



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν

Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην
Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου
(1944-2017)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης, Ιωάννης Φούλιας

Αθήνα 2018

**Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην
Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου
(1944-2017)**



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν

Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

**Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην
Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου
(1944-2017)**

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης, Ιωάννης Φούλιας

Αθήνα 2018

Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018.

Πρώτη έκδοση: Σεπτέμβριος 2018

Η έκδοση έχει σχεδιασθεί εξ αρχής για να κυκλοφορήσει σε ηλεκτρονική μορφή: τυχόν έντυπα αντίτυπά της είναι πιθανόν να φέρουν ορισμένες ατέλειες, π.χ. ως προς την εκτύπωση εικόνων και μουσικών παραδειγμάτων.

ISBN 978-618-83987-0-2

© ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
<http://www.music.uoa.gr>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	7
Βιογραφικό σημείωμα και δημοσιεύσεις Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου	11
Σύντομη αναφορά στις αισθητικές μονογραφίες της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου	19
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΚΩΣΤΙΟΣ	
Περί της Αισθητικής. Έμμεσα, <i>Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst</i> ;	23
ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ	
Ο Μιχαήλ Δημήτρης Καλβοκορέσης· και η φιλία του με τον Μπέλα Μπάρτοκ και τον Μωρίς Ραβέλ	51
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Χ. ΣΠΥΡΙΔΗΣ	
Περί της αναστροφής του χρόνου κατά Πλάτωνα και περί του Αριστοτελικού «νῦν»	73
ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Θ. ΣΤΑΘΗΣ	
«Οί φίλοι σου, ἀλληλούια. Ἐμοὶ λίαν ἐτιμήθησαν οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός· Ἀλληλούια» (ψαλμὸς 138, στ. 17)	80
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ	
Θεατρικότητα και μουσικότητα. Συμβολή στην αισθητική της όπερας	92
ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ	
Petrus frater dictus palma ociosa: ένας ιδιαίτερα σημαντικός θεωρητικός της ύστερης μεσαιωνικής περιόδου	109

ΠΥΡΡΟΣ ΜΠΑΜΙΧΑΣ

Κοσμική φωνητική μουσική στην αυλή των Αψβούργων
και «περίεργα» πληκτροφόρα 130

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ

Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με
υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha 152

ΝΙΚΟΣ ΤΣΟΥΧΛΟΣ

Μικρός ιστορικός περίπατος στη δεκαετία του 1920 με αφορμή δύο
πιανιστικούς κυλίνδρους από το αρχείο του Ωδείου Αθηνών 176

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ

Γιάννη Α. Παπαϊωάννου: *Allegro en forme S dithématique* (ΑΚΙ-Ντ 14) 193

ΟΥΡΣΟΥΛΑ ΒΡΥΖΑΚΗ

Ελληνικές χορωδίες της Διασποράς 217

ΗΛΙΑΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Αντικειμενική κατανόηση και αφέλεια ως αρετή: ο Adorno για την
αισθητική εμπειρία και η έννοια της δομικής ακρόασης 233

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ

Ο εξευρωπαϊσμός της τουρκικής έντεχνης μουσικής από τα οθωμανικά
εμβατήρια του Donizetti Πασά στη σύγχρονη Εθνική Σχολή Μουσικής
της Τουρκικής Δημοκρατίας 256

ΝΑΥΣΙΚΑ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ

Η σημασία του φύλου στην πολιτιστική συμμετοχή του ελληνικού
κοινού κλασικής μουσικής και όπερας και οι στρατηγικές
πολιτιστικής διαχείρισης που νοηματοδοτεί 292

Οι συγγραφείς 317

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εημερώματα της 14ης Αυγούστου 2017 έφυγε από τη ζωή η Ολυμπία (Όλυ) Ψυχοπαίδη-Φράγκου. Ο αντίκτυπος της απώλειάς της ήταν τεράστιος, όχι μόνο για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ιδρυτικό μέλος, Πρόεδρος και Ομότιμη Καθηγήτρια του οποίου υπήρξε και στο οποίο δίδαξε επί σχεδόν μία εικοσαετία, αλλά και για σύμπασα την ελληνική μουσικολογική κοινότητα, αφού με το έργο και τη δράση της η Ψυχοπαίδη-Φράγκου είχε συμβάλει αποφασιστικά στην ραγδαία εκείνη ανάπτυξη της «μουσικολογίας ως ακαδημαϊκής επιστήμης»¹ που ακολούθησε την εδραίωσή της στην ανώτατη εκπαίδευση. Η απώλειά της έγινε, ωστόσο, αισθητή και στον εξωακαδημαϊκό χώρο, σε εκείνον των μουσικών και των φιλόμουσων, που τη γνώρισαν, μεταξύ άλλων, από τις εκπομπές της στο Τρίτο Πρόγραμμα του Χατζιδάκι ή από τις παρεμβάσεις της για τη μουσική και τους μουσικούς θεσμούς στον ημερήσιο τύπο. Άπαντες, μουσικοί, φιλόμουσοι και μουσικολόγοι, θα θυμούνται την Ψυχοπαίδη-Φράγκου για τον αγώνα της υπέρ της πλήρους ανωτατοποίησης της μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα μας (με την ίδρυση μίας τουλάχιστον Ανώτατης Σχολής Μουσικής) και, φυσικά, για τις άοκνες προσπάθειες γνωστοποίησης στο ειδικό και το ευρύ κοινό του έργου του δασκάλου της, μεγάλου φιλόσοφου και μουσικολόγου Theodor W. Adorno, και της αισθητικής της μουσικής γενικά.

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. ανταποκρίθηκε αμέσως στην απώλεια της σημαίνουσας συναδέλφου, αποφασίζοντας ομόφωνα τη δημοσίευση τόμου αφιερωμένου στη μνήμη της. Στο σχετικό κάλεσμα ανταποκρίθηκαν παλαιότεροι και νεότεροι συνάδελφοι στο Τμήμα και διδάκτορές της, προσφέροντας τα δεκατέσσερα κείμενα από τα οποία αποτελείται ο ανά χείρας τόμος και τα οποία καλύπτουν όλο το φάσμα των ερευνητικών και διδακτικών ενδιαφερόντων της Ψυχοπαίδη-Φράγκου: αισθητική της μουσικής, ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, θεωρία και ανάλυση της μουσικής, κοινωνιολογία της μουσικής.

Ο τόμος ξεκινά με ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα της Ψυχοπαίδη-Φράγκου, που συνέταξαν οι επιμελητές του τόμου, μία όσο γίνεται πιο

¹ Βλ. το ομότιτλο άρθρο της στο 1ο τεύχος (1985) του περιοδικού *Μουσικολογία*, το οποίο ίδρυσε και διευθύντρια του οποίου διετέλεσε μέχρι το θάνατό της.

πλήρη κατάσταση των δημοσιεύσεών της, την οποία επιμελήθηκε ο Ιωάννης Φούλιας, και μία σύντομη αναφορά του Μάρκου Τσέτσου στις εν πολλοίς άγνωστες στη χώρα μας αισθητικές της μονογραφίες. Ακολουθεί το εξαιρετικό, εκτενές άρθρο περί αισθητικής του Απόστολου Κώστιου, παλαιού συνάδελφου της Ψυχοπαίδη-Φράγκου και Ομότιμου Καθηγητή του Ε.Κ.Π.Α. Ο Κώστιος αποτίει ουσιαστικό φόρο τιμής στην εκλιπούσα συνάδελφό του, επιχειρώντας μια συστηματική επαναδιατύπωση κεντρικών ζητημάτων της αισθητικής της μουσικής: κατηγοριοποίηση των μουσικών δομικών στοιχείων (μουσικοί ήχοι και θόρυβοι, δεδομένα της μουσικής πράξης, τρόπος εκφοράς και παραγωγής των μουσικών γεγονότων κ.ο.κ.), η μουσική νοηματοδότηση και τα διάφορα είδη της (τάξεις), η ατονικότητα («ατοναλισμός») ως πρόβλημα της αισθητικής, η μουσική ανάλυση και η σχέση της με τη σύνθεση, «απόλυτη» και προγραμματική μουσική. Στο κείμενό του, ο Κώστιος προβαίνει σε καίριες αναφορές στο αισθητικό έργο της Ψυχοπαίδη-Φράγκου, μέσα από ένα γόνιμο διάλογο με αυτό.

Στη συνέχεια, η Καίτη Ρωμανού, στο άρθρο της για τον Μ. Δ. Καλβοκορέση, παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για το βίο και το έργο του σπουδαίου, αν και άγνωστου στην Ελλάδα, μουσικολόγου και μουσικοκριτικού, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στη σχέση και την αλληλογραφία του με τον Μπάρτοκ και τον Ραβέλ. Πρόκειται για μια σημαντική συμβολή στην ανάπτυξη της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής, για την οποία η Ψυχοπαίδη-Φράγκου συνεργάστηκε στενά με τη Ρωμανού επί πολλά χρόνια. Ο Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης, ένας από τους αρχαιότερους συναδέλφους της Ψυχοπαίδη-Φράγκου, αφιερώνει στη μνήμη της ένα φιλοσοφικού προσανατολισμού κείμενο περί της αναστροφής του χρόνου στον Πλάτωνα και περί του Αριστοτελικού «νυν», ζητήματα τα οποία συνδέονται με μουσικά φαινόμενα και με την αρχαιοελληνική μουσική θεωρία, ενώ ο Γρηγόριος Θ. Στάθης, Ομότιμος Καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. και ιδρυτικό του μέλος από κοινού με την Ψυχοπαίδη-Φράγκου και τον αείμνηστο Γ. Αμαργιανάκη, δημοσιεύει για πρώτη φορά μία παρουσίαση των καταλόγων υπό το γενικό τίτλο «Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής», των Αχιλλέα Γ. Χαλδαιάκη, Γρηγορίου Θ. Στάθη, Δημήτρη Κ. Μπαλαγεώργου, Φλώρας Ν. Κρητικού και Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλου. Ο τόμος επανέρχεται στη φιλοσοφία με κείμενο του Μάρκου Τσέτσου, που στρέφεται γύρω από τις έννοιες της θεατρικότητας και της μουσικότητας αναφορικά με την όπερα και επιχειρεί να συμβάλει στην αισθητική θεωρία

της μέσα από μία αναδρομή στο φιλοσοφικό και μουσικοαισθητικό έργο του Helmuth Plessner.

Η Ψυχοπαίδη-Φράγκου συνειδητοποιούσε το ρόλο της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης ως θεμελιώδους προϋπόθεσης της αισθητικής της μουσικής. Στο κείμενο του Γιώργου Φιτσιώρη αναβιώνει, με αφορμή το θεωρητικό έργο του Petrus frater dictus palma ociosa, η θεωρητική συζήτηση γύρω από την απλή (αυστηρή) και τη διανθισμένη αντίστιξη κατά τον ύστερο μεσαίωνα, ενώ στο κείμενο του Πύρρου Μπαμίχα, που ακολουθεί, εξετάζεται η θεωρητική συζήτηση γύρω από το χόρδισμα των πληκτροφόρων εκείνων οργάνων, τα οποία θα μπορούσαν να συνοδέψουν αποτελεσματικά τη μουσική της νέας («δεύτερης») πρακτικής που εγκαινίασε ο Monteverdi και να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της νέας αισθητικής του μπαρόκ. Το θεωρητικό τρίπτυχο ολοκληρώνεται με ένα κείμενο του Ιωάννη Φούλια, στο οποίο επιχειρείται η ανάδειξη σπάνιων παραδειγμάτων υβριδικής τριμερούς μορφής (όπου, δηλαδή, η επαναφορά της αρχικής ενότητας [A] ενσωματώνει στοιχεία και της μεσαίας [B]) στο έργο των Muzio Clementi και Anton Reicha.

Τα τρία κείμενα που έπονται, παρακολουθούν διαφορετικές πτυχές της ελληνικής μουσικής. Με αφορμή δύο από τους σαράντα τέσσερις κυλίνδρους για μηχανικό πιάνο που βρίσκονται στο ιστορικό αρχείο του Ωδείου Αθηνών, ο Νίκος Τσούχλος επιχειρεί μια αναδρομή στη μουσική ζωή της δεκαετίας του 1920, η οποία φέρνει στο φως τη στενή σχέση της αμερικανικής ομογένειας με τα τεκταινόμενα στον αθηναϊκό, κυρίως, χώρο της οπερέτας και της ελαφράς μουσικής. Διαφορετικής κατεύθυνσης, το κείμενο της Μαρίας Ντούρου προσφέρει μια ενδελεχή αναλυτική προσέγγιση ενός από τα πρώιμα έργα του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, ενώ αυτό της Ούρσουλας Βρυζάκη ενημερώνει γύρω από ένα σχετικά παραμελημένο θέμα, τη μουσική δραστηριότητα των Ελλήνων της διασποράς, μείζονα πτυχή της οποίας είναι η συμμετοχή σε ερασιτεχνικές χορωδίες.

Το γεγονός ότι το κείμενο του Ηλία Γιαννόπουλου αφορά τον Adorno, προσδίδει σε αυτό ιδιαίτερη βαρύτητα στο πλαίσιο του παρόντος τόμου. Προσεκτικός αναγνώστης των πηγών, ο Γιαννόπουλος αναδεικνύει διαστάσεις της διαλεκτικής μουσικού έργου και ακροατή στον Adorno, επαναπροσεγγίζοντας κεντρικές έννοιες, όπως αυτές της αισθητικής εμπειρίας και της δομικής ακρόασης. Ακολουθεί το κείμενο του Δημοσθένη Φιστουρή, η ιδιαίτερη σημασία του οποίου για την ελληνική μουσικολογία έγκειται στο ότι, αξιοποιώντας, μεταξύ άλλων, πηγές στην τουρκική

γλώσσα, δεν εστιάζει στην ελληνική, αλλά στην τουρκική μουσική και μάλιστα στην έντεχνη δυτικού προσανατολισμού, παρακολουθώντας βήμα-βήμα την πορεία του μουσικού εξευρωπαϊσμού της Τουρκίας «από τα οθωμανικά εμβατήρια του Donizetti Πασά [!] στη σύγχρονη Εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκικής Δημοκρατίας». Οι παραλληλισμοί με την ελληνική περίπτωση είναι αναπόφευκτοι, ιδιαίτερα όταν ενημερωνόμαστε για την ίδρυση του πρώτου κρατικού ωδείου της χώρας το 1917 (σήμερα υπό το Τεχνικό Πανεπιστήμιο της Κωνσταντινούπολης). Την ίδια ώρα και σχεδόν διακόσια χρόνια από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, η κρατούσα ιστοριογραφική άποψη καταλογίζει ως κύριο παράγοντα της μουσικής υστέρησης της χώρας μας την μακρόχρονη παραμονή της υπό τον τουρκικό ζυγό ή, τουλάχιστον, δεν αποτολμά να συζητήσει μια εναλλακτική θεωρία. Ο τόμος ολοκληρώνεται με μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα εμπειρική κοινωνιολογική μελέτη της Ναυσικάς Χατζηχρήστου γύρω από τις διαφορές που παρατηρούνται στη συμπεριφορά των δύο φύλων αναφορικά με τη δυτική έντεχνη (κλασική) μουσική στη χώρα μας. Αξιοποιώντας τις πιο πρόσφατες μεθόδους, η έρευνα φέρνει στο φως την υστέρηση των ανδρών έναντι των γυναικών στο συγκεκριμένο ζήτημα, προσπαθώντας να την ερμηνεύσει κυρίως από τη σκοπιά του κινήτρου των γυναικών για ισχυροποίηση της κοινωνικής τους θέσης μέσα από τη συσσώρευση μεγαλύτερου «πολιτισμικού κεφαλαίου».

Μάρκος Τσέτσος

Βιογραφικό σημείωμα και δημοσιεύσεις
Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου
(16 Μαρτίου 1944 – 14 Αυγούστου 2017)

Η Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου γεννήθηκε στον Βόλο το 1944. Ξεκίνησε τις μουσικές της σπουδές σε ηλικία πέντε ετών στο Ελληνικό Ωδείο Βόλου, διδασκόμενη βιολί, πιάνο και θεωρητικά της μουσικής από τους Βασίλη Κόντη, Κική Κόντη και Μαίρη Μουρτζοπούλου, μεταξύ άλλων, ενώ σε ηλικία 12 ετών έλαβε βραβείο «εις μνήμην Βασ. Κόντη» με κριτή τον Αντίοχο Ευαγγελάτο. Αργότερα, συνέχισε τις σπουδές της στο Ελληνικό Ωδείο Αθηνών και στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών, όπου απέσπασε υποτροφία κατόπιν διαγωνισμού με κριτές τους Κρινώ Καλομοίρη, Διονύσιο Ορπή και Μιχάλη Βούρτση.

Έπειτα από σπουδές στην Νομική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σπούδασε Μουσικολογία, Κοινωνιολογία και Φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο Goethe της Φραγκφούρτης (1967-1975), με υποτροφία του Ιδρύματος Friedrich Ebert και έχοντας ως καθηγητές τους Theodor W. Adorno (Αισθητική και Κοινωνιολογία της Μουσικής), Ludwig Finscher (Μουσικολογία), Peter Cahn (Μουσική Θεωρία και Ανάλυση), Herbert Schnädelbach (Φιλοσοφία), Iring Fetscher (Κοινωνικές Επιστήμες) κ.ά. Ολοκλήρωσε τις ακαδημαϊκές της σπουδές εκπονώντας και υποστηρίζοντας μιαν εξόχως πρωτότυπη διδακτορική διατριβή πάνω στην έννοια του αναστοχασμού στην μουσική του Beethoven με αναφορά στην γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία των Kant και Hegel. Από την εποχή των πανεπιστημιακών της σπουδών στην Ελλάδα και την Γερμανία συμπορεύθηκε επίσης σταθερά με τον σύντροφο της ζωής της, τον αείμνηστο καθηγητή φιλοσοφίας Κοσμά Ψυχοπαίδη (1944-2004).

Έλαβε μέρος στην διαμόρφωση ερευνητικών σεμιναρίων περί αισθητικών και παιδαγωγικών θεωριών του Πανεπιστημίου του Göttingen και συμμετείχε ως σύμβουλος και συγγραφέας στους συλλογικούς τόμους *Storia universale della musica* (των εκδόσεων Mondadori) και *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne* (των εκδόσεων Hachette). Μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, δραστηριοποιήθηκε από το 1982 και έπειτα ως παραγωγός σε σειρά μουσικών επιμορφωτικών εκπομπών για το Γ' Πρόγραμμα της ΕΡΤ («Καταλαβαίνοντας τη μουσική», «Κείμενα

του Th. Adorno», «Ιστορικός χρόνος της μουσικής»), συμμετείχε σε έρευνα του Υπουργείου Έρευνας και Τεχνολογίας για τον Μανώλη Καλομοίρη, υπήρξε υπεύθυνη του Τομέα Πολιτισμού του Ιδρύματος Μεσογειακών Μελετών, διεξάγοντας παράλληλα και έρευνα για την ελληνική έντεχνη μουσική, και χρημάτισε Ειδική Επιστήμων για το αντικείμενο της Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο των Ιωαννίνων, προτού εκλεγεί Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αισθητικής Αγωγής και Μουσικολογίας στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1989-1992).

Εν τω μεταξύ, το 1985 ίδρυσε το περιοδικό *Μουσικολογία*, το πρώτο εξειδικευμένο επιστημονικό περιοδικό περί μουσικής στην Ελλάδα, του οποίου έκτοτε υπήρξε δια βίου διευθύντρια. Ανήκε στα ιδρυτικά μέλη της Ελληνικής Εταιρείας Συγκριτικής Γραμματολογίας (1987) και το 1991 έγινε μέλος της Προσωρινής Γενικής Συνέλευσης (καθώς και της Επιτροπής Προγράμματος) του νεοσύστατου Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο το 1992 εξελέγη τακτική Καθηγήτρια Μουσικολογίας με έμφαση στην Αισθητική και Κοινωνιολογία της Μουσικής· την διετία 2004-2006 διετέλεσε, προσέτι, Πρόεδρος του Τμήματος, ενώ μετά την αφυπηρέτησή της, το 2011, ανακηρύχθηκε Ομότιμη Καθηγήτριά του.

Παράλληλα, διετέλεσε υπεύθυνη για την ελληνική μουσική στην δεύτερη έκδοση της γερμανικής μουσικής εγκυκλοπαίδειας *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), ιδρυτικό μέλος του Συλλόγου των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής Βιβλιοθήκης, σύμβουλος στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Αίλιαν Βουδούρη», καθώς επίσης ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (2012), έχοντας συμμετοχή και στο πρώτο Διοικητικό Συμβούλιο του επιστημονικού αυτού σωματείου.

Στην μακρά ακαδημαϊκή της σταδιοδρομία συμμετείχε σε πληθώρα διεθνών και πανελληνίων συνεδρίων, συμποσίων και επιστημονικών ημερίδων με πρωτότυπες ανακοινώσεις της πάνω σε ζητήματα αισθητικής και κοινωνιολογίας τόσο της δυτικής όσο και της ελληνικής έντεχνης μουσικής, ενώ μέσω της διδασκαλίας της αλλά και των δημοσιεύσεων και μεταφράσεών της έθεσε στο επίκεντρο της προσοχής και διέδωσε συστηματικά την έρευνα της Κριτικής Σχολής της Φραγκφούρτης και δη του επιφανέστερου εκπροσώπου της, Theodor W. Adorno. Πρωτοστάτησε επίσης στην διοργάνωση των πρώτων διεθνών συνεδρίων μουσικολογίας στην Ελλάδα («Η αξία της μουσικής σήμερα. Η μουσική μεταξύ

ουμανισμού και εμπορευματοποίησης», Ινστιτούτο Goethe Αθηνών, 25-27 Φεβρουαρίου 2002· «Μουσική ανάλυση και ερμηνεία (Συμβολή στην επέτειο των 100 χρόνων από την γέννηση του Th. W. Adorno)», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 4-6 Νοεμβρίου 2003), συμβάλλοντας έτσι αποφασιστικά στην διεύρυνση της συνεργασίας των εγχώριων δυνάμεων με τους διεθνείς μουσικολογικούς κύκλους. Τέλος, προώθησε την σχετική έρευνα αναλαμβάνοντας και την επίβλεψη 17 αποπερατωμένων διδακτορικών διατριβών (στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών) σε ένα εντυπωσιακό εύρος πεδίων, που εκτείνεται από την αισθητική και την κοινωνιολογία της μουσικής, την μουσική θεωρία και άλλους τομείς του κλάδου της συστηματικής μουσικολογίας, μέχρι την έρευνα της ελληνικής έντεχνης μουσικής και την παιδαγωγική της μουσικής.

Οι επιμελητές

Δημοσιεύσεις

Βιβλία

- 1α. *Zum Begriff der Reflexion in der traditionellen Musikästhetik*, διδακτορική διατριβή, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1975· πρώτη έκδοση: 1977· δεύτερη έκδοση, αναθεωρημένη ως:
- 1β. *Einführung in Probleme der Musikästhetik*, Heinrichshofen (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Bd. 5), Wilhelmshaven 1981.
2. *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Πύλη, Αθήνα 1979.
3. *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.

Άρθρα και άλλα μικρότερα κείμενα

4. «Έργα αφιερωμένα στα παιδιά», στον δίσκο βινυλίου: *Έφη Αγραφιώτου / Έργα για πιάνο ελλήνων συνθετών / σειρά δεύτερη / Μ. Καλομοίρης – Γ. Κωνσταντινίδης – Γ. Σισιλιάνος / Έργα αφιερωμένα στα παιδιά*, MOTIVO (NM 1016), [Αθήνα] 1981, [χωρίς σελιδαρίθμηση].
- 5-6. «[Musica per lo spettacolo]: L'operetta» και «Musica e ideologia nel XX secolo», στο: Giovanni Calendoli και Richard Pierce (επιμ.), *Storia universale della musica*, A. Mondadori, Milano 1982, σ. 318-321 και 339-344.
7. «Τέχνη και επαγγελματισμός. Ιστορικές και θεωρητικές προϋποθέσεις του προβλήματος», *Χρονικό* 1982 (ετήσια έκδοση του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», τ. 13), 1982, σ. 25-29.

8. «Τι χρειάζεται η εξοικείωση με τις πλαστικές τέχνες στον σύγχρονο άνθρωπο», *Πολιτεία* 6, 1982, σ. 28-31.
- 9-11. «Η υπόθεση της όπερας», «Πηγές και ιστορία της όπερας “Τα παραμύθια του Χόφμαν”» και «Βιογραφικά του Ζ. Όφφενπαχ και το πνεύμα της εποχής του», στο έντυπο πρόγραμμα: *Όφφενπαχ: Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Εθνική Λυρική Σκηνή 1984-1985, Αθήνα 1984, σ. [16]-[20], [22]-[25] και [27]-[28].
12. «Η συγκρότηση της μουσικολογίας ως ακαδημαϊκής επιστήμης», *Μουσικολογία* 1, 1985, σ. 126-137.
13. «Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Μάριου Βάρβογλη: Χρονολογικός πίνακας», *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 7-12.
14. «Τέσσερα πρώιμα τραγούδια του Μ. Θεοδωράκη. Ο κύκλος “Ερωσ και θάνατος” σε στίχους του Λ. Μαβίλη», *Μουσικολογία* 1 [4], 1986, σ. 78-92.
15. «Πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας στη σύγχρονη ελληνική ιστορία της μουσικής», *Μουσικολογία* 5-6, 1987, σ. 43-54.
16. «Η ελληνική μουσική. Όραμα και πραγματικότητα», *Da capo* 7, 1989, σ. 7-11.
17. «Η μουσική παράδοση και καλλιέργεια ως πηγή ειρηνικής συμβίωσης των λαών», στο: Γιάννης Σαμαράς (επιμ.), *Πολιτιστική ταυτότητα και ειρηνική συμβίωση των λαών (Επιστημονικό Συμπόσιο της «Εκκλησίας της Ακρόπολης», 7-8 Αυγούστου 1989)*, Σάκκουλας, Αθήνα 1990, σ. 85-93.
18. «Πανεπιστημιακή μεταρρύθμιση και προγραμματισμός σπουδών στα νέα μουσικολογικά τμήματα», στο: *Το πανεπιστήμιο στην Ελλάδα σήμερα: οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις (2ο Συνέδριο [του Ιδρύματος Σάκη Καράγιωργα], Πάντειον Πανεπιστήμιο, 28 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 1990)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1991, σ. 446-451.
19. «Griechenland: Neugriechische Kunstmusik», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1995, σ. 1676-1688 & 1709-1710· αναθεωρημένη εκδοχή στην *MGG Online*: 2016.
20. «Κριτική ανακατασκευή αισθητικών εννοιών στο έργο του Τ. Β. Αντόρνο», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 54-81.
21. «Βιβλιοπαρουσίαση: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Bärenreiter, Kassel 1995», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 217-223.

- 22-23. «Antōniou, Theodōros» και «Apergēs, Geōrgios», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 1*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 793-795 και 810-811.
24. «Το όραμα μιας νέας αισθητικής: για τον Μπρεχτ και τους συνθέτες του», *Σύγχρονα θέματα* 21/71-72, 1999, σ. 73-77.
25. «Μουσικοαισθητικά μοντέλα και μορφική ανάλυση», *Μουσικολογία* 14, 2000, σ. 53-70.
26. «Evangelatos, Antiochos», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 6*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2001, σ. 574-576.
27. «Δόκτωρ Φάουστους. Ένα μουσικό μυθιστόρημα», επίμετρο στο: Τόμας Μαν, *Δόκτωρ Φάουστους: Η ζωή του γερμανού μουσουργού Άντριαν Λέβερκυν εξιστορημένη από ένα φίλο*, μτφρ. Θόδωρος Παρασκευόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2002, σ. 699-720.
28. «Πρόλογος», στο: Έγκελς, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. και επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 9-15.
29. «Kalomoirēs, Manolēs», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 9*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 1421-1424.
30. «Ludwig Finscher», *Μου.Σ.Α.* 10, 2003, σ. 55-58.
31. «Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969): εκατό χρόνια από τη γέννησή του», *Μουσικολογία* 17, 2003, σ. 11-17.
- 32-33. «Εισαγωγή στη θεματική της Ημερίδας» [Οι σπουδές μουσικολογίας και μουσικής στην ανώτατη εκπαίδευση: ακαδημαϊκή δομή και πανεπιστημιακή πολιτική (ημερίδα του περιοδικού *Μουσικολογία*, Αθήνα, 18/3/2003, Ινστιτούτο Goethe Αθηνών)] και «Συμπεράσματα», *Μουσικολογία* 18, 2003, σ. 26-31 και 115-117.
34. «Ο Νίκος Σκαλκώτας και η παράδοση της σύγχρονης μουσικής», *Μουσικολογία* 18, 2003, σ. 139-149.
- 35-36. «Πρόλογος» και «Εμπορευματοποίηση και Αισθητική της μουσικής, ως θέμα της Κριτικής Σχολής της Φραγκφούρτης», στο: Ιωάννης [Τερζάκης] (επιμ.), *Η αξία της μουσικής σήμερα. Η μουσική μεταξύ ουμανισμού και εμπορευματοποίησης (1ο Διεθνές Συνέδριο Μουσικολογίας / Αθήνα, 25-27 Φεβρουαρίου 2002)*, Εκδόσεις Ορφέως – περιοδικό *Μουσικολογία*, Αθήνα 2003, σ. 13-17 και 259-266.

37. «Πρόλογος στην ελληνική έκδοση», στο: Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. και επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 9-12.
38. «Levidēs, Dēmētrios», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 36-38.
39. «Musikästhetik zwischen Spekulation und Kritik bei Hegel und Adorno», στο: Andreas Arndt, Karol Bal και Henning Ottmann (επιμ.), *Hegel-Jahrbuch 2004* (“Glauben und Wissen, 2. Teil”), Akademie Verlag, Berlin 2004, σ. 37-43.
40. «Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική του Κωνσταντίνου Φλώρου. Προσπάθεια μιας παρουσίασης και μεθοδολογικής τοποθέτησης του βιβλίου», *Μου.Σ.Α.* 11, 2004, σ. 44-59.
41. «Papaiōannou, Giannēs», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 84-85.
- 42-43. «Εισαγωγή στο συνέδριο» και «Η επικαιρότητα της Αισθητικής του Adorno. Προσεγγίσεις στην θεωρία του σήμερα», στο: Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου – Christoph Stroux – Νίκος Τσούχλος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία (Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Μουσικολογίας / Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 4-6 Νοεμβρίου 2003)*, Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 9-18 και 19-29.
- 44α. «Zur Kritik des Organismusbegriffs in der Hegelschen Musikästhetik», στο: Andreas Arndt, Paul Cruysberghs και Andrzej Przylebski (επιμ.), *Hegel-Jahrbuch 2007* (“Das Leben denken, 2. Teil”), Akademie Verlag, Berlin 2007, σ. 42-49· στα ελληνικά:
- 44β. «Προς μία κριτική της έννοιας του οργανισμού στην Αισθητική της μουσικής του G. W. F. Hegel», στο: [Νίκος Μαλιάρας] (επιμ.), *Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σ. 282-301.
- 45-46. «Zervos, Giōrgos» και «Zottos, Ion», στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Supplement*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2008, σ. 1187-1188 και 1198-1199· αναθεωρημένη έκδοχή του δεύτερου λήμματος στην *MGG Online*: 2016.

47. «Για το “ωραίο” στον Mozart», στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σ. 13-25.
48. «Νατουραλισμός, ρεαλισμός, βερισμός: Η συγκριτική διάσταση στη λογοτεχνία και στη μουσική με έμφαση στα έργα της ελληνικής μουσικής», στο: Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: διαστάσεις – μετασχηματισμοί – όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 274-295.
49. «Εισαγωγή στο συνέδριο», στο: Ιωάννης Φούλιας – Γιάννης Μπελώνης – Γιώργος Βλαστός – Τάσος Κολυδάς (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά* (Πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 12-13 Νοεμβρίου 2010), Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής – εκδ. Orpheus (Μ. Νικολαΐδης), Αθήνα 2011, σ. 7-9.
50. «Μένιος Μουρτζόπουλος: Τα μουσικοκριτικά και μουσικοαισθητικά του κείμενα στο πλαίσιο της μουσικολογίας», *Μουσικολογία* 20, 2011, σ. 45-50.
51. «Βιβλιοπαρουσίαση: Απόστολος Κώστιος, *Τα 75 Χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, 1931-2006. Από το Χρονικό στην Ιστορία*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007», *Μουσικολογία* 20, 2011, σ. 274-279.
52. «Μνήμη καθηγητή Ίωνα Ζώτου (1944-2010)», *Εδώ Πανεπιστήμιο (Το καποδιστριακό)* 173, Μάρτιος 2011, σ. 4· αναδημοσίευση στο: *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 14-15.
53. «“Τραγούδια χωρίς λόγια”: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση», στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 11-20.
54. «Αισθητικές και ιδεολογικές διαστάσεις του έργου του Messiaen», στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Olivier Messiaen (1908-1992)* (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 19-20 Δεκεμβρίου 2008), Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2012, σ. 10-17.
55. «Πρόλογος στην ελληνική έκδοση», στο: Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*, μτφρ. Τούλα Σιετή και Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, επιμ. Γεράσιμος Κουζέλης, Νήσος, Αθήνα 2012, σ. 9-24.
56. «Πρόλογος», στο: [Νίκος Μαλιάρας] (επιμ.), *Συμβολή στη μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σ. vii-xxi.

57. «Το μουσικολογικό έργο του Ίωνος Ζώτου και οι όψεις της ιστοριογραφίας», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 30-36.
58. «Βιβλιοπαρουσίαση: Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 350-354.

Μεταφράσεις

59. Αντόρνο, «“Τα παραμύθια του Χόφμαν” στα μοτίβα του Όφφενπαχ», στο έντυπο πρόγραμμα: *Όφφενπαχ: Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Εθνική Λυρική Σκηνή 1984-1985, Αθήνα 1984, σ. [29]-[31].
60. Έρνεστ Μπλοχ, «“Τα παραμύθια του Χόφμαν” (“Κρολλ-όπερ”, Βερολίνο 1930)», στο έντυπο πρόγραμμα: *Όφφενπαχ: Τα παραμύθια του Όφφμαν*, Εθνική Λυρική Σκηνή 1984-1985, Αθήνα 1984, σ. [32]-[33].
61. Τ. Β. Αντόρνο, «Για τη Μίσσα Σολέμνις. Ένα αποξενωμένο βασικό έργο», *Μουσικολογία* 2, 1985, σ. 157-171.
62. Χάιντε Γκέρστενμπεργκερ, «Θέαμα και ηθική», *Μουσικολογία* 3, 1985, σ. 44-61.
63. Κωνσταντίνος Φλώρος, «Το “Ρέκβιεμ” του Άλμπαν Μπεργκ. Το αποσιωπημένο πρόγραμμα του Κοντσέρτου για Βιολί», *Μουσικολογία* 3, 1985, σ. 62-71.
64. Ρ. Σούμαν, «Μουσικοί κανόνες του οίκου και του βίου», *Μουσικολογία* 1 [4], 1986, σ. 161-166.
65. [Μαζί με τον Κώστα Σπαντιδάκη]: Ζαν-Πιερ Αρμανγκώ, «Ο κύριος Ερίκ Σατί, γυμνοπαιδιστής», *Μουσικολογία* 5-6, 1987, σ. 114-121.
66. Theodor W. Adorno, «Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής», *Μουσικολογία* 10-11, 1998, σ. 14-27.
67. Th. W. Adorno, «Προσφορά στην Τσερλίνα», *Τα Μουσικά* 4, 1998, σ. 85-86.
68. [Μαζί με τον Μάρκο Τσέτσο]: Ludwig Finscher, «Η σύνθεση μετά τον Beethoven. Συμβολή στην ιστορία της Συμφωνίας μεταξύ Beethoven και Schumann», *Μουσικολογία* 15, 2002, σ. 11-27.
69. Theodor Wiesengrund Adorno, «Schubert», *Μουσικολογία* 18, 2003, σ. 119-133.
70. Theodor Wiesengrund Adorno, «Το ύστερο ύφος του Beethoven», *Μουσικολογία* 18, 2003, σ. 134-138.
71. [Μαζί με την Τούλα Σιετή]: Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*, Νήσος, Αθήνα 2012.

Επιμέλεια: Ιωάννης Φούλιας

Σύντομη αναφορά στις αισθητικές μονογραφίες της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου*

Στη χώρα μας, η Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου είναι περισσότερο γνωστή για τη συμβολή της στην έρευνα της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής και των ιδεολογικών και κοινωνιολογικών της διαστάσεων,¹ καθώς και για την ενασχόλησή της με έναν από τους κύριους εκπροσώπους της Κριτικής Σχολής της Φρανκφούρτης, τον Theodor Wiesengrund Adorno.² Η ενασχόληση της Ψυχοπαίδη-Φράγκου με τον Adorno επισημοποιήθηκε, αν μπορούμε να πούμε έτσι, με τη μετάφραση, από κοινού με την Τούλα Σιετή, της περίφημης Φιλοσοφίας της νέας μουσικής, η οποία κυκλοφόρησε το 2012 από τις εκδόσεις Νήσος. Το υπόλοιπο αισθητικό έργο της Ψυχοπαίδη-Φράγκου, στο οποίο θα γίνει εδώ μια σύντομη αναφορά, παραμένει εν πολλοίς άγνωστο και ασχολίαστο.

Το μείζον αισθητικό έργο της Ψυχοπαίδη-Φράγκου καταγράφεται σε δύο μονογραφίες. Η πρώτη δημοσιεύεται στα ελληνικά το 1979 υπό τον τίτλο *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου* και από τις εκδόσεις Πύλη, ενώ η δεύτερη στα γερμανικά το 1981 υπό τον τίτλο *Εισαγωγή σε προβλήματα της μουσικής αισθητικής* και ως 5ος τόμος της εγκυρότατης σειράς *Veröffentlichungen zur Musikforschung* των εκδόσεων Heinrichshofen. Στην πραγματικότητα, η δεύτερη μονογραφία προηγείται χρονολογικά της πρώτης, καθώς αποτελεί επεξεργασμένη εκδοχή της διδακτορικής διατριβής της Ψυχοπαίδη, που εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης υπό την επίβλεψη του μεγάλου μουσικολόγου, βασικού επιμελητή της δεύτερης έκδοσης της *MGG* και επίτιμου διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., Ludwig Finscher. Η διατριβή είχε ως θέμα την έννοια του αναστοχασμού (γερμ. *Reflexion*) στη μουσική του Beethoven και κυρίως στις σονάτες του για πιάνο, με αναφορά στη φιλοσοφία των μεγάλων εκπροσώπων του

* Διορθωμένη και υπομνηματισμένη εκδοχή κειμένου που αναγνώστηκε στις 2 Δεκεμβρίου 2017 στη Θεσσαλονίκη, σε στρογγυλή τράπεζα αφιερωμένη στην Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, στο πλαίσιο του 9ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις».

¹ Βλ. στην εδώ κατάσταση δημοσιεύσεων τα τεκμήρια υπ' αριθμόν 3, 4, 13, 14, 16, 19, 22, 23, 26, 29, 34, 38, 41, 45, 46, 49, 50 και 51.

² Βλ. στην εδώ κατάσταση δημοσιεύσεων τα τεκμήρια υπ' αριθμόν 20, 31, 35, 36, 39, 42, 43, 55, 59, 61, 66, 67, 69, 70 και 71.

γερμανικού ιδεαλισμού Kant και Hegel. Η Ψυχοπαίδη υποστήριξε εκεί για πρώτη φορά στο χώρο της μουσικολογίας – κάτι τολμηρό για τα τότε διεθνή δεδομένα – ότι η σκέψη δεν υλοποιείται μόνο μέσω των λέξεων, αλλά και μέσω της μουσικής και μέσα σε αυτήν, εισάγοντας για πρώτη φορά στη διεθνή μουσικοαισθητική συζήτηση την έννοια του αναστοχασμού ως αισθητικής κατηγορίας. Η μεγάλη μουσική, αυτή του Beethoven σε κάθε περίπτωση, δεν είναι, όπως φαντασιώνεται μέχρι σήμερα η μουσική λαϊκή μυθολογία, δώρο εξ ουρανού, προσφερόμενο αφειδώς σε κάποιους εκλεκτούς και ευλογημένους από τη φύση (ή το Θεό, αν προτιμάτε), αλλά αποτέλεσμα συνειδητής και έλλογης ανάπτυξης των δυνατοτήτων του υλικού της.

Η πρωτοτυπία, εντούτοις, δεν βρίσκεται μόνον εδώ. Τον αναστοχαστικό χαρακτήρα της μουσικής του Beethoven είχε ήδη διαγνώσει ένας από τους δασκάλους της Ψυχοπαίδη, ο φιλόσοφος, μουσικολόγος και συνθέτης Th. W. Adorno. Η πρωτοτυπία της συμβολής της Ψυχοπαίδη στην κατανόηση του Beethoven βρίσκεται στη σύνδεση του τελευταίου όχι με τον Hegel, ως είθισται,³ αλλά με τον Kant! Η Ψυχοπαίδη κατάλαβε, είκοσι χρόνια πριν τη δημοσίευση του ημιτελούς βιβλίου του Adorno για τον Beethoven,⁴ ότι στη μουσική η σκέψη δεν αναπτύσσει έννοιες, αλλά διαχειρίζεται ελεύθερα τα στοιχεία της στο πλαίσιο μιας αισθητικής λογικής. «Η μουσική είναι η λογική της σύνθεσης δίχως κρίση» (“Musik ist die Logik der urteillosen Synthesis”),⁵ έγραφε ο Adorno στην εν λόγω υπό επεξεργασία μονογραφία του, άγνωστη τότε ακόμα και στην Ψυχοπαίδη. Η τελευταία υποστηρίζει για τη μουσική μιαν ανοικτή έννοια αναστοχασμού, στα πρότυπα της «αισθητικής ιδέας» του Kant, που διαφοροποιείται από την εγγελιανή έννοια του αναστοχασμού στο ότι δεν οδηγεί κατ’ ανάγκη σε μια θετική και λογικά προκαθορισμένη γνώση, σε ένα οργανικά και συστηματικά ενοποιημένο νοηματικό όλον. Για την Ψυχοπαίδη, ο καντιανός ανοικτός αναστοχασμός ταιριάζει καλύτερα σε μια μουσική όπως αυτή του Beethoven, που αναπτύσσει ελεύθερα τις δυνατότητες του υλικού της, πάντοτε, φυσικά, μέσα στο πλαίσιο της παράδοσης, χωρίς όμως να περιορίζεται από αυτήν. Η διαχειριστική

³ Βλ., μεταξύ άλλων, Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2011, κυρίως το 2ο κεφάλαιο («The Beethoven-Hegelian Tradition and the “Tempest” Sonata»).

⁴ Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, επιμ. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Φρανκφούρτη επί του Μάιν 1994. Αγγλική μετάφραση: *Beethoven. The Philosophy of Music*, μτφρ. Edmund Jephcott, Polity Press, Cambridge 2002.

⁵ Στο ίδιο, σ. 32.

ελευθερία αναδεικνύεται έτσι σε παράγοντα αληθινής μορφικής οργανικότητας, αισθητικής αλήθειας, η οποία ωστόσο δεν αναιρεί ούτε συμφιλιώνει κίβδηλα τις εσωτερικές αντιφάσεις της μορφής και της έκφρασης, αλλά τις διατηρεί εντός τους ως προϋπόθεση της αλήθειάς τους.

Η μονογραφία *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, που, όπως είδαμε, δημοσιεύθηκε νωρίτερα από τη διατριβή, το 1979, είναι ένα μικρό, πλην όμως εξαιρετικά πυκνογραμμένο βιβλίο. Σε αυτό διερευνώνται ιδεολογικές και κοινωνικές διαστάσεις της νεωτερικής κατανόησης της μουσικής, που περιστρέφονται γύρω από τις έννοιες του αυτόνομου μουσικού έργου, της ιδιοφυΐας, της αυθεντικότητας και της μοναδικότητας. Επισημαίνουμε ότι *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου* είναι η πρώτη ολοκληρωμένη ακαδημαϊκών προδιαγραφών μελέτη για την αισθητική της μουσικής στη χώρα μας και στη γλώσσα μας.⁶ Καταρχάς, η μελέτη εξετάζει κριτικά την έννοια και το πνευματικό πλαίσιο της μουσικής ερμηνευτικής, εκκινώντας από την έννοια της παραδοσιακής ερμηνευτικής της μουσικής, θίγοντας τις ιδεαλιστικές της προϋποθέσεις, αναδεικνύοντας τις συνάψεις μεταξύ ρομαντισμού και ερμηνευτικής θεωρίας και καταλήγοντας σε μια περιεκτική προσέγγιση της ιδέας της απόλυτης μουσικής. Στη συνέχεια, αναζητείται η αφετηρία των σύγχρονων ερμηνευτικών κριτηρίων στη μουσική αισθητική του 19ου αιώνα. Εξετάζεται η διαλεκτική παράδοσης και πρωτοτυπίας στο ρομαντικό μουσικό έργο και αναδεικνύεται η ιδιαιτερότητα του μουσικού ρομαντισμού υπό το πρίσμα όμως της πολιτισμικής του ενότητας με την κλασική τεχνοτροπία. Η Ψυχοπαίδη παρακολουθεί την εξέλιξη της ρομαντικής αισθητικής στον 20ό αιώνα, θέτοντας το πρόβλημα μιας σύγχρονης ερμηνευτικής. Το τρίτο κεφάλαιο της *Αισθητικής ερμηνείας του μουσικού έργου* αφιερώνεται στη θεωρία του ύφους. Πρόκειται για μια βαθυστόχαστη κριτική διερεύνηση μίας από τις πλέον δυσπρόσιτες έννοιες της μουσικολογίας. Η Ψυχοπαίδη περνάει από την εξέταση της παραδοσιακής χρήσης της έννοιας του ύφους, ως κύριου εργαλείου μουσικοϊστορικής περιοδολόγησης, στο πρόβλημα του επανακαθορισμού της έννοιας «ύφος» και των ορίων της διεύρυνσής της, με δεδομένο ότι ο γενικός χαρακτήρας της έννοιας του ύφους έρχεται σε σύγκρουση, όπως

⁶ Εξαίρεση αποτελεί, ίσως, η πραγματεία *Αισθητική της μουσικής* του Κωνσταντίνου Οικονόμου, το πρώτο μόνο μέρος της οποίας δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* το 1933 και αυτοτελώς το 1936. Βλ. σχετικά: Ιωάννης Φούλιας, «Κωνσταντίνος Δ. Οικονόμου: ένας σκαπανέας της επιστήμης της μουσικολογίας στην Ελλάδα του μεσοπολέμου», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 215 κ.εξ.

υπέδειξε και ο Adorno, με το νεωτερικό αίτημα περί μοναδικότητας του σύγχρονου μουσικού έργου.

Με πάγιο μέλημα τη σύνδεση θεωρίας και πράξης, θεωρίας και ανάλυσης εν προκειμένω, η Ψυχοπαίδη, στο τέταρτο κεφάλαιο της μονογραφίας της, προβαίνει σε μία πρωτότυπη ανάλυση συναισθημάτων σε έργα της νέας μουσικής και, αντιστρόφως, σε μια σύνδεση της παραδοσιακής ανάλυσης του συναισθήματος με την ιστορικά προσανατολισμένη δομική ανάλυση της φούγκας σε ντο μείζονα από τον 1ο τόμο του Καλοσυγκερασμένου πληκτροφόρου του J. S. Bach. Η Ψυχοπαίδη ολοκληρώνει την πρώτη δημοσιευμένη μουσικοαισθητική της μονογραφία με ένα άκρως σημαντικό κεφάλαιο, όπου προκρίνεται η ιδέα της ανάλυσης ως σύγχρονης μεθόδου ερμηνείας. Επισημαίνουμε ότι η εκ μέρους του Adorno σύνδεση της ανάλυσης όχι μόνο με την αισθητική ερμηνεία αλλά και με την εκτελεστική ερμηνεία του μουσικού έργου, ήρθε στη δημοσιότητα πολύ αργότερα, όταν για πρώτη φορά δημοσιεύθηκαν τα αποσπάσματα από το προγραμματισμένο και ημιτελές βιβλίο του Adorno για τη θεωρία της μουσικής αναπαραγωγής.⁷ Σε αυτό το τελευταίο, λοιπόν, κεφάλαιο από την Αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου εξετάζονται μια σειρά κρίσιμων ζητημάτων της συστηματικής μουσικολογίας, τα οποία εδώ επισημαίνουμε επιγραμματικά: η σχέση μεταξύ ανάλυσης και αξιολογικής κρίσης, η ανάλυση και η μορφολογία ως προβλήματα της μουσικολογίας, ο κανονιστικός χαρακτήρας της μορφής και η σχέση της με το μουσικό είδος, η ρυθμιστική έννοια της μορφής και η σύνδεσή της με το σύγχρονο χαρακτήρα του μουσικού έργου.

Μάρκος Τσέτσος

⁷ Βλ. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη επί του Μάιν 2005. Αγγλική μετάφραση: *Towards a Theory of Musical Reproduction*, επιμ. Henri Lonitz, μτφρ. Wieland Hoban, Polity Press, Cambridge 2006.

Περί της Αισθητικής Έμμεσα, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*;^{*}

Απόστολος Κώστιος

Κατηγοριοποίηση των μουσικών δομικών στοιχείων

Στα δομικά στοιχεία που έχει στη διάθεσή του ο συνθέτης περιλαμβάνονται οι μουσικοί ήχοι και οι θόρυβοι. Οι μουσικοί ήχοι διακρίνονται για την κανονική παλμική ταλάντευση του μέσου μεταφοράς τους, δηλαδή των κυμάτων του αέρος,¹ και γίνονται αντιληπτοί μέσω του ανθρώπινου αισθητηρίου οργάνου της ακοής, εφόσον ένα από τα τέσσερα χαρακτηριστικά του ήχου,² το ύψος του, εκτείνεται μεταξύ των υπόηχων (λιγότερες των 20 Hz ταλαντώσεις των κυμάτων) και των υπερήχων (περισσότερες των 20.000 Hz), δηλαδή εντός του φάσματος ακουστότητας. Στους θορύβους ανήκουν ήχοι οι οποίοι χαρακτηρίζονται από την μη κανονική ταλάντευση των κυμάτων αέρος που κινούνται από την πηγή παραγωγής τους έως το ακουστικό όργανο. Τα αισθητηριακά ερεθίσματα, μουσικοί ήχοι και θόρυβοι, οι καταγραφωμένες, δηλαδή, παραστάσεις στον ανθρώπινο εγκέφαλο, συγκροτούν ένα απόθεμα ακουστικής συνειδητότητας, το οποίο – λίγο ως πολύ και υπό συνθήκες συνθήκες περιβάλλοντος και καταστάσεων – παραμένει το ίδιο και συνιστά μια, grosso modo, κοινή ακουστική αντίληψη του κόσμου. Η εν λόγω κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων βασίζεται στα δεδομένα της Φυσικής και της Μουσικής Ακουστικής.³

Μια δεύτερη κατηγορία δομικών στοιχείων προκύπτει από καθαρώς μουσικά δεδομένα, συγκεκριμένα από τη μουσική πράξη, όπου προϋποτίθεται η επινοητικότητα του μουσικού (συνθέτη ή/και εκτελεστή) και του κατασκευαστή οργάνων. Διακρίνονται σε **απλά**, σ' εκείνα, δηλαδή, που συγκροτούνται από ένα μουσικό γεγονός (*forte*, *fortissimo*, *piano*, *pianissimo*, *sfz* (*sforzando*), κορώνα, παύση, μεμονωμένη μείζονα, ελάσσονα, ελαττωμένη, αυξημένη συγχορδία, *vibrato*, *tremolo*, *staccato*, *pizzicato*, τονισμοί, τυχαία σημεία αλλοιώσεως [δίεση, διπλή δίεση, ύφεση, διπλή ύφεση, αναίρεση] κ.ά.), και σε **σύνθετα**, σ' εκείνα, δηλαδή, που συγκροτούνται από περισσότερα του ενός μουσικά γεγονότα: *passage*,

^{*} Τίτλος εγχειριδίου του Ferruccio Busoni (Insel-Verlag, Λειψία 1916).

