποτελεσματικότητα μιας τέτοιας επιλογής θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί μέσα από τη διεξαγωγή εμπειρικής έρευνας, σύμφωνα με τις πειραματικές πρακτικές ορισμένων γνωσιακών γλωσσολόγων (π.χ. Antović, 2014).

Βιβλιογραφία

Antović, Mihailo, 2011: «Musical Metaphor Revisited: Primitives, Universals and Conceptual Blending», http://www.mihailoantovic.com/Papers/Antovic_Musical%20Metaphor%20Revisited.pdf, προσπελάστηκε στις 23 Απριλίου 2016.

Antović, Mihailo, 2014: «Metaphor in Music or Metaphor about Music: A Contribution to the Cooperation of Cognitive Linguistics and Cognitive Musicology [Metafora o muzici ili metafora u muzici: jedan prilog za saradnju kognitivne lingvistike i kognitivne muzikologije]», στο: M. Stanojević (επιμ.), *Metaphors We Study: Contemporary Insights into Conceptual Metaphor* [*Metafore koje istražujemo: suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*], Srednja Europa, Zagreb, σ. 233-254.

Antović, Mihailo, 2016: «Persuasion in Musical Multimedia: Approach by the Conceptual Blending Theory», στο: Jana Pelclova & Wei-lun Lu (επιμ.), *Persuasion in Public Discourse: Functional and Cognitive Perspectives*, John Benjamins, Amsterdam, υπό έκδοση.

Boltz, Marilyn, Matthew Schulkind & Suzanne Kantra, 1991: «Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events», *Memory and Cognition* 19, σ. 593-606.

Chattah, Juan Roque, 2006: «Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis», διδακτορική διατριβή, Florida State University.

Chion, Michel, 1994: *Audio-Vision: Sound on Screen* (επιμ. – μτφρ. Claudia Gorbman· εισαγωγή: Walter Murch), Columbia University Press, New York.

Chion, Michel, 2007: *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *Le Son au Cinéma*, Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, Paris 1985).

Coëgnarts, Maarten & Peter Kravanja, 2014: «Metaphor, Bodily Meaning, and Cinema», *Image & Narrative* 15/1, σ. 1-4.

Cohen, Annabel J., 2000: «Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology», στο: James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer (επιμ.), *Music and Cinema*, University Press of New England, Hanover (NH), σ. 360-377.

Cohen, Annabel J., 2014: «Film Music from the Perspective of Cognitive Science», στο: David Neumeyer (επιμ.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 96-130.

Fahlenbrach, Katherine, 2008: «Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films», *Projections: The Journal for Movies and Mind* 2/2, σ. 85-103.

Fauconnier, Gilles & Mark Turner, 2002: *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.

Flach, Paula, 2012: «Film Scoring Today: Theory, Practice, and Analysis», διπλωματική εργασία, Department for Information Science and Media Studies, University of Bergen, https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/6016/97122214.pdf?sequence=1, προσπελάστηκε στις 30 Ιουνίου 2015.

Forceville, Charles & Thijs Renckens, 2013: «The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS. Metaphors in Feature Films», *Metaphor and the Social World* 3/2, σ. 160-179.

Gorbman, Claudia, 1987: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington.

Iñárritu, Alejandro G., Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris Jr. & Armando Bo, 2014: *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, σενάριο, 20th Century Fox.

Kalinak, Kathryn, 1992: *Settling the Score*, University of Wisconsin Press, Madison (WI).

Kalinak, Kathryn, 2010: *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Klumperbeek, Benjamin, 2012: *Tropical Figures in the Assassin Film: How Metaphor and Other Tropes in Film Sound and Music Create Moral Allegiance*, διπλωματική εργασία, University of Amsterdam.

Lakoff, George & Mark Johnson, 1980: *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.

Langkjær, Birger, 2013: «Hearing Things in Music for Films: Music, Fiction, and Engagement», http://www.soundeffects.dk/article/view/15641, προσπελάστηκε στις 17 Οκτωβρίου 2015.

Lipscomb, Scott D. & David E. Tolchinsky, 2005: «The Role of Music Communication in Cinema», στο: D. Miell, R. MacDonald & D. J. Hargreaves (επιμ.), *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford & New York, σ. 383-404.

Lissa, Zofia, 1965: *Ästhetik der Filmmusik*, Henschel Verlag, Berlin.

Mahoney, Lesley, 2014: «Antonio Sanchez '97: The Making of the "Birdman" Score», https://www.berklee.edu/news/antonio-sanchez-97-making-birdman-score, προσπελάστηκε στις 21 Οκτωβρίου 2015.

Miller, Julie, 2014: «How Jazz Drummer Antonio Sanchez Improvised the *Birdman* Score», http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/11/birdman-score-antonio-sanchez, προσπελάστηκε στις 21 Οκτωβρίου 2015.

Ox, Jack, 2015: «Manifestations of Conceptual Metaphor and Blending Theories in Science, Design, and Art», διδακτορική διατριβή, School of Design, Swinburne University of Technology, Melbourne.

Pond, Steve, 2014: «How "Birdman" Composer Improvised the Year's Most Audacious Film Score», http://www.thewrap.com/how-birdman-composer-improvised-the-years-most-audacious-film-score, προσπελάστηκε στις 21 Οκτωβρίου 2015.

Prendergast, Roy M., 1992: *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, W.W. Norton, New York.

Santiago, Julio, Juan Lupiáñez, Elvira Pérez & María Jesús Funes, 2007: «Time (also) Flies from Left to Right», *Psychonomic Bulletin & Review* 14/3, σ. 512-516.

Sayrs, Elizabeth P., 2003: «Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in "The Hanging Tree"», *Music Theory Online* 9/1.

Schneller, Tom, 2005: «Death and Love: Bernard Herrmann's Score for *Vertigo*», http://writings.tomschneller.net/VertigoN.htm, προσπελάστηκε στις 30 Ιουνίου 2015.

Stefanou, Danae & Emilios Cambouropoulos, 2015: «Enriching the Blend: Creative Extensions to Conceptual Blending in Music», στο: *Proceedings of the 9th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Science of Music (ESCOM)*, http://www.coinvent-project.eu/fileadmin/publications/2_enriching_the_Blend.pdf, προσπελάστηκε στις 29 Σεπτεμβρίου 2015.

Tagg, Philipp, 2015: «Functions of Film Music and Miscellaneous Terminology», http://www.tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html, προσπελάστηκε στις 25 Ιουνίου 2015.

Ventura, David, 2010: *Film Music in Focus*, Rhinegold, London.

Παπαδούδη, Δάφνη, 2016: «Η εννοιολογική μεταφορά σε περιοδικά τεχνολογίας και σε μετάφραση από την αγγλική προς την ελληνική γλώσσα», http://www.frl.auth.gr/sites/metafrasi/PDF/papadoudi.pdf, προσπελάστηκε στις 23 Απριλίου 2016.

Παπαρούση, Μαρίτα, Τασούλα Τσιλιμένη και Σπύρος Κιοσσές, 2011: «Γνωστική ποιητική και λογοτεχνία: Αξιοποιώντας την εννοιολογική μεταφορά στην ερμηνευτική προσέγγιση της ποίησης (Κ. Δημουλά, "Μοντάζ")», στο: Μάριος Α. Πουρκός & Ελένη Κατσαρού (επιμ.), *Βίωμα, μεταφορά και πολυτροπικότητα. Εφαρμογές στην επικοινωνία, την εκπαίδευση, τη μάθηση και τη γνώση*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, σ. 233-251.