¹ Ως γνωστόν, ο ήχος δεν διαδίδεται στο κενό.

² Ύψος, ένταση, διάρκεια και χροιά.

³ Othmar Wessely, *Musik*, Darmstadt, χ.χ. [1972].

ανιούσα-κατιούσα διατονική ή χρωματική κλίμακα, μείζονες-ελάσσονες, τροπικές, πεντατονικές κλίμακες, συνεχή διαστήματα, διαδοχή φθόγγων σε αφεστώτα διαστήματα (κατά δεύτερες, τρίτες, τέταρτες κ.λπ., σε συνεχή ανιούσα ή κατιούσα πορεία), τρίλια, άνθισμα, *fp*, *pf*, *glissando*, *gruppetto*, επέρειση, *legato*, διαδοχή από μείζονες, ελάσσονες, αλλοιωμένες συγχορδίες ή από συνηχήσεις, πύκνωση – αρραίωση φθογγοσήμων (μεγαλύτερες – μικρότερες αξίες), *ostinato*, κανόνας, *hoquetus*, αλυσίδα, προήγηση, συγκοπή, αντιστροφή διαστημάτων (καθρέφτης), επιστροφή (καρκίνος), συνοδευτικό σχήμα, *arpeggiando* κ.ά.

Μια μεγάλη ποικιλία εντολών υπαγορεύει τον **τρόπο εκφοράς** των μουσικών γεγονότων: πρώτον, την ταχύτητα ή βραδύτητα της διαδοχής των, δηλαδή, την χρονική αγωγή, (*grave*, *largo*, *adagio*, *andante*, *allegretto*, *allegro*, *presto*, *prestissimo* κ.ά.), καθώς και τις μεταβολές της χρονικής αγωγής, οι οποίες προβλέπονται από αντίστοιχες εντολές για επιτάχυνση (*accelerando*, *più mosso*, *stretto*, *stringendo* κ.ά.) ή για επιβράδυνση (*rallentando*, *ritardando*, *ritenuto* κ.ά.)· δεύτερον, τις μεταβολές της δυναμικής των μουσικών γεγονότων (*crescendo*, *diminuendo*, *morendo* κ.ά.), αλλά και τον χαρακτήρα, την έκφραση (*cantabile*, *con anima*, *con espressione*, *con fuoco*, *espressivo*, *grazioso*, *maestoso*, *scherzando*, *vivace*).

Τέλος, ο **τρόπος παραγωγής** των μουσικών γεγονότων μέσω των μουσικών οργάνων και της ανθρώπινης φωνής καθορίζεται από εντολές που προκύπτουν από τους τρόπους εκτέλεσης (κρούση με σφυράκι ή μπαγκέτα, ή του χεριού πάνω στη μεμβράνη ή στη στεφάνη του κρουστού οργάνου, ή τριβή με το χέρι ή ξύσιμο με τα νύχια της μεμβράνης στα τύμπανα, τριβή, σύρσιμο του δοξαριού ή γλίστρημα των δακτύλων στις χορδές, νύξη και θίξιμο της χορδής, εμφύσηση αέρα στα πνευστά όργανα, εισαγωγή σιγαστήρα / σουρντίνας στην καμπάνα του πνευστού οργάνου, *bisbigliando*, *smorzato*, φθόγγοι συριγμού (ψιθύρου), flutter tongue, key clicks (ήχοι των κλειδιών), slap tong στο φλάουτο, εκπνοή και εισπνοή αέρα στο φωνητικό όργανο, *aroyando* στην κιθάρα, *sulla tastiera*, *sul ponticello* στα έγχορδα, *bouche fermée* στο τραγούδι κ.ά.).⁴

⁴ Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, συμπλήρωση – αναθεώρηση: Richard Strauss, C. F. Peters, Λειψία 1904· Χαράλαμπος Ταλιαδούρος, *Έργα για σόλο κρουστά και κοντσέρτα για κρουστά και ορχήστρα ελλήνων συνθετών του Β' μισού του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Τ.Μ.Σ. / Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2012 (επιβλέπων καθηγητής: Απ. Κώστιος)· Beata Iwona Glinka, *Εργογραφία για σόλο φλάουτο των ελλήνων συνθετών – Σημειογραφία και εκτέλεση*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 2013· Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας – Πρωτεργάτης της ελληνικής σχολής κιθάρας*, Παπαρηγορίου – Νάκας ("Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις", αρ. 19 – επιστημονικός υπεύθυνος: Απ. Κώστιος), Αθήνα 2017.

Το πλήθος των μουσικών δομικών στοιχείων, όσο και τεράστιο απόθεμα από την πολύχρονη συσσώρευση, δεν είναι ανεξάντλητο και είναι απορίας άξιο πώς συνθέτες και κατασκευαστές περιορίστηκαν σε αλλαγές ή βελτιώσεις των οργάνων του καθιερωμένου *instrumentarium*,⁵ καθώς και σε επινόηση νέων τρόπων παραγωγής ήχων, αλλά δεν μπόρεσαν ή δεν θέλησαν να εφεύρουν καινούργια όργανα που θα ικανοποιούσαν τα αιτήματά τους για νέους ήχους. Αντ' αυτού, αρκέστηκαν στην αύξηση των θορύβων (κρότοι, ψίθυροι), αντλώντας από τον φυσικό περίγυρο, ή προχώρησαν ανενδοίαστα στον “βιασμό” των ήδη υπαρχόντων (π.χ. προετοιμασμένο πιάνο, *expanded piano* [ηλεκτρονικά προετοιμασμένο πιάνο] κ.τ.π.), προτού ανοίξουν την πόρτα εξόδου της ηλεκτρονικής μουσικής που τους απελευθέρωσε από τον λίγο ως πολύ προκαθορισμένο-προκατασκευασμένο ήχο, παρέχοντάς τους την δυνατότητα να παράγουν και να επεμβαίνουν πάνω στον ήχο εν τη γενέσει του.

Τόσο τα απλά δομικά στοιχεία όσο και τα σύνθετα προσφέρονται στην επιλεκτική βούληση του συνθέτη, συγκροτούν – όπως προαναφέρθηκε – το υλικό του (*Material*), στο οποίο έχει την δυνατότητα να επεμβαίνει κατά την διάρκεια της συνθετικής διαδικασίας τόσο στη διαμόρφωσή του (π.χ. είδος και “μελωδική” ανέλιξη του κανόνα, μετακινήσεις του οστινάτο, εξέλιξη (διάρκεια) του *crescendo*, του *diminuendo*, του *tremolo*, της τρίλιας), όσο και στην χρονική αγωγή (μεταβολές, αποκλίσεις).

Απλά και σύνθετα δομικά στοιχεία υποβάλλουν το καθένα τους (τα σύνθετα και ως εκ της επιλεγμένης εσωτερικής δομής τους) ένα ευρύ φάσμα παθών-συγκινήσεων (*Affekte*),⁶ φυσικών εντυπώσεων ή εντυπώσεων οφειλόμενων στην εμπειρία ή προκαλούμενων από συνειρμούς (φυσικές-φυσιολογικές-ψυχολογικές λειτουργίες: ευφορία (χαρά) – μελαγχολία (θλίψη) [μείζονες – ελάσσονες κλίμακες].⁷ αντίθεση [*fff* – *ppp* / δύο αντιθετικά

⁵ Το εμπλούτισαν με αρκετά όργανα και τρόπους εκτέλεσης που συναντώνται στους λαούς της Ανατολής.

⁶ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Johann Friedrich Voß, Βερολίνο 1752· σε μτφρ. Νίκου Β. Τσούχλου: «Δοκίμιο περί διδασκαλίας του πλαγιαύλου», *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2011, σ. 157-334.

⁷ Γεγονός είναι ότι η συγκεκριμένη αντιστοιχία συγκινήσεων – κλιμάκων του μεζονος-ελάσσονος συστήματος δεν ισχύει χωρίς εξαιρέσεις (ιδίως στην έντεχνη μουσική και, μάλιστα, όταν συνδέεται με άλλες μουσικές παραμέτρους). Και πάντως, η συζήτηση μεταξύ των μουσικολόγων και λοιπών επιστημόνων των ανθρωπιστικών σπουδών για το αν η σχέση αυτή, συγκινήσεων – κλιμάκων, είναι φυσική ή επίκτητος φαίνεται πως θα συνεχιστεί για πολύ ακόμη – αν δεν καταλήξει στο *ignoramus et ignorabimus*... Ο Τσούχλος κάνει λόγο για διαφορετική εντύπωση ακόμη και στην περίπτωση των τονικοτήτων, εμπιστευόμενος – όπως γράφει – την προσωπική του εμπειρία· βλ. ό.π., σ. 179.

θέματα της σονάτας]· κανονικότητα [κανονική διαδοχή γεγονότων]· επανάληψη ή επανεμφάνιση μουσικού γεγονότος· αίσθηση ανόδου ή καθόδου [ανιούσα ή κατιούσα κλίμακα]· μικρό ή μεγάλο πήδημα [κίνηση κατά διαστήματα δευτέρας – ογδός / ανιόντα – κατιόντα]· επιστροφή [καρκίνος]· αντιστροφή [καθρέφτης]· περιστροφή [gruppetto]· ακινησία [κορώννα]· σιωπή-κενό [παύση]· αύξηση ή ελάττωση δυνάμεως [*crescendo* – *diminuendo*]· ξαφνική ή βραδεία μεταβολή, πύκνωση ή αρραίωση φθοροσώμων [βιασύνη – αργή κίνηση / ανησυχία, τρόμος – χαλάρωση, γαλήνη]· διαδοχικές μεταλλαγές [παραλλαγές]· συνεχής μεταλλαγή [developing variation] κ.ά.). Πρόκειται για ένα φάσμα προκαλούμενων ψυχολογικών αντιδράσεων-καταστάσεων-διαθέσεων, φυσικών εντυπώσεων ή/και φυσιολογικά αναπλάθόμενων παραστάσεων, το οποίο, μάλιστα, διευρύνεται συνδυαζόμενο με παραμέτρους της μουσικής, όπως το τονικό ύψος, η ένταση, το χρώμα, η σύνθεση του apparatus εκτέλεσης κ.ά.).⁸

Το μοτίβο, με την έννοια της αρμονικο-μελωδικο-ρυθμικής συνισταμένης (χωρίς να αποκλείεται η εξαίρεση κάποιας εκ των συνιστωσών), οφείλεται, επίσης, σε επινόηση του συνθέτη (ενδεχόμενα και σε δάνειο υλικό από δικό του ή ξένο έργο ή από δημοτικές / λαϊκές μουσικές) και μπορεί να επαναληφθεί, να προεκταθεί, να επιμηκυνθεί, να περικυβεί ή να συντομευτεί, να υποβληθεί στην διαδικασία της παραλλαγής ή της συνεχούς παραλλαγής και σε λοιπές μορφολογικές μεταπλάσεις, δηλαδή να τύχει επεξεργασίας (Durchführung), η οποία δίνει τη δυνατότητα παραγωγής έργων μεγαλύτερης διάρκειας. Εννοείται ότι στην εφευρετικότητα του συνθέτη εναπόκειται το να επινοήσει δικά του πρωτότυπα απλά ή σύνθετα δομικά στοιχεία ή νέους συνδυασμούς, να συλλάβει καινοφανή μοτίβα, μη υποτιμώντας τετριμμένα θέματα να τα αναβαθμίσει χάρις και ανάλογα με τον ρόλο που τα προορίζει να παίξουν αυτά τα αγνοημένα μελωδίσματα στην σύλληψη και ανέλιξη του “δράματος”, να επιστρατεύσει ή/και να ανανεώσει παλαιότερες συνθετικές τεχνικές, κι αν, τέλος, είναι ευλογημένος, να θεσπίσει νέες για τους επερχόμενους.

⁸ Το πώς τα αισθητηριακά ερεθίσματα, δηλαδή τα αισθήματα που συλλαμβάνονται από τα αισθητήρια όργανα και μέσω των νευρώνων φτάνουν στο τμήμα του ανώτερου εγκεφάλου, μεταβάλλονται σε συναισθήματα παραμένει εν πολλοίς desideratum. Πάντως, η επαφή του νεογέννητου με το περιβάλλον, οι εμπειρίες που αποκτά, η προϊούσα ανάπτυξη / καλλιέργεια του εγκεφάλου, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην διαδικασία της μεταβολής του απροσδιόριστου σε συγκεκριμένο συναίσθημα· στην εν λόγω διαδικασία συμμετέχουν η μνήμη, η φαντασία, η ανάπλαση των παραστάσεων· τέλος, η νοητική επεξεργασία, η οποία προάγει τις εμπειρίες σε πείρα κ.ά. Βλ. Ευάγγελος Π. Παπανούτσος, *Ψυχολογία*, Δωδώνη, Αθήνα 1972, επιλεκτικά.

Όπως και να έχει το πράγμα, το μοτίβο, είτε λειτουργεί ως *idée fixe* (Berlioz), είτε ως *Leitmotiv* (Wagner), είτε αποτελεί πυρήνα και μορφολογικό στοιχείο ενός μέρους του έργου ή ολοκλήρου έργου, δικαιολογημένα χαρακτηρίζεται με τη γαλλική λέξη *trouvaille*, δηλαδή ως ένα αναγνωρίσιμο, θελκτικό και απομνημονεύσιμο (*memorable*) “μελωδικό” εύρημα: ό,τι (για να εκτραπούμε) στον χώρο της λεγόμενης *U-Musik* ανεβάξει ένα *popular* τραγούδι στο *hit*, επίτευγμα κάθε άλλο παρά εγκεφαλικό ή από τεχνικές προδιαγραφές προσδιοριζόμενο ή από συγκεκριμένες συνθήκες εμπνεόμενο, ανεξήγητο για τον Adorno (μήπως ερμήνευσε σε τί συνίσταται αυτό το “θήραμα κάλλιστον βίω” των συνθετών και της *E-Musik* και πώς επιτυγχάνεται η αναγνωρισιμότητα και η έμμονη θελκτικότητά του ή και ο “αυθαίρετος” – οσάκις έρχεται – ερχομός του;).⁹ Όσοι αγνόησαν την σημασία ή τον ρόλο του θέματος, ή όσοι προσποιήθηκαν ότι το αγνοούν, οργάνωσαν το χάος επί χάρτου (Schönberg και συντροφία) ή έμειναν φυλακισμένοι στην “στενή” περιφραξη ενός έργου συνολικής διάρκειας τρεισήμισι ωρών¹⁰ (τί λόγος ξέφυγε από τον φραγμό των οδόντων μου (!) – για να προσαρμόσω το ομηρικό “ποίον σε έπος φύγεν έρκος οδόντων...” στα εμά).

Η αλήθεια είναι, εξάλλου, ότι ούτε στην επινόηση νέων μορφών δεν οδήγησαν τα τεχνάσματα των ποικίλων συνθετικών τεχνικών και το πιο περίεργο είναι ότι και οι συνθέτες της νέας μουσικής, που διακήρυξαν ότι διέκοψαν κάθε σχέση με το παρελθόν, επέστρεψαν (αν είχαν φύγει ποτέ¹¹)

⁹ Περί του δίπολου *E-Musik* – *U-Musik*, βλ. Απόστολος Κώστιος, «Με αφορμή την περίπτωση “Γιάννη Κωνσταντινίδη – Κώστα Γιαννίδη”, *Μουσικολογικά Ι*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1999, σ. 118-127· επίσης: Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Τρία κείμενα μουσικής κοινωνιολογίας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Πρίσμα, Αθήνα 1991, σ. 70, κ.ά.

¹⁰ Τέοντορ Β. Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, μτφρ. Τούλα Σιετή και Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, εισαγωγή: Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, επιμέλεια: Γεράσιμος Κουζέλης και Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Νήσος, Αθήνα 2012, σ. 156-157: «Ο Βέμπερν εφαρμόζει δωδεκάφθογγη τεχνική και παύει να συνθέτει: κατάλοιπο της αριστοτεχνίας του είναι η σιωπή. [...] Η λειτουργία της δωδεκάφθογγης τεχνικής στον Βέμπερν δεν είναι λιγότερο προβληματική από ό,τι στον Μπεργκ. Η θεματική εργασία εκτείνεται σε τόσο μικροσκοπικές μονάδες, που στην πραγματικότητα αυτοαναιρείται».

¹¹ Adorno: «Η ακαμψία του [δωδεκάφθογγου] συστήματος [...] έχει ξεπεραστεί εντελώς. Ωστόσο έχει ξεπεραστεί μάλλον μέσω προσαρμογής της δωδεκάφθογγης τεχνικής των παραδοσιακής μουσικής παρά μέσω πραγματικής άρσης των ανταγωνιστικών της στοιχείων. Η δωδεκάφθογγη τεχνική της Λούλου [του Alban Berg], παράλληλα με άλλα μέσα εντελώς διαφορετικής προέλευσης, όπως το κυρίως θέμα και οι μεγάλες οργανικές φόρμες τις οποίες κινητοποιεί, βοηθάει ώστε να εξασφαλιστεί η συνοχή της κατασκευής» (Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, ό.π., σ. 154). Στην ίδια λύση κατέφυγε ο “άτακτος” μαθητής και στον *Wozzeck*, όπου οι δεκαπέντε σκηνές της όπερας δομούνται επάνω σε παραδοσιακές μορφές (*Passacaglia*, *Marsch*, *Invention* κ.ά.), ενώ ο Anton Webern για

στα παραδοσιακά επιτεύγματα (ασματικές μορφές, κανόνες, φούγκα, σουίτα, σονάτα, μορφές παραλλαγής, ρόντο, παλαιότερες και νεότερες χορευτικές μορφές κ.ά.).

Οι τάξεις νοηματοδότησης

Οι φυσικές παραστάσεις από τα μουσικά ερεθίσματα των απλών δομικών στοιχείων αποτελούν αντικείμενο της Μουσικής Ακουστικής και της Εμπειρικής Ψυχολογίας και είναι αυτές που δίνουν μια **πρώτης τάξης** αισθητηριακή-ψυχολογική “νοηματοδότηση”. Τα σύνθετα δομικά στοιχεία που επελέγησαν από τον συνθέτη στην προσπάθειά του να λύσει το αίνιγμα της Σφίγγας (Adorno), συνδυαζόμενα, σχετιζόμενα, αντιπαρατιθέμενα, εμπλεκόμενα, επαναλαμβανόμενα κ.λπ., αποκτούν μια συνθετική λειτουργία, η οποία προτείνει μια **δεύτερης τάξης** “νοηματοδότηση” και η οποία βασίζεται στην ιδιότητά τους να υποβάλλουν ποικίλα συναισθήματα και φαντασιακές εικόνες, αποτελούν δε αντικείμενο ενδεδειγμένης μελέτης και αναλυτικής διαδικασίας από την Ψυχολογία και την Κοινωνιολογία της Μουσικής – ιδίως στο βαθμό που δεν υφίσταται σταθερά και ανεξάρτητα από εποχή, από κοινότητα κ.λπ., η ίδια σχέση ανάμεσα στην μακροδομή και την εντύπωση (παραπέμπουμε σε ό,τι σημειώθηκε πιο πάνω για τις μείζονες-ελάσσονες κλίμακες και τις τονικότητες), πόσο μάλλον δεν ισχύει αδιάρρηκτα η εν λόγω σχέση δεδομένου ότι επηρεάζεται από το άμεσο περιβάλλον εκάστου δομικού στοιχείου, από τα μουσικά συμφραζόμενα, τα οποία χτίζουν την μακροδομή της σύνθεσης, δηλαδή την προτεινόμενη από τον συνθέτη λύση του αινίγματος. Και τούτο διότι σ’ αυτή την δεύτερης τάξης “νοηματοδότηση” συντελείται η σύνδεση του θυμικού με τη νόηση, των συναισθημάτων του δημιουργού, της φαντασίας του και των αναπλάθιμων παραστάσεων με τη σκέψη του (νόηση). Στο εξής, Σφίγγα είναι πλέον ο συνθέτης και ερώτημα η σύνθεσή του. Το υποβαλλόμενο από τον συνθέτη αινιγματώδες ερώτημα επιτρέπει την προσωπική λύση-

πολλά έργα απάντησε στη Σφίγγα με κανόνες και παραλλαγές. Και το αιχμηρό σχόλιο του Richard Stöhr, στο περίφημο σύγγραμμά του *Formenlehre der Musik*, Λειψία, χ.χ., σ. 285: «[Η δωδεκάφθογγη τεχνική του Schönberg] φανερώνει [...] μια κονστρουκτιβιστική μορφή. Η ίδια τάση για μια αυστηρή μορφολογική δομή συναντάται (σε συνδυασμό με άλλα στιλιστικά μέσα) στα νεότερα έργα των Στραβίνσκυ, Bartók, Hindemith, Weill, ώστε σήμερα να γίνεται πια λόγος για μια αναγέννηση της μορφής». – Σημείωση: Ο Δημήτρης Μητρόπουλος είχε μεταφράσει το εν λόγω εγχειρίδιο μορφολογίας (κακώς αναφέρεται ως σύγγραμμα του μαέστρου) για τις ανάγκες της διδασκαλίας του στο Ωδείο Αθηνών. Το χειρόγραφο απόκειται στο Αρχείο Δ. Μητρόπουλου της Γενναδίου Βιβλιοθήκης (ταύτιση Απ. Κώστιου): βλ. Απόστολος Κώστιος, Δ. Μητρόπουλος, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1995 (Β' έκδοση), σ. 60.

ερμηνεία, δηλαδή, την *τρίτης τάξης* νοηματοδότηση που συγχωρεί το “αμάρτημα” της υποκειμενικής αισθητικής – ως διαδικασία προσωπικής συνομιλίας του ακροατή με το έργο.¹² Ο Copland αναφέρεται στο περίεργο «[...] χάρισμα που μας επιτρέπει να συσχετίζουμε τις πολύπλοκες εντυπώσεις ενός έργου καθαρής μουσικής και να αποκτούμε στο τέλος μια ενοποιημένη και συνολική εικόνα της ουσίας του έργου. Η επιτυχία αυτού του εγχειρήματος εξαρτάται τόσο από τη σαφήνεια με την οποία εκθέτει ο συνθέτης τις ιδέες του όσο και από μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο συναίσθημα και στη λογική. Αυτή η λεπτή ισορροπία μάς επιτρέπει να συγκινούμαστε και ταυτόχρονα να διατηρούμε τη συνείδηση των συγκινησιακών μας αντιδράσεων, έτσι ώστε να τις χρησιμοποιούμε αργότερα για να κρίνουμε διαφορετικές στιγμές της συγκινησιακής απόκρισης και να καταλήγουμε σε μια συνολική αίσθηση».¹³ Στη συνομιλία του ακροατή με το έργο, η σύνθεση παραμένει σταθερό δεδομένο, όσο σταθερό επιτρέπουν να μείνει παράγοντες, όπως: η εκάστοτε ερμηνεία που αναπόφευκτα διαφέρει από εκτέλεση σε εκτέλεση, όταν πραγματοποιείται από άλλον ή ακόμη και από τον ίδιο εκτελεστή· ο διαφορετικός χρόνος της νέας εκτέλεσης, που συνεπάγεται την εμπειρία της/των προηγούμενης/ων εκτέλεσης/εκτελέσεων· η εκάστοτε διαφορετική διάθεση του ακροατή¹⁴ και – ενδεχόμενα – η διαφοροποίηση των προτιμήσεών του· η διαμόρφωση διαφορετικού κατά περίπτωση κλίματος· η αλλαγή με την πάροδο του χρόνου των ακροαματικών συνθηκών, κ.λπ.

Ο ακροατής θα προσπαθήσει, ίσως, κατ’ αρχάς να βρει την λύση του αινίγματος που πρότεινε ο συνθέτης,¹⁵ να αντιληφθεί τη συνέπεια (ή και ασυνέπεια) της δομής, να ανακαλύψει το νόημα, το συναίσθημα που

¹² Πρβλ. Έγγελος, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας”, Αθήνα 2002, σ. 22-23: «Μόλις [ο ήχος] συλλαμβάνεται από το αυτί, έχει ήδη σιωπάσει. Η εντύπωση που πρέπει να λάβει εδώ χώρα εσωτερικεύεται αμέσως. Οι ήχοι αντηχούν μόνο στην πιο βαθιά ψυχή, η οποία καταλαμβάνεται και κινητοποιείται στην ιδεατή της υποκειμενικότητα. [...] Η μουσική αποκτά μια σχέση προς το περιεχόμενο, το οποίο εκφράζει, είτε με το να προσαρτάται συνοδευτικά στα ήδη λεκτικά δηλωμένα αισθήματα, παραστάσεις και θεωρήσεις, είτε με το να επιδίδεται ελεύθερα σε μια πιο αδέσμευτη αυτοδυναμία μέσα στη δική της επικράτεια».

¹³ Αarών Κόπλαντ, *Μουσική και φαντασία*, μτφρ. Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 36.

¹⁴ Quantz, XI, § 17: «[...] παρατηρεί ότι [το θυμικό] δεν διαφέρει μόνο από άνθρωπο σε άνθρωπο, αλλά και στον ίδιο άνθρωπο από ώρα σε ώρα» (όπως το μεταφέρει ο Τσούχλος στο περισπούδαστο βιβλίο του, ό.π., σ. 71).

¹⁵ Αν θα προηγηθεί αυτή η προσπάθεια ή αν ο ακροατής θα προχωρήσει στη δική του συνομιλία με το έργο, δεν είναι προσδιορίσιμο· ασφαλώς, θα παίξουν ρόλο δεδομένα, όπως η πρόθεση, η διάθεση, η κατάσταση, η τυχαία επιλογή κ.ά.

εκφράζει ή υποβάλλει μέσω του δημιουργήματός του.¹⁶ αν θα επιτύχει, εξαρτάται από την γνώση και την καλλιέργειά του ως φιλόμουσου, πλην όμως και από τον βαθμό επιτυχίας του δημιουργού στη διαχείριση των μέσων που διαθέτει, όσο και από την ερμητικότητα του.¹⁷ Σε οποιαδήποτε περίπτωση, η συνομιλία ακροατή – συνθέτη – έργου δεν καταλήγει σε μια εκτός συλλογικότητας νοηματοδότηση και ερμηνεία, αφού ο ακροατής ανήκει ως κοινωνικόν ον εν χρόνω και εν τόπω στην κοινότητα, η οποία, όμως, δεν σημαίνει ότι είναι περιχαρακωμένη και ξένη προς όποια άλλη κοινωνική οντότητα και ότι κρατά τα μέλη της δέσμια της συλλογικής αισθητικής, του διαμορφωμένου “γούστου” – ιδίως στην εποχή της παγκοσμιοποίησης (η οποία – ω της ειρωνείας! – επέβαλε τελικά και προσέφερε την οργανωμένη ισοπέδωση ως θυσία στον βωμό της εμπορευματοποίησης).

Η κοινή στην αίθουσα συναυλιών πρόσληψη και βίωση του ακροάματος (σύμφωνα με ό,τι προσδιορίστηκε πιο πάνω) δεν αποκλείει την ατομική απόδραση (ιδιοσυγκρασιακή ή περιπτωσιακή ή περιστασιακή)· η προσωπικότητα διατηρεί το δικαίωμα της συνειδητά αποκλίνουσας επιλογής ή υφίσταται την απόκλιση ως αναπόφευκτη συνέπεια συγκεκριμένων παραγόντων που την έχουν διαμορφώσει. Συνεπώς, δεν αναφερόμαστε σε υποκειμενική αισθητική ως αυθαίρετη απόφαση του τύπου “μ’ αρέσει – δεν μ’ αρέσει”. Η υποκειμενοποίηση του αισθητικού βιώματος συντελείται: πρώτον, με την έννοια ότι θεωρητικά (δυννητικά) όλα τα μέσα και όλοι οι τρόποι πρόσληψης συμβάλλουν στην βίωση του μουσικού γεγονότος ως αισθητικής εμπειρίας· δεύτερον, το συγκεκριμένο άτομο προσλαμβάνει και βιώνει το αισθητικό γεγονός ανάλογα με τον βαθμό της καλλιέργειάς του και της εγρήγορσής του, αλλά οπωσδήποτε και σε συνάρτηση με τις εσωτερικές και εξωτερικές συνθήκες. Κατ’ αρχάς,

¹⁶ Πρβλ. Hegel, *Ästhetik*, κεφ. I, τρίτο μέρος, σ. 213, και Έγελος, ό.π., σ. 111-112: «Ο συνθέτης [...] μπορεί βέβαια να τοποθετήσει ο ίδιος στο έργο του μια προσδιορισμένη σημασία, ένα περιεχόμενο παραστάσεων και αισθημάτων και την διαρθρωμένη κλειστή πορεία τους, από την άλλη όμως, αντίστροφα, μπορεί να μη νοιάζεται για οποιοδήποτε τέτοιο περιεχόμενο και να ενδιαφέρεται μόνο για την καθαρά μουσική δομή της εργασίας του και για το ευφές μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής. Απ’ αυτή την πλευρά η μουσική παραγωγή μπορεί όμως εύκολα να καταντήσει τότε κάτι δίχως σκέψη και αίσθημα, που δεν χρειάζεται καμία συνείδηση της παιδείας και του θυμικού, οσοδήποτε βαθιά κι αν είναι. [...] Το βαθύτερο είναι ως εκ τούτου το να αφιερώνει ο συνθέτης και στην οργανική μουσική την ίδια προσοχή στις δύο πλευρές, στην έκφραση ενός οπωσδήποτε πιο απροσδιόριστου περιεχομένου όσο και στην μουσική δομή [...]».

¹⁷ Πολλοί συνθέτες της νέας μουσικής ισχυρίζονται ότι δεν συνθέτουν για το κοινό της εποχής τους, ούτε καν για τους επαΐοντες, αλλά για τους φιλόμους των επόμενων γενεών (!).

δεν είναι αναγκαίο η λύση στην οποία κατέληξε ο ακροατής να συμπίπτει με εκείνην που προτείνει ο συνθέτης.¹⁸ Καθώς, όμως, η όποια λύση παλινδρομεί ως νέος άγνωστος στο πρώτο σκέλος της εξίσωσης του αινίγματος, το διαφοροποιεί, όχι μόνον διότι προστίθεται στους αγνώστους, αλλά και διότι σχετιζόμενος με κάθ' έναν από αυτούς αλλά και με επί μέρους ομάδες αγνώστων όσο και με το σύνολό τους καθ'αυτό, δημιουργεί νέα δεδομένα, ώστε το ερώτημα να επανατίθεται στο διηνεκές, διαδικασία που συνδέει το έργο τέχνης με την ιστορία ως παρελθόν, παρόν και επερχόμενο (εξίσωση της **αενάως ανακυκλούμενης λύσης**¹⁹). Και ναι μεν – σύμφωνα με τον Adorno – μετά τη λύση του αινίγματος από τον συνθέτη η Σφίγγα κατακρημνίζεται στην άβυσσο του υπάρξαντος,²⁰ από την άλλη, όμως, πρέπει κανείς να δεχθεί την άποψη πως απέναντι στην Σφίγγα έχει σταθεί πλέον ως άλλος Οιδίπους ο ακροατής και πως το αίνιγμα στην περίπτωση αυτή δεν τίθεται με μία αλλά (λόγω της δυνατότητας πολλών συσχετισμών ανάμεσα στα ποικίλα στοιχεία του συνθετικού-τεχνολογικού εξοπλισμού) με περισσότερες εκδοχές νοηματοδότησης του έργου, ώστε ως κοινωνικό ον, ως μέλος της κοινότητας, καλείται με την ανάλυσή του να δώσει, τρόπον τινά, τη δική του λύση του αινίγματος επιλέγοντας μία από τις εν δυνάμει περιερχόμενες δυνατότητες ερμηνείας-νοηματοδότησης, όπου υπεισέρχονται (αναπόφευκτα, λόγω του διαφορετικού βαθμού εύρους και βάθους του ψυχο-πνευματικού του κόσμου, αλλά και των προσωπικών προτιμήσεων, παρορμήσεων, ενδεχόμενα και φορτίσεων, γενικά, ένεκα της ατομικότητάς του) όχι μόνον ο υποκειμενικός παράγων καθ'αυτός ως δείγμα της προσωπικής, κατ' επέκταση δε και της συλλογικής νοοτροπίας (βλ. ιστορία των νοοτροπιών), αλλά και εκείνοι οι παράγοντες που στο σύνολό

¹⁸ Ήταν σε μουσικο-φιλολογική συγκέντρωση στο σπίτι της Καίτης Κατσογιάννη, όταν ο παρευρισκόμενος Σεφέρης ρωτήθηκε από έναν συνδαιτυμόνα για την ορθότητα της ερμηνείας που είχε επιχειρήσει σε ένα ποίημα του νομπελίστα· ο ποιητής απάντησε πειραυτελλικά: «Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε» [“Così è (se vi pare)”], αφήνοντας να εννοηθεί πως το έργο τέχνης επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες, δεδομένου ότι εμπεριέχει περισσότερα νοήματα-συναισθήματα, πέραν εκείνων που εξέφρασε ο ίδιος ο δημιουργός.

¹⁹ Σχηματικά: $\alpha+\beta=\gamma$, $\alpha+\beta+\gamma=\delta$, $\alpha+\beta+\gamma+\alpha'+\beta'+(\alpha+\alpha')+(\beta+\beta')+(\alpha+\beta'+\gamma')+(\beta+\beta'+\gamma')\dots$ + άπειρες (;) αλληλεπιδράσεις εντός του “συστήματος”, όπου είναι απαραίτητη η συνδρομή της μαθηματικής σκέψης· για περισσότερα, βλ. Απόστολος Κώστιος, «Νέες αρχές Ιστοριογραφίας», *Πρόσωπα και Ιδέες – Μουσικές συγγένειες και συσχετισμοί*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (“Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις”, αρ. 20), Αθήνα 2018, σ. 263.

²⁰ Χαρά Λαγοπάτη-Τόμπρα, *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20όν αιώνα*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (“Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις”, αρ. 10 – επιστημονικός υπεύθυνος: Απ. Κώστιος), Αθήνα 2010, σ. 51.

τους συνθέτουν την ιστορικότητα του έργου καθιστώντας το τεκμήριο του δικού του παρόντος· δεδομένου ότι «[...] κάθε καλλιτεχνικό έργο ανήκει στην εποχή του, στο λαό του, στο περιβάλλον του [...]».²¹

Ο August Halm δυσκολεύει τη θέση του φιλόμουσου επισημαίνοντας ότι «[...] ο μέσος ακροατής σκορπίζει με τον τρόπο ακοής του το όλο σε μεμονωμένες εντυπώσεις» και βεβαιώνει ότι «ακριβώς αυτή την κατά κύριο λόγο κατακερματιστική, ακούσια ανάλυση θέλει να αντικαταστήσει η λεγόμενη μουσική ανάλυση», η οποία «επιδίδει να ενισχύσει και να πλατύνει το άκουσμά μας, και να μας διαπαιδαγωγήσει στο να οξύνουμε τις αισθήσεις μας, με το να ζητάμε απ' αυτές όλο και πιο πολλά».²²

Η αείμνηστη, Ομότιμη Καθηγήτρια Μουσικολογίας του Τ.Μ.Σ. / Ε.Κ.Π.Α., Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου δίνει συνέχεια στον “διάλογο” εμβαθύνοντας την κοίτη των συλλογισμών και του προβληματισμού: «Η βαθμιαία συνειδητοποίηση όμως ότι ο κάθε ακροατής “αναλύει” άθελά του και κατά συνέπεια του ότι ο κατακερματισμός της μουσικής σύνθεσης δεν αποφεύγεται με την απόρριψη της αναλυτικής μεθόδου, οδήγησε στην έννοια μιας ανάλυσης, που, σε αντίθεση με την παραδοσιακή ανάλυση του κάθε ακροατή, προκύπτει από αισθητικό προβληματισμό». Και έτσι προβαίνει σε μια ουσιαστική τομή, δίνοντας διαφορετική προοπτική θεώρησης στο αισθητικό βίωμα, όπου «[...] το κατανοητικό συμφέρον συνδέεται με αξιολογικές κρίσεις [...]. Η μουσική ανάλυση προσπαθεί [...] ως αισθητική ανάλυση να ξεχωρίσει λανθασμένες από σωστές κρίσεις [...]».²³ Η κορυφαία μουσικολόγος-καθηγήτρια της Αισθητικής Όλυ Ψυχοπαίδη συνεχίζει το σκεπτικό της με το εξής παράδειγμα: «Η κατανόηση του θέματος μιας σονάτας ως συνθετικής διαδικασίας αναφέρεται σε μια σωστή αισθητική για την ιστορικά και τεχνικά διαμορφωμένη υπόσταση της σονάτας. [...] Η ανάλυση ενός έργου της λεγόμενης “θεματικής μουσικής” με βάση την έννοια του θέματος [...] μπορεί να φτάσει μέχρι την εξέταση και των τελευταίων προϋποθέσεων και συνεπειών, όταν επιτύχει να κατανοήσει τόσο τη διάσταση της συντακτικής του δομής, όσο και τον χαρακτήρα παραλλαγής των μουσικών φαινομένων [...]». Με τον τρόπο αυτό “διευρύνεται η αίσθηση” ως προς τις μορφές που βασίζονται π.χ. στην αρχή της αντίθεσης (ώριμη μορφή της σονάτας) και ως

²¹ Χέγκελ, *Εισαγωγή στην Αισθητική*, μτφρ. – εισαγωγή – σχόλια: Γιώργος Βελούδης, Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 20.

²² August Halm, *Einführung in die Musik*, Deutsche Buchgemeinschaft, Βερολίνο 1926, σ. 77.

²³ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Πύλη, Αθήνα 1979, σ. 62-63.

προς τις μορφές παραλλαγής, και κατανοείται ο τρόπος αλληλοδιείσδυσης των δύο αρχών, ανάλογα με την ιστορικότητα των έργων βάσει των τεχνικών τους δεδομένων». ²⁴ Απλά, θα υπενθυμίσω – συμφωνώντας απόλυτα με την αείμνηστο συνάδελφο και φίλη – πως, τόσο η “αρχή της αντίθεσης” ή και της “αντιπαράθεσης”, όσο και η παραλλακτική διαδικασία, έχουν στα προηγούμενα αναφερθεί και συμπεριληφθεί από τον συγγραφέα του παρόντος δοκιμίου στην κατηγορία των σύνθετων στοιχείων δόμησης, τα οποία – όπως επισημάνθηκε – αποκτούν μια συνθετική λειτουργία που προτείνει η **δεύτερης τάξης** “νοηματοδότηση”, για ν’ ακολουθήσει η **τρίτης τάξης**, η οποία συγχωρεί (σύμφωνα με την προηγούμενη αναφορά) το “αμάρτημα” της υποκειμενικής αισθητικής – ως διαδικασία προσωπικής συνομιλίας του ακροατή με το έργο. Τα δύο διαφορετικής ψυχολογικής διάθεσης θέματα της σονάτας υποβάλλουν με την πρωτεύει δύναμη μιας εσωτερικής **αντίθεσης** την ένταση του αντιθετικού δίπολου, του αρχετυπικού συγκρουσιακού δυϊσμού (Αρρεν – Θήλυ, Καλόν – Κακόν, Ζωή – Θάνατος, Δίκαιον – Άδικο κ.ά.) που – καθώς ολοκληρώνεται η παρουσίαση του έργου – βαίνει στην εσωτερική λύση του συμβιβασμού ανάμεσα στον συνθέτη-Σφίγγα που κροτεί (την λύρα) και τον Οιδίποδα-ακροατή που επικροτεί και χειροκροτεί, καθώς η coda επιβεβαιώνει την αμοιβαία αποδεκτή λύση και επέρχεται η **κάθαρση** και η **λύτρωση**.

Όσο για την παραλλακτική διαδικασία, παραπέμπω στον “σκοτεινό” προσωκρατικό φιλόσοφο της Ιωνίας, Ηράκλειτο, και στον υπέρτατο νόμο του σύμπαντος «Τα πάντα ρει, μηδέποτε κατά τ’ αυτό μένειν», με δύο (ας μου συγχωρεθεί η “ύβρις”) επιφυλάξεις σε ό,τι αφορά τη μουσική: πρώτον, η μουσική παραλλαγή προϋποθέτει το προϋπάρχον υλικό, το επιλεγμένο από τον συνθέτη “θέμα” που θα παραλλαχθεί· δεύτερον, οι παραλλαγές αποζητούν την επιστροφή στην μήτρα τους, την “υπενθύμιση” της αφετηρίας είτε δι’ ενός μοτιβικού σπαράγματος του δοσμένου θέματος είτε χάρις σε μια τελική φούγκα, ώστε ο συνθέτης να φανερώσει την αρχική “αιτία”. ²⁵ Για τον Ηράκλειτο αρχική αιτία είναι η “έρις”, ο “πόλεμος”, η “εναντιοδρομία”: «το αντίξοον συμφέρον και εκ των διαφερόντων καλλίστην αρμονίαν», ό,τι δηλαδή παραπέμπει στον προαναφερθέντα “αρχετυπικό συγκρουσιακό δυϊσμό”.

²⁴ Στο ίδιο, σ. 85, υποσημ. 72.

²⁵ Όσο για το τί συμβαίνει στην δωδεκάφθογγη μουσική (καθόλου άσχετη περίπτωση με το θέμα του δοκιμίου μας), ας ανατρέξουμε στον Adorno: «[...] αφ’ ης στιγμής καταλήγουν όλα σε παραλλαγή, δεν απομένει πια κανένα “θέμα” και όσα εμφανίζονται στη μουσική ορίζονται όλα σαν μεταλλαγή της σειράς: με άλλα λόγια, καθώς η μεταβολή είναι καθολική, δεν μεταβάλλεται τίποτε πια» (Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, ό.π., σ. 147).

Η υποκειμενοποίηση της αισθητικής λειτουργίας, επέκεινα του αισθητικού βιώματος, δεν εξαρτάται μόνο από την ικανότητα πρόσληψης του μουσικού ηχητικού γεγονότος που καταφθάνει δια του ακουστικού οργάνου στον ακροατή (Φυσιολογία της Μουσικής), από την ποικιλία των φυσικών ερεθισμάτων και τα αντίστοιχα αισθήματα που διεγείρουν τον ψυχοπνευματικό του κόσμο, κινητοποιούν τη φαντασία του, αναπλάθουν τις αποθηκευμένες παραστάσεις (Ψυχοακουστική και Γνωστική Ψυχολογία), αλλά, κυρίως, από τον αισθητικό χώρο, οι μεταβαλλόμενες διαστάσεις του οποίου εξαρτώνται από την ψυχοπνευματική καλλιέργεια του ατόμου που εισέρχεται σ' αυτόν, λαμβανομένων υπόψη των εξωτερικών συνθηκών, εσωτερικών διαθέσεων, περιστασιακών παραγόντων και όλων εκείνων των δεδομένων που περιγράφτηκαν πιο πάνω. Η συμπόρευση σκέψεων και συναισθημάτων, λογισμών και παθών, φαντασίας και συνειρμών, με άλλα λόγια, η Αισθητική ως ηδονή, ως έκσταση προερχόμενη από την αίσθηση της επίτευξης του “ανθρωπίνως αδύνατου”, ως υπέρβαση του εαυτού, εξαρτάται από την ψυχική και πνευματική κίνηση-συγκίνηση του ατόμου που εισέρχεται στον αισθητικό χώρο από την θύρα συγκεκριμένου μουσικού ακροάματος. «[...] η βαθμίδα, την οποία [με τη βύθιση σε ένα έργο τέχνης] επιτυγχάνει, εξαρτάται από τις αισθητικές και διανοητικές εμπειρίες που κουβαλά μαζί του ένας ακροατής και που στο πλαίσιό τους αυτός συναρμώνει το έργο, το οποίο ακριβώς παρατηρεί».²⁶ Συνεπώς, η ατομική αισθητική βίωση δεν είναι ορισμένη και προκαθορισμένη αλλά συνιστά μία προσωπική (δαιδαλώδη) περιπλάνηση στον εν λόγω χώρο, το εύρος του οποίου δυννητικά (σε σχέση πάντα με την ποιότητα του ακροάματος ως δημιουργίας και αναδημιουργίας) εμπεριέχει την δυνατότητα μεταβολής των διαστάσεων του ανάλογα με τον ψυχοπνευματικό “οπλισμό” του ακροατή και από την πρόθεση και τη θέλησή του ως φιλόμουσου να τον εμπλουτίζει διαρκώς, με αποτέλεσμα να του παρέχει τη δυνατότητα να κινείται σε όλο και ευρύτερο επίπεδο αισθητικής εμπειρίας. Δυνατότητα-διαδικασία που προσδίδει μια διαφορετική διάσταση, εκείνη του περιορισμού και της απώθησης του ελιτισμού, ταυτόχρονα δε του εκδημοκρατισμού της μουσικής ζωής, με την έννοια μιας αγαστής συνύπαρξης και συμβίωσης δημιουργών, αναδημιουργών, κριτικών και κοινού. Είθε!

²⁶ Καρλ Ντάλχαους, *Αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Απόστολος Οικονόμου – επιμέλεια και πρόλογος: Γιώργος Μανιάτης, Στάχυ, Αθήνα 2000, σ. 162.

Τί απέγινε ο ατοναλισμός;

Σύμφωνα με τον Adorno, «[...] τα συνθετικά μέσα (το υλικό, Material), που διαθέτει ο συνθέτης, παράγονται διαδοχικά, κατά την ροή της ιστορίας. Η δημιουργούσα συνείδηση μεταβάλλεται παράλληλα προς την πραγματικότητα, από την οποία αισθάνεται εξαρτημένη και επί της οποίας, ωστόσο, επεμβαίνει. Τυπικό παράδειγμα η περίπτωση του Schönberg, ο οποίος, με την επινόηση και την επεξεργασία του δωδεκάφθογγου συστήματος, εξεπλήρωσεν εγγενείς απαιτήσεις του μουσικού υλικού». Και καταλήγει ο γερμανός φιλόσοφος αποφθεγματικά: «Ύστερ' από τον Schönberg η ιστορία της μουσικής παύει ν' αποτελεί πεπρωμένο [η διαφοροποίηση δική μας] και υπόκειται πλέον στην ανθρώπινη συνείδηση». Η κατάλυση, λοιπόν, της τονικότητας «δεν μπορεί», κατά τον Adorno, «παρά να νοηθεί ως το αποτέλεσμα της προσπάθειας του συνθέτη να απελευθερωθεί από τον ασφυκτικό κλοιό του γενικού κώδικα και της κοινωνίας που τον επιβάλλει», και στην προσπάθεια αυτή «οφείλεται [η επινόηση] και η συστηματοποίηση της δωδεκάφθογγης σειράς [και η θεμελίωση της μεθόδου του]».²⁷

Θα παρατηρούσα, όμως, ότι η σπουδή, η εν πανικώ (θα έλεγα) εγκατάλειψη της ατονικότητας δεν οφείλεται στους προαναφερθέντες από τον Adorno λόγους αλλά, κυρίως, στην προσπάθεια αναπλήρωσης της απώλειας της αρμονίας, την οποία επέφερε η διάλυση της “αρμονικο-μελωδικο-ρυθμικής” ενότητας, δηλαδή των σχέσεων έλξης ανάμεσα στους φθόγγους των κλιμάκων του μείζονος-ελάσσονος συστήματος (την προετοίμασαν συνθέτες όπως ο Liszt και ο Wagner), επιφέροντας τον κλονισμό του τριαδικού πυλώνα της “παλιάς τέχνης”.

Η ατονικότητα δεν στερούσε τους συνθέτες από την δυνατότητα να δομήσουν “μελωδικά” (με την έννοια της αποδέσμευσης από τον αριστοτελικό κανόνα “αρχή – μέσον – τέλος”) και ρυθμικά σχήματα ή μελωδικο-ρυθμικές δομές, ούτε τους εμπόδιζε να επωφεληθούν από τον θησαυρό των διαχρονικά συσσωρευμένων μορφοπλαστικών επινοήσεων (εκτός, βέβαια, εκείνων που προκύπτουν από τις έλξεις των φθόγγων του μείζονος-ελάσσονος συστήματος). Δεν επρόκειτο για πλήρη και απόλυτη ρήξη με το παρελθόν που είχε ως αρχή την εν λόγω αρμονικο-μελωδικο-ρυθμική ενότητα αλλά για εγκατάλειψη του συγκεκριμένου (μείζονος-ελάσσονος) συστήματος, του βάθρου της αρμονίας, η οποία εμπεριέχει

²⁷ Adorno, *Der dialektische Komponist, Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη 1982, σ. 203 (όπως το μεταφέρει η Λαγοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 35).

κατά κάποιο τρόπο την μελωδία ή τις προϋποθέσεις ανάδειξής της μέσα από το αρμονικό σύμπλεγμα (Καλομοίρης). Ακόμη και οι συνηχήσεις θα μπορούσαν να υπάρξουν στην ατονικότητα, αφού δεν ήταν απαραίτητο να συγκροτούν συγχορδίες. Θα τολμούσα να ισχυριστώ ότι η ατονικότητα φαινόταν ως χάος, διότι ο Schönberg και οι μαθητές του δεν μπόρεσαν να την δουν ως “σύστημα πολυσυσχετισμών” (παραπέμπω και πάλι στην εξίσωση της **αενάως ανακυκλούμενης λύσης**), το οποίο παρέχει την δυνατότητα φιλοξενίας όποιου προηγούμενου εκφραστικού μέσου, όποιου δομικού στοιχείου και όποιας συνθετικής τεχνικής, ακόμη και συγχορδιών, τονικών κέντρων, συνηχήσεων κ.λπ., όλων δηλαδή των στοιχείων που θα μπορούσαν να συνθέσουν το υλικό του συνθέτη, ενώ εξάλλου, η ανεξαρτητοποίηση του υλικού από την παράμετρο της αρμονίας σε τίποτε δεν θα εμπόδιζε την επεξεργασία του με βάση τις οργανωτικές αρχές που καθόρισε ο Roger Sessions ως εξής: πρώτο, την αίσθηση της εξέλιξης (σ.σ. που ασφαλώς περιλαμβάνει την παραλλακτική διαδικασία)· δεύτερο, την αίσθηση συνειρμού που προέρχεται από την επανάληψη των ιδεών· και τρίτο, την αίσθηση των αντιθέσεων, στην οποία αναφερθήκαμε στα προηγούμενα. Με άλλα λόγια, δινόταν μια λύση που παραχωρούσε το δικαίωμα εγκαθίδρυσης ενός παν-στιλιστικού συστήματος, το οποίο, ενώ από τη μια δεν ήταν αναπόφευκτο να οδηγήσει σε εκλεκτικισμό, από την άλλη παρείχε μια “ασυδοσία” (με την έννοια της “ελευθεριότητας” έναντι του αισθητικά ορθού) στην έκφραση, προτιμητέα από την απολυτότητα (η υπακοή στα κελεύσματα της συντεχνίας του Darmstadt προδίδε την εξέλιξη!) των οπαδών της “σύγχρονης μουσικής”, που χλεύαζαν όσους τολμούσαν να χρησιμοποιήσουν μια “τρίτη” (μαρτυρία Θόδωρου Αντωνίου).²⁸ Η διαδοχική εν χρόνω και εν τόπω πρόσθεση επινοούμενων εκφραστικών μέσων θα εξοικείωνε όχι μόνο τους μουσικούς (συνθέτες και εκτελεστές) αλλά και το κοινό με τα ποικίλα καινοφανή ακούσματα και θα οδηγούσε επαγωγικά σε ήπια προσαρμογή και, συν τω χρόνω, αποδοχή (παράδειγμα, το προηγούμενο των Beatles και των όμοιών τους, που πέτυχαν πολλά πρωτότυπα ευρήματα – έστω όχι σε τόση πυκνότητα που απαιτεί η νέα μουσική – να γίνουν αποδεκτά από τα εκατομμύρια των θαυμαστών τους). Άλλωστε, και ο Wagner δεν κατάργησε τις συγχορδίες 7ης και 9ης, αλλά την ομαλή σύζευξη και ένταξή τους στο όλο αρμονικό οικοδόμημα

²⁸ Copland: «O René Leibowitz [...], ένας από τους πιο μαχητικούς υπερασπιστές των απόψεων του Schönberg, καταδίδει[ζε], με διάφορες ευκαιρίες, την τάση ορισμένων οπαδών του Schönberg για οπισθοχώρηση, μ’ άλλα λόγια για επαναφορά μερικών τονικών κατά βάση αρχών σε έργα σειραϊκής μουσικής» (Κόπλαντ, ό.π., σ. 121).

(προετοιμασία της διαφωνίας – διαφωνία – λύση)· τροποποίησε την χρήση της τονικότητας στο μουσικόδραμά του *Τριστάνος και Ιζόλδη* και στράφηκε «προς την δημιουργία ενός προσωπικού συστήματος, ενός καινούργιου κώδικα μουσικής επικοινωνίας που, ωστόσο, συνιστούσε την συνέχεια και την εξέλιξη του προδεδωμένου, αντικειμενικά ισχύοντος, τονικού συστήματος».²⁹ Ο κήρυκας της νέας θρησκείας, Arnold Schönberg, αγνόησε το “προδεδωμένο”, εγκατέλειψε τον δρόμο που είχαν δείξει οι Νεογερμανοί και κάλεσε τους μαθητές του να τηρούν απαρέγκλιτα τις εντολές του. Οι δύσμοιροι συνθέτες της νεωτερικότητας τηρούσαν για χάριν της πίστης στο δόγμα του “δωδεκάθεου” τους γερμανικής πειθαρχίας κανόνες του δασκάλου επιλεκτικά, εισάγοντας (για παράδειγμα) θύραθεν τις “αμαρτωλές” συγχορδίες τους με το τέχνασμα της συμπερίληψης των υπολειπόμενων φθόγγων της συγχορδίας που συμπληρώνουν την δωδεκάδα της σειράς, κρύβοντάς τους στο συνηχητικό οικοδόμημα κάτω από τις αντίστοιχες συγχορδίες.³⁰

Εξάλλου, σύμφωνα με τον Adorno, «η άποψη ότι τάχα είναι αδύνατο να συνθέσει κανείς μεγάλες ενόργανες φόρμες με το σύστημα της ελεύθερης ατονικότητας, η οποία [άποψη] επαναλαμβάνεται αδιάκοπα από το 1924 και μετά, αφότου ο Έρβιν Στάιν έγραψε το προγραμματικό του άρθρο, δεν έχει αποδειχτεί. Το έργο *Το καλό* (σ.σ. ευτυχισμένο) *χέρι* (*Die glückliche Hand*) είναι ίσως κοντύτερα σε αυτή τη δυνατότητα από ό,τι οποιοδήποτε άλλο έργο του Σαίνμπεργκ».³¹

Η αιτίαση ότι το ατονικό ιδίωμα ήταν κατάλληλο μόνο για εμπρεσιονιστική και εξπρεσιονιστική μουσική φαίνεται να γίνεται αβασάνιστα πιστευτή από εκείνους που δεν εννόησαν την σημασία της καντιανής διάκρισης ανάμεσα στην αισθητική εμπειρία και στην ευχαρίστηση. Τα τείχη της Ιερικούς γκρεμίστηκαν με μανία και οι κτίστες βάλθηκαν να οικοδομήσουν τον πύργο της Βαβέλ, με αποτέλεσμα την πολυγλωσσία, την ναρχισσιστική εξατομίκευση, την απομόνωση και την μοναχικότητα, συνθήκες που ποτέ στην ιστορία της μουσικής δεν αποτέλεσαν

²⁹ Λαγοπάτη-Γόμπρα, ό.π., σ. 83.

³⁰ Adorno: «Η σειρά δεν πρέπει με κανέναν τρόπο να εμφανίζεται μόνο με μελωδικό αλλά και με αρμονικό τρόπο, και κάθε φθόγγος της σύνθεσης, χωρίς καμία εξαίρεση, να έχει τη δική του θέση και αξία στη σειρά ή στα παράγωγά της, πράγμα που εγγυάται τη “μη διαφοροποίηση” μεταξύ αρμονικής και μελωδικής διάστασης. [...] η σειρά κατανέμεται οριζόντια και κάθετα, και μόλις ολοκληρωθούν οι δώδεκα φθόγγοι επαναλαμβάνεται ή αντικαθίσταται με ένα από τα παράγωγά της» (Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, ό.π., σ. 102).

³¹ Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, ό.π., σ. 139, υποσημ. 28.

ατμόσφαιρα δημιουργίας υψηλής τέχνης. Και, ίσως, είναι αναγκαία, αν όχι και επείγουσα, η απόδραση, προτού η κλασικότητα απολέσει την κλασικότητά της και οι τζιχαντιστές γκρεμίσουν τα “μνημειώδη” μνημεία της (εξακολουθεί η “κλασική μουσική” να είναι κλασική;).

Όπως και να έχει το πράγμα, ο Schönberg, για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής, ανέλαβε μόνος την σισύφεια προσπάθεια (“ύβρις”) να λαξεύσει και να ανυψώσει τον βράχο της μεθόδου του σε επίπεδο παγκόσμιας αποδοχής, ενός συστήματος δώδεκα φθόγγων που θα οργάνωνε συστηματικά το χάος της ατονικότητας· μια μέθοδος που υπαγόρευε τους κανόνες, επέβαλλε την συνθετική διαδικασία, έδινε στον συνθέτη-κλειδούχο την “ελευθερία” να επιλέξει σε ποια γραμμή μπορούσε να τροχοδρομήσει το συνθετικό του όχημα, αντί η τήρηση ή η μη τήρηση των κανόνων, η απόκλιση από το παραδεδομένο, η έμπνευση, το λάθος, ακόμη και το τυχαίο,³² τέλος, η ίδια η σύνθεση να προτείνει τους νέους τρόπους που γίνονται κανόνες· αντί, δηλαδή, η μεγαλοφυΐα (J. S. Bach) να νομοθετήσει για τους επερχόμενους που θα οδηγήσουν την πορεία προς την επόμενη “κορύφωση” (Haydn, Mozart, Beethoven), την επόμενη “κλασικότητα”. Που σημαίνει ότι, για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής, της σύνθεσης των έργων προηγήθηκε η επινόηση των κανόνων,³³ θεσπίστηκε το *Syntagma musicum* και η τήρησή του – στο βαθμό που τηρήθηκε.³⁴ Πριν από το “πραξικόπημά” οι συνθέτες άκουγαν παλαιότερες

³² Σε όλες τις τέχνες, κατά την διαδικασία του τοκετού συμβαίνουν πολλά τυχαία γεγονότα: Μπορεί ο ζωγράφος να ελέγξει με ακρίβεια χιλιοστού τη θέση που το χέρι του θ’ αγγίξει το καναβάτσο; Μέχρι μορίου την εναπόθεση του χρώματος; Να επιτύχει την επιθυμητή απόχρωσή του; Το αποτέλεσμα, όμως, οφείλεται στη δική του κρίση: θα δοκιμάσει, θα διορθώσει, θα απορρίψει, έως τη στιγμή που θα το εγκρίνει ως το πιο κοντινό με το εσωτερικό όραμά του! Το ίδιο δεν ισχύει για τον γλύπτη που σμιλεύει το σκληρό υλικό του; Πολύ περισσότερο που είναι πιθανόν κάποια “λάθη” του να μην μπορεί να τα διορθώσει. Ενώ υπάρχει και η “θεία” πιθανότητα το τυχαίο, το λάθος, να δώσει νέα ώθηση στην έμπνευσή του, να αποκαλύψει το “α-διανόητο”, αποτέλεσμα όχι της βούλησης που επιδιώκει αλλά της βούλησης που εγκρίνει! (Απόσπασμα από την ανέκδοτη μελέτη του συγγραφέα, «Το τυχαίο στην Τέχνη»).

³³ Μανώλης Καλομοίρης, *Μουσική Μορφολογία*, τεύχος δεύτερο: «Οι μορφές στην κλασική και τη νεώτερη μουσική», εκδ. Μιχαήλ Γαϊτάνου, Αθήνα 1957, σ. 49: «Πάντα η θεωρία ακολουθεί την πράξη και αντλεί τα διδάγματά της από τα έργα και τα μεγαλουργήματα των μεγάλων μουσουργών. Πάντα, εκτός από τα τελευταία συστήματα που ατονισμού και δωδεκαφθογγισμού, όπου παραδόξως η θεωρία προηγήθη από την πράξη».

³⁴ Οι “κακές γλώσσες” ισχυρίζονται πως ο Schönberg δεν κατέγραψε την μεθόδό του, διότι στην πράξη παρέβαινε ο ίδιος τους κανόνες που είχε θεσπίσει (!). Και πράγματι: «Ο Schönberg και βέβαια ο Alban Berg, στο Κοντσέρτο του για βιολί, θεωρούνται – κατά τον Leibowitz – ένοχοι γιατί άφησαν να περάσουν τονικοί υπαινιγμοί σε έργα τελείως “καθαρές”, κατά τα άλλα, μουσικής» (Κόπλαντ, ό.π., σ. 121).

και σύγχρονες δημιουργίες των ομότεχनों τους, μελετούσαν, ακόμη και αντέγραφαν τις παρτιτούρες τους, ανακάλυπταν και αφομοίωναν χάρις σε συνειδητή ή ανεπίγνωστη επιλογή τους θεσπισμένους κανόνες και τους τρόπους εφαρμογής τους, συγκροτώντας το δικό τους υλικό, διαδικασία που συνιστούσε το προστάδιο της μορφοποίησης του Όλου, της προσωπικής, δηλαδή, απάντησης του δημιουργού στο ερώτημα της Σφίγγας. Όσο για το προσωπικό ύφος, αυτό οφειλόταν είτε στην επινόηση καινοφανών τρόπων με τους οποίους παρατίθονταν τα δομικά στοιχεία, συμπλέκονταν για να αποδώσουν τις παραδομένες μορφές (ο μεγαλοφυής Mozart δεν δημιούργησε νέες μορφές), είτε στην αναδόμηση των στοιχείων σε μικρότερες ή μεγαλύτερες αποκλίσεις από τα στερεότυπα, σε ανακάλυψη νέων ή και αναγέννηση παλαιών και στην απόδοση του υλικού σε ριζικά ανανεωμένες ή νέες μορφές.³⁵ Και πάντως, το υλικό, η οργάνωση των δομικών στοιχείων δεν εξέπιπτε σε αυτοσκοπό, δεν υποβαθμιζόταν απλά σε αντικείμενο της ανάλυσης.

Η ανάλυση ως αυτοσκοπός;

Θα ήταν κοινότοπο να αναφερθούμε στην χρησιμότητα της αναλυτικής διαδικασίας για τον μουσικολόγο, ενδεχομένως και για τον καλλιεργημένο ακροατή, ως εργαλείου προσέγγισης ενός έργου.³⁶ τόσο “θελκτικού”, όμως, που στην υπερβολή της χρήσης και την υπερτίμηση της σημασίας του κατάντησε εν πολλοίς αυτοσκοπός, εξέλιξη που επηρέασε και την συνθετική διαδικασία της “σύγχρονης μουσικής” σε βαθμό που, σε αρκετές περιπτώσεις, ο μουσουργός δημιουργούσε έχοντας την σκέψη του στον

³⁵ Πρβλ. Όλυ Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Πρόλογος», στο: Έγελος, ό.π., σ. 13: «[...] η έννοια της εγγελιανής “αυτοσυνείδησης”, την οποία παραλαμβάνει ο Αντόρνο, αποκτά, χωρίς να χάνει το αξιακό της αίτημα, το περιεχόμενο της ανάγκης μιας κατασκευαστικής λογικής (“μουσική τεχνολογία”), σύμφωνα με την οποία κρίνονται και αξιολογούνται και τα έργα της “μεγάλης μουσικής” του παρελθόντος (π.χ. ο Μπετόβεν και ο Μπαχ). Επίσης παραλαμβάνει ο Αντόρνο από τον Έγελο την έννοια της ιστορικότητας και δημιουργεί έτσι τη βασική του κριτική κατηγορία της “ιστορικής τάσης του μουσικού υλικού”».

³⁶ Πόσο μάλλον που σύμφωνα με την πιο πάνω αναφερόμενη διαδικασία της **αενάως ανακυκλούμενης λύσης**, κάθε νέα εκδοχή αποτελεί μια άλλη ερμηνεία προτεινόμενη από μέρους του “ακροατή-αναλυτή”, διαδικασία ταυτόσημη με εκείνη που εκτελεστή που μελετά το έργο αναλύοντάς το εις τα εξ ων συνετέθη, για να το ανασυνθέσει με την εκτέλεσή του, προτείνοντας κι αυτός τη δική του ερμηνευτική άποψη. Φυσικά, ότι ισχύει για τον “ακροατή-αναλυτή” δεν ισχύει για τον μη ενημερωμένο επισκέπτη, του οποίου τα κίνητρα της παρουσίας στον συναυλιακό χώρο ποικίλουν πέρα από εκείνα του καλλιεργημένου φιλόμουσου και ο οποίος αναπόφευκτα θα προβεί σε μια συνειδητή ή/και ανεπίγνωστη κατακερματισμένη πρόσληψη συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων, η οποία αποσυνθέτει το ακρόαμα και ματαιώνει την όποια αισθητική βίωση (βλ. Ψυχοπαίδη, πιο πάνω).

αναλυτή – ίσως, διότι διακατεχόταν από την υποψία ή είχε συνειδητοποιήσει πως οι ακροατές του, όσο ενημερωμένοι κι αν ήταν, δεν θα ήταν σε θέση να παρακολουθήσουν αυτά που είχε σχεδιάσει: ατοναλισμό, δωδεκαφθογγισμό, γενικευμένο δωδεκαφθογγισμό, ηλεκτροακουστικές παρεμβάσεις κ.ά.,³⁷ δηλαδή την οργάνωση του χάους επί χάρτου.³⁸ «Καταβάλλεται τεράστια προσπάθεια και εξαντλείται κάθε ευρηματικότητα για να αναλυθούν κι οι παραμικρές λεπτομέρειες, σ' απίθανα σύνθε[α] κατασκευάσμα[α]. Θά 'λεγε κανείς πως αυτό που προκαλεί το θαυμασμό των σχολιαστών δεν είναι αυτή καθαυτή η μουσική αλλά οι δυνατότητες που προσφέρει για λεπτομερείς αναλύσεις...».³⁹

Ο “ακροατής-αναλυτής”, απο-συνθέτοντας το έργο και προσδιορίζοντας τα στοιχεία του, θα καταλήξει στο “τί”, δηλαδή ποια δομικά στοιχεία επέλεξε ο συνθέτης. Σε δεύτερη φάση θα εξετάσει το “πώς” έχουν συντεθεί για να δομήσουν το έργο, δηλαδή θα περιγράψει αυτό που λέγεται “μορφή”, θα την κατατάξει σε συγκεκριμένο μορφολογικό είδος και θα διαπιστώσει σε τί διαφέρει – αν διαφέρει – από το πρότυπο του

³⁷ Μανώλης Καλομοίρης: «Ο αριθμός των ανεξαρτήτων φωνών που το αυτί του ανθρώπου μπορεί να ακολουθήσει άκοπα και αβίαστα δεν ξεπερνάει συνήθως τις τρεις. Τις υπόλοιπες τις ξεχωρίζει σαν ηχητικά σύνολα, σα συγχορδίες, σαν ηχητικό φόντο, αλλά δεν μπορεί να τις παρακολουθήσει σαν ανεξάρτητες και ισότιμες φωνές. Γι' αυτό και οι εξαιρετικά περίπλοκοι πολυφωνικοί συνδυασμοί πολλές φορές δεν γίνονται αντιληπτοί στον ακροατή, εκτός όταν βοηθάει το μάτι με την παρακολούθηση της παρτιτούρας του έργου» (Μανώλης Καλομοίρης, *Μουσική μορφολογία*, τεύχος πρώτο: «Πολυφωνία – Αντίστιξη», εκδ. Μιχαήλ Γαϊτάνου, Αθήνα 1957, σ. 11, υποσημ. **).

³⁸ Adorno: «Ανάμεσα στις μορφές που επαναλαμβάνονται πεισματικά η πιο διαδεδομένη είναι η μορφή της νοησιαρχίας: η νέα μουσική έχει ήδη γεννηθεί στο κεφάλι και όχι στην καρδιά ή στο αυτί, [οι συνθέτες] δεν την έχουν καν φανταστεί αισθητηριακά, αλλά είναι απλώς υπολογισμοί πάνω στο χαρτί. Η ένδεια αυτών των κοινοτοπιών είναι ολοφάνερη. Επιχειρηματολογούν λες και το τονικό ιδίωμα των τελευταίων τριακοσίων πενήντα χρόνων είναι “φύση” που τη θίγει όποιος υπερβαίνει την πεπατημένη, ενώ είναι ακριβώς αυτή που δημιουργεί κοινωνική πίεση» (Αντόρνο, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, ό.π., σ. 41-42). Διαχωρίζουμε τη θέση μας κατ' αρχάς σε ό,τι αφορά το τονικό σύστημα του μείζονος-ελάσσονος τρόπου, όπου η απάντηση (όπως αλλού σημειώνουμε) δεν έχει δοθεί ακόμη οριστικά για το αν πρόκειται για φύση ή για δεύτερη φύση, ούτε πιστεύουμε πως ήταν το σύστημα που δημιουργούσε κοινωνική πίεση και πως πρόθεση του αυστριακού συνθέτη ήταν να απελευθερώσει τον ακροατή του εικοστού αιώνα από την πίεση αυτή (!). Η (όλως συμπτωματική) χρήση που κάναμε της εν λόγω έκφρασης αναφέρεται (όπως επίσης αλλού έχουμε παρατηρήσει), πρώτον, στο γεγονός ότι ο Schönberg επινόησε τους κανόνες βάσει των οποίων οργάνωσε το υλικό προτού προχωρήσει στην συνθετική διαδικασία, “ανωμαλία” που δεν έχει προηγούμενο στην ιστορία της μουσικής· δεύτερον, στο γεγονός ότι η πολυπλοκότητα της επεξεργασίας του υλικού ξεπερνά τις αντιληπτικές ικανότητες του ανθρώπου (βλ. σχετική αναφορά στον Καλομοίρη), και του πιο καλλιεργημένου ακροατή, ο οποίος αναγκάζεται να προσεγγίσει το έργο με το βλέμμα του στραμμένο “επί χάρτου” (δηλαδή με το “κεφάλι”), συνεπώς ούτε με την “καρδιά” αλλά ούτε και με το “αυτί”.

³⁹ Κόπλαντ, ό.π., σ. 116.

είδους του ως προς τα χρησιμοποιηθέντα υλικά και την αξιοποίησή τους. Στην επόμενη φάση (αν όχι ταυτόχρονα), ο αναλυτής θα προχωρήσει σε μια συγκριτική διαδικασία, χάρις στην οποία θα μπορέσει να προσδιορίσει το ύφος, τον τόπο, την εποχή κ.λπ., ώστε να είναι σε θέση να ανιχνεύσει το “γιατί”, να νοηματοδοτήσει το έργο ερμηνεύοντάς το ιστορικά-κοινωνιολογικά – με έναν τρόπο, δηλαδή, που διαφέρει από ό,τι είχε ορίσει ο Eduard Hanslick (1825-1904) ως “νόημα” της μουσικής έναντι εκείνου που προτάθηκε πιο πάνω ως “**τρίτης τάξης νοηματοδότηση**” (υποκειμενοποίηση της αισθητικής βίωσης).

Αναφορικά με τον επινοητή και διαπρύσιο κήρυκα της (όπως την ονόμασε ο ίδιος ο Schönberg) μεθόδου σύνθεσης με δώδεκα μόνον αναμεταξύ τους σχετιζόμενους φθόγγους (“Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”) παραπέμπω στο υπό έκδοση βιβλίο μου (το 20ό της σειράς “Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις”, των εκδόσεων Παπαγρηγορίου – Νάχα) με τίτλο *Πρόσωπα και Ιδέες – Μουσικές συγγένειες και συσχετισμοί*, όπου επιχειρούμε την επαναπροσέγγιση του μουσικο-ιδεολογικού στίγματος του αυστριακού συνθέτη από την οπτική του “δωδεκαφθογγισμού” ως συστήματος της νέας τάξης, του “μουσικώς ορθού”. Προς το παρόν και ως προοίμιο και αφορμή για επαναστοχασμό των όσων κατατέθηκαν στο παρόν πόνημα, αρκούν τα εξής: Όταν η Αισθητική συνδέεται με την Ιστορία, όχι με την εξελικτική της έννοια αλλά ως αφήγημα, που δεν περιγράφει τα εθνικά χαρακτηριστικά αναγνώρισης ενός λαού αλλά τις ιδιότητες διάκρισης και υπεροχής έναντι των άλλων λαών, τότε η διάθεση που γεννάται από την προσέγγιση ενός καλλιτεχνικού (μουσικού) έργου παύει να προσλαμβάνεται ως αισθητική βίωση, έκσταση, ηδονή, και μεταλλάσσεται σε εθνικιστικό μένος. Και η εύστοχη γραφή από την αιχμηρή πένα του επιφανούς συναδέλφου, καθηγητή του Τ.Μ.Σ. του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μάρκου Τσέτσου: «[...] το επόμενο βήμα του γερμανικού πολιτισμικού εθνικισμού ήταν η ανόρθωση των ιδιοτήτων του γερμανικού λαού σε αρετές του γερμανικού έθνους (εσωτερικότητα, καθαρή πνευματικότητα, φυσικότητα), και η ιδέα της ανωτερότητάς του έναντι των άλλων εθνών και, κυρίως, του γαλλικού. Σύμβολο αυτής της ανωτερότητας έγινε η γερμανική ενόργανη μουσική από τον Bach μέχρι τον Beethoven, η κανονιστική κατίσχυση της οποίας σηματοδότησε, για τον Taruskin,^[40] τη γερμανική ηγεμονία επί της

⁴⁰ Richard Taruskin, «Nationalism», στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2001, τ. 17, σ. 689-706.

μουσικής Ευρώπης. Καθόρισε όμως και την πορεία της γερμανικής μουσικής ιστοριογραφίας, η οποία, υιοθετώντας τη λογική ενός εγγελιανής έμπνευσης ιστορικού εξελικτισμού, τοποθέτησε την γερμανική ενόργανη μουσική στο πάνθεο των πολιτισμικών επιτευγμάτων κοσμοϊστορικής σημασίας και στην πνευματική πρωτοπορία της εποχής της». ⁴¹ Οι θεωρητικοί, λοιπόν, της Γερμανίας και οι συν αυτοίς ιστοριογράφοι έσπευσαν να ανακηρύξουν τη μουσική της εποχής τους ως κορύφωση του μουσικού πολιτισμού (που για να επιτευχθεί χρειάστηκαν ανακαλύψεις άγνωστων τοπίων και κατακτήσεις εκφραστικών μέσων έξι-επτά αιώνων από συνθέτες και θεωρητικούς όχι μόνον Γερμανούς), σε αξιέπραστη κλασικότητα, με όλες τις συνέπειες για την καθόλου εξέλιξη του μουσικού πολιτισμού: ο μουσικός κόσμος βρέθηκε να παλεύει ανάμεσα σε ρεύματα παράλληλα, διασταυρούμενα, αντιπαρατιθέμενα, αντιμαχόμενα, κλασικιστικά, νεοκλασικά, νεομπαρόκ, νεοαναγεννησιακά, νεορομαντικά, εθνικιστικά, νεο-εθνικιστικά, σειραϊσμού, νεωτερικότητας, μετανεωτερικότητας, να επινοεί εκ νέου την “νέα απλότητα”, να καταφεύγει στον μινιμαλισμό, την ηλεκτρονική και την ηλεκτροακουστική κ.λπ., έως ότου (σε πόσους αιώνες;) επιτευχθεί μια νέα κορύφωση, η οικουμενικότητα της οποίας δεν θα έχει ανάγκη καμιάς διακήρυξης του τύπου “νέα κλασικότητα”. Ήταν, λοιπόν, απαραίτητο για να στηθεί ο μύθος, για να αναδειχθεί η εθνικιστική υπεροχή και να εδραιωθεί η ηγεμονία ενός φυλετικά προικισμένου λαού, να υπάρξουν οι επιφανείς θεωρητικοί, οι νομοθέτες της Αισθητικής που, ως αλάνθαστες και μη αμφισβητούμενης αμεροληψίας αυθεντίες, επέβαλαν τις απόψεις τους, κανονιστικές προδιαγραφές, μέτρα και σταθμά. Θα ήταν, ίσως, αν όχι αρκετό, τουλάχιστον χρήσιμο, αν αντί του εθνικιστικού φανατισμού είχαν επικρατήσει η σύνεση, η περίσκεψη, ο αναστοχασμός, η επίμονη αναζήτηση, αντί του πανικού, ο οποίος προκάλεσε την πιτιγκριλική μανία του γκρεμίσματος και ο οποίος οδήγησε σε εξτρεμιστικές επινοήσεις που υπηρετούν την κενή φιλοδοξία των συνθετών και εντυπωσιάζουν τους αφελείς και τους σνομπ...

Αλλά ο κόσμος δεν προχωρά ούτε με νουθεσίες ούτε με ευχολόγια: «Πόλεμος πάντων [...] πατήρ εστί...» (Ηρόκλειτος).

⁴¹ Μάρκος Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική – Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (“Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις”, αρ. 15 – επιστημονικός υπεύθυνος: Απ. Κώστιος), Αθήνα 2013, σ. 121.

Υπάρχει άραγε “απόλυτη μουσική”;

Σύμφωνα με τον περιβόητο μουσικοκριτικό Eduard Hanslick, «το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές» (“Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen”).⁴² Αναμενόμενα, η ένσταση έρχεται από τη μεριά της φωνητικής μουσικής, που δικαιολογημένα θυμίζει στους θιασώτες της θεωρίας του γερμανού αισθητικού τον τεράστιο αριθμό των έργων που συνδέονται άρρηκτα με το φιλολογικό κείμενο, όπου φυσικά ο έλλογος λόγος παίζει πρωτεύοντα λόγο στην νοηματοδότησή τους χάρις στο εννοιολογικό του περιεχόμενο καθαυτό αλλά και ένεκα της σύζευξής του με την ανάλογη μουσική, δεδομένου ότι μεγάλο μέρος των “τραγουδιών” (με την ευρύτερη έννοια του όρου) δημιουργείται απ’ αρχής ως ζεύγμα λόγου και μουσικής ή διότι η μουσική συντίθεται λαμβάνοντας υπόψη το νόημα του προϋπάρχοντος φιλολογικού κειμένου.

Η προβληματική που αναπτύσσεται επί τη βάσει της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στην διασταλτική ερμηνεία του φιλολογικού κειμένου και την συμβιούσα μουσική γεννά ένα πλήθος ερωτημάτων: Είναι το νόημα του κειμένου δεσμευτικό για τον “ακροατή-αναλυτή”; Υπό ποιές προϋποθέσεις θα προσλάβει το έργο φωνητικής μουσικής ως ένα “νέο” έργο και θα το βιώσει αισθητικά μέσα στο νοηματικό-συναισθηματικό πλαίσιο που υπαγορεύει ο λόγος και υποβάλλει η μουσική; Έχει το δικαίωμα ο ακροατής να διαλεχθεί με τις ιδέες ή τις εικόνες του ποιητή, να προσθέσει τον δικό του διαλογισμό, το φαντασιακό, την γνώση ή/και την εμπειρία του; Μπορεί να αγνοήσει ένα ανάξιο της μουσικής κείμενο, να το ακούσει απλά ως φωνολογική συνιστώσα στο όλο άκουσμα (ακρόαμα), να απαλλαγεί, φέρ’ ειπείν, από τα ως επί το πλείστον “ασήμαντα” κείμενα των μοτσάρτιων (και όχι μόνον) οπερών;⁴³ Είναι δυνατόν να λειτουργήσει η μία από τις οντότητες καθ’ εαυτήν ή είναι απαραίτητη η παρουσία και των δύο; Γιατί, άραγε, να έχει τεθεί περιπτωσιακά και με τόση ανοχή το θέμα των λογο-τεχνικά υποδεέστερων λιμπρέτων σε σύγκριση με την ποιότητα της μουσικής; Η λιμπρέτων στα οποία δεν φαίνεται να

⁴² Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. – επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 59.

⁴³ Έγελος: «Εμείς οι Γερμανοί [...] ενδιαφερόμαστε περισσότερο για την τύχη των πριγκίπων και πριγκιπισσών της όπερας και για τις κουβέντες τους με τους υπηρέτες, τους ασπιδοφόρους, τους έμπιστους και τις καμαριέρες τους, ενώ υπάρχουν ίσως ακόμα και σήμερα πολλοί οι οποίοι, μόλις αρχίσει το τραγούδι, λυπούνται που διακόπηκε αυτό που τους ενδιέφερε και βρίσκουν διέξοδο στη φλυαρία. – Ακόμα και στις εκκλησιαστικές μουσικές [...]» (Έγελος, ό.π., σ. 35).

υφίσταται σχέση νοήματος και υποβαλλόμενων συναισθημάτων, εικόνων κ.λπ.;⁴⁴ Τί προσφέρει η μουσική στο λόγο; Τον ερμηνεύει; Προεκτείνει το νόημά του; Και τί ο λόγος στη μουσική;

Θα προσπεράσω τα ερωτήματα (με το δικαίωμα του αιτούμενου από τον υπογράφοντα διαλόγου συγγραφέα – αναγνώστη, ο οποίος προσδίδει μια εν δυνάμει υπερ-κειμενικότητα στη μελέτη του⁴⁵), προκειμένου να προχωρήσω στην εξής παρατήρηση:

Έχω την αίσθηση πως οι ανήκοντες στην τάξη των ελίτ της “λόγιας” μουσικής, αν δεν απορρίπτουν ασυζητητί την φωνητική μουσική, την ακούν με κάποια επιείκεια (ιδίως όταν πρόκειται για όπερες), με μια συγκατάβαση απέναντι στις αφελείς συμβάσεις του σεναρίου (συμβιβάζονται είτε με τη λύση της *Über-interpretation* [υπερ-ερμηνείας] – ως αναλογιστεί κανείς τί και πόσα έχουν γραφτεί και συζητηθεί σε μουσικολογικά συνέδρια προκειμένου να αποδοθεί το εκ προοιμίου οφειλόμενο κύρος στην όπερα του Mozart *Così fan tutte* ή τους τερατώδεις εκσυγχρονισμούς και τις αυθαίρετες μεταφορές της ανέλιξης του δράματος σε άλλον ιστορικό χρόνο από τους δικτάτορες-σκηνοθέτες της εποχής μας – είτε με το άλλοθι των μουσικοδραμάτων του Wagner, τα οποία διασώζονται χάρις στην μοτιβική επεξεργασία, την άμεση σύνδεση των *Leitmotive* με την εξέλιξη του δράματος και με συμβολισμούς, προπάντων χάρις στο “tremendous amount about purely musical matters” (Schönberg) που συνοδεύουν και ερμηνεύουν τα μουσικοδράματά του – παράδειγμα που, προνοητικοί όντες, ακολούθησαν πάμπολλοι συνθέτες της νέας μουσικής ή οι μαθητές-θιασώτες τους). Προστρέχουν δε για να καθαρθούν στις συμφωνικές συναυλίες, στην κολυμβήθρα του Σιλβάμ της οργανικής, απόλυτης μουσικής, όρος που καθιερώθηκε σε αντιδιαστολή με την προγραμματική ή/και περιγραφική μουσική και ο οποίος δεν μαρτυρεί απλά το είδος αλλά μάλλον αποκαλύπτει την εδραιωμένη πεποίθηση της ποιοτικής υπεροχής της, της αναδεικνυόμενης μέσα από τις ποικίλες παραλλαγές και την “νευρωτική συμμετρία” (Ψυχοπαίδη) της στερεοτυπικής μορφής σονάτας ή τις δαιδαλώδεις περιπέτειες μιας

⁴⁴ Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα χαλαρής ή ανύπαρκτης σχέσης συγκινησιακού φόρτου της μουσικής και του νοήματος του λόγου αναφέρεται (αν δεν με απατά η μνήμη μου) από τον Carl Dahlhaus η άρια από τον *Ορφέα* του Gluck, «*Che farò senza Euridice...*», σε μελέτη του σχετική με το φιλολογικό-λογοτεχνικό έλλειμμα των οπερατικών λιμπρέτων.

⁴⁵ Παραπέμπω στη διάλεξη του Schönberg με τίτλο «*The Relationship to the Text*», όπως αυτή δημοσιεύτηκε στη συλλογή και άλλων διαλέξεών του που έχουν περιληφθεί στην έκδοση με τίτλο *Style and Idea*, μτφρ. στα αγγλικά: Dika Newlin, Philosophical Library, Inc., Νέα Υόρκη 1950, σ. 1-7.

πολύπλοκης πολυθεματικής φούγκας, κυρίως χάρις στην ευφάνταστη επεξεργασία του μουσικού υλικού (*Durchführung*) – *conditio sine qua non* για τους οπαδούς του Hanslick, για τους οποίους η *Φανταστική* του Berlioz ή τα *Πρελούδια* του Liszt ανήκουν στα έργα “δευτέρας κλάσεως”, ενώ εναγωνίως αναζητούν τα μορφολογικά στερεότυπα-θέσφατα που “κρύβονται” στα συμφωνικά ποιήματα του Richard Strauss.

Το μεγάλο “σκάνδαλο”, το παράσιτο της οργανικής μουσικής ήταν και παραμένει η λεγόμενη προγραμματική ή/και περιγραφική μουσική, η οποία, σύμφωνα με το αισθητικό “κατεστημένο” οφείλει να απαλλαγεί στη συνείδηση του ακροατή από κάθε ιδέα “εξωμουσικής” νοηματοδότησης που νοθεύει την “απολυτότητα” και παρακωλύει την κεκαθαρμένη πρόσληψή της, και να παραμείνει υποταγμένη στην κανονιστική επιταγή του περιβόητου γερμανού μουσικοκριτικού, σύμφωνα με τον οποίο – καθώς προαναφέρθηκε – «το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές».

Θα θεωρούσα ανώφελο να σχολιάσω το χανσλικικό απόφθεγμα, αν δεν συνεχιζόταν – κατά τη γνώμη μου – ο έκδηλος, κυρίως όμως ο άδηλος πόλεμος όχι τόσο ανάμεσα στους υπέρμαχους της φωνητικής και τους θιασώτες της “απόλυτης” μουσικής, όσο μεταξύ των καθαρών οπαδών του γερμανού κριτικού-αισθητικού και εκείνων (όπως ο υποφαινόμενος) που βλέπουν στην πράξη (σε μέγιστο αριθμό περιπτώσεων από μέρους των συνθετών) την με χίλιους τρόπους σύνδεση της μουσικής τους με τον λόγο, ή ακόμη κι όταν η σύνδεση αυτή είναι υποκειμενική υπόθεση νοηματοδότησης από μέρους του ακροατή – νοηματοδότηση το εύρος και το βάθος της οποίας εξαρτάται από την καλλιέργειά του.

Και ο σχολιασμός μου: Είμαι της γνώμης ότι η ρήση του Hanslick αποτελεί έκφραση μιας αντιφατικότητας που συνίσταται στο γεγονός ότι ο κριτικός θρυμματίζει το δίπολο μορφής – περιεχομένου ταυτίζοντας τους πόλους χωρίς να τους καταργεί, ισχυριζόμενος ότι “περιεχόμενο” της μουσικής είναι οι κινούμενες “μορφές”. ερμηνεύει, δηλαδή, δια του σημαίνοντος το σημαινόμενο. Και επιτέλους, τί εννοούσε ο γερμανός “νομοθέτης” της μουσικής με την έκφραση “κινούμενες μορφές”; Τί αντιλαμβάνεται ο μη φιλόσοφος-φιλόμουσος μ’ αυτή την βερμπαλιστική έκφραση (σωτήρια καταφυγή των επαϊόντων αυτού του είδους οι λεκτικές ακροβασίες); Θα ήταν σε θέση οι φιλόσοφοι-φιλόμουσοι να προσφέρουν ένα παράδειγμα σε μας τους αδαείς; Θα έχετε, ίσως, προσέξει πόσο αντιπαθούν και αποφεύγουν τα παραδείγματα οι φιλοσοφούντες μετ’ ευτελείας: το παράδειγμα αποκαλύπτει την φτώχεια του λόγου τους, μας

εμποδίζει να δούμε ότι «ο βασιλιάς είναι γυμνός». Και πάντως, δεν γενικεύω...

Είναι απορίας άξιο πώς η κανονιστική επιταγή της ρήσης του Hanslick εξακολουθεί να ισχύει και να επηρεάζει τις μουσικές προσεγγίσεις, παρ' όλο που, σύμφωνα με την Ψυχολογία και την εμπειρική διαπίστωση, η παρακολούθηση ενός φαινομένου, ενός γεγονότος εν εξελίξει (όπως είναι η εκτέλεση ενός έργου), και η προσπάθεια λογικής αιτιολόγησης-εξήγησής του αναστέλλουν ό,τι ο παρατηρητής θα προσλάμβανε και θα βίωνε ως αισθητική απόλαυση αν – απλά – “αφηνόταν” εμπιστευόμενος την ακρόαση (υπό κάποιες, βέβαια, προϋποθέσεις· βλ. πιο κάτω). Όταν, μάλιστα, οι ίδιοι οι συνθέτες – διαχρονικά, θα έλεγα, ακόμη και όταν το αρνούνται, διαρρηγνύοντας τις παρτιτούρες τους – προσπάθησαν και προσπαθούν με τους πιο διαφορετικούς τρόπους να υπαινιχθούν ή φανερά να μετακενώσουν το “σημαίνον” της μουσικής τους επωφελούμενοι από την διαλεκτική σχέση έλλογου και μουσικού “λόγου”, καταφεύγοντας σε τίτλους, εμβληματικά αποφθέγματα, δικά τους συνοδευτικά κείμενα ή σπαράγματα λογοτεχνικών έργων, αν όχι σε ολόκληρα απαγγελλόμενα ποιήματα ή εκφωνούμενα ρητά, σε λέξεις, ακόμη και επιφωνήματα κ.λπ., στην επιθυμία τους – επηρεάζοντας κατ' αρχάς την ερμηνεία των εκτελεστών – να εισάγουν τους ακροατές στο δικό τους βίωμα ως δημιουργών, να επικοινωνήσουν μαζί τους ή ακόμη και να τους καταστήσουν κοινωνούς του μηνύματός τους· ταυτόχρονα, χωρίς να επιδιώκουν να τους εγκλωβίσουν στον δικό τους κόσμο, αποτρέποντας την όποια δική τους νοηματοδότηση, ό,τι δηλαδή θα στένευε το περιεχόμενο των έργων τους εν ονόματι της φορμαλιστικής αντίληψης του Hanslick, αφού η “κλασικότητά” τους, η αντοχή στον χρόνο, δοκιμάζεται ανάλογα με το κατά πόσον εξακολουθούν να υποδέχονται και να αποδίδουν τις συν τω χρόνω ανανεούμενες, επικαιροποιούμενες νοηματοδοτήσεις τους – ό,τι δίνει μια άλλη διάσταση στην σχέση τους με την ιστορία (πέρα από εκείνη της έκπτωσής τους στον ιστορισμό).

Οι δημιουργοί τρέμουν στην ιδέα πως η “υψηλή κριτική” θα χαρακτηρίσει τα έργα τους προγραμματικά / περιγραφικά, διαγράφουν, εξαφανίζουν σημειώσεις με οποιοδήποτε κείμενο θα πρόδιδε τις σκέψεις τους, τα βιώματά τους, τα συναισθήματά τους, τις φαντασιώσεις τους, απορρίπτουν ή ακρωτηριάζουν ό,τι ως έλλογο ή ακόμη και ως απλό ακουστικό ερέθισμα τους είχε εμπνεύσει, από φόβο μη τους καταλογισθεί η μομφή ότι είναι συνθέτες προγραμματικής / περιγραφικής μουσικής και στην ιδέα πως μια τέτοια μομφή θα τρώσει το κύρος τους ως δημιουργών

ανεπανόρθωτα: ο Beethoven δεν ήθελε ν' ακούσει τους κεραυνούς της θύελλας ούτε τα κελαηδίσματα του κούκου, και “νοηματοδοτούσε” την *Ποιμενική* «περισσότερο ως έκφραση συναισθήματος παρά ως πίνακα ζωγραφικής», συμβιβαζόμενος με την διάχυτη άποψη των γερμανών φιλοσόφων του Ωραίου, σύμφωνα με την οποία ο γερμανός ακροατής πηγαίνει κατ' ευθείαν στο συναίσθημα ενώ ο Γάλλος μέσω της εικόνας: θα τολμούσα τον χαρακτηρισμό: μια αδέξια απολογητική προσπάθεια παράκαμψης της κατηγορίας ότι με ηχητικά μέσα περιγράφει την εξέλιξη του φυσικού φαινομένου (απεικονιστική λειτουργία), ενώ πρόκειται για απευθείας μετάβαση-αναφορά στα συναισθήματα που προκαλεί η συνειρμική ανάπλαση της ηχητικής απόδοσής του.⁴⁶ οι μουσικοί κυματισμοί δεν έχουν καμιά σχέση με την Θάλασσα του Debussy ούτε με τον ποταμό *Μολβάδα* του Bedřich Smetana· το συνοδευτικό μοτίβο δεν αποδίδει τα παιχνιδίσματα της πέστροφας ούτε το κέρασ του ταχυδρόμου στα λήντερ *Die Forelle* και *Die Post*, αντίστοιχα, του Franz Schubert, διερμηνεύοντας ηχητικά το κείμενό τους.⁴⁷ Και ο Carl Dahlhaus: «Το ότι ένα πρόγραμμα αποσιωπάται, είτε από αισθητική πεποίθηση είτε από φόβο μπροστά στην κριτική, είναι πιστοποιημένο για τον Haydn, τον Weber, τον Mahler, ακόμα και για τον Bruckner».⁴⁸ και φυσικά, ο κατάλογος των “απεταξάμην” θα συνεχίζεται όσο η οργανική μουσική θα διεκδικεί τον “τίτλο” της απόλυτης μουσικής.

Εμβληματική είναι η περίπτωση του Gustav Mahler, ο οποίος, θορυβημένος από τις μομφές των καθαρών ενάντια στην προγραμματικότητα της μουσικής του, αποκήρυξε ή απέσυρε από μεταγενέστερες εκδόσεις των έργων του τέτοιου είδους κείμενα-βοηθήματα που «υποτίθεται ότι παρέχουν ένα στήριγμα στη φαντασία του ακροατή, για την οποία [φαντασία] φοβάται κανείς μήπως [ξε]φύγει από το θέμα».⁴⁹ δεν δικαιολογείται ένας τέτοιος φόβος και η αναζήτηση στηριγμάτων που προϊδέάζουν για το τί “αφηγείται” ο συνθέτης, όταν πρόκειται για έργα της ύστερης περιόδου του αυστριακού συνθέτη και ιδιαίτερα της *Ενάτης*, στα οποία αποδόθηκαν – σύμφωνα με ό,τι καταθέτει σε δοκίμιό του ο

⁴⁶ O Dahlhaus μας καλεί να κατανοήσουμε τις συμφωνίες του Beethoven «ως μαρτυρίες της μετάβασης στην ηγεμονία της οργανικής μουσικής»: βλ. Ντάλχαους, ό.π., σ. 70.

⁴⁷ Οι γερμανοί στοχαστές του Ωραίου αποδίδουν την αισθητική εμπειρία των βόρειων Ευρωπαίων σε απευθείας μετάβαση στο συναίσθημα (Beethoven, *Ποιμενική*), ενώ στους νότιους Ευρωπαίους η αισθητική εμπειρία φτάνει στον ακροατή μέσω της διαμεσολάβησης της εικόνας (Debussy, *Θάλασσα*).

⁴⁸ Ντάλχαους, ό.π., σ. 134.

⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 134-135.

μουσικολόγος Δρ. Γιώργος Ζερβός – «χαρακτηρισμ[οί] όπως αποξένωση, αποσύνθεση, διάλυση, ή ακόμη και παρακμή», και μάλιστα, όταν ο ίδιος διαπιστώνει: «[...] η αλήθεια είναι ότι η αρμονική τολμηρότητα, η πολυπλοκότητα της μορφής και η θεματική αφαίρεση υπό την έννοια μιας ιδιάζουσας σύνθετης εσωτερικής διάρθρωσης των θεμάτων, αποτελούν αναντίρρητα χαρακτηριστικά του συμφωνικού του έργου, ιδιαίτερα από την *Πέμπτη συμφωνία* και ύστερα».⁵⁰ Τί εμπόδισε, λοιπόν, έναν συνθέτη όπως ο Mahler της ύστερης συνθετικής περιόδου, δημιουργό “νέων, ελεύθερων και πρωτότυπων μορφών”, που ενώ «διόλου τυχαία, επιδέχονται διαφορετικών ερμηνειών»,⁵¹ ο ίδιος ο δημιουργός τους αρνείται να προσφέρει τον μίτο της Αριάδνης στο κοινό του (φιλόμους και κριτικούς); Βοήθημα που – στο κάτω-κάτω – δεν θα οδηγούσε αναπόφευκτα σε «απόλυτη προσήλωση σε ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα». Γιατί αυτός ο βασανισμένος άνθρωπος, νευρωτικός συνομιλητής του Sigmund Freud, προτίμησε να αφήσει τους μουσικόφιλους της γενιάς του και των επόμενων γενιών να περιπλανώνται στον δαίδαλο της συνθετικής τεχνολογίας, ομολογώντας: «Σκέφτηκα ορισμένους πολύ ωραίους [ασφαλώς εννοούσε πετυχημένους] τίτλους για να δώσω στα μέρη της συμφωνίας μου (σ.σ. της *Τέταρτης*), αλλά δεν θα το κάνω γιατί αυτοί οι κόπανοι (κριτικοί και ακροατήριο) θα τους παραποιήσουν με τον πιο ανόητο τρόπο...».⁵² Ασφαλώς, το ταμπού που όρθωσαν οι δογματικοί της απόλυτης μουσικής πειθανάγκασε έναν τόσο μεγάλο συνθέτη να αρνείται στο κοινό της εποχής του το δικαίωμα να επωφελείται από το “νόημα” που έδινε ο ίδιος στα έργα του και, ταυτόχρονα, να βιώνει την αισθητική εμπειρία με τον δικό του τρόπο, με τη δική του φαντασίωση, τη δική του συγκίνηση, τον δικό του διαλογισμό. Αντί να επιτρέπει στον ακροατή των συμφωνιών του, χάρη στη δική του συν τω χρόνω αποκτώμενη καλλιέργεια, να υπερπηδά το φράγμα του ελιτίστικου αποκλεισμού και δημοκρατικά να μετακινείται από την κατώτερη έως και την ανώτερη βαθμίδα νοηματοδότησης της μουσικής, καθύβριζε το κοινό της εποχής του (επαΐοντες και ακροατές) αποκαλώντας τους “κόπανους”!

⁵⁰ Γιώργος, Ζερβός, «Πλευρές θεματικότητας και μορφής στα Scherzi των συμφωνιών του Gustav Mahler. Από την προγραμματικότητα στην εσωτερίκευση;», *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 80.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 79.

⁵² Στο ίδιο, σ. 81 (όπως το μεταφέρει ο συγγραφέας από το σύγγραμμα του Constantin Floros, *Gustav Mahler, III: Die Symphonien*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, σ. 135).

Θα έλεγα πως εκ των πραγμάτων αποδεικνύεται ότι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, το πρόγραμμα συνοδεύει το σύνολο της οργανικής μουσικής⁵³ – φυσικά, και εκείνη του Mahler. Κι όταν ακόμη δεν υποδεικνύεται φανερά από τους συνθέτες, το δημιουργεί ο ακροατής με βάση όλες τις συνθήκες και τα δεδομένα που επιδιώξαμε να εκθέσουμε στο παρόν μελέτημα. Οι σχολιαστές του έργου του Mahler παραδέχονται, “κατά κάποιο τρόπο”, αυτήν την πραγματικότητα και την προκύπτουσα αναγκαιότητα, όπως και ο ενδελεχής μελετητής Γιώργος Ζερβός, ο οποίος ιχνογραφεί τόσο εύστοχα το πορτρέτο του προάγγελου του δωδεκαφθογγισμού και καταλήγει σε μια διαπίστωση: «Η τεράστια φιλολογική παιδεία του σε συνδυασμό με τη στάση του για τη ζωή, το θάνατο και τον έρωτα, οι μεταφυσικές και θρησκευτικές του ανησυχίες, καθώς και οι προσωπικές, ψυχολογικού τύπου ανασφάλειες, δημιουργούν μια εκρηκτική προσωπικότητα, ένα κράμα παιδικής αλλά ταυτόχρονα και πολύ ώριμης στάσης προς τα ανθρώπινα πράγματα, η οποία για να εκφραστεί πλήρως χρειάζεται κάτι πολύ περισσότερο από τους ίδιους τους φθόγγους: ποιητικός και φιλοσοφικός λόγος, εικόνες και σύμβολα μετασχηματίζονται σε μουσική, πλήρως αφομοιωμένα, περιγράφοντας τόσο τις διαφορές εκφάνσεις της ζωής και του θανάτου».⁵⁴ Κατάληξη που συνοδεύεται από έντονο προβληματισμό, εκφρασμένο με σειρά ερωτημάτων... Συμφωνώ, λοιπόν, ότι «[...] χρειάζεται κάτι πολύ περισσότερο από τους ίδιους τους φθόγγους: ποιητικός και φιλοσοφικός λόγος, εικόνες και σύμβολα», διαμεσολαβημένα μέσω της προσωπικής αίσθησης, της συγκίνησης, της φαντασίας, της πνευματικότητας και γενικά της καλλιέργειας του ακροατή, ο οποίος καλείται να δώσει τη δική του απάντηση στη Σφίγγα, προτείνοντας τη δική του ερμηνεία, που προέρχεται – σύμφωνα με ό,τι εκθέτω στο μελέτημά μου – από μια εμπνευσμένη υποκειμενικότητα, που απέχει παρασάγγας από την αβαθή απόφαση του “μ’ αρέσει – δεν μ’ αρέσει”.

Πρέπει, όμως, να επισημάνω, όντας συνεπής προς όσα εξέθεσα πιο πάνω, πως οι φιλόσοφοι του Ωραίου, που έδωσαν ο καθένας στην εποχή του τον δικό του ορισμό και περιεχόμενο στην Αισθητική,⁵⁵ τελικά δεν

⁵³ Αναλογίζομαι το σύνολο της δημιουργίας του εθνικού μας συνθέτη, που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο συνδέεται με τον λόγο, όσο και τους χιλιάδες τίτλους, άμεσα υπαινικτικούς, περί του νοήματος έργων οργανικής μουσικής, τα επιγράμματα και τα κείμενα που τα εισάγουν και τα συνοδεύουν κατά την εκτέλεσή τους, μουσικές που μιμούνται τη φύση, ακόμη και τους ήχους της, μουσικές που παραπέμπουν άμεσα σε γεγονότα, σε καταστάσεις, κ.λπ.

⁵⁴ Ζερβός, ό.π., σ. 82.

⁵⁵ Βλ. Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ και Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989.

έπεισαν την Σφίγγα να τους επιτρέψει να διαβούν· καταφεύγουν ως εκ τούτου σε λογο-τεχνικά τεχνάσματα, αυτοϊκανοποιούμενοι με τον κενό βερμπαλισμό τους, μιλώντας μας για τη “σύνθεση που κατάπιε το πρόγραμμα”, για τη “μεταμφίεση ή συγκάλυψη του προγράμματος”, για “εσωτερίκευση” ή “εξωτερίκευσή” του, για “ηχούσα εσωτερικότητα”, για τον “βαθμό προγραμματικότητας” (Kant, Hanslick, Adorno, Dahlhaus και συντροφία), για το απροσδιόριστο δίπολο-παγίδα “μορφή – περιεχόμενο”, «για τη μορφή [που] πρέπει να κατανοηθεί [...] ως “πνεύμα που διαμορφώνεται από μέσα προς τα έξω”...» (Dahlhaus) και τα λοιπά ηχηρά παρόμοια, προσπαθώντας να μας πείσουν ότι η ανάλυση δεν μας προσφέρει μόνο τη γνώση αναφορικά με την επιλογή των δομικών στοιχείων, για τον τρόπο δόμησης, για τη μορφή και την αρχιτεκτονική της σύνθεσης, για την ιστορικότητά της και τα συμπαρομαρτούντα (για τα “τί”, “πώς”, “πότε”, “πού”, “γιατί”), αλλά ότι ως ανάλυση καθαυτή συνιστά το νόημα (Deutung) του μουσικού έργου, αναγνωρίζοντάς της μια αισθητική λειτουργία – προσφέροντάς μας μια αισθητική εμπειρία (!).

Ο Μιχαήλ Δημήτρης Καλβοκορέσης και η φιλία του με τον Μπέλα Μπάρτοκ και τον Μωρίς Ραβέλ*

Καίτη Ρωμανού

*Είχαν και οι δύο καθαρή σκέψη, γενναιοδωρία
στην φιλία και θετική μαχητικότητα*

Ο Μιχαήλ Δημήτρης Καλβοκορέσης ήταν ένας διεθνούς φήμης, κοσμοπολίτης μουσικολόγος, περήφανος πάντα που ήταν Έλληνας. Τα άρθρα του, διάσπαρτα σε μουσικά περιοδικά πολλών δυτικών πόλεων (όχι μόνο του Παρισιού και του Λονδίνου, όπου κατοίκησε), καλύπτουν ένα ευρύ πεδίο ποικίλων θεμάτων, τα περισσότερα από τα οποία σχετίζονται με την σύγχρονη του μουσική κίνηση. Ο Καλβοκορέσης ασχολείται με αυτά ενεργά, και όχι μόνο ως παρατηρητής των. Μάχεται για την προβολή και την δικαίωση όσων και ό,τι εκτιμά: τη ρωσική μουσική, πρώτα απ' όλα, την σύγχρονη γαλλική και ουγγαρέζικη μουσική, την ελληνική δημοτική μουσική, την χρήση λαϊκής μουσικής στην έντεχνη, ως λύση στα αδιέξοδα της τελευταίας, και άλλα. Το προσωπικό του αρχείο, όπως λέγεται πιο κάτω, καταστράφηκε κατά τους βομβαρδισμούς του Λονδίνου από τους Ναζί. Στο διαδικτυο βρήκα αρχείο που στεγάζεται στο University of Maryland των Η.Π.Α. και λέγεται «Michel-Dmitri Calvocoressi Manuscripts». Περιέχει 163 επιστολές, αλλά παρ' όλα αυτά δεν είναι πρωτεύουσας σπουδαιότητας, γιατί στον κατάλογο των αποστολέων ή παραληπτών δεν υπάρχουν τα ονόματα του Μπάρτοκ και του Ραβέλ, ούτε οποιουδήποτε Ρώσου.¹ υπάρχει

* Ευχαριστώ τον Δρ. Βαλέριο Ισμαγκίλοφ για τις υποδείξεις του σχετικά με τον τονισμό των ρωσικών ονομάτων που υπάρχουν σε ετούτο το κείμενο. Ευχαριστώ επίσης τον πιανίστα Παύλο Αντωνιάδη για την αποστολή της φωτογραφίας της Εικόνας 2. Όλα τα αγγλόφωνα περιοδικά που χρησιμοποιήθηκαν σε ετούτο το άρθρο είναι από τον ιστότοπο <http://www.jstor.org>.

¹ Το αρχείο είναι δωρεά της Margery Lowens (1930-2014), συζύγου του μουσικολόγου Irving Lowens (1916-1983). 22 επιστολές είναι ψηφιοποιημένες (στις 25 Απριλίου 2018). Στις μη ψηφιοποιημένες επιστολές περιλαμβάνονται εννέα προς έλληνες μουσικούς: δύο στον Πέτρο Πετρίδη (1931 και 1932), από μία στον Αιμίλιο Ριάδη (1912) και στον Μάριο Βάρβογλη (1913), και πέντε επιστολές στον Γεώργιο Παχτίκο (1905-1906). Πιθανώς, η αλληλογραφία με τον Παχτίκο αφορά την παρουσίαση του βιβλίου του 260 ελληνικά δημοτικά άσματα από τον Καλβοκορέση στο Διεθνές Μουσικό Συνέδριο της Βασιλείας στις 25-29 Σεπτεμβρίου 1906, γεγονός που αναφέρεται στο περιοδικό Φόρμιγξ Β'15-16, 15 & 30 Νοεμβρίου 1906, σ. 6.

μία μόνο επιστολή του 1913 στον (ή από τον) Στραβίνσκι (μη ψηφιοποιημένη). Επίσης, στο γαλλικό διαδικτυακό τόπο «Gallica BnF» δεν βρήκα παρά μία μόνο κάρτα στον Καλβοκορέση από τον Λιαπουνόφ.² Όμως, μέρος του πλούσιου, ποικίλου και πολύγλωσσου έργου του Καλβοκορέση (πέρα από τα βιβλία του που έχουν εκδοθεί και δίδονται στην εργογραφία του, στο τέλος αυτού του άρθρου) υπάρχει διάσπαρτο στον διεθνή τύπο, σε αρχεία των ανθρώπων με τους οποίους αλληλογραφούσε και αλλού. Μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι η συγκέντρωση του έργου του απαιτεί έρευνα εξαιρετικά εκτεταμένη χρονικά και τοπικά, από πολύγλωσση ομάδα ή πολύγλωσσο άτομο.

Εδώ περιγράφω τις σχέσεις του Καλβοκορέση με δύο φίλους του, τον Μπέλα Μπάρτοκ και τον Μωρίς Ραβέλ, και αρχίζω με άρθρα που έχουν δημοσιευτεί περί του Καλβοκορέση. Το 1213ο τεύχος του περιοδικού *The Musical Times*,³ που κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 1944, μια από τις χρονιές που το Λονδίνο βομβαρδιζόταν από αεροπλάνα των Ναζί,⁴ περιείχε άρθρο του άγγλου μουσικολόγου Gerald Abraham, με τίτλο «M. D. Calvocoressi (1877-1944)».⁵ Ο Gerald Abraham (1904-1988) ήταν ένας από τους πιο στενούς φίλους του Καλβοκορέση, παρ' ό,τι αρκετά νεότερος, και συνεργάτης του σε πολλές από τις έρευνες και δημοσιεύσεις του για την ρωσική μουσική. Γράφει ο Abraham:

Ο απροσδόκητος θάνατος του Μιχαήλ-Δημήτρη Καλβοκορέση στο σπίτι του στο Chelsea, την 1η Φεβρουαρίου – απροσδόκητος παρά την μακριά, αν και διακοπτόμενη, αρρώστια – άφησε την μουσική επιστήμη σημαντικά πιο φτωχή. Έσπασε προσωπικούς δεσμούς με πολλές μεγάλες μουσικές φυσιογνωμίες του πρόσφατου παρελθόντος και πήρε από κάποιους από εμάς έναν αγαπημένο φίλο. Έφυγε. Οφείλουμε να εκτιμήσουμε τα επιτεύγματά του· λόγω της

² Είναι γραμμένη στα γαλλικά, με ημερομηνία «24 Μαρτίου (6 Απριλίου 1906)», και σταλμένη από το Πέτρογκραντ στο Παρίσι. Ο Λιαπουνόφ ζητά από τον Καλβοκορέση να μεταβιβάσει στον Ricardo Viñes (με τον οποίο δεν μπορούσε ο ίδιος να επικοινωνήσει) τα συγχαρητήρια και τις ευχαριστίες του για την εκτέλεση του (πρώτου) κοντσέρτου του για πιάνο στην Φλωρεντία.

³ Το περιοδικό *The Musical Times* είναι το αρχαιότερο μουσικό περιοδικό με αδιάκοπη κυκλοφορία έως σήμερα. Ο αρχικός του τίτλος ήταν *The Musical Times and Singing Class Circular*. Το πρώτο τεύχος του κυκλοφόρησε την 1η Ιουνίου του 1844. Ήταν μηνιαίο ως το 1990. Από τότε κυκλοφορούν τέσσερα τεύχη κατ' έτος.

⁴ Από τον Ιανουάριο ως τον Απρίλιο του 1944 ήταν η προτελευταία φάση των βομβαρδισμών του Λονδίνου. Η τελευταία ήταν από τον Ιούνιο του 1944 ως τον Μάρτιο του 1945.

⁵ Gerald Abraham, «M. D. Calvocoressi (1877-1944)», *The Musical Times* 1213, Μάρτιος 1944, σ. 83-85.

πολυμορφίας τους, η εκτίμησή τους είναι πολύ δύσκολη. Ίσως, ο καλύτερος τρόπος να σκεφτούμε τί ήταν και τί έκανε ο «Κάλβο», είναι να θυμηθούμε πώς έγινε αυτό που ήταν· είναι πάντα ενδιαφέρον να γνωρίζεις πώς ένας άνθρωπος έρχεται στη μουσική.

Ο Καλβοκορέσης γεννήθηκε στην Μασσαλία (στις 2 Οκτωβρίου 1877) από έλληνες γονείς. Αυτό ήταν το πρώτο σημαντικό γεγονός, γιατί οι Έλληνες έχουν συχνά το χάρισμα των γλωσσών και ο Καλβοκορέσης έχει αφήσει την μαρτυρία πως «μόλις μπόρεσα να μιλήσω, διδάχτηκα ελληνικά, ιταλικά και αγγλικά, όπως και γαλλικά. Σε όλα μου τα παιδικά χρόνια διάβασα πολύ περισσότερα αγγλικά βιβλία παρά γαλλικά». Άρχισε γερμανικά οκτώ χρονών.⁶



Εικόνα 1: Μιχαήλ Δημήτρης Καλβοκορέσης

⁶ Στο ίδιο, σ. 83.

Αφού μιλά για τα μαθήματα που έλκυσαν τον Καλβοκορέση στην διάρκεια των μαθητικών του χρόνων (γεωλογία και μετά φιλοσοφία), λέει ο Abraham:

Γλώσσες, επιστημονικές μέθοδοι μελέτης, φιλοσοφία – και μετά, στα δεκαέξι του, μουσική. Τα αφτιά του άνοιξαν ένα απόγευμα του 1893 με ένα πρόγραμμα Βάγκνερ στα Concerts Lamoureux. «Επιστρέφοντας σίτι δεν μπορούσα να σκεφτώ τίποτα άλλο. Μέσα σε λίγες μέρες είχα αγοράσει βιβλία περί του Βάγκνερ και αποφάσισα να σπουδάσω μουσική». Πήρε μαθήματα πιάνου από τον δάσκαλο μουσικής του σχολείου του, Eugène Claveau, για την ικανότητα του οποίου να εμπνέει έχει εκφράσει την ευγνωμοσύνη του, και μετά σπούδασε αρμονία με τον Xavier Leroux. [...] Τα στάδια της μουσικής του εξέλιξης διακρίθηκαν από τις διαδοχικές αποκαλύψεις του Βάγκνερ, του Μπαχ, του Λιστ, των Ρώσων και του Ντ' Εντύ. «Όλες μου οι σκέψεις επικεντρώνονταν στο να μάθω όσο πιο πολλά μπορούσα για τη μουσική και ν' ακούω περισσότερη μουσική. Είναι περίεργο το ότι, ενώ μου άρεσε να μιλάω για τη μουσική, η ιδέα να γράψω για αυτή δεν πρέπει να είχε μπει στο κεφάλι μου». Μπήκε, μετά από έναν αριθμό άκυρων ενάρξεων άλλων σταδιοδρομιών: νομικός, τραπεζιτικός και χρηματιστής [...].⁷

Ο Abraham αναφέρει, στην συνέχεια, τα πρώτα μουσικά περιοδικά όπου έγραφε ο Καλβοκορέσης. Τις πληροφορίες του εμπλουτίζω με άλλες που δίδονται στο πρώτο, μάλλον, άρθρο (ανυπόγραφο) περί του Καλβοκορέση στο ίδιο περιοδικό, πριν χάσει το δεύτερο μισό του τίτλου του⁸ (*and Singing Class Circular*).⁹ Άρχισε να γράφει το 1902 στα *Art Moderne* (των Βρυξελλών), *La Renaissance Latine*, στο γαλλο-αγγλικό περιοδικό *The Weekly Critical Review* και στο *Le Courier Musical* (του Παρισιού). Το 1909-1910 ήταν μουσικοκριτικός στο *Gil Blas* και το 1913 στο δεκαπενθήμερο *Comoedia Illustré*. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε αρκετά ρώσικα περιοδικά, σε αρκετά γερμανικά περιοδικά καθώς και στην *New Music Review* (της Νέας Υόρκης). Είναι ανταποκριτής του Παρισιού στο *Morning Post*, «και όπως οι αναγνώστες μας καλά γνωρίζουν, τα τελευταία χρόνια γράφει συχνά στις στήλες των *The Musical Times*».¹⁰

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Βλ. υποσημείωση 3.

⁹ «Michael D. Calvocoressi», *The Musical Times and Singing Class Circular* 847, Σεπτέμβριος 1913, σ. 573-575.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 573.

Το 1905 ο Καλβοκορέσης δίδαξε στην École des Hautes Études Sociales. Στο άρθρο του 1913 δίδονται τα θέματα των διαλέξεών του στην σχολή αυτή: «Ρωσική μουσική» (1905), «Η προέλευση της μουσικής για πληκτροφόρα» (1906), «Ελληνική δημοτική μουσική» (1907), «Η αισθητική της προγραμματικής μουσικής» (1908), «Μουσική κριτική» (1909 και 1912), «Edgar Allan Poe» (1909), «Τάσεις της σύγχρονης μουσικής» (από το 1910 και μετά).¹¹ Με θέμα την ελληνική δημοτική μουσική είχε μιλήσει το 1911 ως εκπρόσωπος της Ελλάδας σε μουσικό συνέδριο στο Λονδίνο, στο οποίο ήταν και πρόεδρος του τομέα Αισθητικής και Θεωρίας.¹² Δίδαξε επίσης περί της ελληνικής δημοτικής μουσικής στο Port Ballintrae της Ιρλανδίας, όπου συναντιόντουσαν για διακοπές μουσικοί από πολλά μέρη.¹³

Ο Abraham συνεχίζει – στο άρθρο του 1944 – αναφέροντας τα βιβλία του Καλβοκορέση (Βλ. «Εργογραφία Μ. Δ. Καλβοκορέση» στο τέλος του παρόντος άρθρου). Το 1905, λέει, εξέδωσε το πρώτο του βιβλίο (περί του Λιστ) και άρχισε να αλληλογραφεί με τον Μπαλάκιρεφ, του οποίου τα έργα

Ταμάρρα και Ισλαμέυ είχαν προκαλέσει δέκα χρόνια νωρίτερα μερικές από τις διαχρονικές του εμπειρίες [...]. Ενδιαφερόταν ήδη για τον Μούσοργκσκι. Και όταν το 1906 ο Ντιάγκιλεφ ήρθε στο Παρίσι για να οργανώσει εκθέσεις ρωσικής τέχνης και συναυλίες ρωσικής μουσικής, ο Καλβοκορέσης, όπως ήταν φυσικό, του συστάθηκε ως χρήσιμος συνεργάτης. Το 1907-1910 – την περίοδο που προωθήθηκαν στην δυτική Ευρώπη η ρωσική όπερα (ιδιαίτερα η παρισινή παραγωγή του Μπορίς Γκοντουνόφ) και το ρωσικό μπαλέτο – ο Καλβοκορέσης έγινε το δεξί χέρι του Ντιάγκιλεφ και οι υπηρεσίες του στη ρωσική μουσική αναγνωρίστηκαν από την τσαρική κυβέρνηση, που του απένειμε τον μεγαλόσταυρο του τάγματος της Αγίας Άννας (αργότερα, οι υπηρεσίες του αναγνωρίστηκαν και από το σοβιετικό καθεστώς, που τον ανακήρυξε μέλος της Ακαδημίας Τεχνών και Επιστημών). Το 1912 ο Καλβοκορέσης έκανε την μοναδική του επίσκεψη στην Ρωσία· ανανέωσε την γνωριμία του με τον Γκλαζουνόφ, που είχε ήδη συναντήσει στο Παρίσι, και σχετίστηκε με πολλούς διακεκριμένους ρώσους μουσικούς (δυστυχώς, ο Μπαλάκιρεφ είχε πεθάνει τότε, όπως και ο Ρίμσκι-Κόρσακοφ, με τον οποίον ο Καλβοκορέσης είχε επίσης γνωριστεί στο Παρίσι).¹⁴

¹¹ Στο ίδιο.

¹² Στο ίδιο, σ. 574.

¹³ Στο ίδιο.

¹⁴ Abraham, ό.π., σ. 84.

Ο Καλβοκορέσης, λέει ο Abraham, εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο το 1914. Αιτία ήταν το γεγονός ότι η ελληνική του υπηκοότητα δεν του επέτρεψε να καταταγεί στον γαλλικό στρατό. Μέσω ενός φίλου, του δόθηκε μία θέση στην Βρετανική Υπηρεσία Πληροφοριών, όπου ήταν πολύ χρήσιμος λόγω της «εκπληκτικής του γνώσης γλωσσών και του ενδιαφέροντός του στην κρυπτογραφία. [...] Παρέμεινε στην υπηρεσία της βρετανικής κυβερνήσεως ως το φθινόπωρο του 1919».¹⁵ Τον Μάιο του 1916 παντρεύτηκε την αγγλίδα Ethel Grey (στην οποία έχει αφιερώσει πολλά από τα βιβλία του), εγκαταστάθηκε στο Chelsea του Λονδίνου και πήρε την αγγλική υπηκοότητα. Άρχισε πάλι να γράφει στον μουσικό τύπο το 1921.

Τα ουσιαστικά του πάντα άρθρα, διάσπαρτα στον μουσικό τύπο, είναι αναρίθμητα. Για το *The Musical Times* μόνο, έγραψε πάνω από εξήντα. [...] Επί είκοσι χρόνια συνέτασσε επίσης την πολύ ενδιαφέρουσα, και συχνά πολύτιμη, επισκόπηση του ξένου τύπου, που πρέπει να προϋπέθετε ασύλληπτα πολλή προκαταρκτική δουλειά. [...] Ήταν για αρκετά χρόνια σύμβουλος στο μουσικό τμήμα της Oxford University Press. Μετέφρασε την πρωτότυπη εκδοχή του *Μπορίς Γκοντουνόφ* στα αγγλικά και στα γαλλικά, και ετοίμασε την έκδοσή του από την Oxford University Press και την παράστασή του στο Sadler's Wells.¹⁶

Η διπλή μετάφραση του *Μπορίς* ήταν μάλλον το κορύφωμα της μεταφραστικής δουλειάς του «Κάλβο», η οποία ήταν διπλά αξιοσημείωτη: και για τον αριθμό των γλωσσών από τις οποίες μπορούσε να μεταφράσει – τουλάχιστον μία ντουζίνα, ίσως και περισσότερες – και για τον αριθμό των γλωσσών στις οποίες μπορούσε να μεταφράσει. Από τα ρώσικα μόνο, μετέφρασε όχι μόνο τον *Μπορίς*, αλλά και του Ρίμσκυ-Κόρσακοφ τον *Χρυσό πετεινό*, την *Διατριβή περί ενορχήστρωσης* (στα γαλλικά) και τα *Εκατό ρώσικα λαϊκά τραγούδια* (στα γαλλικά και τα αγγλικά)· πολλά τραγούδια των Μούσοργκσκυ, Μπαλάκιρεφ, Λιαπουνόφ, Στραβίνσκι και Γκρετσανίνοφ στα αγγλικά, τα γαλλικά ή τα γερμανικά – σε κάποιες περιπτώσεις και στις τρεις γλώσσες. Έκανε την αγγλική εκδοχή της *Λαϊκής Μάχβελ* του Μτσενσκ του Σοστακόβιτς. Μετέφρασε από τα ουγγαρέζικα στα αγγλικά την διατριβή του Μπάρτοκ για την ουγγαρέζικη λαϊκή μουσική και το λιμπρέτο του *Κυανοπώγωνα*.¹⁷

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Στην όπερα Sadler's Wells δόθηκε το 1935 η πρώτη παράσταση του *Μπορίς Γκοντουνόφ* στην πρωτότυπη γραφή του.

¹⁷ Ο Καλβοκορέσης μετέφρασε επίσης την δίγλωσση (το πρωτότυπο είναι στα ουγγρικά και τα γερμανικά) *Cantata Profana* στα αγγλικά και η πρώτη εκτέλεσή της δόθηκε στην μετάφραση αυτή στο Λονδίνο στις 25 Μαΐου 1934. Βλ. Miklós Szabó, «Choral Works», στο: Malcolm Gillies (επιμ.), *The Bartók Companion*, Faber and Faber, Λονδίνο 1993, σ. 427.

Έγραψε αγγλικές και γερμανικές εκδοχές πολλών γαλλικών τραγουδιών. Οι γαλλικές του μεταφράσεις ελληνικών λαϊκών τραγουδιών είχαν σαν αποτέλεσμα τη σύνθεση του Ραβέλ *Cinq chansons populaires grecques*. Τα *Chansons* δεν ήταν το μόνο έργο που μπορούμε να πούμε πως εμπνεύστηκε ο Ραβέλ από τον «Κάλβο». Ένα άλλο ήταν η *Σονατίνα για πιάνο*. Και ο Ραβέλ τού αφιέρωσε την *Alborada del gracioso*. Ο Ραβέλ ήταν ο πιο παλιός, ο πιο στενός και ο πιο αγαπημένος από τους συνθέτες φίλους του. Ο θάνατός του ήταν ένα βαρύ πλήγμα [...]. Η αλληλογραφία τους, που καλύπτει μία περίοδο μεγαλύτερη από τριάντα χρόνια, πρέπει σίγουρα να δημοσιευτεί.¹⁸

Ο Abraham αναφέρει και άλλους συνθέτες που αφιέρωσαν έργα τους στον Καλβοκορέση, «αναγνωρίζοντας την αξία» της φιλίας του (Μπαλάκιρεφ, Λιαπουνόφ, Μπάρτοκ, ντε Σεβεράκ, Πετρίδης, van Dieren και Ωμπέρ), και παρατηρεί πως, «εντούτοις, αυτή η φιλική συναναστροφή με τα καλύτερα μουσικά μυαλά του παρόντος αιώνα [...] ποτέ δεν έκανε τον “Κάλβο” ένα διανοούμενο σνομπ».¹⁹ Τελειώνοντας, λέει πως ο Καλβοκορέσης είχε συναίσθηση των κενών του, «που ορισμένα ήταν μεγάλα, όπως ο Μπραμς, ο Τσαϊκόφσκι και ο Βέρντι».²⁰ Προσθέτει, όμως, ότι ποτέ δεν παρασυρόταν ώστε να εκμεταλλευτεί ό,τι δεν εκτιμούσε, αλλά προτιμούσε να γράφει για όσα ο ίδιος απολάμβανε. «Και έγραφε για ορισμένα από αυτά – ιδιαίτερα τον πρωτότυπο Μπορίς – επιδιώκοντας να ανοίξει τον δρόμο και στους μουσικούς εν γένει για να χαρούν αυτούς τους άγνωστους θησαυρούς».²¹

Όπως είπα, ο Abraham έγραψε το άρθρο αυτό, και το *The Musical Times* συνέχιζε την κυκλοφορία του, ενώ το Λονδίνο βομβαρδιζόταν από τους Ναζί. Αυτό αφενός δείχνει την αξιοθαύμαστη ικανότητα των Άγγλων να συγκεντρώνονται υπό όλες τις συνθήκες σε πνευματικές εργασίες που, για άλλους, μπορεί να φαίνονται «εκτός πραγματικότητας» (βλ. Εικόνα 2) και αφετέρου δίνει μία πιθανή εξήγηση για την αντίφαση ο μὲν Abraham να μιλά για την ανάγκη να δημοσιευτεί η αλληλογραφία του Καλβοκορέση, ενώ σε τεύχος του *The Musical Times* του 1987 διαβάζουμε για την καταστροφή όλου σχεδόν του αρχείου του από τους βομβαρδισμούς. Την πληροφορία αυτή δίνει ο Malcolm Gillies, γνωστός μελετητής του Μπέλα Μπάρτοκ, για να αιτιολογήσει την αναδημοσίευση, από την εφημερίδα

¹⁸ Abraham, ό.π., σ. 84-85.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 85.

²⁰ Στο ίδιο.

²¹ Στο ίδιο.

Daily Telegraph της 9ης Μαρτίου 1929, συνέντευξης του Μπάρτοκ στον Καλβοκορέση.²²



Εικόνα 2: Από τους βομβαρδισμούς του Λονδίνου από τους Ναζί

Μπέλα Μπάρτοκ

Η συνέντευξη στην *Daily Telegraph* έγινε στις 5 Μαρτίου 1929, όταν ο Μπάρτοκ βρισκόταν στο Λονδίνο για μια συνεργασία με το BBC και για διαπραγματεύσεις με την Oxford University Press περί της έκδοσης της συλλογής του ρουμάνικων λαϊκών τραγουδιών. Ο Gillies εξαίρει την έξυπνη συνέντευξη του Καλβοκορέση γιατί, αντίθετα με τις περισσότερες που δημοσιεύονται στον τύπο, εξάγει ουσιαστικές πληροφορίες· αποδεικνύει δε την αυθεντικότητα των απαντήσεων του Μπάρτοκ, παραθέτοντας άλλα σχετικά κείμενα. Κάποια παραθέματα που χρησιμοποιεί ο Gillies είναι από την αλληλογραφία του Μπάρτοκ με τον Καλβοκορέση, που δημοσιεύτηκε το 1982 στο ουγγαρέζικο μουσικό περιοδικό *Studia Musicologica* με τίτλο «Bartóks Briefe an Calvocoressi (1914-1930)».²³

²² Malcolm Gillies, «A Conversation with Bartók: 1929», *The Musical Times* 1736, Οκτώβριος 1987, σ. 555-559.

²³ Adrienne Gombocz και László Somfai, «Bartóks Briefe an Calvocoressi (1914-1930)», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 24/1-2, 1982, σ. 199-231.

Στην συνέντευξή του στον Καλβοκορέση, ο Μπάρτοκ, μεταξύ άλλων, εξηγούσε τους λόγους που, κατ' αυτόν, η προεμίερα του έργου του *Ο θαυμαστός μανδαρίνος* στην Κολωνία²⁴ ξεσήκωσε το κοινό, σε τέτοιο σημείο που οι παραστάσεις διακόπηκαν (κατά τον Μπάρτοκ, αιτίες ήταν η ίδια η προσωπικότητα του πρώτου ρόλου, η μεγάλη ταχύτητα της δράσης επί σκηνής, αλλά και η πολιτική του θεάτρου να παρουσιάζει πολλά ξένα έργα). Μιλά επίσης για την εξέλιξη της τεχνικής του, λέγοντας πως στα πρόσφατα έργα του η τονικότητα είναι περισσότερο εμφανής απ' ό,τι σε κάποια παλιότερα. Ισχυρίζεται ότι ποτέ δεν έγραψε ατονική μουσική, αλλά ότι συχνά «θολώνει» την τονικότητα· καταλήγει δε, λέγοντας ότι δεν έχει «θεωρητικές απόψεις περί του θέματος της τονικότητας ή της ατονικότητας. Στα έργα μου απλώς συνέβη έτσι».²⁵ Μιλά ακόμη για το ενδιαφέρον του για ιταλούς συνθέτες του παρόχ:

Τα τελευταία τρία περίπου χρόνια μελετώ με όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον τη μουσική κάποιων παλιών ιταλών συνθετών, όπως του Frescobaldi, του Michel Angelo Rossi, του Della Ciaia, του Zipoli και του Marcello. Με ενδιαφέρουν βαθιά, κυρίως ως προς το ύφος. Το αυστηρό, ανδροπρεπές ύφος του Φρεσκομπάλντι και του Ρόσι με έλκει πολύ. Έχω μεταγράψει για το πιάνο έναν αριθμό κομματιών τους για εκκλησιαστικό όργανο. Όπως ξέρεις, μόλις έπαιξα κάποια, που μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο.²⁶

Ο Μπάρτοκ εκφράζει επίσης τον θαυμασμό του για τη μουσική του Λιστ και την έκπληξή του «που τόσοι συγγραφείς στην Αγγλία μιλούν αποτροπιαστικά για τις συνθέσεις του Λιστ, ακόμη και για τις καλύτερες», και λέει πως «τα αριστουργήματά του όχι μόνο με έχουν επηρεάσει πολύ (όπως έχουν επηρεάσει και αναρίθμητους συνθέτες κάθε σχολής των τελευταίων ογδόντα περίπου χρόνων), αλλά όσο περισσότερο τα μελετώ, τόσο βαθύτερα αντιλαμβάνομαι την ομορφιά και την σπουδαιότητά τους».²⁷ Είναι ενδεικτικό, ίσως, μιας ταύτισης των απόψεών του για τον Λιστ με αυτές του Καλβοκορέση το ότι ο Μπάρτοκ συνέγραψε λήμματα περί ουγγαρέζικης μουσικής στο *Dictionary of Modern Music and Musicians* που επιμελήθηκε ο A. Eaglefield-Hull (Λονδίνο 1924) και «άφησε το

²⁴ Πρόκειται για την παγκόσμια πρώτη, που δόθηκε στις 27 Νοεμβρίου 1926. Βλ. Elliott Antokoletz, *Béla Bartók. A Guide to Research*, 2η έκδοση, Garland Publishing, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1997, σ. 42.

²⁵ Gillies, ό.π., σ. 558.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 557.

²⁷ Στο ίδιο.

λήμμα για τον Λιστ στον Καλβοκορέση».²⁸

Στο άρθρο της Adrienne Gombocz και του László Somfai, «Bartók's Briefe an Calvocoressi (1914-1930)», δίδονται 19 επιστολές του Μπάρτοκ στον Καλβοκορέση και 3 του Καλβοκορέση στον Μπάρτοκ. Η αλληλογραφία τους είναι στα γερμανικά, τα γαλλικά και τα αγγλικά· αρχίζει πριν συναντηθούν και εκπλήσσει, εντούτοις, η απόλυτη εμπιστοσύνη του συνθέτη προς τον Καλβοκορέση. Δεν διαφαίνεται καμία αμφιβολία στον Μπάρτοκ πως ο Καλβοκορέσης κατανοεί την σημασία των αιτημάτων του και είναι σε θέση να τα στηρίξει: στην πρώτη επιστολή, με ημερομηνία 27 Μαΐου 1914,²⁹ ο Μπάρτοκ ζητά από τον Καλβοκορέση να τον πληροφορήσει αν υπάρχει στο Παρίσι κάποιο ίδρυμα όπου θα μπορούσε να δωρίσει (με την προϋπόθεση πως θα συντηρηθούν και θα αξιοποιηθούν) τους 108 φωνογραφικούς κυλίνδρους (μαζί με τις μεταγραφές των μελωδιών) με αραβική μουσική που είχε συλλέξει τον προηγούμενο χρόνο στην Μπίσκρα της Αλγερίας. «Φαντάζομαι πως, ευλόγως, οι Γάλλοι πρέπει να ενδιαφέρονται πολύ για τις μουσικές έρευνες στους λαούς των αποικιών τους», γράφει ο Μπάρτοκ, ίσως με κάποια δόση σαρκασμού.³⁰

Επίσης, στις επιστολές συζητούνται λεπτομέρειες (περί οικονομικών και περί της σύνθεσης των προγραμμάτων) για τα ρεσιτάλ και τις συναυλίες επικείμενης επίσκεψης του Μπάρτοκ στο Λονδίνο (επιστολές με ημερομηνίες 24 Σεπτεμβρίου 1921, 20 Οκτωβρίου 1921 και 2 Φεβρουαρίου 1922),³¹ σχόλια σχετικά με την μετάφραση λαϊκών ουγγρικών ή/και ρουμάνικων τραγουδιών (11 Δεκεμβρίου 1921, 18 Μαρτίου 1923, 15 Φεβρουαρίου 1925, 25 Φεβρουαρίου 1929, 11 Μαΐου 1929, 11 Δεκεμβρίου 1929 [Βερολίνο]),³² καθώς και η πρόταση του Μπάρτοκ προς την Oxford University Press να επιμεληθεί μια επιλογή έργων του Πέρσελ για πληκτροφόρο³³ (7 Απριλίου 1930).³⁴

²⁸ Βλ. Hasley Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford University Press, Λονδίνο – Οξφόρδη – Νέα Υόρκη 1967, σ. 68.

²⁹ Gombocz και Somfai, ό.π., σ. 199-201.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 200.

³¹ Στο ίδιο, σ. 205-207, 207-209 και 211-212.

³² Στο ίδιο, σ. 209-210, 217-218, 221-224, 224-225, 227-228 και 229. Η τελευταία αναφερόμενη εδώ επιστολή, της 11ης Δεκεμβρίου 1929, μεταφρασμένη από τα γερμανικά στα αγγλικά, είναι η μοναδική επιστολή στον Καλβοκορέση που υπάρχει και στο: János Demény (επιμ.), *Béla Bartók Letters*, Faber and Faber, Λονδίνο 1971, σ. 194-195.

³³ Τα μόνα έργα του Πέρσελ που έχει επεξεργαστεί ο Μπάρτοκ και έχουν δημοσιευτεί είναι δύο πρελούδια μεταγραμμένα για πιάνο, που κυκλοφόρησαν μετά τον θάνατό του (ίσως το 1947) από τις εκδόσεις Delkas του Los Angeles. Βλ. Antokoletz, ό.π., σ. 47 και 475.

³⁴ Gombocz και Somfai, ό.π., σ. 230.

Πληροφορίες περί των σχέσεων του Μπάρτοκ με τον Καλβοκορέση έδωσε και ο Abraham, σε ανακοίνωσή του με τίτλο «Ο Μπάρτοκ και η Αγγλία», στο 2ο διεθνές συνέδριο «Liszt – Bartók» που οργανώθηκε το 1961 στην Βουδαπέστη.³⁵ Λέει, εκεί, ο Abraham ότι το *Πρώτο κουαρτέτο εγχόρδων* του Μπάρτοκ είχε την πρώτη του παρισινή εκτέλεση σε μία από τις διαλέξεις του Καλβοκορέση στην École des Hautes Études Sociales· έπαιξε το περίφημο Waldbauer Quartet,³⁶ που είχε δώσει και την παγκόσμια πρώτη του ίδιου έργου στην Βουδαπέστη (στις 19 Μαρτίου 1910).³⁷

Το 1913 ο Καλβοκορέσης, πριν εγκατασταθεί στο Λονδίνο, έγραψε στο *The Musical Times* ένα άρθρο για τη νέα μουσική στην Ουγγαρία, και τον Φεβρουάριο του 1914 έδωσε στο Παρίσι μία σειρά διαλέξεων περί της νέας ουγγαρέζικης μουσικής, όπου εξετάστηκε και η μουσική του Κόνταλυ και του Μπάρτοκ, και όπου ο ούγγρος πιανίστας Géza Vilmos Zagon (1889-1918), που ζούσε στο Παρίσι, έπαιξε έργα του Μπάρτοκ. Ο Zagon μεσολάβησε μάλιστα ώστε να γνωριστούν προσωπικά ο Μπάρτοκ και ο Καλβοκορέσης: σε επιστολή του της 27ης Νοεμβρίου του 1913 έστειλε στον Μπάρτοκ την διεύθυνση του Καλβοκορέση.³⁸

Τα ανωτέρω γεγονότα δικαιολογούν την εμπιστοσύνη που έδειξε ο Μπάρτοκ στον Καλβοκορέση (με την πρώτη του επιστολή, της 27ης Μαΐου 1914). Ήταν πεπεισμένος και ότι εκτιμούσε τη μουσική του, και ότι είχε την ευστροφία και, γενικά, τις ικανότητες να διεκπεραιώσει τα αιτήματά του. Οι δυο τους συναντήθηκαν μετά το τέλος του Ιουνίου του 1914, στο Παρίσι, όπως συνάγεται από επιστολή του Μπάρτοκ στον μουσικοκριτικό Cecil Gray (με ημερομηνία 15 Οκτωβρίου 1924).³⁹

Ως σύμβουλος των εκδόσεων Oxford University Press, ο Καλβοκορέσης πρότεινε την έκδοση της συλλογής ρουμάνικων τραγουδιών του Μπάρτοκ. Όμως, μετά από αλληλογραφία του Μπάρτοκ με τους αρμόδιους, που κράτησε πάνω από πέντε χρόνια, η έκδοση δεν έγινε. Ο Καλβοκορέσης πέτυχε μόνο την έκδοση, το 1931, μετάφρασής του στα αγγλικά του βιβλίου του Μπάρτοκ για την ουγγρική μουσική.⁴⁰

³⁵ Gerald Abraham, «Bartók and England», *Liszt – Bartók. Report of the Second International Musicological Conference, Budapest 1961*, Akadémiai Kiadó, Βουδαπέστη 1963, σ. 339-346.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 344.

³⁷ Βλ. Béla Bartók. *A complete catalogue of his published works*, Boosey & Hawkes, Λονδίνο – Νέα Υόρκη κ.α. 1970, σ. 13. Επίσης: <http://zti.hu/index.php/en/ba/bartok-compositions/chronology>.

³⁸ Gombocz και Somfai, ό.π., σ. 200.

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Abraham, «Bartók and England», ό.π., σ. 345.

Μωρίς Ραβέλ

Άρθρο αντίστοιχο με αυτό που έγραψε ο Abraham για τον Καλβοκορέση το 1944 είχε γράψει ο Καλβοκορέσης στο *The Musical Times* του Ιανουαρίου του 1938, με τίτλο «Maurice Ravel, 1875-1937».⁴¹ Εκεί, μιλά για τον στενό του φίλο χωρίς δραματικότητα. Εκφράζει με ακρίβεια τις απόψεις του, όπως και τις απόψεις του ίδιου του Ραβέλ, για τη μουσική του και για την υποδοχή της, κυρίως στην Γαλλία και την Αγγλία. Μιλά επίσης για τον χαρακτήρα του συνθέτη και περιγράφει περιστατικά από την φιλία τους. Αναφέρεται σε άρθρο του για τον Ραβέλ του 1913 (για το οποίο μιλώ πιο κάτω), για να εστιάσει στο ζήτημα της τεχνητότητας⁴² της μουσικής του, «που αναδύεται συνεχώς από την αρχή της σταδιοδρομίας του και συνεχίζει ως σήμερα να δεσπόζει στις κριτικές και των οπαδών του και των λογοκριτών του».⁴³ Κατηγορεί όσους δεν μπορούν να δουν κάτω από αυτήν την τεχνητότητα του Ραβέλ και ισχυρίζεται ότι τέτοια ήταν και η στάση των κριτών που αρνήθηκαν να του δώσουν το Βραβείο της Ρώμης.⁴⁴ Παραθέτει από το άρθρο του τού 1913 αυτό το απόσπασμα περί της τεχνητότητας του Ραβέλ:

Περί της τεχνητότητας της μουσικής του Ραβέλ [...], κατά κάποιον τρόπο, δεν χωρά συζήτηση. Μπορεί μάλιστα να ισχυριστεί κανείς πως η τεχνητότητα είναι κάτι φυσικό σ' αυτόν. Είναι αρκετά ευαίσθητος και απόλυτα ειλικρινής· όμως τα θέματα που έλκουν την φαντασία του είναι λίγα και, κατά κανόνα, μάλλον περίεργα. Είναι αξιοσημείωτο πως η πλειονότητά τους δεν έχει δελεάσει κανέναν άλλο συνθέτη. [...] Η επιφύλαξη, οι χωρίς τύψεις περιορισμοί της συναισθηματικής έκτασης της μουσικής του, που είναι βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του, μπορεί σε κάποιον λιγότερο προικισμένο συνθέτη να ήταν ελαττώματα.⁴⁵

Και συνεχίζει με αναμνήσεις από μεταγενέστερες περιόδους της φιλίας τους:

Η αδιαφορία του στην κριτική ήταν αληθινή και ολική. Θεωρούσε τον εαυτόν του τον καλύτερο κριτικό του έργου του – και πολύ σωστά,

⁴¹ M. D. Calvocoressi, «Maurice Ravel, 1875-1937», *The Musical Times* 1139, Ιανουάριος 1938, σ. 22-24.

⁴² Μεταφράζω ως τεχνητότητα τη λέξη *artificiality*.

⁴³ Calvocoressi, ό.π., σ. 22.

⁴⁴ Το 1900-1905 ο Ραβέλ, συνθέτης ήδη του *Κουαρτέτου εγχόρδων* του και του *Jeux d'eau*, έκανε πέντε συνεχείς αποτυχημένες απόπειρες να πάρει το Βραβείο της Ρώμης. Στην 5η του «απόπειρα» έγραψε μία φούγκα με 5ες παράλληλες, που τελείωνε με μία συγχορδία μετά μεγάλης εβδομής. Βλ. Barbara L. Kelly, «Ravel, (Joseph) Maurice», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2η έκδοση, 2001, vol. 20, σ. 865.

⁴⁵ M. D. Calvocoressi, «Maurice Ravel», *The Musical Times and Singing Class Circular* 850, Δεκέμβριος 1913, σ. 785.

κατά κάποιον τρόπο, όπως διαπίστωσα σε πολλές περιστάσεις, όπως όταν μου είπε: «Το Μπολερό είναι δεκαεπτά λεπτά ορχήστρας χωρίς μουσική» ή, αναφερόμενος σε δύο μέτρα ενός κομματιού για πιάνο, πολλά χρόνια μετά την έκδοσή του: «Ça, ça, ne veut rien dire: c'est du bafouillage» [Αυτό, αυτό δεν λέει τίποτα: είναι μπαρούφες].⁴⁶ Αυτό που είναι ακόμη πιο ουσιαστικό: δεν θεωρούσε πως η μουσική του ενσαρκώνει το μόνο επιθυμητό και σωστό ιδανικό, ούτε καν οποιοδήποτε ιδανικό, αλλά απλώς το καλύτερο που ο ίδιος ήταν ικανός να δώσει, και που καθέννας μπορούσε είτε να το πάρει είτε να το αφήσει. Μ' άλλα λόγια, δεν υπερτιμούσε την σημασία του. Είχα όμως μία ευκαιρία να αντιληφθώ πλήρως πόσο τού ήταν αποκρουστική η ιδέα πως μπορούσε να υποψιαστεί κανείς πως την υποτιμούσε. Όταν ήρθε στο Λονδίνο το 1928 για να λάβει το τιμητικό δίπλωμα που τού απένειμε το Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, ο οίκος Oxford University Press οργάνωσε προς τιμήν του ένα μικρό ανεπίσημο γεύμα. Στο τέλος του, ο οικοδεσπότης Hubert Foss επέμεινε να πω δυο λόγια. Αιφνιδιασμένος και τελείως απροετοίμαστος, σηκώθηκα και έκανα μεγάλη προσπάθεια να συγκεντρώσω την σκέψη μου, όπως προχωρούσα. Αναφερόμενος στον καιρό που ο Ραβέλ είχε δεχτεί με ήσυχη αξιοπρέπεια την αδικία της γαλλικής μουσικής γραφειοκρατίας,⁴⁷ έτυχε να πω: «Είναι πρωτίστως σεμνός». Προς μεγάλη μου ντροπή, με διέκοψε με ένα: «Ah ça, non! Je ne suis pas modeste: je sais ce que je vau» [Α, αυτό όχι! Δεν είμαι σεμνός· ξέρω τί αξίζω]. Οπότε με ξεσέλωσε για τα καλά.⁴⁸

Ο Καλβοκορέσης τελειώνει το άρθρο του για τον Ραβέλ με ένα παράθεμα παρμένο από βιβλίο του Guido Pannain,⁴⁹ που πιστεύει πως θα άρεσε του ίδιου του Ραβέλ, αν το είχε διαβάσει, και πως θα τον άγγιζε πιο βαθιά απ' ό,τι πολλά από τα αφιερώματα άλλων θαυμαστών του, όπου γίνεται λόγος για την «τύπου Vaucanson μαγεία της τέχνης του» (αναφερόμενος στον γάλλο κατασκευή αυτομάτων μηχανών του 18ου αιώνα που έπαιζαν μουσική). Το παράθεμα του Pannain:

Οι κριτικοί τον έχουν μεταβάλει σε έναν ταχυδακτυλουργό που μπορεί να παράγει, όποτε θέλει, ομορφιά και συναίσθημα, που μπορεί να παρωδεί την λύπη από την πληθωρικότητα της ίδιας του της φύσης· έναν αγύρτη με ρεντινγκότα, πειστικό, ακαθόριστο, ικανό να

⁴⁶ «Στον στενό μας κύκλο χρησιμοποιούσαμε πολύ μια γλώσσα μάγικη», λέει ο Καλβοκορέσης. Βλ. M. D. Calvocoressi, «Ravel's Letters to Calvocoressi: with notes and comments», *The Musical Quarterly* 27/1, Ιανουάριος 1941, σ. 18.

⁴⁷ Βλ. υποσημείωση 44.

⁴⁸ Calvocoressi, «Maurice Ravel, 1875-1937», ό.π., σ. 23-24.

⁴⁹ Guido Pannain, *Modern Composers*, J. M. Dent & Sons Ltd, Λονδίνο 1932.

σε εξαπατήσει σε κρυφά δάκρυα, και αμέσως να υφάνει τα επαγγελματικά ψέματα... Φοβούνται ή ντρέπονται να παραδεχτούν την αλήθεια: πως ο Ραβέλ είναι στο βάθος ένας ρομαντικός... Δεν υποκρίνεται συγκινήσεις που δεν αισθάνεται· μάλλον, γοητεύεται να συλλογίζεται την πνευματική έκσταση χωρίς να εισέρχεται σε αυτήν. [...] Ρίχνει πάνω στην πιο στοιχειώδη μουσική κουβέντα ένα χρωματισμένο πέπλο, που οι φυσικές αισθήσεις δεν μπορούν να αναλύσουν, αλλά που γοητεύει τον νου. Στο καταμεσήμερο της μουσικής του ενεδρεύει μια σκιά, σε κάθε μελωδία βρίσκεται ο ψίθυρος κρυμμένων συναισθημάτων.⁵⁰

Τον Ιανουάριο του 1941 ο Καλβοκορέσης δημοσίευσε στο *The Musical Quarterly* ένα πολύτιμο άρθρο με την αλληλογραφία του με τον Ραβέλ.⁵¹ Προλογίζοντας, περιγράφει την γνωριμία του με τον Ραβέλ και την αρχή της φιλίας τους. Πρωτοσυναντήθηκαν σε κυριακάτικες συγκεντρώσεις στο σπίτι μιας γαλλικής οικογένειας, όπου ο Καλβοκορέσης πήγαινε από το 1898. Την εποχή αυτή ο Ραβέλ φοιτούσε στην τάξη σύνθεσης του Φωρέ και ο Καλβοκορέσης ήταν ακροατής (όχι εγγεγραμμένος φοιτητής) στην τάξη αρμονίας του Xavier Leroux. Για τον Καλβοκορέση, που είχε αποφασίσει την ενασχόλησή του με την μουσική μόλις πέντε χρόνια πριν, οι συναντήσεις αυτές και οι συζητήσεις που έκαναν περί μουσικής με τον ήδη διακεκριμένο συνθέτη προκαλούσαν μεγάλο ενθουσιασμό και συγκίνηση, γιατί ο Ραβέλ

ήταν ο πρώτος αληθινός συνθέτης της γενιάς μου με τον οποίο σχετίστηκα. Εντούτοις, δεν είχα υποψιαστεί πως θα αναπτυσσόταν μια στενή φιλία μεταξύ μας. Ήμασταν πολύ διαφορετικοί στο ταμπεραμέντο και στην μουσική μας συγκρότηση: αυτός ήδη ώριμος μουσικά, εγώ ακόμη πολύ άπειρος· και οι δύο ανένδοτοι, αλλά εκείνος με έναν τρόπο συγκρατημένο και αποστασιοποιημένο, ενώ εγώ, όπως συνήθως, μάλλον θορυβωδώς. Η στάση του απέναντι στην μουσική (ιδίως του Βάγκνερ, του Φρανκ και του Ντ' Εντύ) με είχε μπερδέψει· και εκείνος πρέπει να θεωρούσε την δική μου στάση χαζή. Εντούτοις, έμοιαζε να χαίρεται πάντα την κουβέντα μας. Στις συγκεντρώσεις αυτές δεν παίζανε μουσική και δεν είχα τότε ακόμη ακούσει καμία από τις συνθέσεις του.⁵²

⁵⁰ Calvocoressi, «Maurice Ravel, 1875-1937», ό.π., σ. 24.

⁵¹ Calvocoressi, «Ravel's Letters to Calvocoressi: with notes and comments», ό.π., σ. 1-19.

⁵² Στο ίδιο, σ. 1.



Εικόνα 3: Από την εικονογράφηση του άρθρου του Ραβέλ για την παράσταση του *Μπορίς Γκοντουνόφ* στο Παρίσι: κοστούμια του Μπακστ

Το 1899-1901 ο Καλβοκορέσης σταμάτησε τις μουσικές του σπουδές και τις συναντήσεις του με τον Ραβέλ. Όταν ξανασυναντήθηκαν, γνώρισε τα έργα του (δημοσιευμένα και μη) και τον εντυπωσίασαν. Ανακάλυψαν και το κοινό τους ενδιαφέρον για τους ρώσους συνθέτες, και αποφάσισαν να συνεργαστούν και να μελετήσουν το έργο τους. Ο Καλβοκορέσης έγραφε τότε και στο περιοδικό *Comoedia Illustré*, όπου, στα τεύχη της 5ης Ιουνίου του 1913 και του 1914, ο Ραβέλ δημοσίευσε δύο άρθρα για τις ρωσικές παραστάσεις του Ντιάγκιλεφ: το άρθρο του 1913 έχει τίτλο «Boris Godounoff» (βλ. Εικόνα 3) και αυτό του 1914 «Les nouveaux spectacles de la saison russe: Le rossignol». Στο άρθρο του 1913, ο Ραβέλ υποστηρίζει και αυτός τις προσπάθειες του Καλβοκορέση να παιχτεί η όπερα στην αρχική της γραφή:

Αυτή η λαμπρή επανάληψη του *Μπορίς Γκοντουνόφ* με έκανε να ξαναζήσω – στη μνήμη μόνο – τις πυρετώδεις, μαχητικές στιγμές του 1908. Είναι με αυτό το έργο που η ομάδα των ρωσικών θεαμάτων άγγιξε το παρισινό κοινό. Λιγότερο από τρεις εβδομάδες νωρίτερα υπήρχε ο κίνδυνος μιας ήττας. Ο κ. Serge de Diaghilew οπισθοχώρησε

μπροστά στην σκηνή με το χιόνι. Είναι χάρις στην επιμονή του οργανωτή, κ. Μ. Δ. Καλβοκορέση, που διατηρήθηκε αυτή η σκηνή. Και είχαν ακόμη και την τόλμη να ζητήσουν από τον Ρίμσκυ-Κόρσακοφ, αν ήθελε, να επαναφέρει ορισμένα αποσπάσματα που ο μεγάλος μουσικός είχε αφαιρέσει ως «μουσικές ακαθαρσίες». [...] Και ήταν ένας θρίαμβος.⁵³

Και ο Ραβέλ τελειώνει την κριτική του ρωτώντας: «Πότε θα δούμε επιτέλους αυτό το μεγαλοφυές και δύστυχο έργο παρουσιασμένο σε μορφή πλησιέστερη προς το πρωτότυπο [...]».⁵⁴

Στο άρθρο του Καλβοκορέση στο *The Musical Quarterly* με την αλληλογραφία του με τον Ραβέλ, δίδονται πολλές ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη μουσική του Ραβέλ και την γνώμη του ίδιου για αυτήν. Κείμενο του Ραβέλ, με τις απόψεις του για το κοντσέρτο για πιάνο ως μουσικό είδος και για τα δικά του κοντσέρτα, αναδημοσιεύεται εδώ από την εφημερίδα *Daily Telegraph* (16 Ιουλίου 1931):

Ο σχεδιασμός και των δύο κοντσέρτων συγχρόνως ήταν μια ενδιαφέρουσα εμπειρία. Αυτό στο οποίο θα εμφανιστώ ως ερμηνευτής είναι ένα Κοντσέρτο με όλη την έννοια της λέξης: εννοώ πως είναι γραμμένο στο ίδιο πνεύμα με τα κοντσέρτα του Μότσαρτ και του Σαιν-Σανς. Η μουσική ενός κοντσέρτου πρέπει, κατά την γνώμη μου, να είναι ελαφριά και λαμπερή, και να μην αποσκοπεί σε βάθος ή σε δραματικές εντυπώσεις. Έχει ειπωθεί για κάποιους μεγάλους κλασικούς πως τα κοντσέρτα τους δεν είναι γραμμένα «για» το πιάνο αλλά «εναντίον» του· συμφωνώ ολόψυχα. Είχα την πρόθεση να τιτλοφορήσω αυτό το κοντσέρτο «Ντιβερτιμέντο». Όμως, μετά μου φάνηκε πως δεν υπήρχε λόγος να το κάνω, γιατί αυτός και μόνον ο τίτλος, «Κοντσέρτο», θα έπρεπε να είναι επαρκώς σαφής.

Το Κοντσέρτο για το αριστερό χέρι μόνο είναι πολύ διαφορετικό. Περιέχει πολλά εφέ της τζαζ και η γραφή του δεν είναι και τόσο ελαφριά. Σε ένα έργο αυτού του είδους είναι σημαντικό να δοθεί η εντύπωση μιας υφής που να μην είναι πιο ισχνή απ' ό,τι σε ένα μέρος γραμμένο και για τα δύο χέρια. [...] Ένα ειδικό γνώρισμα είναι ότι, μετά από ένα πρώτο τμήμα σε αυτό το παραδοσιακό ύφος, γίνεται μια ξαφνική αλλαγή και αρχίζει η μουσική τζαζ. Αργότερα μόνο γίνεται κατανοητό πως η μουσική τζαζ έχει χτιστεί πάνω στο ίδιο θέμα με αυτό του πρώτου τμήματος.⁵⁵

⁵³ Maurice Ravel, «Boris Godounoff», *Comoedia Illustré* 5/17, 5 Ιουνίου 1913, σ. 469.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 471.

⁵⁵ Calvocoressi, «Ravel's Letters to Calvocoressi: with notes and comments», ό.π., σ. 17.

Στο ίδιο κείμενο, ο Ραβέλ λέει για το Μπολερό πως «είναι ένα πείραμα προς μια κατεύθυνση απλή και περιορισμένη». Επαναλαμβάνει μια προειδοποίηση που είχε γράψει για την πρώτη εκτέλεση του έργου, λέγοντας πως είναι ένα κομμάτι διάρκειας δεκαεπτά λεπτών, που αποτελείται παντελώς από ορχηστρικό υλικό χωρίς μουσική. Επίμονα τονίζει πως δεν πρέπει να υποψιάζεται κανείς πως στοχεύει σε διαφορετικούς ή περισσότερους στόχους από αυτούς που πράγματι πετυχαίνει. Καταλήγει δε πως σε κανέναν συνθέτη δεν αρέσει το Μπολερό και πως έχουν δίκιο.⁵⁶

Από τις επιστολές που δημοσιεύονται, σε μία με ημερομηνία «Τετάρτη [Φεβρουάριος 1906]» ο Ραβέλ ζητά από τον Καλβοκορέση να τον συμβουλευσει πώς να απαντήσει στην κριτική του Pierre Lalo, που έγραφε στην εφημερίδα *Le Temps* και ο οποίος επέμενε να παρουσιάζει τη μουσική του ως μια «δουλική μίμηση του Ντεμπυσύ». ⁵⁷ Ο Καλβοκορέσης περιγράφει την εξέλιξη της σχέσης του Ραβέλ με τον Lalo, από τότε που ο κριτικός είχε το πάνω χέρι ως την εποχή που άλλαξε γνώμη για τον διάσημο πλέον Ραβέλ και κατηγορούσε τους νέους συνθέτες της εποχής πως τον μιμούνταν. Ο Ραβέλ, που ποτέ δεν άλλαξε γνώμη για τον Lalo, μπορούσε τώρα να εκδικηθεί. Έτσι, σε συνέντευξή του στον Roland-Manuel, που δημοσιεύτηκε στο *Les Nouvelles Littéraires* (Απρίλιος 1927), λέει σχετικά:

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο κ. Lalo αναλαμβάνει την θέση του σωτήρα της μουσικής. Ας ελπίσουμε πως για μια ακόμη φορά θα αποτύχει να την σώσει. Η μέθοδός του είναι τόσο στερεότυπη όσο και η αισθητική του. Επιχείρησε να συντρίψει τον Ντεμπυσύ κάτω από τον Βάγκνερ, μετά εμένα κάτω από τον Ντεμπυσύ, και τώρα επιχειρεί να συντρίψει κάτω από εμένα τον άμοιρο αυτόν τον ελκυστικό συνθέτη, τον Marcel Delannoy.⁵⁸

Η εμπιστοσύνη του Ραβέλ στην κρίση, τις γνώσεις και τις ικανότητες του Καλβοκορέση είναι εμφανής σε όλη την αλληλογραφία τους. Την βλέπουμε και στην επιστολή με ημερομηνία 3 Μαΐου 1910, το ύφος της οποίας δείχνει επιπλέον τη νεανικότητα της φιλικής τους σχέσης:

Γέρο μου,

Πολλά να σου ζητήσω. Ας τα πάρουμε με την σειρά. Πρώτα, στον ρωσόφιλο: αν έχεις μια σταγόνα χρόνου, θα με εξυπηρετούσες πολύ αν μού έκανες ένα σχέδιο συμβολαίου σχετικά με τα δικαιώματα του

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 17-18.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 3.

⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 5.

Φωκίν. Το ξέρω πως αφορά τη ρωσική σαιζόν, αλλά τόσο λίγο! Ας πούμε, στην περίπτωση που το μπαλέτο δεν δοθεί από τον αυτοκρατορικό θίασο. Αν, για παράδειγμα, παιζόταν στην Οπερά, τότε η Madame Stichel⁵⁹ θα ελάμβανε ένα τρίτο, ο Φωκίν ένα άλλο, και εγώ θα έπρεπε να είμαι ικανοποιημένος με το υπόλοιπο τρίτο. Λοιπόν, σε καμία περίπτωση δεν θα επιτρέψω το έργο μου να παρουσιαστεί υπό αυτούς τους όρους. Περάσαμε αρκετές ώρες τα βράδια φτιάχνοντας το λιμπρέτο (λέω «περάσαμε», γιατί συμμετείχα και εγώ στην δουλειά), που επιπλέον άλλαξα ύστερα.⁶⁰ Από τότε, έχω αφιερώσει πολλούς μήνες σκληρής δουλειάς στην μουσική. Υποστηρίζω πως θα ήταν εξαιρετικά άδικο για μένα να λάβω μόνο το ένα τρίτο. Νομίζω πως σου έχω πει πως η συμφωνία με τον Durand όριζε ότι, σε περίπτωση που επενέβαινε ένας άλλος χορογράφος, το μερίδιό του θα αφαιρείτο από αυτό του Φωκίν. Ζήτησε να βγει αυτή η παράγραφος και εγώ συναίνεσα. Για τις παραστάσεις συμφωνήθηκε να πάρουμε μισά-μισά. Στην Εταιρεία Συγγραφέων μού είπαν πως ένα τυπωμένο συμβόλαιο στην συνηθισμένη μορφή θα εξυπηρετήσει την περίπτωση. Όλα καλά. Αν δεν υπάρξει όμως ρωσική σαιζόν; Το συμβόλαιο πρέπει να είναι πιο περίπλοκο, γιατί πρέπει να προβλέπει πως ο συνθέτης δεν θα λάβει σε καμία περίπτωση λιγότερο από τα μισά της αμοιβής. Σε παρακαλώ, κάν' το αυτό σαφές στον Φωκίν και στους άλλους. [...]

Τώρα στον ελληνιστή:

Στο «Δάφνις», ποια είναι τα ονόματα: 1) της πολύ εξυπηρετικής κυρίας (Λυκία νομίζω;), 2) του γερο-βοσκού που ανάθρεψε ένα από τα παιδιά (κάτι σαν Δάμων;).

Και άλλα στον συμπατριώτη του Γανυμήδη: Απλώς δεν θυμάμαι (νευρασθένεια) το πραγματικό όνομα του αυλού του Πάνα.

Τί άλλο όργανο, που στην ορχήστρα παίζεται από ένα μικρό κλαρινέτο, μπορούσε να κρατά ένας βοσκός;

Αν μπορέσεις να ξεμπερδέψεις αυτό το κουβάρι, θα δικαιούσαι τον θαυμασμό μου και, εν συνεχεία, την ευγνωμοσύνη μου.⁶¹

Σχολιάζοντας την επιστολή αυτή, ο Καλβοκορέσης πληροφορεί πως ο Ραβέλ δούλεψε για το *Δάφνις και Χλόη* από τον Ιούνιο του 1909, που είχε πάρει την παραγγελία από τον Ντιάγκιλεφ, και πως ο ίδιος είχε συμβουλευσει τον Ραβέλ να ζητήσει να σχεδιάσει το συμβόλαιο ένας από τους νομικούς της Ενώσεως Συγγραφέων. Λέει, επίσης, πως είχε ο ίδιος ο

⁵⁹ Χορογράφος της Οπερά, γνωστή ως Madame Stichel και όχι με το όνομά της, Luise Stichel.

⁶⁰ Παρ' όλα αυτά, ως λιμπρετίστας του μπαλέτου *Δάφνις και Χλόη* παρουσιάζεται ο Φωκίν.

⁶¹ Calvocoressi, «Ravel's Letters to Calvocoressi: with notes and comments», ό.π., σ. 6-7.

Καλβοκορέσης επισκεφθεί τον Ντιάγκιλεφ, μαζί με τον γνωστό και στενό συνεργάτη του Ντιάγκιλεφ, Walter Nouvel, για να συζητήσουν σχετικά, αλλά ότι λίγους μήνες αργότερα τα χάλασε με τον Ντιάγκιλεφ και γι' αυτό δεν ήξερε πώς εξελίχθηκε κατόπιν η υπόθεση. Αναφερόμενος στην υγεία του Ραβέλ, λέει: «Το γράμμα (που δημοσιεύεται εδώ με λίγα μικρά «κοφίματα») είναι, απ' όσο ξέρω, το πρώτο όπου ο Ραβέλ αναφέρεται σε συμπτώματα νευρικής κούρασης. Το πήρα για αστείο. Δεν υπάρχει δυνατότητα να ανακαλύψω αν ήταν όντως».⁶²

Ός το 1914, λέει ο Καλβοκορέσης, δεν έλαβε από τον Ραβέλ παρά σύντομα σημειώματα, κυρίως για επικείμενες συναντήσεις των. Τα επόμενα χρόνια, λόγω του πολέμου και της εργασίας του Καλβοκορέση στην Υπηρεσία Πληροφοριών στο Λονδίνο ως το 1919, δεν είχε καμία επαφή με τον Ραβέλ. Αρχισαν πάλι να αλληλογραφούν το 1921. Ο Ραβέλ ζούσε τότε στο προάστιο του Παρισιού Montfort l'Amaury. Είχε πεθάνει η μητέρα του και ζούσε μόνος. Περιγράφει όλο και πιο συχνά τα συμπτώματα της αρρώστιάς του, ανάμεσα στα επαγγελματικά του σχέδια, με αισθητή την μίξη αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας.

Σε επιστολή σταλμένη από το Montfort l'Amaury στις 3 Φεβρουαρίου 1922, ο Ραβέλ μιλά για το έργο του *La Valse*: «Η κυρία Γκούσταβ Μάλερ και λίγοι ακόμη προσπαθούν να κινήσουν τα πράγματα», και ζητά αντίγραφο του έργου του Μούσοργκσκυ *Εικόνες από μια έκθεση* στην πρωτότυπη γραφή.⁶³ Ο Καλβοκορέσης, στα σχόλια του, εξηγεί σχετικά με το *La Valse* πως το είχε παραγγείλει ο Ντιάγκιλεφ το 1919, αλλά μετά αρνιόταν να το παρουσιάσει. Το γεγονός προκάλεσε την οριστική ρήξη του Ραβέλ με τον Ντιάγκιλεφ, ο οποίος μάλιστα, κατά τον Serge Lifar (*Revue Musicale*, Δεκέμβριος 1938), κάλεσε τον Ραβέλ σε μονομαχία! Το έργο παίχτηκε στις 12 Δεκεμβρίου του 1920 στα Concerts Lamoureux και παρουσιάστηκε ως μπαλέτο από την Ίντα Ρουμπινστέιν στο Παρίσι και την Βιέννη. Την ενορχήστρωση του έργου του Μούσοργκσκυ *Εικόνες από μια έκθεση* είχε παραγγείλει ο Κουσεβίτσκι. Ο Ραβέλ, από την εποχή που μελετούσε με τον Καλβοκορέση τον αυθεντικό *Μπορίς Γκοντουνόφ*, είχε μεγάλο ενδιαφέρον για την πρωτότυπη γραφή των έργων του Μούσοργκσκυ.

Παραθέτω ολόκληρη την επιστολή της 1ης Νοεμβρίου 1924:

Το γράμμα σου με βρήκε σε πολύ κακή κατάσταση. Επέστρεψα από το Παρίσι με γρίπη: προβλήματα στο συκώτι έφεραν επιπλοκές και

⁶² Στο ίδιο, σ. 8-9.

⁶³ Στο ίδιο, σ. 10.

έπρεπε να μείνω στο κρεβάτι. Κάποια στιγμή ήμουν τόσο αδύναμος, που συζητήθηκε η ανάγκη ενέσεων με θαλασσινό νερό. Πάω μάλλον καλύτερα. Εντούτοις, απόψε δεν αισθάνομαι πολύ καλά. Και αύριο πρέπει να πάω στο Παρίσι – αν δεν με αναγκάσουν να μείνω στο κρεβάτι.

Συγγνώμη που δεν μπόρεσα να σου γράψω νωρίτερα και να σου στείλω τις *Εικόνες από μια έκθεση*, που στέλνω με ετούτη την αποστολή. Συγγνώμη, επίσης, για το θέμα του άρθρου. Το λυρικό μου έργο θα δοθεί στο Μόντε-Κάρλο τον Ιούνιο. Ήμουν ήδη πίσω· τώρα έχασα σχεδόν τρεις εβδομάδες και ο θεός ξέρει αν δεν πρέπει ακόμη να φοβάμαι υποτροπιασμό.⁶⁴

Ο Καλβοκορέσης δεν θυμάται για ποιο άρθρο μιλούσε ο Ραβέλ. Για το λυρικό έργο που αναφέρεται, λέει πως είναι το *L'Enfant et les Sortilèges*, που παρουσιάστηκε στις 21 Μαρτίου του 1925.

Το τελευταίο γράμμα που έλαβε από τον Ραβέλ είναι γραμμένο στο Λονδίνο, με ημερομηνία 22 Ιανουαρίου 1929:

Αγαπημένε μου γέρο,

Τι γκίνια! Να που το κρύωμα de Malaga,⁶⁵ ή μάλλον τα κρυώματα που έχω αυτούς τους τελευταίους δύο μήνες, με είχαν αναγκάσει, με εντολή του γιατρού, να κρεβατωθώ το περασμένο Σάββατο. Σηκώνομαι για λίγο που και που· απόψε θα δειπνήσω με κιμονό και ίσως αύριο να βγω για λίγο, αν δεν έχει πολλή ομίχλη. Ελπίζω να μου επιτραπεί να πάω στο αγγλο-γαλλικό γεύμα στις 24, αλλά αυτό θα είναι όλο. Το «σημάδι συμφόρησης στην βάση του δεξιού [πνεύμονα]» τείνει να εξαφανιστεί. Θα φύγω λοιπόν από το Λονδίνο χωρίς να σας ξαναδώ και πολύ στενοχωρημένος.

Ευτυχώς που με την Βιέννη δεν προχωρούν τα πράγματα. Θα ήταν ο θάνατός μου.⁶⁶

Οι δυο φίλοι ξανασυναντήθηκαν το 1930 και το 1931. Είναι τότε που ο Ραβέλ έδωσε στον Καλβοκορέση τα κείμενά του περί των κοντσέρτων και περί του *Μπολερό*, μεταξύ άλλων, που δημοσίευσε στην *Daily Telegraph* (16 Ιουλίου 1931) και παραθέσαμε μερικώς πιο πάνω. Του μίλησε, επίσης, τότε για την περιοδεία που σχεδίαζε ως πιανίστας του κοντσέρτου του

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 14.

⁶⁵ Το σχόλιο του Καλβοκορέση για αυτήν την έκφραση είναι: «Το επίθετο “de Malaga”, έτσι χρησιμοποιημένο, είναι μία μάγκικη έκφραση που δεν γνωρίζω όμοιά της». Δεν ξέρω αν η ελληνική λέξη στην οποία πάει ο νους ήταν τότε διαδεδομένη και αν την ήξερε ο Ραβέλ. Είναι περίεργο το ότι ο Καλβοκορέσης μιλά για το «επίθετο» de Malaga. Στα γαλλικά, η λέξη Malaga δεν σημαίνει παρά την ισπανική πόλη.

⁶⁶ Calvocoressi, «Ravel's Letters to Calvocoressi: with notes and comments», ό.π., σ. 16.

στην Ευρώπη, την Βόρειο και Νότιο Αμερική, την Ιαπωνία και, πιθανώς, και την Ιάβα. Έγινε τελικά το 1932 μια πολύ πιο μαζεμένη περιοδεία, όπου εμφανίστηκε ως μαέστρος και όχι ως πιανίστας. Ο Καλβοκορέσης κατάλαβε ότι η ασθένεια του Ραβέλ εξελίχθηκε σε τραγωδία, όταν σε επιστολή του, το 1933, δεν απάντησε ο ίδιος αλλά ο φίλος του Lucien Garban, λέγοντας πως ο Ραβέλ έπρεπε να είναι σε απόλυτη ηρεμία. Ο θάνατός του ήρθε στις 28 Δεκεμβρίου του 1937.⁶⁷ Για τις επιστολές του Ραβέλ που δημοσίευσε στο άρθρο του, ο Καλβοκορέσης γράφει:

Οι παραπάνω επιστολές, συναρπαστικά απλές και θερμές, με τις μικρές δόσεις λαϊκής γλώσσας (στον στενό μας κύκλο χρησιμοποιούσαμε πολύ μια γλώσσα μάγκικη) και απλοϊκού, συχνά στοιχειώδους, χιούμορ, είναι τέλεια αποκαλυπτικές του Ραβέλ όπως τον γνώρισαν οι στενοί του φίλοι· του Ραβέλ στο σπίτι του. Έγραφε ακριβώς όπως μιλούσε. Και όπως αντέγραφα τα γράμματά του, νόμιζα πως άκουγα τους τονισμούς της φωνής του και πως έβλεπα τα χαρακτηριστικά του να παίζουν.⁶⁸

Εργογραφία Μ. Δ. Καλβοκορέση⁶⁹

Liszt, Παρίσι 1905.

Moussorgsky, Παρίσι 1908 (3η έκδοση: 1921· αγγλική μετάφραση: 1919· γερμανική μετάφραση: 1921).

Glinka, Παρίσι 1911.

Schumann, Παρίσι 1912.

Charles Koechlin, Παρίσι 1923.

The Principles and Methods of Musical Criticism, Λονδίνο 1923 (2η έκδοση: 1931).

Musical Taste and how to Form it, Λονδίνο 1925.

«Michael Ivanovitch Glinka, 1804-1857, and the Russian School» και «From César Franck, 1822-1890, to Maurice Ravel, born 1875», στο: H. J. Fossi (επιμ.), *The Heritage of Music*, Λονδίνο 1927, σ. 195-209 και 244-259.

Musicians Gallery: Music and Ballet in Paris and London, Λονδίνο 1933 (2η έκδοση: 1934, ως *Music and Ballet*· 3η έκδοση: 1978).

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 18.

⁶⁸ Στο ίδιο.

⁶⁹ Gerald Abraham, «Calvocoressi, Michel-Dimitri», στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04622> (δεν συμπεριλαμβάνονται λήμματα σε λεξικά και εγκυκλοπαίδειες).

[Μαζί με τον G. Abraham]: *Masters of Russian Music*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1936.

Debussy, Λονδίνο 1944.

A Survey of Russian Music, Harmondsworth 1944.

Mussorgsky, Λονδίνο 1946 (επιμ. και ολοκλήρωση από τον G. Abraham).

Modest Mussorgsky: his Life and Works, Λονδίνο 1956.

Περί της αναστροφής του χρόνου κατά Πλάτωνα και περί του Αριστοτελικού «νῦν»

Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης

Εκ των αποφθεγμάτων του Θαλού του Μηλίσιου, τα οποία μας διασώζει ο Διογένης Λαέρτιος (*Βίος Φιλοσόφων*, 1, 35, 6-12), επιλέγω να αναφερθώ σε ένα σχετικό με τον χρόνο που λέει: «σοφώτατον χρόνος· ἀνευρίσκει γὰρ πάντα» («Το σοφώτερο από όλα είναι ο χρόνος, διότι τα ευρίσκει όλα»).

Η ενυπάρχουσα τάξις εις το Σύμπαν, λόγω της περιοδικότητος των κινήσεων των ουρανίων σφαιρών, των θείων γεννητών (Πλάτων, *Πολιτεία*, 545d), ωδήγησε τον άνθρωπο στο να διατυπώσει τη θεωρία περί της μουσικής των ουρανίων σφαιρών. Αυτή η περιοδικότης των κινήσεων των θείων γεννητών, αφ' ἧς στιγμῆς το πρώτον ενεφανίσθη, έθεσε εις λειτουργία το συμπαντικό χρονόμετρο, αφού η αίσθηση του χρόνου προϋποθέτει κίνηση (Αριστοτέλης, *Φυσικά*) και η μέτρηση αυτού προϋποθέτει την ύπαρξη περιοδικού φαινομένου: «χρόνος ἐστὶν ἡλίου κίνησις» (Πλάτων, *Όρισμοί*).

Ο πλατωνικός αυτός ορισμός του χρόνου¹ είναι πλήρης και εξαιρετικά περιεκτικός, διότι χρησιμοποιώντας τον ήλιο εξασφαλίζει και την κίνηση και το περιοδικό φαινόμενο, η περίοδος του οποίου λαμβάνεται ως μονάδα μετρήσεως είτε της διάρκειας ενός γεγονότος, είτε της φθοράς ενός αντικειμένου ή προσώπου, που την ονομάζουμε ηλικία. Όντως, μετρώντας πόσες φορές η Γη θα γυρίσει γύρω από τον άξονά της (ημερονύκτιο) ή γύρω από τον Ήλιο (έτος) κατά τη διάρκεια της μέσης ζωής ενός γεγονότος, καθορίζουμε εν γένει χρονικές διάρκειες και ηλικίες.

¹ Εκ του ονόματος του Θεού Κρόνου, ο οποίος, σύμφωνα με τον μύθο, ήταν υπεύθυνος για το σταμάτημα της ζωής (θάνατο) ενός βιολογικού συστήματος.



Σημειωτέον ότι η αρχαιότατη ελληνική λέξη «ηλικία» είναι σύνθετη εκ του ουσιαστικού «Ἥλιος» και του ρήματος «Κίω» και «Κείω»,² δηλαδή πορεύομαι περί τον Ἥλιον (περιστρέφομαι γύρω από τον Ἥλιο). Ρωτώντας, λοιπόν, ποιά είναι η ηλικία σου, ρωτάμε πόσες φορές περιστράφης γύρω από τον Ἥλιο. Τούτο σημαίνει ότι από αρχαιοτάτων χρόνων οι πρόγονοί μας ε γνώριζαν ότι η Γη περιστρέφεται γύρω από τον Ἥλιο, δηλαδή ε γνώριζαν το ηλιοκεντρικό σύστημα.

Αυτή η αναλλοίωτη φορά του θείου γεννητού Ἡλίου καθορίζει την κατεύθυνση κινήσεως του χρόνου και είναι αναλλοίωτη, διότι ο Κόσμος δεν γυρίζει προς τα οπίσω.

Και όμως, ο Πλάτων στον *Πολιτικό* (268e-274e), για δικούς του διδακτικούς λόγους, αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει έναν αρχαίο ελληνικό μύθο που διηγείται ότι ο Ἥλιος ανέστρεψε την πορεία του, όταν ο Θυέστης έκλεψε το χρυσό αρνί (268e). Ο Θυέστης ήταν δευτερότοκος γιος του Πέλοπος και της Ιπποδάμειας και δίδυμος αδερφός του Ατρέως. Μαζί εδολοφόνησαν τον Χρύσιππο, βασιλέα της Ολυμπίας, επειδή επιβουλευετο τον θρόνο. Ο Πέλωψ τους εξόρισε και κατέφυγαν στις Μυκήνες, όπου συμφώνησαν να βασιλεύουν εναλλάξ. Ωστόσο, αρχικά επεκράτησε ο Ατρεύς, επειδή βρήκε ένα χρυσόμαλλο αρνί στο κοπάδι του, σταλμένο από τον θεό Ερμή και το οποίο εθεωρήθη σύμβολο εξουσίας. Η Αερόπη, όμως, σύζυγος του Ατρέως, κι ο Θυέστης ήσαν εραστές. Κλέψανε, λοιπόν, το χρυσόμαλλο δέρας του αρνιού κι ο Θυέστης έγινε βασιλιάς υποσχόμενος ότι θα δώσει ξανά τον θρόνο στον Ατρέα, εάν ποτέ ο Ἥλιος ανέτελλε από τη Δύση και έδρε στην Ανατολή. Ο Δίας άλλαξε τότε τη φορά του Ἡλίου κι ο Ατρεύς ξανάγινε βασιλεύς.

Κατ' αυτήν την αναστροφή της τροχιάς του Ἡλίου, λέει ο Πλάτων, έχουμε την μετάβαση από την ανέμελη εποχή του Κρόνου στη σκληρή εποχή του Διός. Άμεση συνέπεια έκτοτε είναι η ριζική αναστροφή όλων των βιολογικών και των κοσμολογικών διεργασιών. Η ζωή εξελίσσεται προς τα οπίσω. Οι ενήλικες γίνονται νέοι και μετά νεογέννητα. Ακολουθεί η παρακμή και τα νεογέννητα γίνονται σκόνη που πέφτει στη γη και από αυτήν γεννιούνται καινούργιοι άνθρωποι, οι λεγόμενοι γηγενείς, οι υπήκοοι του Κρόνου. Η δική μας εποχή είναι η εποχή της διακυβερνήσεως του Διός.

Αυτήν την αναστροφήν των αστρονομικών και των βιολογικών φαινομένων αναφέρει ο Πλάτων εις τον *Πολιτικόν* (270 d, e) του, λέγων:

² Λεξικόν Σταματάκου: Κίω = Πορεύομαι, υπάγω.

[...] ὅταν ἡ τῆς νῦν καθεστηκυίας ἐναντία γίγνηται τροπή [...] "Ἦν ἡλικίαν ἕκαστον εἶχε τῶν ζώων, αὕτη πρῶτον μὲν ἔσται πάντων, καὶ ἐπαύσατο πᾶν ὅσον ἦν θνητὸν ἐπὶ τὸ γεραίτερον ἰδεῖν πορευόμενον, μεταβάλλον δὲ πάλιν ἐπὶ τοῦναντίον οἷον νεώτερον καὶ ἀπαλώτερον ἐφύετο [...]."

[...] ὅταν ἡ κίνηση τοῦ σύμπαντος ποὺ επικρατεῖ σήμερα αντιστρέφεται [...] Κατὰ πρῶτον σταματᾷ τὴν πορεία της ἡ ἡλικία τὴν ὁποῖαν εἶχε τὸ καθένα ἀπὸ τὰ ζῶα καὶ ὁποιοδήποτε θνητὸ παύει νὰ ἐμφανίζει ἐξέλιξη πρὸς τὰ γηρατεῖα, ἐνῶ, ὅταν ἡ κατάστασις αντιστρέφεται, παρουσιάζεται νεότερο καὶ τρυφερότερο [...].

Θυμηθεῖτε τὴ χολιγουντιανὴ ταινία τοῦ David Fincher, ἔτους παραγωγῆς 2008, με τίτλο *Ἡ ἀπίστευτη ἱστορία τοῦ Benjamin Button* καὶ με πρωταγωνιστὴ τὸν Brad Pitt.

Κατ' ἐμέ, τὸ χωρίον αὐτὸ μεταφέρει ἓνα τεράστιο καὶ ἐντελῶς πρωτοφανές ἀλληγορικὸ νόημα, ποὺ ἀφορᾷ εἰς τὴ μουσικὴ δομὴ τῶν οκταχόρδων μουσικῶν κλιμάκων με ὁμοειδῆ τετράχορδα.³ Τὰ τετράχορδα εἶναι τὸ Δῶριον (T-T-H), τὸ Φρύγιον (T-H-T) καὶ τὸ Λύδιον (H-T-T). Στὴν οκτάχορδον κλίμακα, καὶ ὄχι μόνον τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς, ὅλα τὰ τετράχορδα, πλην ὀλίγων ἐξαιρέσεων, οφείλουν νὰ εἶναι ὁμοειδούς διαστηματικῆς δομῆς· νόμος ἀπαράβατος.

Για πρώτη φορά εἰς τὰ χρονικά τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς ὁ Πλάτων ποιεῖται μνείαν μίας παρανομίας, δηλαδὴ παραβαίνει τοὺς μουσικοὺς νόμους· εἴαν ἦταν στὴν Λακεδαιμόνα, οἱ Ἐφοροὶ ἢ θὰ τὸν ἐξοστράκιζαν ἢ θὰ τὸν καταδίκαζαν σὲ θάνατο λέγοντες «μὴ κακούργει τὴν Μουσικὴν». Συγκεκριμένα, ὁ Πλάτων παρουσιάζει τὴ μία καὶ μοναδική δομὴ τῆς οκταχόρδου μουσικῆς κλίμακος, ἡ ὁποία συνίσταται ἐκ δύο διεξευγμένων ἐναντιομόρφων τετραχόρδων, ἥτοι τετραχόρδων κατοπτρικῆς διαστηματικῆς δομῆς. Τέτοια τετράχορδα εἶναι τὸ Δῶριον (T-T-H) καὶ τὸ Λύδιον (H-T-T), ἀμφότερα κατὰ τὴν κατιούσα διαδοχὴ, τὰ ὁποῖα ἐντὸς μίας καὶ τῆς αὐτῆς οκταχόρδου κλίμακος θὰ ἔδιναν τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ γηράσκον Δῶριον τετράχορδον (T-T-H) ἀνανεοῦται καθιστάμενον Λύδιον τετράχορδον (H-T-T) ἢ ὅτι τὸ γηράσκον Λύδιον τετράχορδον (H-T-T) ἀνανεοῦται καθιστάμενον Δῶριον τετράχορδον (T-T-H).

Τις ἀνάστροφες δομές τοῦ χρόνου κατὰ τὶς δύο περιόδους, Κρόνου

³ Τετράχορδο εἶναι τὸ σύνολο τεσσάρων διαδοχικῶν χορδῶν ἢ φθόγγων ποὺ δομοῦν τὴ διατεσσάρων συμφωνία (= καθαρὴ τετάρτη). Τὸ τετράχορδο υπῆρχε τὸ πρῶτο σύστημα τῆς προϊστορικῆς Ἑλλάδας. Με τὴν ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς κατὰ τὴν ἱστορικὴ ἐποχὴ ἐγένετο ἡ βάση τοῦ σχηματισμοῦ τοῦ ἐπτάχορδου καὶ τοῦ οκτάχορδου καὶ, ἀργότερα, τῶν Τελείων (Μεῖζον, Ἐλασσον καὶ Ἀμετάβολον) συστημάτων.

και Διός (Πολιτικός, 272 b), εκλαμβάνω ως ανάστροφες διαστηματικές δομές των δύο τετραχόρδων, Δωρίου και Λυδίου ή αντιστρόφως Λυδίου και Δωρίου, εις μία οκτάχορδο κλίμακα. Η υπό συζήτηση μουσική κλίμακα θα είναι κατά μεν την κατιούσα διαδοχή Δώριον τετράχορδο, διαζευκτικός τόνος, Λύδιον τετράχορδο (λα – σολ – φα – μι – ρε – ντο[#] – σι – λα), κατά δε την ανιούσα διαδοχή Λύδιον τετράχορδο, διαζευκτικός τόνος, Δώριον τετράχορδο (λα – σι – ντο[#] – ρε – μι – φα – σολ – λα). Ἡ δευτέρη της εκδοχή θα είναι κατά μεν την κατιούσα διαδοχή Λύδιον τετράχορδο, διαζευκτικός τόνος, Δώριον τετράχορδο (ντο – σι – λα – σολ – φα – μι^b – ρε^b – ντο), κατά δε την ανιούσα διαδοχή Δώριον τετράχορδο, διαζευκτικός τόνος, Λύδιον τετράχορδο (ντο – ρε^b – μι^b – φα – σολ – λα – σι – ντο).

Σημειωτέον ότι αυτή η ποικιλία των τετραχόρδων εις την κλίμακα παραπέμπει στα μακάμια.⁴ Λέγοντας μακάμια, εννοούμε ιδιόρρυθμους μελωδικούς τρόπους, αρκετά εκτεταμένους, που έχουν χαλαρή μελωδική δομή. Οι Αραβοπέρσες διαιρούν τα μακάμια σε κύρια μακάμια (κύριους ήχους) και σε σιουπέδες (παραγόμενους ήχους από τους κύριους). Οι σιουπέδες υποδιαιρούνται σε κύριους σιουπέδες (ημίτονοι), σε καταχρηστικούς⁵ σιουπέδες (φθοριζόμενες χρώες ή φθοριζόμενες θέσεις ή σχηματισμοί) και σε ελλείποντα⁶ (ειδικότερες συνθέσεις) των καταχρηστικών. Η πολυποικιλία των τετραχόρδων, ιδίως στους καταχρηστικούς σιουπέδες και ιδιαιτέρως στα ελλείποντα των καταχρηστικών, τα καθιστά εξαιρετικά μελωδικά.

«τὸ δὲ νῦν ἔστι μεσότης τις,
καὶ ἀρχὴν καὶ τελευτὴν ἔχον ἄμα,
ἀρχὴν μὲν τοῦ ἔσομένου χρόνου,
τελευτὴν δὲ τοῦ παρελθόντος»
(Αριστοτέλης, Φυσικά, 251b, 19-22)

Μεταξύ των δύο αντιξώων, ήτοι της αρχής και της τελευτής μιας χρονικής περιόδου, παρεμβάλλεται η μεσότης του νυν, του τώρα. Βλέποντας την

⁴ Για την ιστορία του πράγματος αναφέρω ότι η Βυζαντινή Μουσική είχε 116 ήχους, 8 εκ των οποίων επέλεξε και διετήρησε η Εκκλησία για την δοξασίαν του Θείου (οκτώηχος). τους υπολοίπους 108, που αποτέλεσαν την Εξωτερική ή κατά Κόσμον Βυζαντινή Μουσική, επειδή εμείς δεν τους φροντίσαμε, τους συναντούμε στα αραβοπερσικά μακάμια.

⁵ Οι καταχρηστικοί σιουπέδες αφ' ενός δεν έχουν δική τους βάση (περδέ, τάστο, fret) στην πανδουρίδα και αφ' ετέρου παράγονται από τα κύρια μακάμια και τους κύριους σιουπέδες. Είναι μεικτές κλίμακες, που σχηματίζονται από τη σύζευξη δύο τετραχόρδων ή πενταχόρδων διαφορετικών μακαμιών.

⁶ Αυτά είναι σιουπέδες με ειδικότερη και περισσότερο πολύπλοκη δομή, αφού προέρχονται από περισσότερα του ενός κυρίων μακαμιών.

πραγματικότητα χωρικά, το νυν επιπλέει παραμένοντας σταθερό επάνω σε έναν ρέοντα ποταμό χρονικού ρευστού. Ζώντας διαρκώς το νυν, η ζωή μας δύναται να περιγραφεί ως μία συνεχής αλληλουχία από τα νυν που ζήσαμε μέχρι το τωρινό νυν, το οποίο θα ακολουθήσουν τα μελλοντικά νυν που θα εκφράζουν το μέλλον μας.

Θέτοντας ο Αριστοτέλης την κίνηση ως προϋπόθεση για ν' αντιληφθεί ένας παρατηρητής τη ροή του χρόνου, δεν κάνει τίποτα άλλο από το να θέτει διαδοχικώς εις την αίσθηση του νοός του παρατηρητού την αλληλουχία όλων των νυν κι, έτσι, γι' αυτόν τον παρατηρητή γράφεται η ιστορία του. Με την προϋπόθεση της κινήσεως ο Αριστοτέλης κάνει το εξής θαυμαστό: δια της εννοίας της ταχύτητας συνδέει τα δύο φιλοσοφικά κατηγορήματα⁷ του Χώρου και του Χρόνου, αφού η ταχύτητα δίδεται από τον λόγο του διαστήματος προς τον χρόνο.

Φαντασθείτε προς στιγμήν μία κινηματογραφική ταινία. Στην ταινία αυτή είναι καρέ-καρέ καταγεγραμμένα όλα τα νυν των πρωταγωνιστών της. Κινούμενη η ταινία μπροστά από τον φακό μάς κάνει να βλέπουμε την αλληλουχία όλων αυτών των νυν και να αντιλαμβανόμαστε την ιστορία της καταγεγραμμένης υποθέσεως. Αντιλαμβάνεσθε ότι, εάν κινηθεί η ταινία μπροστά από τον φακό με την αντίστροφη φορά, τα γεγονότα τα καταγεγραμμένα στην ταινία θα εξελίσσονται από το μέλλον προς το παρελθόν.

Με μια φωτογραφία απαθανατίστε, δηλαδή παγώστε, το τωρινό νυν και κρατείστε το. Αυτό το κράτημα του συγκεκριμένου παγωμένου νυν στο μυαλό σας θα είναι μία ανάμνησις.

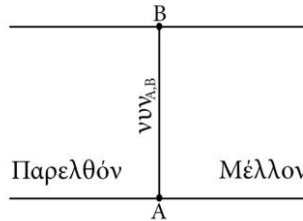
Τι συμβαίνει με το νυν δύο παρατηρητών; Το νυν του ενός παρατηρητού είναι το ίδιο χρονικά με το νυν του άλλου παρατηρητού; Η απάντηση δεν είναι μονολεκτική κι αποδεικνύεται ότι εξαρτάται από την κινητική κατάσταση του ενός παρατηρητού ως προς τον άλλον.

Μολονότι το χωροχρονικό συνεχές⁸ είναι άτμητο, φαντασθείτε δύο παρατηρητές, Α και Β, να κάθονται ο ένας απέναντι από τον άλλον, ο καθένας τους να κρατεί ένα μαχαίρι και ανάμεσά τους να υπάρχει το

⁷ Στην κλασική Φυσική, οι έννοιες του Χώρου, της Ύλης και του Χρόνου αποτελούσαν τα θεμέλια της Επιστήμης και ήταν φιλοσοφικά κατηγορήματα, τα οποία εμπλεκόμενα δημιουργούσαν τα φυσικά φαινόμενα. Καθένα από αυτά δημιουργούσε κάποιες μετρούμενες ιδιότητες μέσω των οποίων έκαναν αισθητή την παρουσία τους. Οι ιδιότητες αυτές ήταν η έννοια της διάστασης (μήκος), η μάζα και το δευτερόλεπτο των ρολογιών (sec), αντιστοιχώς.

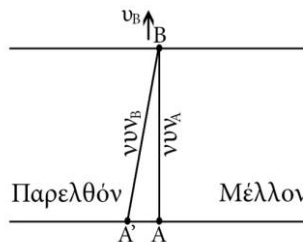
⁸ Σύμφωνα με τη Γενική Θεωρία της Σχετικότητας υπάρχει μόνον το Χωροχρονικό Συνεχές, το οποίο αφ' ενός είναι άτμητο και αφ' ετέρου δεν αποτελείται από μέρη.

χωροχρονικών συνεχές υπό μορφήν μπαγκέτας φωμιού. Έστω ότι οι παρατηρητές είναι ακίνητοι ο ένας προς τον άλλον (Σχήμα 1). Κόβοντας ο καθένας παρατηρητής με το μαχαίρι του το χωροχρονικό συνεχές, η τομή αυτή θα καθορίζει το νυν του καθενός παρατηρητού, θα είναι κατά τη διεύθυνση AB και τα δύο αυτά νυν θα συμπίπτουν χρονικά απολύτως.



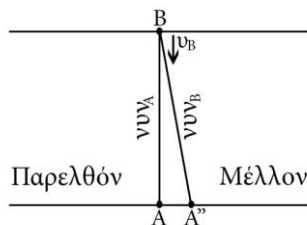
Σχήμα 1: Δύο παρατηρητές, A και B, εκάτέρωθεν του χωροχρονικού συνεχούς, ακίνητοι ο ένας ως προς τον άλλον

Έστω, τώρα, ότι ο παρατηρητής B απομακρύνεται με μια σημαντική ταχύτητα από τον ακίνητο παρατηρητή A κατά τη διεύθυνση AB και ότι ο καθένας από τους δύο παρατηρητές κόβει με το μαχαίρι του το χωροχρονικό συνεχές (Σχήμα 2). Η τομή αυτή θα καθορίζει και πάλι το νυν του καθενός. Το νυν του ακινήτου παρατηρητού A θα είναι μια τομή κατά τη διεύθυνση AB, όπως και προηγουμένως, αλλά το νυν του κινουμένου παρατηρητού B άλλαξε διεύθυνση και είναι τώρα κατά την BA', όπου A' ένα σημείο αριστερά του ακινήτου παρατηρητού A, δηλαδή ένα σημείο εκ του παρελθόντος του ακινήτου παρατηρητού A. Το βάθος A', εις το οποίο διεισδύει το νυν του κινουμένου παρατηρητού εις το παρελθόν του ακινήτου παρατηρητού, εξαρτάται από την ταχύτητά του και δύναται να φθάσει, λ.χ., τα 40 ή ακόμη και τα 200 έτη. Δηλαδή για τον κινούμενο παρατηρητή B ο ακίνητος παρατηρητής A δεν υπάρχει και θα υπάρξει ύστερα από 40 ή 200 έτη κατά το αναφερόμενο παράδειγμα.



Σχήμα 2: Δύο παρατηρητές, A και B, εκάτέρωθεν του χωροχρονικού συνεχούς, όπου ο B απομακρύνεται από τον παρατηρητή A με ταχύτητα u_B

Έστω, τώρα, ότι ο παρατηρητής B προσεγγίζει με μια σημαντική ταχύτητα τον ακίνητο παρατηρητή A κατά τη διεύθυνση BA και ότι ο καθένας από τους δύο παρατηρητές κόβει με το μαχαίρι του το χωροχρονικό συνεχές (Σχήμα 3). Η τομή αυτή θα καθορίζει και πάλι το νυν του καθενός. Το νυν του ακινήτου παρατηρητού A θα είναι μία τομή κατά τη διεύθυνση AB, όπως και προηγουμένως, αλλά το νυν του κινουμένου παρατηρητού B άλλαξε διεύθυνση και είναι τώρα κατά την BA'', όπου A'' ένα σημείο δεξιά του ακινήτου παρατηρητού A, δηλαδή ένα σημείο εκ του μέλλοντος του ακινήτου παρατηρητού A. Το βάθος A'', εις το οποίο διεισδύει το νυν του κινουμένου παρατηρητού εις το μέλλον του ακινήτου παρατηρητού, εξαρτάται και πάλι από την ταχύτητά του και δύναται να φθάσει, λ.χ., τα 40 ή ακόμη και τα 200 έτη. Δηλαδή για τον κινούμενο παρατηρητή B ο ακίνητος παρατηρητής A υπήρξε προ 200 ή προ 40 ετών από το νυν του κινουμένου παρατηρητού κατά το αναφερόμενο παράδειγμα.



Σχήμα 3: Δύο παρατηρητές, A και B, εκατέρωθεν του χωροχρονικού συνεχούς, όπου ο B προσεγγίζει τον παρατηρητή A με ταχύτητα $υ_B$

Συνεπώς, Ολυμπία, εάν υποθέσουμε ότι εσύ είσαι ο παρατηρητής A κι εγώ είμαι ο παρατηρητής B, τότε είναι θέμα υπολογισμού των ταχυτήτων $υ_B$ με τις οποίες θα πρέπει να απομακρύνομαι από σένα για να συνεχίσουμε να βλέπομαστε καθημερινώς ως ζώσες οντότητες!

«Οἱ φίλοι σου, ἄλληλούια.
Ἐμοὶ λίαν ἐτιμήθησαν οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός· Ἀλληλούια»
(ψαλμὸς 138, στ. 17)

Γρηγόριος Θ. Στάθης

Παρουσίαση τῶν Καταλόγων ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο
ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
τῶν καταλογογράφων-συγγραφέων:
Ἀχιλλέως Γ. Χαλδαιάκη, *ΝΗΣΙΩΤΙΚΗ ΕΛΛΑΣ, ΤΟΜΟΣ Α΄ – ὙΔΡΑ*
Γρ. Θ. Στάθης, *ΜΕΤΕΩΡΑ*
Δημητρίου Κ. Μπαλαγεώργου – Φλώρας Ν. Κρητικοῦ, *ΣΙΝΑ – ΤΟΜΟΣ Α΄*
Ἐμμανουὴλ Στ. Γιαννοπούλου, *ΑΓΓΛΙΑ*
ἐκδοση τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας
τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος – Κατάλογοι

Ἀθήνα, Πέμπτη 18 Ἰουνίου 2009
Αἴθουσα Συνεδριάσεων τῆς Συνόδου
τῆς Ἱεραρχίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος
(Συνοδικὸ Μέγαρο, Μονὴ Πετράκη)

Προοίμιο· «Οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός»

Μακαριώτατε,
Σεβασμιώτατοι,
Μουσικολογιώτατοι καὶ μουσικώτατοι ψάλτες – παντὸς ὁφικίου,
Ἑλλογιμώτατοι συγγραφεῖς καταλογογράφοι,
Φιλόμουση ὁμήγυρη, Κυρίες καὶ Κύριοι.

Δὲν θὰ περιμένετε, βέβαια, νὰ ἀκούσετε ἐρμηνευτικὰ σχόλια γιὰ τὸν συγκεκριμένο στίχο τοῦ ψαλμοῦ, μὲ τὸν ὁποῖο τιτλοφορῶ τὴν ὁμιλία μου αὐτή, τὸν ὁποῖο, μάλιστα, κατέστρωσα, μὲ μικρὸ ἀναγραμματισμὸ καὶ μὲ προσθήκη τῆς αἰνετικῆς λέξεως “ἄλληλούια”, σὲ μορφὴ πρώτου στίχου Πολυελέου· οὔτε, πολὺ περισσότερο, νὰ ἀσχοληθῶ μὲ ὅλον τὸν ψαλμὸ αὐτόν, ἀπ’ τὸν ὁποῖο εἶναι κοινὰ γνωστοὶ κάποιοι στίχοι, ὅπως «ποῦ πορευθῶ ἀπὸ τοῦ πνεύματός σου» κ.λπ. Εἶναι ἓνας ποιητικώτατος καὶ ἐξομολογητικὸς ψαλμός. «Ἐξομολογήσομαί σοι, ὅτι φοβερῶς ἐθαυμαστώθην», καὶ «θαυμάσια τὰ ἔργα σου καὶ ἡ ψυχὴ μου γινώσκει σφόδρα», εἶναι δυὸ

στίχοι-ἀφετηρία γιὰ νὰ διαχωρίσει ὁ ψαλμωδὸς – καὶ μαζί του ὁ πιστὸς – τοὺς φίλους καὶ τοὺς ἐχθροὺς τοῦ Θεοῦ, καὶ νὰ συνταχθῇ μὲ τοὺς φίλους, ποὺ ζοῦν «τὰ θαυμάσια ἔργα του», καὶ νὰ μισήσῃ τοὺς ἐχθροὺς, ἐξομολογούμενος στὸν Θεὸ «τέλειον μῖσος ἐμίσουν αὐτοὺς, εἰς ἐχθροὺς ἐγένοντό μοι». Ἔτσι, ὁ στίχος «ἐμοὶ δὲ λίαν ἐτιμήθησαν οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός· λίαν ἐκραταιώθησαν αἱ ἀρχαὶ αὐτῶν» καὶ ὁ ἐπόμενος, «ἐξαριθμήσομαι αὐτοὺς, καὶ ὑπὲρ ἄμμον πληθυνθήσονται· ἐξηγέρθην καὶ ἔτι εἰμὶ μετὰ σοῦ», ἀναδεικνύουν τοὺς «ὑπὲρ ἄμμον» παμπληθεῖς πιστοὺς τοῦ Θεοῦ, ποὺ τὸν γνωρίζουν, τὸν πιστεύουν καὶ τὸν μεγαλύνουν, καὶ «φίλοι Θεοῦ λογίζονται». Ποιοὶ λογίζονται φίλοι τοῦ Θεοῦ; Ἀπλᾶ, ὅλοι οἱ πιστοί. Τὸ συνεκτικὸ στοιχεῖο τῆς φιλικῆς σχέσεως εἶναι ἡ πίστη. «Καὶ ἐπληρώθη ἡ γραφὴ ἡ λέγουσα· “ἐπίστευσε δὲ Ἀβραὰμ τῷ Θεῷ, καὶ ἐλογίσθη αὐτῷ εἰς δικαιοσύνην, καὶ φίλος Θεοῦ ἐκλήθη”», διδάσκει ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος (Ἰακώβ 2, 23).

Ἀλήθεια, ποιοὶ εἶναι φίλοι τοῦ Θεοῦ; ἢ καλύτερα, ποιούς θεωρεῖ φίλους τοῦ ὁ ἴδιος ὁ Θεός; Ὁ Χριστὸς ἀποκαλεῖ φίλους τοὺς μαθητές του, σὲ λίγες, εὐάριθμες περιπτώσεις: «Λέγω δὲ ὑμῖν τοῖς φίλοις μου· μὴ φοβηθῆτε ἀπὸ τῶν ἀποκτεινόντων τὸ σῶμα» (Λουκ. 12, 4)· καὶ σὲ ἄλλη περίπτωση ὀρίζει καὶ τὶς προϋποθέσεις τῆς φιλίας: «Ἵμεῖς φίλοι μου ἐστε, ἐὰν ποιῆτε ὅσα ἐγὼ ἐντέλλομαι ὑμῖν [...] ὑμᾶς δὲ εἵρηκα φίλους, ὅτι πάντα ἃ ἤκουσα παρὰ τοῦ πατρός μου ἐγνώρισα ὑμῖν» (Ἰωάν. 15, 14-15). Ἐδῶ προβάλλει ὁ Χριστὸς τὴν τήρηση τῶν ἐντολῶν, ἐκ μέρους τῶν πιστῶν, γιὰ νὰ τοὺς ἀποκαλεῖ φίλους του, ἀλλὰ καὶ ὅτι τοὺς ἐμπιστεύτηκε, ἀπλᾶ, ἐπειδὴ τοὺς ἐξέλεξε καὶ τοὺς ἀποκαλεῖ φίλους, χωρὶς νὰ ζητάει τίποτε, καὶ τοὺς ἀποκάλυψε «πάντα ἃ ἤκουσε παρὰ τοῦ πατρός».

Θαρρῶ ὅτι αὐτὰ τὰ εὐαγγελικὰ λόγια εἶχε στὸ νοῦ του καὶ ὁ ὕμνογράφος ποιητὴς στὸ περίφημο Δοξαστικό, εἰς τὸ Καὶ νῦν καὶ αἰί, τῶν Ἀποστίχων τοῦ Ὁρθροῦ τῆς Μ. Πέμπτης, σὲ ἥχο πλ. α': «Μυσταγωγῶν σου, Κύριε, τοὺς μαθητὰς ἐδίδασκες λέγων· ὦ φίλοι, ὁρᾶτε, μηδεὶς ὑμᾶς χωρίσει μου φόβος· [...] Εἰ οὖν ὑμεῖς φίλοι μου ἐστε, ἐμὲ μιμεῖσθε· [...] Μείνατε ἐν ἐμοί, ἵνα βότρυν φέρητε». Δὲν ζητάει τίποτε ὁ Χριστὸς ἀπ' τοὺς φίλους του, σ' αὐτὴν τὴν ἀπροϋπόθετη σχέσιν φιλίας, παρὰ μονάχα τὴν «μίμησιν». Μένοντας φίλοι σ' αὐτὴν τὴν σχέσιν, εἶναι βέβαιο καὶ ὑποσχημένο ἀπ' τὸν Χριστὸ ὅτι θὰ καρποφορήσουν.

Ἀφήνοντας τώρα ἐδῶ ὅλους τοὺς ἄλλους φίλους τοῦ Θεοῦ, θέλω νὰ καταγίνω λίγο μὲ τὴν χορεία τῶν ὕμνολόγων τοῦ Θεοῦ. Εἶναι σαφὲς ὅτι ἡ ὕμνολόγησις τοῦ Θεοῦ ἀποτελεῖ τὴν ὑψιστὴ καὶ κορυφαία ἔκφρασις τῆς ποίησης, κατὰ κύριο λόγο, ἀλλὰ καὶ τῆς σύμφυτης μὲ τὴν ποίησις μουσικῆς.

Τὸ συναμφοτέρω αὐτὸ δίδυμο, λόγος καὶ μέλος, εἶναι τὸ ἄνθος τῆς ἀγάπης τῶν ἀνθρώπων πρὸς τὸν Θεό. Μεταξὺ τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ὑμνολόγων του δὲν ὑπάρχει τίποτε ἄλλο, πᾶρεξ ἀγάπη. Κι αὐτοὶ οἱ ὑμνολόγοι εἶναι πολλοί, «ὕπὲρ ἅμμον», καὶ ἐξυφαίνουσι, μὲ τὸ περισσεύμα ἢ τὸ ὑστέρημα τῆς ἀγάπης τους, μιὰ τέχνη πολύτεχνη, τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, καὶ ὡς αὐλο περιήχημα καὶ ὡς χεροπιαστὸ περικόσμημα, ἔργο χειρῶν ἀνθρώπων· πάντοτε εἰς δόξαν Θεοῦ. Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἀγαποῦν τὸν Θεό· κι ὁ Θεὸς τοὺς ἀντιτιμᾷ μὲ τὴν ἀγάπην του καὶ τὸ ἔλεός του.

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ, λοιπόν, λογίζονται οἱ ὑμνολόγοι του, ὡς ὑμνογράφοι καὶ ὑμνωδοί, μὲ τὸν ὡκεανὸ τῶν ὑμνολογημάτων τους ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ· καὶ γνωρίζουμε ὅτι οἱ περισσότεροι ἦταν ἅγιοι ποὺ εἶχαν βιωματικὴ σχέση φιλίας μαζί του.

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ λογίζονται καὶ εἶναι οἱ μελογράφοι καὶ μελωδοὶ καὶ μελοποιοί, νέφος ὀλόκληρο ποὺ σταλάζει σταλαγμοὺς εὐμουσίας, πάντοτε, νῦν καὶ αἰεὶ, καὶ κυρίως σὲ καιροὺς χαλεπῆς ἀμουσίας.

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ εἶναι καὶ οἱ κωδικογράφοι, ποὺ φιλότιμα κεντοῦν μὲ τὰ σημάδια τῆς θαυμαστῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, μὲ ἐπίγνωση ὅτι ἱεουργοῦν αὐτὴν τὴν τέχνη «εἰς δόξαν Θεοῦ».

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ εἶναι καὶ οἱ βιβλιοδέτες, ποὺ καλλιτεχνοῦν τοὺς κώδικες καὶ τοὺς στολίζουν μὲ κεντίδια ἔντυπα καὶ μὲ ὁμορφα ἀσημικὰ ἐξογκώματα (γομφία, ἀμυγδάλια), γιὰ νὰ μὴ φθείρονται, καὶ τοὺς παραδίδουν νὰ παραμένουν εἰς αἰῶνα αἰῶνος.

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ εἶναι καὶ οἱ βιβλιοφύλακες στὶς μοναστηριακὰς καὶ τὶς ἄλλες βιβλιοθήκες, ποὺ ἀγαποῦν καὶ φυλάσσουν αὐτὸν τὸν θαυμαστό, ἐμπερικλειόμενο μέσα στοὺς χειρόγραφους κώδικες, κόσμος τῶν ὑμνολόγων, τῶν μελοποιῶν, τῶν κωδικογράφων, τῶν βιβλιοδετῶν.

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ λογίζονται καὶ εἶναι οἱ ψάλτες, οἱ ἀπ' αἰῶνος εὐαρεστήσαντες καὶ ψάλαντες – καὶ ἔτι ψάλλοντες – «ἐν ἐσπέρᾳ καὶ πρωὶ καὶ μεσημβρίᾳ καὶ ἐν παντὶ καιρῷ» τὸν Θεὸ καὶ τὰ θαυμάσιά του, τὴν Θεοτόκο καὶ τοὺς ἁγίους του, ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς κώδικες· καὶ πολλὰς φορὰς «ἐβραγχίασεν ὁ λάρυγξ αὐτῶν ἐν τῷ ψάλλειν»: οἱ Μαῖστορες, Πρωτοψάλτες, Λαμπαδάριοι, Δομέστικοι, Ἀναγνώστες, Κανονάρχοι καὶ Βαστακτές, καὶ ἀπ' τὴ χορεία τοῦ μοναχικοῦ καὶ ἱερατικοῦ τάγματος οἱ Μοναχοὶ καὶ Μοναχές, Διάκονοι, Ἱερεῖς, Ἀρχιερεῖς, Πατριάρχες, στὶς ἁγίες ἐκκλησίες, σὲ πόλεις καὶ χωριά, ἀκόμα καὶ «ἐν ἐρημίαις καὶ ἀσκητηρίοις καὶ ταῖς ὁπαῖς τῆς γῆς».

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ λογίζονται καὶ εἶναι καὶ οἱ ἐρευνητὲς καταλογογράφοι, ποὺ κλεισμένοι σὲ μιὰ γωνιά, συνήθως σκοτεινὴ, τῶν

μοναστηριακῶν βιβλιοθηκῶν, ἢ σὲ μιὰ κέλλα, μέρα-νύχτα μὲ τὸ κιτρινωπὸ φῶς μιᾶς λάμπας, ἢ καὶ καντήλας ἢ καντηλόκερου, ξεφυλλίζουν τοὺς χειρόγραφους κώδικες σ' ἓνα ἀλλοιώτικο μνημόσυνο τῶν ὀνομάτων τῆς κάθε σελίδας, τῶν ποιητῶν, τῶν μελοποιῶν, τῶν κωδικογράφων, τοῦ τάδε διδασκάλου ἢ τοῦ μαθητοῦ τοῦ δεῖνα, ἀκόμα καὶ τοῦ πάππου κάποιου ἄλλου, ἐν τῇ τάδε μονῇ, ἢ ὄντος τοῦ τάδε εἰς τὸν τάδε τόπον· τοῦ παραγγείλαντος ἢ τοῦ αἰτήσαντος – «διὰ δαπάνης τοῦ τάδε» ἢ «κατ' αἵτησιν τοῦ δεῖνα»· τοῦ ἀγοραστοῦ ἔναντι τόσων γροσίων ἢ παράδων· τοῦ προσηλώσαντος τὸν κώδικα στὴν τάδε μονὴ καὶ τοῦ δέσαντος αὐτὸν μὲ τὰς «ἄρας τῶν τιῇ θεοφόρων Πατέρων» γιὰ νὰ μὴ κλαπῇ ἢ πωληθῇ ἢ μετακινηθῇ. Καὶ τὰ καταγράφουν, καὶ καταρτίζουν τοὺς καταλόγους, καὶ μεταφέρουν τὶς πληροφορίες, γιὰ πολλαπλασιασμό τῶν γνώσεων καὶ φανέρωση τῶν φίλων τοῦ Θεοῦ, καὶ βέβαια καὶ τὴν δήλωση, πολλὰς φορὲς, ὅτι «ἐγγράφη εἰς κοινὸν ὄφελος καὶ εἰς ἴδιον μνημόσυνον». Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ μυστικὴ ταπεινὴ δήλωση καὶ τῶν ἰδίων τῶν καταλογογράφων: «εἰς κοινὸν ὄφελος καὶ εἰς ἴδιον αὐτῶν μνημόσυνον».

§ Φίλοι τοῦ Θεοῦ εἶναι καὶ οἱ ποθεινότατοι μαθητές μου καὶ μαθήτριες, ποὺ μπορῶ νὰ τοὺς ἀποκαλῶ φίλους μου – ἔτσι ἀπλᾶ, χωρὶς νὰ ζητῶ τίποτε – ὅτι «ἐμὲ ἐμιμήθησαν», καὶ ἔσφιξαν τὸ ζωνάρι τους καὶ ἔδεσαν τὰ ὑποδήματά τους καὶ πορεύτηκαν τοὺς ἴδιους δρόμους, ποὺ πῆρα κι ἐγὼ «ἐκ νεότητός μου», νὰ βροῦν τοὺς ἄλλους φίλους τοῦ Θεοῦ, ὅλους αὐτοὺς ποὺ μνημόνευσα παραπάνω, καὶ νὰ στήσουν μαζί τους «ἱερὰν πανήγυριν», ὕμνολογῶντας τὸν Θεὸ «φωναῖς αἰσίσαις». Οἱ μαθητές μου, οἱ φίλοι τοῦ Θεοῦ, οἱ καταλογογράφοι τῶν Χειρογράφων τῆς θαυμαστῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Βυζαντινῆς καὶ Νεώτερης Ἑλληνικῆς.

Τώρα, πῶς καὶ πόσο καὶ ἂν ἐπάξια ἢ ὄχι, καὶ ἂν «λίαν ἐτιμήθησαν οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός» ἀπὸ μένα τὸν ταπεινὸ καταλογογράφο, καὶ διδασκαλο, ποὺ μ' ἀξίωσες νὰ ἔχω τόσους μαθητάδες, νὰ τοὺς ἐκλέξω ἐγὼ ἢ νὰ μοῦ τοὺς δώσεις ἐσὺ εἰς περιουσιασμό μου, καὶ νὰ σοῦ τοὺς προσφέρω ὡς φίλους σου μὲ τὴν ἀγλαοκαρπία τους – τοὺς τόμους τῶν Καταλόγων – χωρὶς νὰ «ἀπολέσω οὐδένα», δὲν τὸ γνωρίζω, Θεέ μου, καὶ δὲν μπορῶ νὰ τὸ μετρήσω. Καὶ μὴ μετρήσεις καὶ σὺ τὰ πολλὰ μου ἀγνοήματα. Ἀλλὰ, παρακαλῶ, ζύγισε τὴν καρδιά μου. Θαρρῶ πὼς θὰ τὴν βρῇς βαρειά, γεμάτη μὲ ἀγάπη πλατειά, γιὰτὶ θέλησα νὰ χωρέσω σ' αὐτὴ ὅλους τοὺς φίλους σου, ὅπου κι ἂν τοὺς βρῇκα, σὲ μοναστήρια καὶ βιβλιοθήκες, ὅπου ὠδήγησες τὰ διαβήματά μου, ἀπὸ μικρὸ παιδί ἴσαμε τώρα, καὶ ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς μου, ὅσο μοῦ ὀρίζεις: τοὺς φίλους σου, δηλαδὴ τοὺς ὕμνολόγους ποιητές, τοὺς μελοποιούς, τοὺς κωδικογράφους, τοὺς βιβλιοδέτες, τοὺς

βιβλιοφύλακες, τούς “παπάδες” με την ιερωσύνη τους και την Παπαδική τους, τούς ψάλτες παντός όφφικίου, τούς καταλογογράφους, τούς φίλους μου και φίλους σου μαθητές μου, τούς χορηγούς, τούς εκδότες των Καταλόγων και τούς διακινητές με κάθε πρόσφορο τρόπο. Και γάρ, «σοι πρέπει αἶνος, σοι πρέπει ὕμνος, και σοι την δόξαν ἀναπέμπομεν, τῷ Πατρὶ και τῷ Υἱῷ και τῷ Ἀγίῳ Πνεύματι», ὅλοι ἐμεῖς, οἱ φίλοι σου, ὁ Θεός!

Τὸ συνταρακτικὸ αὐτὸ γεγονὸς τῆς φιλίας τοῦ Θεοῦ, ποὺ σοῦ ἀλλοιώνει τὸ εἶναι σου, και σὲ κάνει ἄλλον ἄνθρωπο, και σὲ μετασταίνει σὲ ψηλὸ ἀναβαθμὸ νὰ συνομιλεῖς με τὸν Θεό, νὰ τοῦ κρένεις και νὰ σοῦ ἀποκρίνεται, με ἀπασχόλησε ἀπὸ πολὺ παλαιά, ἀπ’ τὸ 1965, και λίγο ἀργότερα, τὸ 1967, ποὺ ὁ Θεὸς τὸ θέλησε και πῆγα στὰ χνάρια του στὸ Σινᾶ, ὅχτῳ μῆνες στὸ καstroμονάστηρο τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος και τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης. Ἐκεῖ με προβλημάτισε ἡ παρατήρηση τῆς “ἀδιάκριτης οἰκειότητος” με τὰ ἱερὰ και ὅσια, μέσα στὸ Ἱερὸ με την λάρνακα και τὸ λείψανο τῆς ἀγίας Αἰκατερίνης, ἐκ μέρους δυὸ-τριῶν τότε καλογέρων, ἀγράμματων βέβαια, ποὺ ξέσερναν τὰ πάντα στὸ διάβα τους... Καὶ κατὰλαβα καλὰ γιατί ἡ ἀρετὴ τῆς διάκρισης εἶναι ὁ ὑψηλότερος ἀναβαθμὸς στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων, και στὴν Κλίμακα τῶν Ἀρετῶν τοῦ ὁσίου Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου.

Στὴ Ρώμη, τὴν Μεγάλῃ Παρασκευῇ τοῦ 1965, 23 Ἀπριλίου – σπούδαζα στὴ Ρώμη τότε – ὕστερα ἀπ’ τὴν Ἀκολουθία τῶν Ὁρῶν και τῆς Ἀποκαθηλώσεως, με πνεῦμα συντριμμοῦ γιὰ τὴν ἀγάπη τοῦ Θεοῦ – και τὴν δική μου ἀγάπη – ἔγραψα τὸ ἀκόλουθο ποίημα, ποὺ τώρα τὸ ἀφιερώνω σὲ σᾶς, μουσικολόγοι μου και ψάλτες, και σὲ ὅλους τοὺς ψάλτες, και θὰ καταλάβετε γιατί:

Θεέ, σὲ παραγνώρισα, σὰν εἶμαι ψάλτης σου,
 κι ἔγινα φίλος σου – φίλος ἀπὸ συνήθεια·
 κι ἀπὸ συνήθεια, ἀλλοίμονο, κακὴ,
 καμμιά φορὰ ξεχνᾶω – ἔτσι ξεχνᾶω,
 πὼς εἶσαι σὺ ὁ φίλος μου Θεός μου,
 κι ἀμαρτωλά, ὁ ἄθλιος, δίχως συναίσθηση,
 κολαφισμοὺς φιλεύω σε, με πράξεις ἢ με λογισμοὺς.
 Θεέ μου, φίλε μου,
 καλὰ με ξέρεις – ὅπως ξέρεις και τὸν διάβολο·
 δὲν εἶναι ποὺ δὲν σ’ ἀγαπῶ ἢ δὲν σε πιστεύω,
 μὰ εἶναι ποὺ με πολεμοῦν [και με ἀποδιώχνουν]
 νὰ με μισήσεις και νὰ μ’ ἀρνηθῇς...
 Μὰ ἐγὼ νὰ πάψω δὲν μπορῶ νὰ φάλω σε·
 Θεέ μου, «ἐκ νεότητός μου πολλὰ πολεμεῖ με πάθη»!

Καὶ ποιοὶ ἀπ' τοὺς φίλους τοῦ Θεοῦ δὲν εἶναι πολεμούμενοι καὶ διωκόμενοι καὶ ὀνειδιζόμενοι “ἐνεκεν”, ἀκριβῶς, τῆς φιλίας τοῦ Θεοῦ; Ἀλλὰ αὐτοὶ ξέρουν ὅτι εἶναι “μακάριοι” καὶ μένουν στὴν “ἄμπελο” καὶ “βότρυν φέρουν”.

Κι ἀπόψε ἔφεραν καὶ βότρυν καὶ οἶνον πολὺν νὰ μᾶς μεθύσουν, οἱ μουσικολόγοι καταλογογράφοι μὲ τοὺς τόμους τῶν κόπων τους:

Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης, *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΝΗΣΙΩΤΙΚΗ ΕΛΛΑΣ, τόμος Α' – Ὑδρα*, Ἀθήνα 2005, σελ. 480.

Γρηγόριος Θ. Στάθης, *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΜΕΤΕΩΡΑ*, Ἀθήνα 2006, σελ. α'-π' + 592.

Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος – Φλώρα Ν. Κρητικοῦ, *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΣΙΝΑ, τόμος Α'*, Ἀθήνα 2008, σελ. α'-ξδ' + 664.

Ἑμμανουὴλ Στ. Γιαννόπουλος, *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΑΓΓΛΙΑ*, Ἀθήνα 2008, σελ. 504.

Μορφὴ τῶν τόμων

Οἱ τόμοι αὐτοί, οἱ συντέσσερες, εἶναι ἀμιγεῖς κατάλογοι χειρογράφων κωδίκων Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς ἢ Νεώτερης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, καὶ κατὰ κυριολεξία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ μορφολογικὴ παρουσίαση ἐδῶ δανεῖζεται πολλὰ – στὴν κατάστρωση καὶ στὴν φρασεολογία – ἀπ' τὴν προλαβοῦσα παρουσίαση τοῦ τόμου *Νησιωτικὴ Ἑλλάς – Ὑδρα*, ποὺ ἐγίνε στὴν Ὑδρα, στὸ δῶμα τοῦ παλαιοῦ κωδωνοστασίου τοῦ ἱεροῦ καθεδρικοῦ ναοῦ, τὴν 13ῃ Αὐγούστου 2006.

§ Ἡ στάχωση εἶναι ἀπλὴ χάρτινη, σὲ χάρτη 240 γραμμαρίων, σὲ τρίχρωμη ἢ τετράχρωμη ἐκτύπωση καὶ σὲ διαφορετικὸ χρῶμα φόντου κατὰ σειρὰ καταλόγων, δηλαδὴ Ἀγίου Ὁρους, Μετεώρων, Νησιωτικῆς Ἑλλάδος, Σινᾶ, Ἀγγλίας. Ὅλοι οἱ τόμοι ἔχουν πανόμοια μορφὴ ἐξωφύλλου, ἐκτὸς ἀπ' τὸν τόμο *Ὑδρα*, ὅπου προτιμήθηκε περικάλυμμα μὲ σχετικὴ γκραβούρα τῆς νήσου Ὑδρας.

§ Ὁ χάρτης, γιὰ μὲν τὸν τόμο τῆς *Νησιωτικῆς Ἑλλάδος – Ὑδρας*, εἶναι λευκὸς πολυτελής, γνωριζόμενος ὡς “βέλβετ” τῶν 100 γραμμαρίων, χωρὶς ὑδατογράφημα· γιὰ τοὺς ἄλλους τόμους προτιμήθηκε ὁ χάρτης, ἐξίσου πολυτελής, τῶν 100 γραμμαρίων, γνωριζόμενος ὡς “παλατίνος”, μὲ μιὰ ἀπαλὴ ὑποκίτρινη ἀπόχρωση, εὐχάριστη καὶ φιλικὴ στὴν ὄραση τοῦ ἀναγνώστου.

§ Ἡ γραφὴ εἶναι ἡ παραδοσιακὴ χάραξη τῆς γραμματοσειρᾶς τῆς λεγομένης “ἀπλῆς”, σὲ ποικίλα μεγέθη, καὶ μαύρη ἐνιαχοῦ, καὶ δεξιοκλινής, ὅπου χρή, καὶ ἀραιά, κυρίως γιὰ τὴν ἄμηση προβολὴ στὴν

ὄραση τοῦ ἀναγνώστου τῶν ὀνομάτων τῶν μελοποιῶν, καθὼς καὶ τῆς γνωριζόμενης γραμματοσειρᾶς “πελασγικὰ” ἢ τῆς Βίβλου, γιὰ ὅλα τὰ ἀρχτικὰ τῶν ὕμνων καὶ τὴν ἀναγραφὴ τῶν κολοφώνων τῶν χειρογράφων ἢ βιβλιογραφικῶν σημειωμάτων καὶ τῶν παντοίων ἄλλων ἐνθυμήσεων. Ὁ τόμος τῆς Ἀγγλίας, γιὰ τὸν λόγο ὅτι ἦταν στοιχειοθετημένος ἀπ’ τὸν συγγραφέα ἐτοιμοπαράδοτος μὲ μόνη τὴν γραμματοσειρὰ “παλατίνου” – καὶ ὄρθια καὶ πλάγια, καὶ μαύρη καὶ ἀραιά – εἰδικὰ προτιμώμενη ἀπ’ τὸν καταλογογράφου κ. Γιαννόπουλο, ἐκτυπώθηκε μὲ αὐτὴν τὴν ἄλλη αἰσθητικὴ τῶν σελίδων.

§ Μελάνη μαύρη καὶ ὅλες οἱ ἄλλες ἀποχρώσεις “τοῦ μελανίου” ποὺ προκύπτουν ἀπ’ τὴν τετραχρωμία. Τὸ πρῶτο τυπογραφικὸ τετράδιο, ἢ τὰ δύο πρῶτα, δηλαδὴ οἱ σελίδες 1-16 ἢ 1-32, ἐκτυπώθηκαν σὲ τετραχρωμία, γιὰ τὸν τονισμὸ τῆς τιτλοφορίας τῶν βιβλίων στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ γαλλικὰ ἢ ἀγγλικὰ, καὶ γιὰ καλύπτερη προβολὴ ἄλλων γνωριστικῶν στοιχείων τοῦ κάθε τόμου, ὅπως εἶναι ἡ ἀξιόχρεη χορηγία «τοῦ ἱεροῦ καθεδρικοῦ ναοῦ Παναγίας τῆς Φανερωμένης Ὑδρας», «τοῦ Ἰδρύματος Ὁρους Σινᾶ», «ἡ φιλόφρων ἀρωγὴ τῶν Μονῶν τῶν Μετεώρων», ἡ ἀφιέρωση – καὶ σεμνύνομαι ὅτι δύο κατάλογοι, ὁ τῆς Ὑδρας καὶ ὁ τοῦ Σινᾶ, καὶ ἐμμέσως καὶ ὁ τῆς Ἀγγλίας, εἶναι ἀφιερωμένοι στὴν ταπεινότητά μου («Γρηγορίῳ Θ. Στάθῃ, χαλκεντέρῳ σκαπανεῖ ἐπιστήμης μουσικῆς» καὶ «στὸν σεβαστό μας καθηγητὴ Γρηγόριον Θ. Στάθῃ») – καὶ μία ἢ δύο σελίδες χειρογράφων, ὅπου παριστάνεται, στὸν κατάλογο τῆς Ὑδρας, ἡ γνωστὴ «νουθεσία – μέθοδος τῶν μελλόντων μαθεῖν τὴν ἐπιστήμην τῆς μουσικῆς» τοῦ Παναγιώτου τοῦ νέου Χρυσάφου καὶ Πρωτοφάλτου (χφ. Πρ. Ἡλιοῦ 634, φ. 8α), δηλαδὴ:

Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι
 θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας,
 [θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου,]
 τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον, δουκᾶτα εἰς τὰς χεῖρας·
 τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένει.

ἢ μία σελίδα χαρακτηριστικὴ τῆς συλλογῆς τῶν περιεχομένων χειρογράφων. Στὸν Κατάλογο τῶν Μετεώρων δημοσιεύονται καὶ χαρακτηριστικὲς φωτογραφίες τῶν Μετεωρικῶν Μονῶν, τραβηγμένες πρόσφατα ἀπὸ μένα.

§ Μὲ τετραχρωμία ἐκτυπώθηκαν καὶ δύο ἄλλα τυπογραφικὰ φύλλα, εἴτε ὡς πίνακες μὲ ἰδιαίτερη ἀρίθμηση, εἴτε ὡς ἐμπεριεχόμενες στὴ σειρά τους σελίδες, ποὺ περιέχουν πανομοιότυπα τριάντα ἢ τριανταδύο, κατὰ περίπτωσιν, σελίδων διαφόρων χειρογράφων, ποὺ ἐνδιαφέρουν εἴτε ἀπὸ αἰσθητικὴ καλλιτεχνικὴ ἄποψιν, δηλαδὴ φανερώνονται τὰ ἐπίτιτλα

κοσμήματα, τὰ ποικιλμένα μεγάλα πρωτογράμματα, κάποια ἄτεχνα λαϊκότροπα ἰχθυογράφηματα, ὁ τροχὸς καὶ τὸ δέντρο τῆς παραλλαγῆς τῆς ψαλτικῆς ὀκταγῆας, προμετωπίδες καὶ κολοφῶνες κ.ἄ., εἴτε κυρίως ἀπὸ ἀποψη περιεχομένου, εἴτε γιὰ τὸ συναμφότερο, πολλές φορές.

§ Οἱ τόμοι, καὶ οἱ τέσσερες, ὅπως δηλώνεται στὸ Προλόγισμα τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Ἰδρύματος, τοῦ καὶ ἐκδότου, στὴν ἀρχή – ὅπου καὶ ἀπευθύνονται τὰ εὔσημα τῆς εὐαρέσκειας – ἀλλὰ καὶ στοὺς σχετικούς κολοφῶνες στὸ τέλος, στοιχειοθετήθηκαν στὴν “Φοινίκη” – τοῦ ζεύγους τῶν φίλων ἀρίστων τυπογράφων Ἰωάννου καὶ Μαριάννας Σούκη – (Τερψιχόρης 9, Ἡράκλειον Ἀττικῆς), καὶ ἐκτυπώθηκαν ἀπ’ τὸν καλὸ τυπογράφο Τάσο Βαγενᾶ (Ἀγ. Βαρβάρας 101, Δάφνη). Ἡ βιβλιοδεσία ἐγινε σὲ δυὸ ἔμπειρα βιβλιοδετικά ἐργαστήρια, μὲ τὰ ὁποῖα συνεργάζεται ἡ “Φοινίκη”.

§ Ἡ ἔκδοσις, βέβαια, εἶναι τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, μὲ αὐτονόητη τὴν χορηγία, μέσω τοῦ τακτικοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ Ἰδρύματος. Ἐνίσχυσαν οἰκονομικά, σχεδὸν ἐξ ἡμισείας γιὰ τοὺς τόμους τῆς Ὑδρας καὶ τοῦ Σινᾶ, «ὁ Ἱερὸς Καθεδρικός Ναὸς Παναγίας τῆς Φανερωμένης Ὑδρας» καὶ «τὸ Ἱδρυμα Ὁρους Σινᾶ» ἀντίστοιχα, καὶ γιὰ τὴν ἀποπληρωμὴ τῶν πρόσθετων δαπανῶν ἐκδόσεως τοῦ τόμου *Μετέωρα* οἱ ἱερὲς Μονὲς τῶν Μετεώρων Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος – Μεγάλου Μετεώρου, Ἀγίων Πάντων – Βαρλαάμ, καὶ Ἀγίου Στεφάνου.

§ Διορθωτὲς καὶ ἐπιμελητὲς τῆς ἐκδόσεως τοῦ κάθε τόμου εἶναι οἱ φιλοπονώτατοι συγγραφεῖς τοὺς καταλογογράφοι, ποὺ οἱ ἴδιοι μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ φωτογράφοι (Ὑδρα, Μετέωρα, καὶ ἐν μέρει Ἀγγλία), συνεπικουρούμενοι ἀπ’ τὴν φιλότιμη διορθωτικὴ ἐπιμέλεια τοῦ ἐπιστημονικοῦ συνεργάτου τοῦ Ἰδρύματος κ. Γρηγορίου Ἀναστασίου, διδάκτορος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

§ Οἱ προκαταρκτικὲς ὁδηγίες γιὰ τὴν ἐτοιμασία τῶν ἐκδόσεων, ὁ σχεδιασμὸς καὶ ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν στοιχείων στὰ διάφορα μεγέθη τοὺς, καὶ ἡ τελικὴ αἰσθητικὴ θεώρηση καὶ διόρθωση τυχόν ἀβλεπτημάτων, ἀκόμη καὶ “ἐπὶ τοῦ πιεστηρίου”, καὶ τὸ περίφημο “τυπωθήτω”, εἶναι ἡ δική μου ματιά, κι ἡ ὑπογραφή μου. Τὰ ἐπὶ πλέον, ἄρα, ἀβλεπτήματα ποὺ μένουν καὶ τυπώνονται καὶ τὰ “πιάνει” ἡ δική σας ματιά, εἶναι δικά μου “ὀφειλήματα”, καὶ παρακαλῶ τὸν καθένα «ἄφες ἐμοί, τὸ παράπτωμα τοῦτο».

Ἡ δομὴ τοῦ Καταλόγου

§ Ἡ δομὴ τοῦ Καταλόγου – τοῦ κάθε τόμου – τώρα, εἶναι ἡ κλασικὴ διάρθρωση ἐνὸς ἀμιγροῦς Καταλόγου χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς,

ὅπως αὐτὴ καθιερώθηκε μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ ἑπτατόμου Καταλόγου τοῦ γράφοντος *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ*, καὶ οἱ φιλόπονοι μαθητές μου καταλογογράφοι, ἐν προκειμένῳ, προκρίνουν νὰ ἀκολουθοῦν. Μετὰ τοὺς τίτλους καὶ τὰ ἄλλα γνωριστικὰ στοιχεῖα καὶ τὴν ἀφιέρωση, προτάσσεται ὁ Πρόλογος ἢ Προλόγισμα ἢ Προλεγόμενα ὑπὸ τοῦ ὑποφαινομένου Γρ. Θ. Στάθης, ὁ Πίνακας τῶν Περιεχομένων καὶ ὁ κατάλογος τῆς πλούσιας βραχυγραφημένης Βιβλιογραφίας (βιβλίων καὶ μουσικῶν βιβλίων). Ἀκολουθεῖ ἡ Γενικὴ Εἰσαγωγή τοῦ συγγραφέως, ἢ, στὴν περίπτωσι τοῦ καταλόγου τῆς Ὑδρας, βραχεῖα εἰσαγωγή μὲ τὴν ἀρχαιοπρεπῆ ἀναφορὰ «τοῖς ἐντευξομένοις». Στὸν κατάλογο τοῦ Σινᾶ προτάσσεται καὶ Προλογικὸ Σημείωμα τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Σινᾶ, Φαράν καὶ Ραϊθῶ κ. Δαμιανοῦ.

§ Ὁ κατάλογος, αὐτὸς καθ' ἑαυτόν, ἢ καταλογογράφηση, δηλαδὴ, τῶν χειρογράφων – βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν – τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, καταλαμβάνει τὸ κύριο καὶ πλεῖστο μέρος τοῦ κάθε τόμου. Ἡ σειρὰ τῆς καταλογογραφίσεως τῶν συλλογῶν κατὰ μονές (Ὑδρα, Μετέωρα) καὶ κατὰ βιβλιοθήκας (Ἀγγλία), ὁ ἀριθμὸς χειρογράφων κάθε συλλογῆς καὶ οἱ σελίδες τοῦ καταλόγου ὅπου περιέχονται, ποικίλλουν ἀπὸ τόμο σὲ τόμο, καὶ βέβαια βρίσκονται ἀναγραμμένα στὸν πίνακα περιεχομένων, γιὰ εὐκόλο εὐρετηριασμό.

§ Στὴν ἀρχὴ τῆς κάθε ἐνότητος, ποὺ κοσμεῖται μάλιστα ἀπὸ ἓνα ἐπίτιτλο ἢ καὶ πρωτόγραμμα παρμένα ἀπὸ κάποιο ἢ κάποια χειρόγραφα, μετὰ ἀπὸ ἓνα μονόφυλλο μὲ τὸν σχετικὸ ψευδοτίτλο, προτάσσεται μία Εἰσαγωγή, στὴν ὁποία “μνημονορίζεται”, δηλαδὴ καταγράφεται ἡ ἔκφρασις τῶν προσωπικῶν συναισθημάτων ἀπ' τὴν πρώτη προσέλευσις στὴ μονὴ ἢ στὴ βιβλιοθήκη καὶ τὴν πρώτη προσέγγισις καὶ ἐνασχόλησις μὲ τὰ χειρόγραφα τῆς, καθὼς καὶ ἡ ἔκφρασις τῶν εὐχαριστιῶν πρὸς ὅλους ὅσοι βοήθησαν τὸν συγγραφέα κατὰ τὴν παραμονή του καὶ τὸ ἔργο τῆς καταλογογράφησης. Κάποιες φορὲς ὁ συγγραφεὺς βρίσκει στὴν ἀλγερινὴ θέσι νὰ κάνει μνημόσυνο κάποιων μοναχῶν ποὺ στὸ μεταξύ “ἐκοιμήθησαν”. Καὶ ἀπαραιτήτως ἡ εἰσαγωγή αὐτὴ ἀσχολεῖται μὲ τὴν βιβλιοθήκη καὶ τὰ χειρόγραφα καὶ μὲ τοὺς τυχόν προγενέστερους καταλογογράφους· ἡ σχετικὴ μὲ τὴν βιβλιοθήκη καὶ τὰ χειρόγραφα βιβλιογραφία ἔχει τὸν χῶρο τῆς ἐδῶ. Ἐδῶ λύνονται καὶ τὰ θέματα τῆς διπλαρίθμησης ἢ καὶ πολλαπλῆς ἀρίθμησης ποὺ φέρουν τὰ χειρόγραφα, κυρίως μὲ τὴν κατάρτισις ἐνὸς Ἀντιπαραβολικοῦ Πίνακος. Ἐνίοτε ὁ συγγραφεὺς προβαίνει σὲ ἀναταξινόμησι τῶν χειρογράφων, μὲ κριτήρια «οἷα ἢ σημειογραφία, αἱ χρονολογικαὶ ἐνδείξεις, τὸ (ὁμοειδὲς ἢ μὴ) περιεχόμενον αὐτῶν καὶ ἔτερα ὅμοια» (Ὑδρα).

§ Ἡ περιγραφὴ τῶν χειρογράφων γίνεται σὲ τριπλῇ διαστρωμάτωση. Πρῶτο· στὴν ἀρχὴ δίνονται τὰ στοιχεῖα ταυτότητος τοῦ χειρογράφου, οἱ παντοῖοι ἀριθμοὶ καὶ τὸ ὄνομά του, ἡ χρονία ἢ ἡ χρονολόγησή του, καὶ ἄλλα ἄξια ἰδιαίτερης μνείας στοιχεῖα. Δεύτερο· ἀκολουθεῖ ἡ ἀναλυτικὴ περιγραφὴ μὲ ἀναγραφὴ τῶν ἀκριβῶν τίτλων τῆς κάθε συνθέσεως, ὅπου καὶ τὸ ὄνομα τοῦ κάθε μελοποιοῦ, καὶ τοῦ ἀρχτικοῦ τοῦ ὕμνου, καὶ μὲ παρεμβολὴ πολλῶν μουσικολογικῶν κυρίως ἢ ἄλλων στοιχείων, τὰ ὅποια διακρίνονται ὡς γραμμένα μὲ μικρότερα στοιχεῖα. Τρίτο· τὸ τρίτο μέρος ἀφορᾷ στὴν κωδικολογικὴ περιγραφὴ καὶ τὴν προσφορὰ τῶν παντοίων ἄλλων σημειωμάτων καὶ ἐνθυμήσεων στὰ παράφυλλα τοῦ χειρογράφου. Τὴν ἀναλυτικὴ περιγραφὴ ἐμπλουτίζει ἡ φωτογραφικὴ παρεμβολὴ μιᾶς ἢ περισσοτέρων σελίδων τοῦ χειρογράφου, ἢ μέρους σελίδας, τυπωμένων βέβαια ἀσπρόμαυρα. Ἡ παραπομπὴ σὲ βιβλιογραφία, στὸ τέλος αὐτοῦ τοῦ τρίτου μέρους, γίνεται πολὺ φειδωλά – δὲν εἶναι δυνατόν νὰ εἶναι ἐξαντλητικὴ – καὶ μόνο σὲ περιπτώσεις ποὺ ὁ κώδικας ὅλος ἢ συγκεκριμένο περιεχόμενό του μελετήθηκε ἰδιαίτερα σὲ μονογραφίες ἢ ἄρθρα, καὶ κρίνεται ὅτι ἡ συμβολὴ εἶναι ἐξαιρετικὴ.

§ Τὸν Κατάλογο συμπληρώνουν ἀπαραιτήτως Εὐρετηριακοὶ Πίνακες, τρεῖς κύριοι καὶ ὅσοι ἄλλοι κρίνονται καλοί.

Α'. Μελουργῶν – Ποιητῶν – Κωδιογράφων·

Β'. Ἱστορικῶν προσώπων καὶ τοπωνυμίων·

Γ'. Παραστατικὸς τῶν περιγραφομένων χειρογράφων.

Οἱ ἄλλοι Πίνακες μπορεῖ κατὰ περίπτωσιν, ὅπως στὸν κατάλογο τῆς Ὑδρας, νὰ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

Δ'. Εἰκόνων καὶ πανομοιοτύπων (παρενθέτων ἐντὸς τοῦ κειμένου [1-89] καὶ ἐγχρώμων, δύο στὴν ἀρχὴ [Α'-Β'] καὶ τριάντα [Α'-Λ'] στὸ τέλος (σ. 467-470)· αὐτοὶ οἱ πίνακες στοὺς ἄλλους Καταλόγους ἐκτίθενται στὴν ἀρχή, στὸν Πίνακα Περιεχομένων·

Ε'. Κυρίων ὀνομάτων [σὲ σημειώσεις καὶ ὑποσημειώσεις] (βλ. τόμο Ὑδρας, σ. 471-472).

§ Ὁ κολοφῶνας καταγράφει τὸ γεγονὸς τῆς ἐκδόσεως καὶ τὴν τυπογραφικὴ ἄλυσίδα καὶ κατακλείει τὸν κάθε τόμο.

Προσπάθησα, φίλοι μου, νὰ πάρω στὰ χέρια μου τοὺς τέσσερις τόμους – πρᾶγμα βαρὺ καὶ δύσκολο – καὶ νὰ τοὺς ἀνοίξω ἀπ' τὴν ἀρχή, νὰ τοὺς διατρέξω ξεφυλλίζοντάς τους, καὶ νὰ τοὺς κλείσω μὲ τὸν κολοφῶνα, γυρίζοντας καὶ τὸ ὀπισθόφυλλο, θαρρῶντας πῶς ἔτσι σᾶς τοὺς παρουσίασα, χωρὶς ν' ἀδικήσω κάποια λεπτομέρεια. Θεωρῶ, ὅμως, ἄξιο

καὶ δίκαιο νὰ παρουσιαστοῦν ἐνώπιόν σας καὶ οἱ μουσικολόγοι καταλογογράφοι, καὶ ἔχοντες στὰ χέρια τους τὰ “βαῖα” τῆς εὐκαρπίας τους νὰ ἐκτυλίξουν τὴν ἐπιθυμίαν τῆς καρδίας τους αὐτὴν τὴν εὐσημὴ ὥρα, καὶ νὰ ἐκφέρουν “λόγον ἀγαθόν” καὶ σύντομον.

Ἐπιθυμῶ, ὅμως, νὰ σᾶς δώσω τὴν πληροφορία ὅτι ὁ κ. Ἐμμανουὴλ Γιαννόπουλος, πρόσφατα, τὴν 29ῃ Μαΐου, ἐκλέχτηκε Λέκτορας στὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ἀκόμα, ὅτι ὁ κ. Δημήτριος Μπαλαγεωργος εἶναι ὑπὸ ἐξέλιξη στὴν βαθμίδα τοῦ Ἐπικούρου Καθηγητοῦ, καὶ ὁ κ. Ἀχιλλεὺς Χαλδαιάκης στὴν βαθμίδα τοῦ Ἀναπληρωτοῦ Καθηγητοῦ.

Ἐπίλογος

Καὶ ὡς ἐπίλογος ἐδῶ ταιριάζει τὸ προοίμιο, μιὰ παράγραφός του, τῆς Γενικῆς Εἰσαγωγῆς τοῦ Α' τόμου τοῦ ἑπτατόμου Καταλόγου μου *ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ – ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ* (Αθήνα 1975), ὅπου λέγονται τὰ ὅσα σαρκοδένουν τὸ μουσικολογικὸ ὄραμά μου. Αὐτά, καὶ ἄλλες πτυχές ἀκόμα, εἶναι προφητικὰ γραμμένα καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις κατὰ καιροῦς, καὶ κυρίως στοὺς Προλόγους τῶν Καταλόγων ποὺ ἐκπονήθηκαν ἀπ' τοὺς πρώτους μαθητές μου.

Σᾶς παρουσιάζω, σὲ συρραφή, κάποιες παραγράφους, νὰ κλείσω τὸν λόγο μου, λέγοντας πάλι αὐτὰ ποὺ λέγονται στὴν ἀρχή, γιὰ αὐτὰ εἶναι τὸ πρωταρχικὸ μέλημά μου, κι αὐτὰ θὰ λέω καὶ ὡς ἀρχή καὶ ὡς μέση καὶ ὡς τέλος· γιὰ αὐτὰ ἀποτελοῦν «τὸ σύστημα πάσης τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», καὶ ἄρα τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας:

«Τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας ἐξ ἀρχῆς ἔθεσεν ὡς κύριο μέλημα αὐτοῦ τὴν καταλογογράφησιν τῶν χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, θεωροῦν τὸ ἔργον τοῦτο ὡς πρωταρχικῆς σημασίας παράγοντα διὰ τὴν συστηματικὴν μουσικολογικὴν σπουδὴν πάντων τῶν προβλημάτων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, τὸ μὲν ὡς μέσου τῆς ὀρθοδόξου λατρείας, τὸ δὲ ὡς μιᾶς τῶν Καλῶν Τεχνῶν, εὐρύτερον ἐξεταζομένης».

«Τὸ “μέλημα τῆς καταλογογράφησης τῶν χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς” ἐξυπακούεται ὅτι ἀφορᾷ στὸν σύνολο ἀριθμὸ τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς, καὶ ἐννοεῖται καὶ Μεταβυζαντινῆς καὶ Νεώτερης Ἑλληνικῆς, Μουσικῆς – Ψαλτικῆς, ὅπου γῆς ἀποκειμένων, καὶ πρώτιστα στὸν ἐλλαδικὸ ὠρο. Ἡ τιτλοφόρηση, ἀκριβῶς, τοῦ Καταλόγου προέκυψε ἀπ' αὐτὴν τὴν θέαση τοῦ ὅλου: “Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς”· τὸ δεύτερο τμῆμα τοῦ τίτλου εἶναι πάντοτε προσδιοριστικὸ τῆς σειρᾶς:

δηλαδή, “Ἁγιον Ὄρος”, ἢ “Μετέωρα”, ἢ “Πάτμος”, ἢ “Σινᾶ”, ἢ “Νησιωτικὴ Ἑλλάς”, [ἢ “Ἀγγλία”,] ἢ “Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος”, ἢ ὅ,τι ἄλλο».

«Ἡ εὐχὴ ποὺ ἀρχὴ-ἀρχὴ ἐκφράστηκε, δηλαδή νὰ ἐκδίδονται οἱ κατάλογοι τῶν χειρογράφων Βυζαντινῆς Μουσικῆς, μάλιστα οἱ ἀναφερόμενοι σὲ μιὰ μεγάλη ὁλότητα χειρογράφων, μιᾶς Μονῆς ἢ μιᾶς Βιβλιοθήκης, ἢ μιᾶς εὐρύτερης περιοχῆς, ἢ μιᾶς χώρας ὁλόκληρης, ἀπ’ τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας πραγματώνεται τώρα καὶ ἡ εὐφροσύνη περισσεύει. Ἐγγραφα παλαιότερα καὶ τὸ ἀνακαλῶ κι ἐδῶ, ὡς ἓνα μικρὸ “μνημονάρι”, κατὰ τὸ συνήθειό μου: “Τὸ Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ ὁ Διευθυντὴς αὐτοῦ, ἡ ἐμὴ ταπεινότης, καὶ ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος διὰ τοῦ [ἐκάστοτε] Ἀρχιεπισκόπου, [καὶ νῦν τοῦ] κυρίου Ἱερωνύμου, [ἐρευνητοῦ ἐπιστήμονος τοῦ ἰδίου καὶ θερμοῦ ἀντιλήπτορος τοῦ ἔργου ποὺ συντελεῖται ἀθόρυβα], ἔχουν τὴν ἰσχυρὰν θέλησιν νὰ ἀνεύρουν καὶ καταστήσουν γνωστὰ τὰ μύρια τόσα μελοποιήματα τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μελοποιῶν καὶ ψαλτῶν, ὅπου γῆς, δι’ ὧν οἱ πιστοὶ προσομιλοῦν μετὰ τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἁγίων ἐν τοῖς ἐπουρανίοις καὶ συνευφραίνονται μετὰ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ἐπὶ γῆς, καὶ νὰ ἐγείρουν ὡς ἄλλα ἱστορικὰ μνημεῖα τοὺς Καταλόγους τῶν Μνημείων, ἥτοι τῶν Χειρογράφων, τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς”».

Θεατρικότητα και μουσικότητα. Συμβολή στην αισθητική της όπερας*

Μάρκος Τσέτσος

«Οτιδήποτε κάποτε συγκλόνισε και χάρις στην έμπνευση της δημιουργικής φαντασίας στράφηκε ενάντια σε μια παράδοση, ξεθωριάζει με το πέρασμα του χρόνου. Καταντά αυτονόητο και τετριμμένο, χάνεται από τη θέα. Κάθε φορά χρειάζονται άλλα μάτια για να κάνουν ορατό, με άλλο τρόπο, αυτό που κάποτε ειδώθηκε αλλά δεν μπορούσε να κρατηθεί». ¹ Τα λόγια αυτά του Helmuth Plessner περιγράφουν γλαφυρά τη μοίρα των ανθρώπινων δημιουργημάτων και μαζί ένα βασικό πρόβλημα των επιστημών του ανθρώπου. Γιατί χρειάζονται «νέα μάτια» όχι μόνο για να δει ή, καλύτερα, για να κατανοήσει κανείς εκ νέου την ιστορική σημασία ενός αντικειμένου που πλέον συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμικού του περιβάλλοντος, αλλά και για να συνειδητοποιήσει πόσο λίγο αυτονόητο είναι το αυτονόητο, πόσο ανοίκειο το οικείο, πόσο λίγο φυσικό είναι αυτό που η παράδοση κατέστησε δεύτερη φύση. Χρειάζεται η απόσταση για να ξανακερδηθεί η εγγύτητα, η απλοϊκή ματιά για να ιδωθεί το περίπλοκο. Αλλά αυτό δεν αρκεί· η θεωρία οφείλει επιπλέον να θέτει το ερώτημα για τους όρους δυνατότητας, για την «υπερβατολογική θεμελίωση» προϊόντων της ανθρώπινης δημιουργικότητας, των οποίων τη συνθετότητα και αινιγματικότητα έχει προηγουμένως αναδείξει η ανάλυση.

Προς τις δύο αυτές κατευθύνσεις θα στραφεί η ακόλουθη εξέταση της όπερας, του πιο πλούσιου, του πιο σύνθετου αλλά και του πιο παράξενου ² συνάμα είδους της καλλιτεχνικής νεωτερικότητας· και η όπερα είναι

* Στην αρχική του μορφή το κείμενο αυτό αναγνώστηκε υπό τον τίτλο «Θεατρικότητα και μουσικότητα στην όπερα. Απόπειρα κατανόησης μιας προβληματικής σχέσης» στο πλαίσιο του φιλοσοφικού εργαστηρίου «Τοπικά ιβ': Θεατρικότητα και Θεωρία», που διοργάνωσε η Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου στα Κύθηρα, τον Σεπτέμβριο του 2007.

¹ Helmuth Plessner, «Mit anderen Augen», *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 2003, τόμος 7, σ. 102.

² Βλ. Oskar Bie, *Die Oper*, S. Fischer Verlag, Βερολίνο 1923, που ξεκινά με τη φράση: «Η όπερα είναι ένα αδιανόητο έργο τέχνης». Για τη σημερινή κατάσταση στην έρευνα της όπερας, βλ. Nicholas Till (επιμ.), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012. Για μια θεσμική ιστορία της όπερας, βλ. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Metzler, Στουτγάρδη 2016.

σίγουρα κάτι παράξενο, αν αναλογιστεί κανείς ότι σε αυτήν οι δρώντες δεν ομιλούν, ως όφειλαν, αλλά τραγουδούν. Αν στην περίπτωση του δρώντος που ομιλεί στο θέατρο έχουμε καλλιτεχνική αναπαράσταση μιας εν γένει υπαρκτής κατάστασης, στην περίπτωση του δρώντος που τραγουδά στην όπερα κάθε αναφορά προς το υπαρκτό εκπίπτει, γεγονός που θέτει εν αμφιβόλω την αναπαραστατική λειτουργία της όπερας ή, εν πάση περιπτώσει, καθιστά ζητούμενο τη φύση αυτής της αναπαράστασης. Αν το θέατρο έχει να επιλύσει καλλιτεχνικά ως πρόβλημα το γεγονός ότι στην πραγματική ζωή η πράξη σπάνια συνοδεύεται από τη λέξη και καταφεύγει συνήθως στην υποκατάσταση της πράξης από τη λέξη που την σημαίνει, η όπερα, πόσο μάλλον, έχει να αντιμετωπίσει το γεγονός ότι στην πραγματική ζωή ουδέποτε, παρά μόνο τυχαία και επουδενί ουσιωδώς, η πράξη συνοδεύεται από τη μουσική. Η ένσταση ότι μπορούμε τόσο να ομιλούμε όσο και να τραγουδούμε κατά την τέλεση μιας εργασίας είναι, όσον αφορά το θέατρο και την όπερα, εύστοχη μόνο για τις περιπτώσεις όπου αναπαρίστανται τέτοιου είδους επικουρικές από δραματουργική άποψη καταστάσεις και όπου, σημειωτέον, οι λέξεις αναφέρονται είτε σε κάτι άσχετο προς την παράλληλα τελούμενη εργασία, είτε στο νόημά της (τουτέστιν στο σκοπό της) και μόνο περιστασιακά στην περιγραφή της, τη στιγμή που οι μουσικές φράσεις ούτε περιγράφουν ούτε νοηματοδοτούν, όχι μόνο πράξεις εργασίας, αλλά και οποιεσδήποτε άλλες.³ Και τούτο για τον απλούστατο λόγο ότι η μουσική δεν έχει τη δυνατότητα, όπως η γλώσσα, να σημάνει πράγματα και πράξεις, αλλά μόνο να εκφράσει εσωτερικές καταστάσεις των δρώντων και αυτό μονοσήμαντα μόνον υπό όρους, εντός ιστορικά προσδιορισμένων μουσικών συμβολικών πλαισίων δηλαδή. Το πράγμα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο αν συνυπολογίσουμε και την κατά καιρούς διατυπωμένη αμφισβήτηση ακόμα και της εκφραστικής λειτουργίας της μουσικής.⁴

Αν τώρα το θέατρο ελαττώνει στο ελάχιστο την αναπαράσταση συγκεκριμένων πράξεων από τη φύση τους βουβών και έτσι αναγκαία απομακρύνεται από μια διάσταση του πραγματικού, η όπερα, όποτε επιθυμεί να φανεί αληθοφανής, τείνει να ελαχιστοποιεί ακόμα και την αναφορά των αδόμενων λέξεων σε συγκεκριμένα πράγματα και πράξεις. Ο χωρισμός σε άρια (aria) και ρετσιτατίβο (recitativo) στην όπερα του 17ου

³ Πρβλ. Fred Kersten, *Galileo and the "Invention" of the Opera. A Study in the Phenomenology of Consciousness*, Springer, Dordrecht 1997.

⁴ Κλασικό από αυτή την άποψη παραμένει το βιβλίο του Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας, Αθήνα 2003).

και του 18ου αιώνα αυτόν ακριβώς τον σκοπό εξυπηρετεί: η από μουσική άποψη πλήρως ανεπτυγμένη άρια ακινητοποιεί τη δράση εστιάζοντας στην εσωτερική κατάσταση των δρώντων, τη στιγμή που η εξέλιξη της δράσης ή η περιγραφή της αφήνονται στο δευτερευούσης μουσικής αξίας ρετσιτατίβο.⁵ Η εσωτερική αντινομία της όπερας, την οποία πρέπει πρωτίστως να λαμβάνει υπόψη κάθε αισθητική θεωρία της, είναι η ουσιαστική ασυμβατότητα της μουσικής με την ένσκηνη πράξη και την τελεολογικά νοηματοδοτημένη δυναμική χρονικότητά της⁶ ή, διαφορετικά, η φυσική ροπή της μουσικής προς τη ακινησία της εκφραστικής κατάστασης ή, με άλλα λόγια, η θεμελιώδης αντίθεση θεατρικότητας και μουσικότητας. Η ιστορία της όπερας και της αισθητικής της δεν είναι παρά μια διαρκής προσπάθεια επίλυσης αυτής της αντίθεσης, μια ιστορία συμβιβασμών και υποχωρήσεων τόσο υπέρ του θεάτρου, όσο και υπέρ της μουσικής. Ας ανατρέξουμε σε κάποιους σταθμούς αυτής της ιστορίας.

Στο μουσικό λεξικό του Ferdinand Hirsch, η όπερα ορίζεται ως «μουσικό σκηνικό έργο όπου μουσική, δραματική ποίηση, σκηνική δράση και διάκοσμος (σκηνικά, κοστούμια) συνιστούν μια καλλιτεχνικά διαμορφωμένη ενότητα και βρίσκονται μεταξύ τους σε διαρκή αλληλεπίδραση».⁷ Στην πραγματικότητα, η ενότητα των στοιχείων της όπερας δεν υπήρξε παρά ευσεβής πόθος της θεωρίας, καθώς στην πράξη πάντοτε κάποιο από τα στοιχεία διεκδικούσε τα πρωτεία εις βάρος των υπολοίπων, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου ρητή επιδίωξη των συνθετών ήταν ακριβώς η αποκατάσταση της δίκαιης ισορροπίας τους. Η όπερα αποτελεί προϊόν των ευρύτερων προσπαθειών των εκπροσώπων της Ιταλικής Αναγέννησης για αναβίωση των αισθητικών αξιών της κλασικής αρχαιότητας. Για τη νομιμοποίηση του εγχειρήματός τους, οι φλωρεντιανοί ιδρυτές της όπερας επικαλέστηκαν μια θεωρία της εποχής που ήθελε το αρχαίο δράμα να τραγουδιέται πλήρως, και όχι μόνο τα χορικά ή κάποια λυρικά αποσπάσματα. Για το σκοπό αυτό, η μουσική

⁵ Φυσικά, η εξέλιξη της όπερας χαρακτηρίστηκε από την τάση ρευστοποίησης των ορίων μεταξύ άριας και ρετσιτατίβου, με αποκορύφωμα το «μουσικό δράμα» του Richard Wagner και με ριζικές συνέπειες στο σχεδιασμό της δραματοουργίας και του λιμπρέτου. Βλ. Christopher Headington, Roy Westbrook και Terry Barfoot, *Opera. A History*, The Bodley Head, Λονδίνο 1987.

⁶ Με αναφορά πρωτίστως στη «δραματική» μουσική του Beethoven, η σύγχρονη μουσική αφηγηματολογία επιχείρησε να κατανοήσει τη μουσική, στο σύνολό της, με πραξιολογικούς όρους. Τα αποτελέσματα, ωστόσο, του εγχειρήματος παρέμειναν αμφιλεγόμενα. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Μουσική Αφηγηματολογία: Μια γενική επισκόπηση και μια εφαρμογή (Μπετόβεν, Op. 59, No 3)», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 99-120.

⁷ Ferdinand Hirsch, *Das große Wörterbuch der Musik*, Verlag Neue Musik, Βερολίνο² 1987, σ. 329.

έπρεπε να εγκαταλείψει την πολυφωνία, η οποία υπονόμει την κατανόηση του ποιητικού κειμένου, και οι συνθέτες να επινοήσουν μια μορφή μουσικής του εκφοράς μεταξύ τραγουδιού και απαγγελίας, το λεγόμενο *canto* ή *stile recitativo* (αργότερα *stile espressivo* και *rappresentativo*). Η μονωδία έπρεπε να δεσπόζει και η μουσική να βρίσκεται πλήρως στην υπηρεσία της ποίησης, αποσκοπώντας στην ενίοτε σχολαστική απόδοση του συναισθηματικού μηνύματος του κειμένου. Ωστόσο, το νέο μουσικοθεατρικό είδος δεν αποτέλεσε μελοποίηση έργων της αρχαιοελληνικής δραματουργίας, αλλά στηρίχθηκε στις προσπάθειες ποιητών της εποχής να δημιουργήσουν μια νέα μορφή δραματικής ποίησης που να προσφέρεται στη μουσική της εκφορά από σκηνής. Στην πραγματικότητα, στους πρόγονους της όπερας δεν συγκαταλέγεται το δραματικό θέατρο, αλλά ήσσονος δραματικής κινητικότητας και δραματουργικού ενδιαφέροντος θεάματα, όπως το μεσαιωνικό λειτουργικό δράμα και τα σκηνικά δρώμενα με άσματα, το διδακτικό δράμα και, κυρίως, το ειδυλλιακού χαρακτήρα ποιμενικό δράμα με μουσική (*pastorale*).⁸ Η ελαχιστοποίηση της δράσης διευκόλυνε την επίλυση του ήδη δύσκολου προβλήματος της εκφραστικά πειστικής σύζευξης ποίησης και μουσικής. Ήδη στην πρώτη όπερα του Monteverdi, τον *Ορφέα*, η εξόχως εκφραστική μουσική απόδοση του εξαίρετου ποιητικού κειμένου του Striggio περιορίζει την απόδοση του θανάτου της Ευρυδίκης σε μια σύντομη αναφορά της αγγελιαφόρου στη δεύτερη πράξη («Ahi, caso acerbo»), η δε κάθοδος στον Άδη επικεντρώνεται αποκλειστικά στο διάλογο του Ορφέα με τον Χάροντα. Πλήθος λυρικών μονολόγων, ποιμενικών σκηνών και χορικών σχολίων συνθέτουν έναν λυρικό καμβά αδιαμεσολάβητης εναλλαγής τυποποιημένων συγκινησιακών συμπεριφορών, των λεγόμενων *affetti*.⁹

Η μετέπειτα πορεία της όπερας είναι μια ιστορία ολοένα αυξανόμενων παρεμβολών στη δραματουργική ροή «άσχετων περιστατικών και χαρακτήρων, θεαματικών σκηνικών εφέ και ασύμβατων κωμικών επεισοδίων. Η εισβολή του κωμικού, του γκροτέσκου και του απλώς εντυπωσιακού σε ένα, υποτίθεται, σοβαρό δράμα υπήρξε κοινή πρακτική

⁸ Βλ. Robert Donnington, *The Rise of Opera*, C. Scribner's Sons, Νέα Υόρκη 1981· David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σ. 19 κ.εξ.· Frederick William Sternfeld, *The Birth of Opera*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1993.

⁹ Βλ. John Whenham (επιμ.), *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge University Press, Cambridge 1986· Attila Csampai και Dietmar Holland (επιμ.), *Orfeo (Claudio Monteverdi), Orpheus und Eurydike (Christoph Willibald Gluck): Texte, Materialien, Kommentare*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1988.

των ιταλών λιμπρετιστών κατά τη διάρκεια σχεδόν ολόκληρου του 17ου αιώνα. Ήταν ένδειξη ότι η ακεραιότητα του δράματος δεν είχε πλέον προτεραιότητα, όπως στους πρώιμους Φλωρεντιανούς και στον Monteverdi, και ότι οι αρχαίοι ρωμαϊκοί και ελληνικοί μύθοι κατάντησαν να θεωρούνται απλά και μόνο συμβατικό υλικό προς επεξεργασία με οποιονδήποτε τρόπο υποσχόταν να παράσχει διασκέδαση και να προσφέρει καλές ευκαιρίες στον συνθέτη και τους τραγουδιστές. Η κατάπτωση του λιμπρέτου συνέπεσε με την ανάπτυξη ενός επιβλητικού ύφους θεατρικής μουσικής. Ο Ορφέας του Rossi είναι, στην πραγματικότητα, μια διαδοχή όμορφων αριών και [φωνητικών] συνόλων, καλά υπολογισμένη ώστε να κάνει τον ακροατή να ξεχνά τα ελαττώματά του ως δράματος». ¹⁰ Μέχρι την εποχή της μεταρρύθμισης του Gluck, βλέπουμε ένα από τα στοιχεία της θεωρητικά ποθούμενης ενότητας, που περιέγραψε ο Hirsch, όχι μόνο να δεσπόζει των άλλων, αλλά και να οδηγεί στην παρακμή του δράματος σε αγοραίο θέαμα – μην ξεχνάμε την εμπορευματοποίηση της όπερας, αρχής γενομένης από τη Βενετία¹¹ – και στον υποβιβασμό της ποίησης σε υπάκουο υπηρέτη της μουσικής δεξιολογίας. Οι δομικές παγιώσεις της ιταλικής όπερας του 17ου αιώνα αφορούσαν στην επικέντρωση στο solo τραγούδι με σχετική παραμέληση των φωνητικών συνόλων και της ενόργανης μουσικής, στον χωρισμό του ρετσιτατίβου από την άρια και μαζί της εκφραστικής από την δραματική λειτουργία, και στην εισαγωγή διακριτών στιλ και προτύπων για τις άριες.

Την κατάσταση, όπως είπαμε, ήρθε να αλλάξει ο Christoph Willibald von Gluck, ο οποίος στην αφιέρωση της πρώτης έκδοσης της όπερας *Άλκηστη*, το 1769, γράφει: «Επιχειρώντας να γράψω τη μουσική για την *Άλκηστη* αποφάσισα να την απαλλάξω απ' όλες εκείνες τις καταχρήσεις που εισήχθησαν σε αυτήν είτε από την λανθασμένη ματαιοδοξία των τραγουδιστών είτε από την υπερβολική προσήνεια των συνθετών, που παραμόρφωσαν την ιταλική όπερα και την κατάντησαν από το πιο υπέροχο και όμορφο θέαμα στο πιο ανόητο και ανιαρό. Προσπάθησα να περιορίσω τη μουσική στην αληθινή της αποστολή, που είναι να υπηρετεί την ποίηση με τα μέσα της έκφρασης, ακολουθώντας τις καταστάσεις της υπόθεσης, χωρίς να διακόπτω τη δράση ή να την παραφορτώνω με

¹⁰ Donald Jay Grout και Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Norton, Νέα Υόρκη ⁴1988, σ. 368.

¹¹ Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley και Los Angeles 2007.

άχρηστες λεπτομέρειες και καλλωπισμούς».¹² Και στη συνέχεια ο Gluck περιγράφει μια σειρά δομικών αλλαγών, στις οποίες δεν χρειάζεται να αναφερθούμε. Σημασία έχει να υπογραμμιστούν οι αξίες στις οποίες βασίστηκε η μεταρρύθμιση της όπερας από τον Gluck.¹³ Σύμφωνα με τα λόγια του, «η απλότητα, η αλήθεια και η φυσικότητα είναι οι μεγάλες αρχές της ομορφιάς σε κάθε καλλιτεχνική έκφραση».¹⁴ Το τίμημα, ωστόσο, των μεταρρυθμιστικών προσπαθειών του Gluck ήταν μια ορισμένη απλοποίηση της μουσικής γλώσσας, η ενίοτε βεβιασμένα συγκρατημένη μουσική έκφραση, και όλα αυτά προκειμένου η μουσική να μην διαταράσσει την στηριγμένη στο ποιητικό κείμενο ενότητα του δράματος. Παρ' ότι ο Gluck άμβλυne τις διαφορές μεταξύ ρετσιτατίβου και άριας, δεν αποτόλμησε την κατάργηση της δομικής διάκρισής τους, ούτε απέφυγε τις σχηματικότητες του λιμπρέτου. Ο συνθέτης και ο τραγουδιστής έπρεπε ακόμα να διατηρηθούν στο προσκήνιο. Η όπερα παρέμεινε υπόθεση της μουσικής, με τη θεατρικότητα υποτελή στη μουσικότητα. Η μέγιστη ενότητα των στοιχείων της όπερας, που μπόρεσε να επιτευχθεί στην *opera buffa*,¹⁵ είχε και αυτή με τη σειρά της ως τίμημα την περιστολή του μουσικού εκφραστικού λεξιλογίου, την τυποποιημένη απλοποίηση της αρμονικής γλώσσας και την εστίαση του ενδιαφέροντος στην κωμική πλοκή.

Η θεωρία και η πράξη του βαγκνερικού μουσικού δράματος φιλοδόξησε να δώσει τέλος στη διαμάχη για το ποιος είναι υποτελής σε ποιον – η μουσική στην ποίηση ή η ποίηση στη μουσική. Τη διαλεκτική σύνθεση των δύο αυτών στοιχείων αναζήτησε ο Wagner σε ένα τρίτο, στο δράμα.¹⁶ Ο Carl Dahlhaus επισημαίνει την ασάφεια της κεντρικής αυτής έννοιας της αισθητικής του Wagner, η οποία δεν αφορά ούτε το γραπτό ποιητικό κείμενο, ούτε τη μουσική: «Το κείμενο, η ποίηση, όπως και η μουσική, κατανοείται από τον Wagner ως μέσο του δράματος και όχι ως

¹² Christoph Willibald von Gluck, «*Alceste – Dedication*», στο: Oliver Strunk (επιμ.), *Source Readings in Music History*, Faber, Λονδίνο και Βοστόνη 1981, τόμος 4, σ. 99-100.

¹³ Roland Tenschert, *Christoph Willibald Gluck, Der grosse Reformator der Oper*, Verlag Otto Walter, Olten 1951· Walther Vetter, «Glucks Entwicklung zum Opernreformer», *Archiv für Musikwissenschaft* 6/2, 1924, σ. 165-212.

¹⁴ Gluck, ό.π., σ. 101.

¹⁵ Ruggero Vené, «The Origin of Opera Buffa», *The Musical Quarterly* 21/1, 1935, σ. 33-38· John Platoff, «Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale», *The Journal of Musicology* 7/2, 1989, σ. 191-230.

¹⁶ Βλ. τα δύο σημαντικά θεωρητικά γραπτά του των χρόνων της ελβετικής εξορίας, *Das Kunstwerk der Zukunft* [Το έργο τέχνης του μέλλοντος] (1849) και *Oper und Drama* [Όπερα και δράμα] (1850).

πεμπτουσία του».¹⁷ Το βαγκνερικό δράμα, στην πραγματικότητα, αναφέρεται πρωτίστως στο μιμικό-σκηνικό παρόν, στην πλήρη «πραγματοποίηση» (Verwirklichung) της ποιητικής πρόθεσης από τον τραγουδιστή-ηθοποιό, ο οποίος προάγεται έτσι από τον Wagner σε κεντρικό πρωταγωνιστή της υλοποίησης της δραματικής ιδέας, σε αντίθεση με τον συνθέτη και τον ποιητή στην παραδοσιακή όπερα. Σύμφωνα με τον Dahlhaus, ο Wagner αντιστρέφει την παραδοσιακή ιεραρχία των τεχνών, φέρνοντας τη μιμική παρουσίαση στην κορυφή της· ακολουθεί η μουσική που παρέχει το συναισθηματικό σύστοιχο της μιμικής παρουσίας και στην τελευταία θέση τοποθετείται η ποίηση, της οποίας ο αφηρημένος χαρακτήρας των λέξεων μόνο επικουρικό ρόλο μπορεί να προσφέρει.¹⁸ Πηγαίνοντας ακόμη παραπέρα, ο Wagner υποβιβάζει την τέχνη σε απλό μέσο έκθεσης της αστρέβλωτης από τις δυνάμεις της ιστορίας ανθρώπινης φύσης: «Η ουσία του δράματος, όπως την φανταζόταν ο Wagner, είναι μια ιδέα που υπερβαίνει την περιοχή της τέχνης: αυτή του “καθαρά ανθρώπινου”, την οποία ο Wagner αναζήτησε στη μυθική προϊστορία – στις μορφές του Siegfried και της Brünnhilde – προκειμένου να το διασώσει στο έργο τέχνης για το μέλλον».¹⁹ Το «καθαρά ανθρώπινο», ως περιεχόμενο του αληθινού δράματος, νομιμοποιεί τόσο την ποιητική όσο και τη μουσική έκφραση, προσδίδοντάς τους ουσία και αλήθεια. Εγγύτερη, τώρα, στο «καθαρά ανθρώπινο» συμβολική μορφή είναι αυτή του μύθου και όχι της ιστορίας.²⁰ Όσο κι αν δεν το ήθελε, ο Wagner υιοθέτησε σε αυτό το σημείο ένα από τα ιδανικά της παραδοσιακής όπερας, τουτέστιν την προτίμηση που αυτή έδειχνε στα απαλλαγμένα από την ιστορία μυθολογικά θέματα· και όχι μόνο σε αυτό το σημείο. Όπως παρατηρεί ο Dahlhaus, η θεατρικότητα του Wagner, η εμμονή του στην πλήρη υλοποίηση της δραματικής πρόθεσης στο σκηνικό παρόν, τον απομάκρυνε από τις αρχές του κλασικού, «κλειστού τύπου» δράματος, όπου οι πράξεις υποκαθίστανται από αναφορές σε αυτές, και τον έφερε εγγύτερα στον «ανοικτό τύπο»,²¹ στον οποίο ανταποκρίνεται περισσότερο η όπερα, δηλαδή σε παραθέσεις σκηνών δράσης χωρίς απαραίτητα δραματική διαμεσολάβηση. Ο Wagner προσπάθησε να

¹⁷ Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Bärenreiter, Kassel 1990, σ. 7.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 13.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 15.

²⁰ Πρβλ. Γιώργος Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ. Το «καθαρά ανθρώπινο»*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004.

²¹ Ο Dahlhaus επικαλείται το βιβλίο του Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, Μόναχο ³1968.

αποκαταστήσει αυτή τη διαμεσολάβηση με τη βοήθεια της μουσικής και των περιφνημών «καθοδηγητικών μοτίβων» (Leitmotive), που παρέχουν ένα επιπλέον «αναστοχαστικό» στρώμα αναφοράς στο παρελθόν και στο μέλλον, λειτουργώντας ως ανάμνηση και προϋδέαση (Ahnung) γεγονότων. Στην όπερα τον στρέφει και η εκ μέρους του ασυνείδητη αναβίωση της αισθητικής των παθών (affetti), τύπων δηλαδή συγκινησιακής συμπεριφοράς, των οποίων οι ήρωες του δράματος δεν είναι παρά απλοί φορείς και στων οποίων τη γρήγορη και αδιαμεσολάβητη – και επομένως αναληθοφανή – εναλλαγή υπόκεινται. Έτσι, τα μουσικά δράματα του Wagner αποτελούν, στην πραγματικότητα, υβρίδια των μορφών της ανοικτής και της κλειστής μορφής του δράματος, της όπερας και του κλασικού θεάτρου, του φαντασμαγορικού θεάματος και του δράματος χαρακτήρων. Η μουσική, όπου επιτέλους καταργείται η διάκριση ανάμεσα σε ρετσιτατίβο και άρια και ο μουσικός λόγος ενοποιείται στο στοιχείο της «ατέρμονης μελωδίας» (unendliche Melodie), αγγίζει τα όρια των συμβολικών της δυνατοτήτων, με τίμημα ωστόσο την απώλεια της μορφολογικής της αυτοτέλειας, όπως είχε ήδη επισημάνει ο Nietzsche.²² Οι απόπειρες ορισμένων μουσικολόγων, όπως ο Lorenz,²³ να αναδείξουν λανθάνουσες δομές που συνέχουν τη βαγκνερική μουσική φαντασμαγορία, παραμένουν μάλλον προϊόντα υπερβάλλοντος ζήλου και αγωνιώδους απολογητικής. Στην υπηρεσία της μιμικής παρουσίασης και προς επίρρωσή της, τόσο η μουσική όσο και η γλώσσα αποκτούν χαρακτήρα χειρονομίας. Ο Dahlhaus έχει εύστοχα επισημάνει ότι όσο πιο θεατρικός γίνεται ο Wagner, τόσο απομακρύνεται από τις αρετές του ομιλούντος θεάτρου, όπου σκιαγραφούνται αληθινοί χαρακτήρες και όχι συμπεριφορικοί τύποι, και όπου οι αποφάσεις είναι προϊόν διαλεκτικής και όχι αδιαμεσολάβητης παρόρμησης.²⁴

Στην παραπάνω συνοπτική ιστορία της όπερας, των μεταρρυθμιστών και των κριτικών της, σκιαγραφήθηκε ο ανορθολογικός, αναληθοφανής ως προς την αναπαράσταση του πραγματικού και κατεξοχήν έντεχνος χαρακτήρας της. Η θεωρία, αν δεν θέλει να αρκεστεί στην εύκολη λύση της συμβασιοκρατίας, οφείλει να στοχαστεί πάνω στο γεγονός της αισθητικής

²² Βλ. τα κλασικά κείμενα *Der Fall Wagner* και *Nietzsche contra Wagner* (1888).

²³ Alfred Lorenz, «Der musikalische Aufbau von Richard Wagners *Tristan und Isolde*», *Bayreuther Festspielführer* 1938, σ. 139-145.

²⁴ Για μια ισχυρή ιδεολογική-αισθητική κριτική στον Wagner από την πλευρά της φιλοσοφίας, βλ. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, Λειψία 1923, και Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* [1952], *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1986, τόμος 13.

εγκυρότητας της όπερας και να αναζητήσει γι' αυτήν νομιμοποιητικά ερείσματα. Και πρώτα απ' όλα, πρέπει να συζητήσει το πρόβλημα της ενότητας των στοιχείων της όπερας, τουτέστιν της δράσης, της γλώσσας και της μουσικής. Όπως είδαμε, κατά καιρούς επιχειρήθηκε αναγωγή της ενότητας σε ένα από τα στοιχεία: στην πρώτη φάση της όπερας στην ποίηση, κατόπιν στη μουσική (με ιστορική αποκορύφωση τον Mozart, σημειωτέον) και τέλος, με τον Wagner, στη σκηνική δράση και τη μιμική έκφραση. Εντούτοις, όλες τούτες οι δυνατότητες εξορθολογιστικής αναγωγής προϋποθέτουν, δεδομένης της διαφορετικότητας των καλλιτεχνικών μέσων, την πίστη σε ένα κάποιου είδους κοινό νόημα, στο οποίο καλλιτεχνικά τα μέσα αναφέρονται. Η λανθάνουσα προϋπόθεση του κοινού νοήματος εξηγεί, λ.χ., τις έριδες περί του νοήματος της μουσικής και της σχέσης της προς τη γλώσσα, οι οποίες κατ' ουσίαν στρέφονται γύρω από το αν το νόημα της μουσικής ανάγεται σε αυτό της γλώσσας ή και το αντίστροφο.²⁵ Σωματική κίνηση, γλώσσα και μουσική δεν θεωρούνται παρά διαφορετικά συμβολικά συστήματα έκφρασης ή σήμανσης ενός κοινού συμβολικού περιεχομένου.

Στις ανθρωπολογικές του πραγματείες²⁶ ο Helmuth Plessner, στον οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή του παρόντος κειμένου, κατέδειξε, αντιθέτως, την ετερογένεια των νοημάτων της πράξης, της γλώσσας και της έκφρασης, ως των τριών βασικών εκδηλώσεων της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Το νόημα μιας πράξης κατανοείται «με την αναφορά της κίνησης προς ένα στόχο»,²⁷ ενώ το νόημα μιας έκφρασης κατανοείται «με την αντίληψη της κίνησης ως εικόνας, ως συμβολικής δηλαδή αισθητοποίησης ενός νοήματος».²⁸ Η πράξη έχει τον στόχο της έξω από τον εαυτό της, η δε έκφραση στον εαυτό της. Με τα λόγια του Plessner, «η έκφραση διαρκεί, ενώ η πράξη εξελίσσεται»· «η έκφραση βρίσκεται στον

²⁵ Βλ., ενδεικτικά, Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μτφρ. Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα 1994· Wilfried Gruhn, *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text*, Verlag Moritz Diesterweg, Φρανκφούρτη 1978· Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Rader Verlag, Άαχεν 1985· *Μουσική και Γλώσσα*, ειδικό αφιέρωμα, *Μουσικολογία* 22, 2015.

²⁶ Βλ. Markos Tsetsos, «Ästhetische Schriften zur Musik und modernen Malerei», στο: Joachim Fischer (επιμ.), *Plessner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Στουτγάρδη 2018 (υπό έκδοση). Πρβλ. Μάρκος Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Καντ στον Αντόρνο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σ. 164-186.

²⁷ Helmuth Plessner, «Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (1925)», *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 7, σ. 90.

²⁸ Στο ίδιο.

temps duré, η πράξη στον temps espace»· «η έκφραση, ως εκπληρωμένου νοήματος εικόνα, έχει οντική αξία, η πράξη, ως κίνηση που εκπληρώνει νόημα, έχει λειτουργική αξία».²⁹ Μια κίνηση, ωστόσο, μπορεί να έχει επιπλέον αξία σημείου ή γλωσσική λειτουργία: «Κάθε είδος γλώσσας, είτε φωνητική γλώσσα είτε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα σημείων, αποκτά νόημα με το να λέγει, με το να σημαίνει, με το να υποδεικνύει κάτι».³⁰ Αυτό που διακρίνει τη γλώσσα από την έκφραση είναι ότι στην τελευταία «το νόημα εμφανίζεται, ενώ στην πρώτη αντιπροσωπεύεται από ένα σημείο».³¹ Και ο Plessner συνοψίζει: «Το γλωσσικό σημαίνει βρίσκεται στο ενδιάμεσο μεταξύ της καθαρής έκφρασης, ως αδιαχώριστης ενότητας εμφανιζομένης σωματικής μορφής και νοηματικού περιεχομένου, και της καθαρής πράξης. Στο πράττειν το νόημα εκπληρώνεται δια της κίνησης, προς την κατεύθυνση ενός αντικείμενου-στόχου. Στη μιμική-χειρονομική έκφραση το νόημα εκπληρώνεται στην κίνηση ως εικόνα. Στη γλώσσα το νόημα εκπληρώνεται εν εξελίξει [...]. Το γλωσσικό σημαίνει είναι μια κατευθυνόμενη προς ένα στόχο κίνηση, που δεν εκπληρώνεται ούτε στο τέλος, ούτε κατά τη διάρκεια της κίνησης, αλλά στην ενότητα της κίνησης. [...] Στη γλώσσα επιτυγχάνεται η συνένωση οντικής και λειτουργικής αξίας».³²

Η νοηματική διαφοροποίηση των μορφών της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι λοιπόν δεδομένη και σαφής. Πράξη, γλώσσα και μιμική έκφραση αποτελούν τα συγκροτησιακά στοιχεία της θεατρικής αναπαράστασης. Το πώς τα στοιχεία αυτά, στη διαφορετικότητα του νοήματός τους, συνταιριάζονται κάθε φορά μεταξύ τους, το πώς περιέρχονται σε ενότητα, παραμένει ανοικτό ζήτημα της θεατρικής θεωρίας.³³ Στην όπερα όμως προστίθεται και ένα τέταρτο στοιχείο: η μουσική ως τραγούδι και ως ορχηστρική συνοδεία. Δύο δυνατότητες διαφαίνονται: είτε η μουσική συμπίπτει με έναν από τους παραπάνω τύπους νοήματος και άρα ο ρόλος της στην όπερα δεν είναι παρά ενισχυτικός της θεατρικότητας, είτε συνιστά μιαν εντελώς διαφορετική περιοχή νοήματος και τα πράγματα περιπλέκονται. Οι παραδοσιακές ορθολογιστικές θεωρίες περί της όπερας τόνισαν τη συνάφεια της μουσικής

²⁹ Στο ίδιο, σ. 91.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 92.

³¹ Στο ίδιο.

³² Στο ίδιο, σ. 93.

³³ Βλ. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca και Λονδίνο 1984· Mark Fortier, *Theory/Theatre. An Introduction*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2002.

με τη γλώσσα, η δε βαγκνερική με τη μιμική έκφραση· η όπερα κέρδιζε σε κάθε περίπτωση τη θεωρητική της νομιμοποίηση και τον εξορθολογισμό της ως μίμηση της ανθρώπινης φύσης.

Μια προσεκτική προσέγγιση του μουσικού νοήματος δείχνει, ωστόσο, ότι τα πράγματα είναι πιο σύνθετα. Στις περιεκτικές και ελάχιστα προσεγμένες από την έρευνα αναφορές του στη μουσική, ο Plessner κατέδειξε τη σχέση της προς την ανθρώπινη σωματικότητα και συμπεριφορά. Φαινομενολογικά γνωρίσματα του ήχου, όπως ο χαρακτήρας όγκου (*Voluminosität*) και ώσης (*Impulsivität*), επιτρέπουν τη δράση του επί της στάσης και της κινησιολογίας του σώματος (παράδειγμα: η χορευτική ερμηνεία του μουσικού νοήματος). Όπως λέει ο Plessner χαρακτηριστικά, οι ήχοι «συμμορφώνονται στη σωματικότητα του ανθρώπου».³⁴ Η ιδιότητά τους αυτή τους δίνει μια προνομιακή σχέση με το συναίσθημα: «έχουν συναισθηματικού είδους επιδράσεις, αφού κατέχουν ωστική αξία για τη στάση και την κινησιολογία της σωματικής μας ύπαρξης».³⁵ Ο κατεξοχήν χρονικός, δυναμικός χαρακτήρας των ήχων θεμελιώνει την ανάγκη διαδοχής τους, ενώ η μεταξύ τους διαστηματική σχέση δίνει τη δυνατότητα μελωδικού και συγχορδιακού πλήρους νοήματος συντονισμού τους. Όλα αυτά συγκροτούν ένα νέο τύπο νοηματοδότησης του αισθητού υλικού, εδώ της αλληλουχίας ηχητικών εντυπώσεων: «Παραγωγή και αναπαραγωγή [της μουσικής] συμβαίνουν ενόψει ενός κεκαλυμμένου τέλους, ήτοι κατά το νόημα ενός όλου που προϋδεάζεται αποκλειστικά μέσω της εκτύλιξης των ηχητικών αλληλουχιών και των εντάσεων που προκαλούν. Κυριαρχούνται από αυτό. Σε αυτό το όλο, σε αυτό το κυρίαρχο στοιχείο, άρα δηλαδή στο “αντικειμενικό νόημα”, δεν υπάρχει άλλη πρόσβαση από την εκτύλιξή του μέχρι το τέλος. [...] Ουδείς παρά μόνο το ίδιο το έργο μπορεί να πει τι “εννοεί”. Σε αυτήν την αναπόσπαστη από την παρατακτική ήχηση εννόηση που χρειάζεται την ανοικτότητα προς ένα ακόμα ανεκπλήρωτο τέλος, το οποίο, τρόπον τινά, είναι παρόν σε κάθε βήμα και ζει απ’ αυτή την ανοικτότητα, εννόηση η οποία είναι ειδικά μουσική, ενόψει αυτής της ανοικτότητας του τέλους, σε αυτήν έγκειται το κατανοούμενο των ήχων».³⁶ Όπως επισημαίνει ο Plessner, τη νοηματοδότηση μιας αλληλουχίας στοιχείων από την προοπτική του όλου δείχνει να μοιράζεται η μουσική με όλες τις λογοτεχνικές μορφές. «Καθώς όμως [η μουσική] δεν διαθέτει τη λέξη, η

³⁴ Helmuth Plessner, «Zur Anthropologie der Musik», *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 7, σ. 189.

³⁵ Στο ίδιο, σ. 190.

³⁶ Στο ίδιο, σ. 194-195.

“σημασία” της, το κατανοούμενο, παραμένει μέχρι τέλους ανοικτό και πολύσημο. [...] Το εκφραστικό μέσο, ο μουσικός ήχος, στερείται της μονοσήμαντης κλειστότητας που ανήκει στη λέξη. Γι’ αυτό και η μουσική δεν “δηλώνει” (μπορεί περιστασιακά να το κάνει με τον ανοικτό-πολύσημο τρόπο της), σαν να αναφερόταν κρυφίως σε ένα αποσιωπημένο, αλλά μονοσήμαντο νόημα, δεν είναι όμως και ασαφής. Όπως η ηχητική “γλώσσα”, έτσι και η λεκτική γλώσσα μπορεί και να υποδηλώνει και να είναι ασαφής, και τούτο δεν θίγει την ειδοποιό διαφορά της σημασίας της και του κατανοητού της: μονοσημαντότητα (ή αμφισημία) στη γλώσσα επί τη βάσει κλειστών λεκτικών σημασιών, πολυσημία ή δηλωτικότητα επί τη βάσει [σημασιακά] ανοικτών ήχων στη μουσική».³⁷

Οι περιγραφές του Plessner αφήνουν να διαφανεί μια ενδιαμέση θέση της μουσικής μεταξύ μιμικής έκφρασης και γλώσσας. Και τούτο θα μπορούσε εύκολα να ισχυροποιήσει το αισθητικό πρόγραμμα ενός Wagner. Εκεί, πράγματι, η μουσική διαμεσολαβεί μεταξύ χειρονομίας και λέξης, αποκτώντας η ίδια, όπως έχει επισημάνει κριτικά ο Adorno, χαρακτήρα χειρονομίας.³⁸ Η δομική συνάφεια της μουσικής με την ανθρώπινη σωματικότητα αποτελεί, άλλωστε, το κατεξοχήν στοιχείο ανθρωπολογικής θεμελίωσης της δυνατότητας ύπαρξης της μουσικής, περαιτέρω όμως παρέχει τη δυνατότητα, όπως υποστηρίζει ο Plessner, «να αντιληφθούμε την ηχητική γραμμή ως χειρονομία, δηλαδή να επιτρέψουμε να παρασυρθούμε από την ηχητική γραμμή προς την κατεύθυνση της χειρονομίας, να περιέλθουμε συνεπώς σε μια σχέση προς το ηχητικό συμβάν όπου εξαλείφεται η απόσταση μεταξύ ακροατή και αυτού που ακούγεται, η διαφορά μεταξύ του να συλλαμβάνω κάτι και να συλλαμβάνομαι από κάτι».³⁹ Η άρση όμως αυτή της απόστασης υποκειμένου – αντικειμένου, την οποία έχει, μεταξύ άλλων, επισημάνει η παραδοσιακή μουσική αισθητική (ο Hegel κάνει λόγο για «στοιχειακή δύναμη της μουσικής»⁴⁰), αποτελεί μεν δυνατότητα, όχι όμως και

³⁷ Στο ίδιο, σ. 195. Για την ιδιαιτερότητα του μουσικού νοήματος στον Plessner, βλ. Markos Tsetsos, «The Specificity of Musical Meaning in Helmuth Plessner’s Philosophical Anthropology of the Senses», στο: Emiliós Cambouropoulos, Costas Tsougras, Panayotis Mavromatis και Kostas Pasiadis (επιμ.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Aristotle University of Thessaloniki / School of Music Studies, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 1025-1032.

³⁸ Adorno, *Versuch über Wagner*, ό.π., κεφ. II («Gestus»).

³⁹ Plessner, «Zur Anthropologie der Musik», ό.π., σ. 196.

⁴⁰ Έγελος, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Μάρκος Τσέτσος, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 43.

αποκλειστικό κανονιστικό προσανατολισμό της μουσικής. Ο εκσυμβολισμός ή, αν θέλετε, ο «εκγλωττισμός» της μουσικής συνιστά, όπως τονίζει ο Plessner, προϊόν της νεότερης ευρωπαϊκής της ιστορίας, σε καμία όμως περίπτωση δεν εξαντλεί την έννοιά της. Στις «καθαρές» περιπτώσεις της – σε μια φούγκα του Bach, για παράδειγμα – η μουσική ούτε συμβολίζει, ούτε εκφράζει κάτι συγκεκριμένο, χωρίς παρ' όλα αυτά να στερείται το ειδικά μουσικό νόημά της, το οποίο τής το εξασφαλίζουν οι φαινομενολογικές ιδιότητες του αισθητού της υλικού και η κανονιστική διαμόρφωσή του. Αν, τώρα, στο θέατρο η πράξη και η μιμική έκφραση μπορούν να διαμεσολαβηθούν από τη γλώσσα, η οποία, σύμφωνα με τον Plessner, συνενώνει την οντική και τη λειτουργική αξία της μιμικής και πρακτικής κίνησης αντίστοιχα, στην όπερα παραμένει πάντοτε ένα περίσσειμα: η μουσική, στην απαιτούμενη από την ίδια, προκειμένου να είναι μορφολογικά αυτόνομη, νοηματική της ανοικτότητα. Την όπερα, παρ' όλες τις προσπάθειες εξορθολογισμού της, διατρέχει μια ανορθολογική ρωγμή, μια εγγενής διαφωνία μεταξύ θεατρικότητας και μουσικότητας. Πώς μπορεί λοιπόν η όπερα να διασωθεί αισθητικά;

Θεωρίες, όπως η βαγκνερική, περί της όπερας ως συνολικού έργου τέχνης, που πρεσβεύουν την οργανική σύγκλιση των τεχνών παραβλέποντας το παραπάνω ανορθολογικό χάσμα (*hiatus irrationalis*), ανατρέχουν ουσιαστικά σε μια οπτιμιστική ιδεαλιστική ανθρωπολογία, που θέλει το πνεύμα απόλυτο κυρίαρχο των υλικών μέσων έκφρασής του και αμφισβητεί κάθε τομή στο εσωτερικό της ανθρώπινης κατάστασης. Έτσι, κάθε συμβολική ή αλληγορική εμμεσότητα δεν είναι παρά προσωρινή αποτυχία του πνεύματος να εκφράσει πλήρως τον εαυτό του· κάθε τάση αυτονόμησης των μορφών έκφρασης, και φυσικά των καλλιτεχνικών, δεν σημαίνει παρά υποταγή του πνεύματος στους χωρισμούς της κοινωνίας και στον καταμερισμό της εργασίας που έχει επιβάλλει η ιστορική της εξέλιξη. Καθήκον του πνεύματος είναι η επανένωση των εκφραστικών του δυνατοτήτων, με σύστοιχό της τον επανασυγκερασμό της κοινωνίας στα πρότυπα της αισθητικής κοινότητας.⁴¹ Στο πλαίσιο αυτό, η όπερα, ως «μουσικό δράμα», όχι μόνο αποκτά νομιμοποίηση, αλλά και αποτελεί το αποτύπωμα της αληθινής και πλήρους ανθρώπινης έκφρασης.

Η νεότερη φιλοσοφική ανθρωπολογία, έχοντας πίσω της μια ιστορία αμφισβήτησης των ιδεαλιστικών φαντασμάτων εκ μέρους των φυσικών

⁴¹ Βλ. Μανιάτης, ό.π., σ. 305.

επιστημών αλλά και της ιστορικής επιστήμης,⁴² εκκινεί με μια καταρχήν επανεξέταση της ενότητας της ανθρώπινης φύσης, είτε αυτή υποτίθεται ότι εδράζεται στο πνεύμα είτε στο σώμα. Ο Max Scheler, ήδη από τη δεκαετία του 1910, είχε υποστηρίξει, ενάντια στην κλασική λογοκρατία, την άποψη περί εγγενούς αδυναμίας του πνεύματος και την ουσιώδη εξάρτησή του από τη ζωή· η τελευταία, με τη σειρά της, είναι υποχρεωμένη να υποκύπτει στις εκπορευόμενες από το πνεύμα διαδικασίες ιδεοποίησης (Idealisierung) και εξιδανίκευσης (Sublimierung). Η αμοιβαία διαμεσολάβηση ζωής και πνεύματος έδωσε το στίγμα μιας νέας ανθρωπολογίας.⁴³

Ακόμα πιο ριζοσπαστική, ωστόσο, υπήρξε η τοποθέτηση του Plessner. Η έκκεντρη προς τον εαυτό της δομή της ανθρώπινης σωματικότητας απαγορεύει στον άνθρωπο, ως οργανικό ον, την ρυθμισμένη από τις ανάγκες και τα ένστικτα άμεση σχέση προς το περιβάλλον: τα αντικείμενα, αποκτώντας και αυτά έκκεντρη δομή, γίνονται απόλυτα χωρισμένα από τη χρήση και τη γνώση τους πράγματα, οι σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων εξαντικειμενικεύονται και αυτονομούνται από το ένστικτο, το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον αποκτούν τις μορφές του εξωτερικού κόσμου (Außenwelt) και του κόσμου κοινωνικής συμβίωσης (Mitwelt) αντίστοιχα, και το συναίσθημα τη μορφή του εσωτερικού κόσμου (Innenwelt), όλοι δε αυτοί οι διασταυρούμενοι κόσμοι δομούνται στη βάση μιας εγγενούς αναστοχαστικότητας. Ο ανθρωπολογικός νόμος της «φυσικής εντεχνότητας» (natürliche Künstlichkeit) ορίζει πως ο άνθρωπος, εξαιτίας της εκκεντρότητάς του, δεν είναι μέγεθος φυσικά δεδομένο, αλλά ιστορικά συγκροτούμενο· ο άνθρωπος, όπως λέει ο Plessner, είναι από τη φύση του έντεχνος, άγει τον βίο που ζει.⁴⁴

Περαιτέρω, όχι μόνο η σχέση του ανθρώπου προς τα πράγματα, αλλά και η έκφρασή του χαρακτηρίζεται από «διαμεσολαβημένη αμεσότητα» (vermittelte Unmittelbarkeit).⁴⁵ Τα εκφραστικά περιεχόμενα κοινοποιούνται μόνον έμμεσα, πράγμα που σημαίνει ότι διαθλώνται πάντοτε στον χαρακτήρα του εκφραστικού μέσου και, περαιτέρω, ότι δεν κοινοποιούνται ποτέ πλήρως. Τούτο σχετικοποιεί τόσο κάθε είδους ιδεαλιστική

⁴² Βλ. Helmuth Plessner, «Die Frage nach der Conditio Humana (1961)», *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 8, σ. 136 κ.εξ.

⁴³ Βλ. Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* [1927], Create Space Independent Publishing Platform, Νέα Υόρκη 2016 [*Η θέση του ανθρώπου στον κόσμο*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου και Θεόδωρος Λουπασάκης, Ροές, Αθήνα ²2001].

⁴⁴ Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die Philosophische Anthropologie* (1928), *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 4, σ. 360 κ.εξ.

⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 401 κ.εξ.

αισιοδοξία, που βασίζεται στην πεποίθηση της πλήρους και απρόσκοπτης επικοινωνίας, όσο και κάθε είδους απαισιόδοξη θεωρία που κηρύττει τη ματαιότητα του ανθρώπινου έργου και την αδυνατότητα μιας γνήσιας κοινωνικότητας. Ο Plessner γράφει σχετικά: «Επάρκεια της εξωτερίκευσης ως μιας έμβιας κίνησης που φέρνει πράγματι το έσω προς τα έξω και η ουσιώδης της ανεπάρκεια και ελλειμματικότητα ως εκ-ποίηση και μορφοποίηση ενός ζωντανού βάθους που ποτέ δεν εξέρχεται το ίδιο, αυτή η φαινομενική παραδοξότητα μπορεί όχι μόνο να κατανοηθεί δια του νόμου της έμμεσης αμεσότητας, αλλά και να αποδειχθεί δεσμευτική για την ανθρώπινη ύπαρξη, όπως και η φαινομενική παραδοξότητα της συνείδησης της πραγματικότητας στη βάση της εμμένειας [Immanenz]. Κάθε έμβια κίνηση, στην οποία μετέχει το πνευματικό κέντρο ενεργημάτων ή πρόσωπο, είναι εκ προοιμίου εκφραστική. [...] Η δεδομένη ανεπάρκεια [στη σχέση] πρόθεσης και πραγματικής εκπλήρωσης, η οποία βασίζεται στην παντελή διαφορετικότητα πνεύματος, ψυχής και σωματικής φύσης, δεν αποτελεί εμπόδιο στην πρόθεση, δεν την καταδικάζει στο αιώνια ανεκπλήρωτο και την πίστη στην εκπλήρωσή της σε υποκειμενική ψευδαίσθηση, μόνο και μόνο επειδή η σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ως σχέση έμμεσης ευθύτητας [indirekte Direktheit], συλλαμβάνει, νομιμοποιεί, απαιτεί αυτή τη ρήξη».⁴⁶

Στην πραγματικότητα, η νεότερη φιλοσοφική ανθρωπολογία όχι μόνο αμφισβητεί την πλήρη ανάλωση του περιεχομένου στη μορφή, αλλά και την πλήρη ανάλωση της μορφής στο περιεχόμενο, πράγμα που σημαίνει ότι η μορφή είναι μορφή μόνον όταν και εφόσον διατηρεί το κανονιστικό εκείνο όριο που επιβάλλει το υλικό της. Σε διαφορετική περίπτωση δεν έχουμε παρά «ψευδομορφώσεις», για να χρησιμοποιήσουμε τον αντορνικό όρο, του ενός εκφραστικού μέσου στο άλλο. Επιπλέον, όρος εξέλιξης των καλλιτεχνικών μορφών, της δυνατότητας η τέχνη να έχει ιστορία, είναι ακριβώς αυτή η εντασιακή σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, αυτό το εγγενές ανορθολογικό χάσμα (hiatus irrationalis), αυτό το «επιπλέον» της μορφής και αυτό το «επιπλέον» του περιεχομένου στο έργο τέχνης: «Με την εκφραστικότητά του ο άνθρωπος είναι ένα ον που ακόμα και με σταθερή την πρόθεση σπεύδει προς ολοένα διαφορετική υλοποίηση και έτσι αφήνει πίσω του μια ιστορία. Μόνο στην εκφραστικότητα έγκειται ο εσωτερικός λόγος για τον ιστορικό χαρακτήρα της ύπαρξής του».⁴⁷ Το

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 411.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 416.

βαγκνερικό συνολικό έργο τέχνης αμφισβητεί την ιστορία, προσποιούμενο πως δεν έχει ρωγμές· η ιστορία της πρόσληψής του, ωστόσο, αποδεικνύει το αντίθετο.⁴⁸

Η όπερα λοιπόν έχει κάθε λόγο να επιθυμεί την απαλλαγή της από το φάντασμα του συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk) προκειμένου να νομιμοποιηθεί. Στην κάθε τέχνη που την απαρτίζει χωριστά εκφράζεται έτσι κι αλλιώς ολόκληρος ο άνθρωπος, η εσωτερική συγκροτησιακή του διάσπαση, η εκκεντρότητά του, η εντεχνότητά του. Ο άνθρωπος είναι για μια τέτοια θεώρηση από τη φύση του ηθοποιός, ένα ον που καλείται από τη γέννησή του να υποδυθεί κάποιο ρόλο ή και πολλούς ρόλους· το παιχνίδι και η υποκριτική δεν είναι τα απολύτως αντίθετα της σοβαρότητας και της ειλικρίνειας, αλλά συγκροτησιακές στιγμές και όροι τους· φυσικά, ισχύει και το αντίστροφο. Ενδεικτικό είναι το ακόλουθο εκτενές απόσπασμα από το εξαιρετο κείμενο του Plessner με τίτλο *Ο άνθρωπος στο παιχνίδι*: «Την εκφραστικότητα τη μοιραζόμαστε από κοινού με τα ζώα. Η δική μας όμως είναι εύθρυπτη, καθ' ότι εκτεθειμένη στην εργαλειακότητα. Δεν είμαστε το σώμα μας, ακόμα και όταν το έχουμε, ακόμα και όταν μας έχει, αλλά ενσαρκωνόμαστε. [...] Πρέπει να ενσαρκώσουμε – αλλά ποιον; Αυτόν που είμαστε, με ένα όνομα, μια καταγωγή, μεταξύ συνανθρώπων στους οποίους η κοινωνία, ανάλογα με τη δομή της, υπαγορεύει ή διανέμει συγκεκριμένους ρόλους. [...] Δεν πρόκειται για μόδα όταν η κοινωνιολογία αναπτύσσει θεωρίες των ρόλων· εδώ πρόκειται, πράγματι, για μια θεμελιώδη κατηγορική δομή που θεμελιώνεται στη συνθήκη ενσάρκωσης του ανθρώπου. Υποδυόμαστε κάποιον, κυριολεκτικά και μεταφορικά, για την κοινωνία που μας βλέπει από τα έξω. Προσπαθούμε να ταυτιστούμε, όσο πάει, με το ρόλο μας, καλά ή κακά, κατά το δυνατό. Προσπαθούμε να εκπληρώσουμε αυτό το ρόλο, να ανταποκριθούμε στις απαιτήσεις του και να καταστήσουμε κάπως πιστευτή, μέσω ταύτισης, την αποξένωση στην οποία μας ωθεί και να την πάρουμε πίσω ή, κατά κάποιο τρόπο, να την ουδετεροποιήσουμε. Έτσι, όλοι μας είμαστε ηθοποιοί και θεατές σε ένα έργο του οποίου τον συγγραφέα δεν αναζητούν μόνο έξι πρόσωπα [...]. Η σκηνική όψη της

⁴⁸ Πρβλ. Adorno, *Versuch über Wagner*, ό.π., σ. 99: «Η παλαιότερη όπερα, την οποία ο Wagner κατηγορήσε για έλλειψη αισθητικής ενότητας από τη σκοπιά της συνένωσης [Integration] των αισθητηριακών μέσων, υπερείχε της δικής του τουλάχιστον ως προς το ότι δεν αναζητούσε την ενότητα στην εξομοίωση [Assimilation] αλλά στην υπακοή απέναντι στις απαιτήσεις της κάθε περιοχής υλικού [Materialbereich] χωριστά. Η μοτσάρτια ενότητα ήταν η ενότητα της συνδιαμόρφωσης [Konfiguration], όχι της ταυτότητας. Στον Wagner, όμως, η ριζική, εμφαντική συνένωση αποτελεί ήδη συγκάλυψη του κατακερματισμού».

κοινωνικής ζωής είναι με μιας μεταφορά και πραγματικότητα, μια διπλο-ενότητα [Zwei-Einheit] [...]. Στην καταβύθιση στον εαυτό μας, γνώρισμα της προσωπικότητας, αντιστοιχεί μια εξωτερικότητα σε σχέση προς την σωματική μας φιγούρα, που μας επιτρέπει να καταστήσουμε το σώμα μας μέσο της έκφρασης (και μαζί μέσο διακινδύνευσης της αυθεντικότητάς της, της αυθεντικότητας του συναισθήματος που διαμεσολαβεί). Η γνωστή διαπίστωση ότι ο ηθοποιός που αφήνεται στο αυθεντικό αίσθημά του, προκειμένου να καταστήσει πειστικό το ρόλο του, χάνει εν τέλει σε πειστικότητα, αντικατοπτρίζει την θλάση της ίδιας μας της βιωματικής ικανότητας στην ικανότητα κοινοποίησης των συναισθημάτων μας».⁴⁹

⁴⁹ Helmuth Plessner, «Der Mensch im Spiel», *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 8, σ. 310-311.

Petrus frater dictus palma ociosa:
ένας ιδιαίτερα σημαντικός θεωρητικός της ύστερης
μεσαιωνικής περιόδου

Γιώργος Φιτσιώρης

Το *Compendium de discantu mensurabili* είναι, ίσως, η πρώτη (αλλά και μία από τις ελάχιστες) πραγματεία του 14ου αιώνα της οποίας γνωρίζουμε τόσο τον τίτλο όσο και τον συγγραφέα αλλά και την ακριβή χρονολογία συγγραφής της (1336). Είναι ο ίδιος ο συντάκτης της πραγματείας, ο Petrus frater dictus palma ociosa, που, στο τέλος του σχετικά σύντομου κειμένου του, μας δίνει όλες αυτές τις πληροφορίες. Σε μια εποχή που δεν ευνοούσε ιδιαίτερα την προβολή της ατομικότητας, ο μοναχός Petrus αισθάνθηκε την ανάγκη να ολοκληρώσει την πραγματεία του δίνοντάς μας πλήρη “στοιχεία ταυτότητας”: «Εδώ τελειώνει το *compendium de discantu mensurabili* που συντάχθηκε από τον αδελφό Petrus, τον αποκαλούμενο palma ociosa [τεμπέλικο χέρι], που γεννήθηκε στο Bernaville του Ponthieu, μοναχό της εκκλησίας της Αγίας Μαρίας του τάγματος των Κιστερσιανών στο Cherchamps, στην επισκοπή της Amiens, το χρόνο 1336 από την ενανθρώπιση του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού».¹

Όπως σημειώνει και ο ίδιος, ο Petrus υπήρξε γάλλος κιστερσιανός μοναχός στο αβαείο Cherchamps, κοντά στο Frévent του Pas-de-Calais, και ένας από τους πλέον αξιόλογους θεωρητικούς της εποχής του, σε τέτοιο βαθμό, ώστε το συγγραφικό του έργο για τη δίφωνη αντίστιξη, αν και μικρής έκτασης, να συζητείται ευρέως και να αναφέρεται ως ένα από τα πλέον σημαντικά κείμενα του 14ου αιώνα από όλους τους σημερινούς μελετητές της θεωρίας της μουσικής του ύστερου Μεσαίωνα.

Σε ένα παλαιότερο κείμενό μου έχω αναφερθεί εν συντομία στον τρόπο με τον οποίο οι θεωρητικοί τόσο του όψιμου Μεσαίωνα όσο και της Αναγέννησης αντιλαμβάνονταν και δίδασκαν τη δίφωνη αντίστιξη. Έχω τονίσει ότι σχεδόν όλοι οι θεωρητικοί αναφέρονταν σε δύο “είδη”

¹ Βλ. *Compendium de discantu mensurabili*, σ. 29 (τέλος), λατινικό κείμενο και αγγλική μετάφραση από τον Robert Wegman. Χρησιμοποιώ αυτή την πηγή, διότι είναι εύκολα προσβάσιμη από το Academia.edu, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζει ορισμένα προβλήματα, ιδιαίτερα όσον αφορά στα μουσικά παραδείγματα. Για το λατινικό κείμενο με τα (σωστά) παραδείγματα, βλ. και Johannes Wolf, «Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15, 1913-1914, σ. 504-534.

αντίστιξης, την *contrapunctus*² *simplex* (μία νότα-έναντι-νότας, απλή αντίστιξη που διαμορφώνεται αποκλειστικά και μόνον από σύμφωνα διαστήματα) και την *contrapunctus diminutus* ή *floribus* (μία εμπλουτισμένη, διακοσμημένη, διανθισμένη αντίστιξη, όπου η προστιθέμενη φωνή δέχεται μελωδική επεξεργασία συμπεριλαμβάνοντας ενίοτε και διαφωνίες έναντι του τενόρου).³ Και για να το διατυπώσω και διαφορετικά, οι θεωρητικοί του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης αντιλαμβάνονταν και δίδασκαν τα μυστικά της τέχνης τους σε δύο φάσεις. Σε πρώτη φάση έπρεπε να μάθει κανείς να “στήνει” έναν “δομικό σκελετό”, δηλαδή μία διαδοχή από διαστήματα ανάμεσα σε έναν δεδομένο τενόρο και μία προστιθέμενη φωνή, χωρίς διανθίσεις, στολίδια ή περίτεχνους καλλωπισμούς στην τελευταία. Με άλλα λόγια, έπρεπε να ακολουθεί σχολαστικά τις αυστηρές, προκαθορισμένες, στέρεες προδιαγραφές που απαιτούνται για τη δημιουργία μίας τέτοιου είδους στοιχειώδους, “φέρουσας κατασκευής”: μόνον σύμφωνα αρμονικά διαστήματα, βηματικές, όσο αυτό είναι δυνατόν, μελωδικές κινήσεις, αντίθετη, ως επί το πλείστον, κίνηση των δύο φωνών, αποφυγή παραλλήλων τέλειων συμφώνων διαστημάτων (8ες ή 5ες), αποφυγή του *mi contra fa* (του τριτόνου). Σε δεύτερη φάση, με δεδομένη την απόλυτη εξοικείωση στον σχηματισμό τέτοιου είδους “δομικών σκελετών”, θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει στη διαμόρφωση πιο καλαίσθητων, αριστοτεχνικά δουλεμένων μελωδικών γραμμών, που θα ήταν δυνατόν να συμπεριλαμβάνουν και διαφωνίες έναντι του τενόρου.

Η σαφής αυτή διάκριση ανάμεσα σε δύο “είδη” αντίστιξης αποτυπώνεται ξεκάθαρα στη σύντομη πραγματεία του Petrus frater dictus palma ociosa. Το *Compendium* αποτελείται από τρία κεφάλαια: το πρώτο

² Ο όρος *contrapunctus* εμφανίζεται μάλλον στις αρχές του 14ου αιώνα και, σταδιακά, αρχίζει να επικρατεί αντικαθιστώντας τον προγενέστερο όρο *discant* (ή *discantus*). Η πρώτη πραγματεία (δεκαετία του 1320, ανωνύμου) που αναφέρει τον όρο «αντίστιξη» (*contrapunctus*) είναι, πιθανόν, αυτή που έχει μείνει γνωστή ως *Volentibus introduci*, από την αρχή της εναρκτήριας φράσης της: «*Volentibus introduci in arte contrapunctus, id est notam contra notam [...]*» («Εάν επιθυμεί κανείς να γνωρίσει την τέχνη της αντίστιξης, που σημαίνει τον φθόγγο έναντι φθόγγου [...]»). Βλ., μεταξύ πολλών άλλων πηγών, *New Grove II*, λήμμα «*Contrapunctus*». Εν τούτοις, ο Rob Wegman αναφέρει ότι ο όρος *contrapointamens* συναντάται ήδη σε ένα ποίημα του γάλλου τροβαδούρου Peire de Corbiac από τα μέσα του 13ου αιώνα· βλ. Rob Wegman, «What is counterpoint?», στο: D. Moelants (επιμ.), *Improvising Early Music*, Leuven University Press, Leuven 2014, σ. 9-68: 19-20.

³ Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Η “αντίστιξη των ειδών”: μία ανέμπνευστη μέθοδος διδασκαλίας της αντίστιξης», στο: Ι. Φούλιας, Π. Βούβαρης, Γ. Κίτσιος, Κ. Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον*, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 188-203: 198.

(σ. 1-10) αναφέρεται στη *simplex discantus* (απλή αντίστιξη) και το τρίτο (σ. 15-29) στη *floribus musicae mensurabilis* (διανθισμένη έρρυθμη μουσική) ή *discantus mensurabilis floribus* (διανθισμένη έρρυθμη αντίστιξη).⁴ Ενδιαμέσως παρεμβάλλεται ένα μικρό κεφάλαιο για τη χρήση της *musica ficta* (*falsa musica*, όπως την αναφέρει ο Petrus).

Στο πρώτο κεφάλαιο, περί της απλής (δίφωνης) αντίστιξης, ο Petrus εξηγεί αρχικά τον όρο *discantus* και μετά αναφέρεται στις δυνατότητες ταυτόχρονης κίνησης των δύο φωνών. Ιδού μία όσο το δυνατόν πιο πιστή μετάφραση του σχετικού αποσπάσματος:

Discantus είναι ο γλυκός ήχος που παράγεται από τις διαφορετικές μελωδίες δύο ή περισσότερων φωνών [...] που ταυτόχρονα προσεγγίζουν το αυτί [...] οι μελωδίες από τις οποίες συντίθεται το discantus θα πρέπει να αποκλίνουν έτσι, ώστε όταν η μία ανεβαίνει η άλλη να κατεβαίνει, και αντιστρόφως. Εν τούτοις, είναι δυνατόν να ανεβαίνουν και να κατεβαίνουν ταυτόχρονα, είτε για [τη δημιουργία] ωραιότερων μελωδιών, είτε λόγω ατελειών [ελαττωμάτων] στις φωνές, είτε από ανάγκη. Και μία τέτοια [ταυτόχρονη] άνοδος ή κάθοδος των φωνών δεν πρέπει να γίνεται κατά τον ίδιο τρόπο [non debet fieri eodem modo]. Αντίθετα, θα πρέπει [η μία φωνή] να διακοσμείται από άνηθ, όσο καλύτερα είναι αυτό δυνατόν να γίνει. Αποδέχομαι, παρ' όλα αυτά, [οι φωνές] να ανεβούν ή να κατεβούν ταυτόχρονα, [ακόμα και] κατά τον ίδιο τρόπο, είτε με κάποιο διαχωρισμό [διάκριση] στα είδη [των διαστημάτων] [sive divisione aliqua in speciebus], είτε χρησιμοποιώντας ατελή είδη συμφωνιών, όπως η μικρή 3η, η μεγάλη 3η και η μεγάλη 6η.

Και, αμέσως μετά, ο συγγραφέας ορίζει με σαφήνεια τη *simplex discantus*:

Κάθε simplex discantus, που δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα σημείο έναντι [ενός άλλου] σημείου, ή μία νότα [...] έναντι μίας άλλης

⁴ Παρατηρεί κανείς ότι ο Petrus δεν έχει υιοθετήσει ακόμα τον νέο όρο, *contrapunctus*. Εξάλλου ο όρος *discant* (*discantus*) θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται παράλληλα με τον όρο *contrapunctus*. Γενικά, ο όρος έχει πολλές σημασίες που δεν παύουν να εμφανίζονται εναλλακτικά από τον 12ο έως και τον 16ο αιώνα τουλάχιστον. Μπορεί, λόγου χάριν, να αναφέρεται στην πολυφωνία γενικώς, ή σε ένα εντελώς συγκεκριμένο πολυφωνικό ύφος, ή στην ψηλότερη φωνή που προστίθεται σε έναν προϋπάρχοντα τενόρο, κ.λπ. Όσον αφορά στον 14ο αιώνα συνολικά, ο Oliver Ellsworth υποστηρίζει πως, ενώ ο όρος *contrapunctus* αναφέρεται σε έναν σκελετό που αντιστοιχεί σε μία νότα-έναντι-νότας ύφανση, ο όρος *discant* είναι «[...] ένας πιο περιεκτικός όρος που συνδέεται με όλα όσα σχετίζονται με τη σύνθεση μιας διανθισμένης πολυφωνικής φωνής [...]». Γενικότερα, τόσο οι πραγματείες περί *discant*, όσο και οι πραγματείες περί *contrapunctus*, αναφέρονται στην ψηλότερη φωνή ως τη *discantus* και στη χαμηλότερη φωνή ως την *cantus*» βλ. *The Berkeley Manuscript*, Oliver B. Ellsworth (μτφρ. & επιμ.), University of Nebraska Press, Nebraska 1984, σ. 119 (υποσημείωση αρ. 4).

νότας, είναι δυνατόν να κατασκευαστεί και να διαταχθεί από [τα διαστήματα] ταυτοφωνία, 3η μικρή, 3η μεγάλη, 5η καθαρή, 6η μεγάλη και 8η καθαρή.⁵

Κάνει εντύπωση στον μελετητή του *Compendium* το γεγονός ότι ούτε σε αυτά τα αποσπάσματα, ούτε και σε οποιοδήποτε άλλο σημείο του σύντομου κεφαλαίου περί της simplex discantus, φαίνεται ο Petrus να αναφέρεται – τουλάχιστον σε πρώτη ανάγνωση – σε έναν κανόνα που δεν λείπει από καμία από τις πλέον σημαντικές θεωρητικές πραγματείες του όψιμου Μεσαίωνα: στον κανόνα της απαγόρευσης των 5ων και 8ων παραλλήλων. Πράγματι, στην πραγματεία ανωνύμου από τα μέσα του 14ου αιώνα, που είναι γνωστή σήμερα ως *Cum notum sit* από την αρχή της εναρκτήριας φράσης της, καταγράφεται σαφώς η απαγόρευση της κίνησης των φωνών κατά παράλληλα τέλεια σύμφωνα διαστήματα (στην απλή αντίστιξη).⁶ Επίσης, στην γνωστή σε εμάς ως *Πραγματεία του Μπέρκλεϋ* (1375), που αποδίδεται από ορισμένους στον παριζιάνο θεωρητικό Goscalcus ή Goscalchus, αλλά, μάλλον, είναι και αυτή γραμμένη από ανώνυμο συγγραφέα, απαγορεύονται ρητώς οι 5ες ή 8ες παράλληλες στην απλή αντίστιξη.⁷ Τέλος, στην περίφημη πραγματεία του, *Contrapunctus* (1412), ο Prosdocimus de Beldemandis, καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Πάντοβα (Padua), αναφέρεται και αυτός σε δύο είδη αντίστιξης, την *contrapunctus proprie sive stricte sumptus* (“αντίστιξη με την κανονική ή αυστηρή έννοια”) και την *contrapunctus communiter sive large sumptus* (“αντίστιξη με την συνηθισμένη ή ευρεία έννοια”), και γράφει ότι στο σύγγραμμά του θα τον απασχολήσει *μόνον το πρώτο είδος αντίστιξης* (αυτή που άλλοι θεωρητικοί χαρακτηρίζουν simplex), διότι «αυτό το είδος θα πρέπει, κανονικά, να ονομάζεται αντίστιξη».⁸ παραθέτει δε έξι

⁵ *Compendium*, ό.π., σ. 3.

⁶ Βλ. «*Ars Contrapuncti secundum Johannem de Muris*», στο: E. de Coussemaker (επιμ.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol. III, Durand, Paris 1869, σ. 59-68: 61 (*quinta conclusio*). Παλαιότερα εθεωρείτο ότι ο συγγραφέας της πραγματείας αυτής ήταν ο γνωστός γάλλος μαθηματικός και θεωρητικός Johannes de Muris. Αυτό, εν τούτοις, δεν πρέπει να είναι αληθές.

⁷ Βλ. *The Berkeley Manuscript*, ό.π., σ. 114-115.

⁸ Όπως αναφέρει η Anna Maria Busse Berger, «είναι εντυπωσιακό [το γεγονός] ότι πολλοί από τους θεωρητικούς που συζητούν περί της διανθισμένης αντίστιξης είναι Γάλλοι ή από το βορρά: ο Petrus, ο Boen, ο Goscalchus, ενώ πολλοί που δεν το κάνουν είναι Ιταλοί ή εργάζονται στην Ιταλία: ο Paolo da Firenze, ο Prosdocimus, ο Ugolino, ο Ramis, ο Burtius». βλ. Anna Maria Busse Berger, «The Problem of Diminished Counterpoint», στο: G. Filocamo και M. J. Bloxam (επιμ.), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Brepols Publishers, Turnhout 2009, σ. 13-27: 26.

θεμελιώδεις κανόνες για την απλή αντίστιξη, ο τρίτος των οποίων αφορά, όπως θα περίμενε κανείς, στη ρητή απαγόρευση των 5ων και 8ων παραλλήλων.⁹

Σε ένα άλλο, ακόμα παλαιότερο κείμενό μου, είχα ισχυριστεί ότι, «[...] όταν προσεγγίζει κανείς θεωρητικά κείμενα ή μουσικά έργα από μια τόσο μακρινή ιστορική περίοδο, ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος να “ανακαλύπτει” σε αυτά οτιδήποτε έχει ήδη την προδιάθεση να ανακαλύψει [...]».¹⁰ Θα συμπλήρωνα σήμερα και πως, αντίθετα, μπορεί κανείς να μην ανακαλύψει, ουσιαστικά να μην συνειδητοποιήσει καν, απόψεις τις οποίες καταθέτει, εμμέσως πλην σαφώς, ένας συγγραφέας, αλλά δεν διατυπώνονται με τον τρόπο που εμείς θα περιμέναμε. Με αφετηρία αυτές τις σκέψεις αλλά και το απόσπασμα από το *Compendium* του Petrus που παρατέθηκε στη σ. 111, θα ήταν ίσως η κατάλληλη στιγμή για μία γενικότερη επισήμανση: διαβάζοντας κείμενα θεωρητικών που γράφτηκαν πολλούς αιώνες πριν, είναι περισσότερο από βέβαιο ότι αρκετές φορές απογοητευόμαστε και δυσανασχετούμε από τον ελλειπτικό λόγο, τις ασυνέχειες, τις άσκοπες επαναλήψεις, τη μη συστηματική παρουσίαση και την ασάφεια της διατύπωσης που τα χαρακτηρίζει – για να το θέσω όσο πιο ευγενικά γίνεται – ιδιαίτερα εάν τα συγκρίνουμε με την αυστηρά επιστημονική διατύπωση, τη σαφήνεια, αν όχι και την εκλέπτυνση του λόγου που διέπει τα σημερινά θεωρητικά κείμενα. Εν τούτοις, δεν θα πρέπει να λησμονεί κανείς ότι πολλοί από αυτούς τους θεωρητικούς υπήρξαν οι πρώτοι που επιχείρησαν να καταγράψουν ορισμένες απόψεις τις οποίες σήμερα, μετά από τόσους αιώνες, θεωρούμε δεδομένες και αδιαμφισβήτητες. Υπό αυτή την έννοια, λοιπόν, θα πρέπει να θεωρούμε αυτούς τους “προγόνους” μας ως πρωτοπόρους-“σκαπανείς” που αξίζουν την αμέριστη εκτίμησή μας, παρά ως ανεπαρκείς.

Εάν, λοιπόν, μελετήσει κανείς με προσοχή το απόσπασμα που παρατίθεται στη σ. 111 του παρόντος κειμένου, εάν κάνει το κόπο να διαβάσει “κάτω από τις γραμμές”, συνειδητοποιεί ότι ο Petrus, χωρίς ποτέ να το εκφράζει ρητώς, απαγορεύει σαφώς τις παράλληλες 5ες και 8ες στην απλή αντίστιξη! Αλλά, όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτού του κειμένου, αυτή η “απαγόρευση-φάντασμα” έχει, δυστυχώς, διαφύγει εντελώς από τους περισσότερους σημερινούς μουσικολόγους και θεωρητικούς που

⁹ Βλ. Prosdocimo de Beldomandi, *Contrapunctus*, Jan Herlinger (μτφρ. & επιμ.), University of Nebraska Press, Nebraska 1984, σ. 61.

¹⁰ Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Προσεγγίζοντας παλαιά κείμενα», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 84-98: 85-86.

ασχολούνται με την πραγματεία του Petrus. Ας δούμε, λοιπόν, τι ακριβώς λέει ο συγγραφέας του *Compendium* στο απόσπασμα που παραθέσαμε.

Αρχικά ο Petrus συνιστά (πολύ λογικά) την αντίθετη κίνηση των φωνών σε μία δίφωνη αντίστιξη. Φαίνεται, όμως, να αποδέχεται κατά στιγμές και την ευθεία κίνηση των φωνών, αλλά μόνον σε περίπτωση που το αρχικό και το καταληκτικό διάστημα είναι διαφορετικά.¹¹ Η άποψη αυτή ενισχύεται και από ορισμένα παραδείγματα διαδοχής διαστημάτων που παραθέτει ο ίδιος ο συγγραφέας στο πρώτο μέρος της πραγματείας του (περί της *simplex discantus*), όπως αυτά που φαίνονται στο Παράδειγμα 1:



Παράδειγμα 1¹²

Στο τέλος του αποσπάσματος ο Petrus επιτρέπει, εν τούτοις, ακόμα και την ευθεία κίνηση των φωνών με το αρχικό και το καταληκτικό διάστημα να είναι ίδια, μόνον όμως εάν αυτά τα διαστήματα είναι 3ες ή 6ες – χρησιμοποιώντας σημερινή ορολογία, θα λέγαμε ότι ο Petrus κάνει δεκτές τις παράλληλες 3ες ή 6ες.

Τι εννοεί όμως όταν ισχυρίζεται πως επιτρέπεται η ευθεία κίνηση των φωνών «είτε λόγω ατελειών στις φωνές, είτε από ανάγκη»; Η εντύπωσή μου είναι πως στην πρώτη περίπτωση ο Petrus αναφέρεται στη χρήση *falsa musica*¹³ (εξ ου και η «ατέλεια» στις φωνές), ενώ στη δεύτερη εννοεί πως εάν, λόγου χάριν, μία φωνή έχει κατεβεί πολύ χαμηλά, θα πρέπει οπωσδήποτε να ανεβεί, ακόμα και αν ανεβαίνει και η άλλη.

¹¹ Ο λατινικός όρος *divisione* (εκ του *dividere*) σημαίνει, βέβαια, “διαίρεση” ή “υποδιαίρεση”, αλλά έχει και τη σημασία του “διαχωρισμού του ενός από το άλλο”, της “διάκρισης” ή της “διαφοροποίησης”. Θεωρώ, λοιπόν, ότι με την έκφραση «*divisione aliqua in speciebus*» ο Petrus αναφέρεται σε διαφορετικά είδη αρμονικών διαστημάτων κατά την ταυτόχρονη άνοδο ή κάθοδο των φωνών.

¹² Βλ. *Compendium*, ό.π., σ. 5. Είναι αλήθεια πως η συντριπτική πλειονότητα των διαδοχών αρμονικών διαστημάτων που εμφανίζονται στο πρώτο κεφάλαιο του *Compendium* αποτυπώνουν περιπτώσεις αντίθετης κίνησης των φωνών. Οι διαδοχές που αφορούν στην ευθεία κίνηση είναι μόνον αυτές που φαίνονται στο Παράδειγμα 1. Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι σε αυτές τις δύο διαδοχές σχηματίζονται ευθείες (χρυμμένες) 5ες, αν και με την ψηλότερη φωνή να κινείται ημιτονικά.

¹³ Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Daniel Leech-Wilkinson στο κείμενό του «*Contrapunctus Diminutus and Prolongation*» (αδημοσίευτη ομιλία που παρουσιάστηκε στο δέκατο τρίτο Ετήσιο Συνέδριο για τη μεσαιωνική και αναγεννησιακή μουσική στο Πανεπιστήμιο του Nottingham, το 1985).

Μέχρι στιγμής είδαμε πως ο Petrus δεν συνιστά ιδιαίτερα την ευθεία κίνηση των φωνών. Την ανέχεται ορισμένες φορές, όταν το αρχικό και το καταληκτικό διάστημα είναι διαφορετικά ή όταν οι φωνές κινούνται κατά παράλληλες 3ες ή 6ες. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις δεν επιτρέπει την ταυτόχρονη άνοδο ή κάθοδο των φωνών, όχι τουλάχιστον όταν αυτή λαμβάνει χώραν «κατά τον ίδιο τρόπο», όπως γράφει χαρακτηριστικά, αλλά μόνον εάν «[η μία φωνή] διακοσμείται από άνθη, όσο καλύτερα είναι αυτό δυνατόν να γίνει». Προς το παρόν δεν έχουμε τη δυνατότητα να κατανοήσουμε επακριβώς τι εννοεί στο σημείο αυτό ο συγγραφέας. Είναι στο τρίτο κεφάλαιο της πραγματείας του που ο Petrus θα αναφερθεί στα «άνθη της μουσικής». Σχολιάζοντας εκείνο το κεφάλαιο και τα μουσικά παραδείγματα που παρατίθενται, θα καταλάβουμε πλήρως τι ακριβώς σημαίνει και το ότι οι φωνές δεν θα πρέπει να κινούνται παράλληλα «κατά τον ίδιο τρόπο». Ακόμα και σε αυτή τη φάση, εν τούτοις, συνειδητοποιεί κανείς ότι, δεδομένου του ότι ο Petrus επιτρέπει την ταυτόχρονη άνοδο ή κάθοδο των φωνών «[...] χρησιμοποιώντας [μόνον] ατελή είδη συμφωνιών» (3ες και 6ες παράλληλες), ουσιαστικά απαγορεύει την ταυτόχρονη άνοδο ή κάθοδο των φωνών χρησιμοποιώντας τέλεια είδη συμφωνιών (5ες και 8ες παράλληλες). Με άλλα λόγια, ο Petrus απαγορεύει τις 5ες και 8ες παράλληλες όταν οι φωνές κινούνται «κατά τον ίδιο τρόπο». Αυτό, όπως θα γίνει προφανές όταν εξετάσουμε τα περί της *discantus mensurabilis floribus*, σημαίνει ότι ο συγγραφέας, χωρίς ποτέ να το δηλώνει με σαφήνεια, απαγορεύει τις 5ες και 8ες παράλληλες στη *simplex discantus*.

Τώρα, δεδομένου του ότι οι περισσότερες θεωρητικές πραγματείες καταγράφουν δύο “είδη” αντίστιξης, ένα ιδιαίτερα κομβικό ζήτημα που (θα έπρεπε, τουλάχιστον, να) απασχολεί τους σημερινούς μελετητές είναι το κατά πόσον οι συγγραφείς της εποχής αναφέρονταν, όπως ισχυρίστηκα παλαιότερα, «με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αμέσως ή εμμέσως, στη σχέση – διαφορά που υφίσταται ανάμεσα σε μία εμπλουτισμένη (διακοσμημένη, διανθισμένη) “μουσική επιφάνεια” και σε μία απλή “βαθύτερη δομή” που λειτουργεί, ούτως ειπείν, ως υπόστρωμα (θεμέλιο, σκελετός) αυτής της επιφάνειας και μπορεί να διανθίζεται (να δέχεται μελωδική επεξεργασία) με άπειρους τρόπους». Κατά πόσον, δηλαδή, «οι θεωρητικοί του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης αντιλαμβάνονταν και δίδασκαν τα δύο “είδη” αντίστιξης όχι απομονωμένα αλλά, αντίθετα, ως διαδοχικά και αλληλοσυνδεόμενα στάδια, ως δύο “συστατικά” μίας ενιαίας, συνολικής μάθησης – της διδασκαλίας της σύνθεσης, γραπτής ή “προφορικής” – στο

πλαίσιο της οποίας το ένα [δεύτερο] στάδιο εξαρτάται άμεσα, προέρχεται από, και αποτελεί άμεση συνέπεια [επεξεργασία και “εξέλιξη”, ούτως ειπείν] του άλλου [πρώτου]».¹⁴

Σχετικά με αυτό το ζήτημα, η Sarah Fuller, σε ένα άρθρο της όπου επιχειρεί να κατηγοριοποιήσει τις συνηχήσεις που εμφανίζονται στη μουσική του 14ου αιώνα, έχει υποστηρίξει ότι «τα συγγράμματα περί *contrapunctus* ορίζουν τις συνηχήσεις αποκλειστικά επί τη βάσει μιας δίφωνης *contrapunctus*, μιας νότα-έναντι-νότας πολυφωνίας, την οποία μερικά από αυτά αναγνωρίζουν ως το θεμέλιο της διανθισμένης αντίστιξης (*florid discant*)».¹⁵ Πράγματι, οι πραγματείες του όψιμου Μεσαίωνα που ήδη αναφέρθηκαν στο παρόν άρθρο κάνουν αυτή την επισήμανση. Στο *Cum notum sit* υπάρχει η εξής πολύ-σχολιασμένη διατύπωση αναφορικά με τη σχέση απλής και διανθισμένης αντίστιξης:

Αντίστιξη δεν είναι τίποτα άλλο από την τοποθέτηση ενός σημείου έναντι ενός άλλου σημείου, ή την τοποθέτηση ή τη δημιουργία μιας νότας έναντι μιας άλλης νότας, και αποτελεί το θεμέλιο της σύνθεσης [*fundamentum discantus*]. Και όπως δεν είναι δυνατόν να κτίσει κανείς εάν δεν κάνει πρώτα τα θεμέλια, έτσι και δεν είναι δυνατόν να συνθέσει [*discantare*] εάν πρώτα δεν κάνει αντίστιξη [*faciat contrapunctum*].¹⁶

Στην *Πραγματεία* του Μπέρκλεϋ επαναλαμβάνεται η ρήση περί “θεμελίου”: «Κατέχοντας πλέον το θεμέλιο της σύνθεσης [*fundamento discantus*], που είναι η ίδια η αντίστιξη [*contrapunctus*], θα ήταν χρήσιμο και σκόπιμο, αλλά [επίσης] και ευχάριστο, να γνωρίζουμε πώς να υποδιαιρούμε τους ήχους [της προστιθέμενης φωνής] σε τμήματα [...]».¹⁷ Προκειμένου να περιγράψει τη διαδικασία δημιουργίας μίας μελωδικά επεξεργασμένης, προστιθέμενης φωνής, ο ανώνυμος συγγραφέας της *Πραγματείας* χρησιμοποιεί τους λατινικούς όρους *dividere* (υποδιαιρώ) και

¹⁴ Βλ. Φιτσιώρης, «Η “αντίστιξη των ειδών”...», ό.π., σ. 198.

¹⁵ Βλ. Sarah Fuller, «On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections», *Journal of Music Theory* 30/1, 1986, σ. 35-70: 40. Κάτι αντίστοιχο έχει υποστηρίξει η Fuller και σε επόμενο κείμενό της· βλ. Sarah Fuller, «Organum – *discantus* – *contrapunctus* in the Middle Ages», στο: Th. Christensen (επιμ.), *The Cambridge history of western music theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 477-502: 491.

¹⁶ Βλ. E. de Coussemaker (επιμ.), ό.π., σ. 60 (δική μου η έμφαση). Όπως υποστηρίζει ο Leech-Wilkinson στο «*Contrapunctus Diminutus and Prolongation*» (ό.π.), ο K. J. Sachs αναφέρει πως υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές για το τελευταίο ρήμα της φράσης: *faciat* (όπως εμφανίζεται στον Coussemaker), *sciat* ή και *discat*. Δηλαδή, «εάν πρώτα δεν κάνει, ή δεν γνωρίζει, ή δεν μάθει αντίστιξη». Και συνεχίζει: «Προφανώς όποιος έγραψε “*faciat*” αντιλαμβανόταν πως ο συνθέτης εργαζόταν ξεκινώντας από μία [θεμελιώδη] αντιστικτική δομή».

¹⁷ *The Berkeley Manuscript*, ό.π., σ. 118-121.

verbulare (εκ του *verbum* = λέξη), έναν όρο που πιθανότατα υπονοεί ότι «[...] η διαμόρφωση μίας διανθισμένης αντίστιξης θα πρέπει να εξελισσόταν, λογικά, ταυτόχρονα με την προσθήκη ενός κειμένου στην ψηλότερη φωνή».¹⁸ Τέλος, ο Prosdocimus de Beldemandis δεν παραλείπει και αυτός να παραθέσει τη γνωστή φράση-cliché που απαντά σε όλες τις πραγματείες περί αντίστιξης που εξετάσαμε: «Η αντίστιξη με την κανονική έννοια αποτελεί το θεμέλιο της άλλης, με τη συνηθισμένη έννοια, διότι εάν έχει κανείς καλή γνώση της μίας, θα έχει άμεσα καλή γνώση και της άλλης, δηλαδή της πρακτικής της διανθισμένης μελωδίας [*cantus fractibilem*, εκ του λατινικού *frango* = σπάω σε τμήματα]».¹⁹

Στο *Compendium de discantu mensurabili* δεν εμφανίζεται αντίστοιχη διατύπωση. Εν τούτοις, ο Petrus, μέσω μίας ιδιαίτερα γλαφυρής περιγραφής για τη *discantus mensurabilis floribus*, φαίνεται ότι αναγνωρίζει, και πάλι εμμέσως πλην σαφώς, την άμεση σχέση – διαφορά που υφίσταται ανάμεσα σε *simplex discantus* και *floribus musicae mensurabilis*.

Όπως βλέπουμε τα δέντρα το καλοκαίρι να στολίζονται και να διακοσμούνται από άνθη [...], έτσι και κάθε προστιθέμενη φωνή [*discantus*] στολίζεται και διακοσμείται από τα άνθη της έρρυθμης μουσικής. Αποκαλούνται άνθη της έρρυθμης μουσικής όταν πολλοί ήχοι ή νότες [...] σχετίζονται με ακριβή αναλογία [ισοδυναμούν] με έναν ήχο ή νότα που συμπεριλαμβάνει το άθροισμα [των αξιών] όλων αυτών των ήχων [...]. Τώρα, αν και πολλοί θα έλεγαν και θα βεβαίωναν ότι τα άνθη της επιστήμης της μουσικής είναι αναρίθμητα [...] και για το αναρίθμητο [το άπειρο] δεν είναι δυνατόν να έχει κανείς βεβαιότητα [...], προκειμένου [να επωφεληθούν] οι νέοι και όσοι άλλοι θα επιθυμούσαν να γίνουν ειδήμονες σε αυτή την επιστήμη [...] συνέθεσα και συγγέντωσα δώδεκα διαφορετικούς τρόπους [*XII modos*] διανθισμένης έρρυθμης αντίστιξης.²⁰

Τα καλοκαιρινά “δέντρα” του Petrus, αυτά που «στολίζονται και διακοσμούνται από άνθη», δεν είναι άλλα από τα δέντρα που το χειμώνα εμφανίζονται απογυμνωμένα από άνθη και καρπούς. Είναι, ακριβώς, αυτά τα αισθητικώς μάλλον απεχθή, γκρίζα και μαραμένα δέντρα που, βοηθούντος του ευνοϊκού κλίματος, γίνονται, μετατρέπονται στα

¹⁸ Ό.π., σ. 120-121, υποσημείωση αρ. 4 (πρόκειται για σχόλιο του μεταφραστή Oliver Ellsworth). Σημειωτέον, επίσης, ότι ο συγγραφέας της *Πραγματείας* αναγνωρίζει, εμμέσως πλην σαφώς, ότι είναι δυνατόν να υπάρχουν άπειροι τρόποι *verbulando* ή *dividendo* (ό.π., σ. 147).

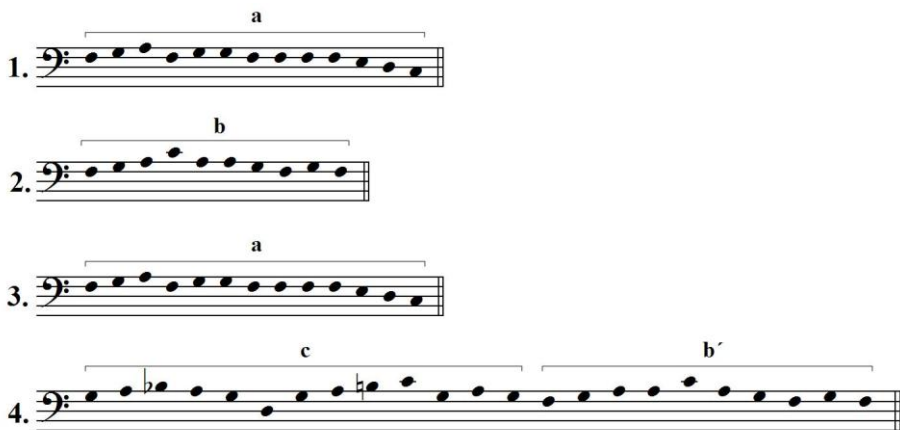
¹⁹ *Contrapunctus*, ό.π., σ. 28-31.

²⁰ *Compendium*, ό.π., σ. 15.

πολύχρωμα και ολάνθιστα, αισθητικώς απολαυστικά, καλοκαιρινά δέντρα. Με άλλα λόγια πρόκειται, ακριβώς, για τα ίδια δέντρα αλλά σε διαφορετική φάση ανθοφορίας και ανάπτυξης. Αντίστοιχα, μία *simplex discantus*, βοηθούσης της κατάλληλης μελωδικής επεξεργασίας, γίνεται, μετατρέπεται, καταλήγει σε μία καλαίσθητα διακοσμημένη *discantus mensurabilis floribus*. Απλή και διανθισμένη αντίστιξη, δηλαδή, αποτελούν την ίδια δίφωνη αντιστικτική δομή αλλά σε διαφορετική φάση μελωδικής επεξεργασίας και διάνθισης (στην απλή αντίστιξη, η μελωδική επεξεργασία είναι μηδενική· στη διανθισμένη, αντίθετα, είναι όσο περίτεχνη αξιώνει ο εκάστοτε δημιουργός).²¹

Είναι σαφές από την ανωτέρω παράθεση πως ο Petrus αναγνωρίζει, επίσης, ότι οι τρόποι διάνθισης της προστιθέμενης φωνής είναι άπειροι και ότι, συνεπώς, δεν είναι δυνατόν να καταγράψει κανείς συγκεκριμένους “κανόνες μελωδικής επεξεργασίας”. Παραθέτει λοιπόν, ενδεικτικά, 12 παραδείγματα (12 ρυθμικούς τρόπους), αξιοποιώντας όλους τους συνδυασμούς *modus*, *tempus* και *prolatio*. Αυτό που αντιλαμβάνεται κανείς με την πρώτη ματιά είναι ότι 12 διαφορετικές διανθισμένες μελωδίες τίθενται έναντι 12 διαφορετικών τενόρων που κινούνται σε μεγάλες αξίες. Η πραγματικότητα, όμως, δεν είναι ακριβώς αυτή.

Στη συνέχεια εμφανίζονται οι 12 τενόροι που χρησιμοποιεί ο Petrus:



²¹ Λίγο μετά, στις σελίδες 16-17 του *Compendium*, εξάλλου, ο Petrus αναφέρεται και πάλι στην άμεση σχέση που υφίσταται ανάμεσα σε *floribus* και *simplex discantus*: «Οι δώδεκα [διανθισμένοι] τρόποι διαμορφώνονται από τα ίδια μουσικά διαστήματα που χρησιμοποιούνται και στη *simplex discantus* και [τα οποία διατάσσονται] με τον ίδιο τρόπο· μολαταύτα, [αυτοί οι τρόποι] ανεβαίνουν και κατεβαίνουν όχι μόνον με αυτά τα [σύμφωνα] μουσικά διαστήματα αλλά, κάποιες φορές, και με *διαφωνίες*» (η έμφαση προστέθηκε από εμένα).

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Compendium, 12 τενόροι

Όπως φαίνεται, ο γάλλος μοναχός χρησιμοποιεί τρία πρότυπα “μοντέλα” μελωδικών κινήσεων, τα οποία επαναλαμβάνονται σε ορισμένους από τους τενόρους του. Η ακολουθία φθόγγων “a” συναντάται αυτούσια στους τενόρους των τρόπων 1 και 3, και, ελαφρώς παραλλαγμένη, αποτελεί τμήμα των τενόρων των τρόπων 6 και 12. Η ακολουθία φθόγγων “b” αποτελεί τον τενόρο του τρόπου 2 και επανεμφανίζεται, αυτούσια ή κάπως παραλλαγμένη, ως τμήμα των τενόρων των τρόπων 4, 6 και 12. Τέλος, η ακολουθία φθόγγων “c” ξεκινά τον τενόρο του τρόπου 8. Σημειωτέον, δε, ότι όλοι οι τενόροι, εκτός από τους υπ’ αρ. 6, 7, 10 και 11, ξεκινούν με τον ίδιο τρόπο, όποιος και αν είναι ο εναρκτήριο φθόγγος τους: με μία ανιούσα βηματική διαδοχή τριών φθόγγων.

Πολλοί μουσικολόγοι και θεωρητικοί του 20ού και 21ου αιώνα έχουν ασχοληθεί με τους 12 τρόπους του Petrus και έχουν επιχειρήσει αναγωγές των τρόπων του σε απλή αντίστιξη, παραβλέποντας, δυστυχώς, τις οδηγίες και τις απαγορεύσεις του ίδιου του γάλλου μοναχού. Ας δούμε, λόγου χάριν, το παράδειγμα του όγδοου τρόπου αλλά και την αναγωγή σε απλή αντίστιξη που προτείνει η Sarah Fuller:

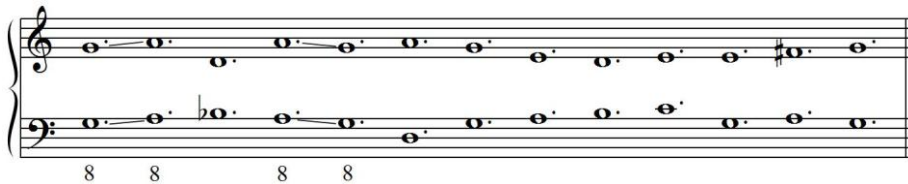


Παράδειγμα 8ου τρόπου (*duabus brevibus imperfectis de maiori prolatione*)²²

Η Sarah Fuller, εξετάζοντας ακριβώς αυτό το παράδειγμα, προτείνει μία πιθανή αναγωγή του σε απλή αντίστιξη:²³

²² Κάθε μέτρο περιλαμβάνει $2 \times 6 = 12$ μισά. Εδώ οι αξίες εμφανίζονται υποδιπλασιασμένες, με αποτέλεσμα κάθε μέτρο να περιλαμβάνει $2 \times 6 = 12$ όγδοα.

²³ Ο Daniel Leech-Wilkinson αναφέρει πως είναι χάρη στη Sarah Fuller που «[...] περί το τέλος του [20ού] αιώνα, η αναγωγική ανάλυση κατέληξε, επί τέλους, να θεωρείται φυσιολογική» βλ. Daniel Leech-Wilkinson, *The modern invention of medieval music: Scholarship, ideology, performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, κεφ. αρ. 3, «Hearing medieval harmonies», σ. 203 (η έμφαση προστέθηκε από εμένα).



Παράδειγμα 8ου τρόπου, υποθετική simplex discantus (κατά Fuller)

Όπως η συγγραφέας γράφει χαρακτηριστικά:

Η αναγωγή μου σε [simplex] contrapunctus στο παράδειγμα του Petrus υιοθετεί την απλή πρόταση να παίρνει κανείς την πρώτη κύρια συμφωνία της ψηλότερης φωνής για [την κατασκευή] ενός νότα-έναντι-νότας σκελετού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα αρκετές παράλληλες τέλειες συμφωνίες [στο σκελετό], [...] αλλά οι περισσότερες από αυτές “καλύπτονται” από συνεχή μελωδική δραστηριότητα [στη floribus discantus] και κάποιες θα ήταν δυνατόν να αποφευχθούν εάν επιλεγεί μία συμφωνία άλλη από την πρώτη.²⁴

Δυστυχώς, ο Petrus δεν παραθέτει και τους “διαστηματικούς σκελετούς”, δηλαδή τις απλές αντιστίξεις, εκκινώντας από τις οποίες θα ήταν δυνατόν να “ανθίσουν” οι 12 τρόποι του. Επ’ αυτού μόνον υποθέσεις μπορεί κανείς να κάνει. Αλλά, όπως η (υποθετική) αναγωγή του 8ου τρόπου κατά την Fuller κατέληξε σε δύο περιπτώσεις παραλλήλων 8ων, έτσι και μια αντίστοιχη αναγωγή του 4ου τρόπου – ο τενόρος του οποίου, σημειωτέον, ξεκινά με την ακολουθία φθόγγων “c” που αποτελεί και τον τενόρο του 8ου τρόπου – θα κατέληγε (ακολουθώντας την πρόταση της Fuller) σε δύο περιπτώσεις παραλλήλων 5ων. Τα ίδια αποτελέσματα θα προέκυπταν εάν υιοθετούσε κανείς αυτή τη μέθοδο αναγωγής για σχεδόν οποιονδήποτε από τους 12 τρόπους του Petrus. Θεωρώ, εν τούτοις, πως η πρόταση της Fuller είναι επεικώς απαράδεκτη! Το να αναγάγει κανείς τους τρόπους του Petrus σε simplex discantus που περιλαμβάνουν 5ες ή 8ες παράλληλες είναι αδιανόητο, δεδομένου του ότι είναι ο ίδιος ο γάλλος μοναχός που απαγορεύει, όπως ήδη έχουμε υποστηρίξει, τα παράλληλα τέλεια σύμφωνα διαστήματα στην απλή αντίστιξη.

²⁴ Βλ. Sarah Fuller, «Organum...», ό.π., σ. 493-495 (δική μου η έμφαση). Το ότι οι περισσότερες από τις παράλληλες “καλύπτονται” κατά τη διαδικασία της διάνοιξης είναι μάλλον υπερβολική διατύπωση. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, τουλάχιστον, ένα ζεύγος παραλλήλων καλύπτεται και ένα άλλο όχι. Συγκεκριμένα, οι πρώτες 8ες παράλληλες που εμφανίζονται στην αναγωγή δεν καλύπτονται στη διανοημένη αντίστιξη (βλ. Παράδειγμα 8ου τρόπου, μ. 1-2), ενώ οι δεύτερες όντως εξαφανίζονται (βλ. Παράδειγμα 8ου τρόπου, μ. 4-5, όπου οι υποθετικές 8ες παράλληλες έχουν αντικατασταθεί από την πλήρως αποδεκτή κίνηση μεγάλη 6η → 8η καθαρή στη μουσική επιφάνεια).

Είναι αλήθεια, βέβαια, πως η Fuller φαίνεται απλώς να ακολουθεί μία εσφαλμένη “παράδοση”: πράγματι, οι περισσότεροι από τους μελετητές που έχουν ασχοληθεί με αυτό το ζήτημα εφαρμόζουν ακριβώς αυτή τη μέθοδο αναγωγής. Θεωρούν, δηλαδή, ότι ο φθόγγος που “μετράει” στην αναγωγή σε απλή αντίστιξη (θα πρέπει να) είναι ο πρώτος σύμφωνος φθόγγος που συνηχεί με τον εκάστοτε νέο φθόγγο του τενόρου, καταλήγοντας εμμέσως στην αποδοχή μιας μάλλον παράλογης πρότασης: ότι, δηλαδή, αν και παράλληλες κινήσεις τέλειων συμφώνων διαστημάτων κανονικά (θα έπρεπε να) απαγορεύονται στη *simplex discantus* – κάτι που, όπως είδαμε, όλες οι πραγματείες από τα μέσα, τουλάχιστον, του 14ου αιώνα και μετά αναφέρουν ξεκάθαρα – παρ’ όλα αυτά είναι δυνατόν να γίνουν δεκτές σε αυτήν ορισμένες περιπτώσεις 5ων ή 8ων παραλλήλων, αρκεί να εξαφανίζονται (να κρύβονται, να “διορθώνονται”) στη *floribus discantus*. Η πρόταση αυτή φαίνεται να υποστηρίζει πως κάποιες “κακοτεχνίες” είναι δυνατόν να παραβλέπονται στην κατασκευή των θεμελίων, αρκεί αυτές να κρύβονται επιμελώς στη μουσική επιφάνεια. Στην πραγματική ζωή, βέβαια, αυτός ο ισχυρισμός είναι μάλλον αδιανόητος. Όσον αφορά στην ανέγερση κτηρίων, λόγου χάριν, εάν ο φέρων σκελετός παρουσιάζει έστω και το παραμικρό πρόβλημα, το συνολικό οικοδόμημα κινδυνεύει με κατάρρευση!²⁵ Ενδεικτικά αναφέρω ότι και ο Leech-Wilkinson έχει υποστηρίξει την άποψη που θα υιοθετήσει αργότερα η Fuller²⁶ ότι την δεκαετία του 1970 ο K. J. Sachs, επιχειρώντας να αναγάγει τα 22 διανθισμένα παραδείγματα που εμφανίζονται στο δεύτερο μέρος της πραγματείας *Cum notum sit (De diminutione contrapuncti)* σε έναν και μοναδικό διαστηματικό “σκελετό”, ακολουθεί την ίδια μέθοδο αναγωγής²⁷ και ότι, μετά την Fuller, ο Rob Wegman ανάγει και αυτός τον πρώτο από τους τρόπους του Petrus σε μία *simplex discantus* που επίσης περιλαμβάνει 8ες παράλληλες.²⁸

²⁵ Τον – εντυπωσιακά ασυνήθιστο, κατά τη γνώμη μου – ισχυρισμό ότι η διανθισμένη αντίστιξη είναι σε θέση να “καλύπτει” σφάλματα που εμφανίζονται στην απλή αντίστιξη θα εκφράσει κατηγορηματικά, χωρίς την παραμικρή αμφιβολία για το νόημα των όσων υποστηρίζει, ο Pietro Cerone στο *El Melopeo y Maestro*, περίπου τρεις αιώνες αργότερα (1613). Βλ. Francisco Garcia, *Pietro Cerone’s “El Melopeo y Maestro”: A Synthesis of Sixteenth-Century Counterpoint*, διδακτορική διατριβή, Northwestern University, 1978, σ. 162 και παραδείγματα 32, 38, 41.

²⁶ Βλ. «*Contrapunctus Diminutus and Prolongation*», ό.π.

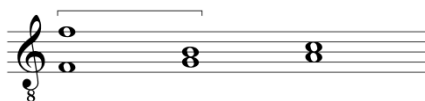
²⁷ Βλ. Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert: Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, F. Steiner, Wiesbaden 1974, σ. 143.

²⁸ Βλ. «*What is Counterpoint?*», ό.π., σ. 24-26. Συνειδητοποιεί κανείς, μάλιστα, ότι ο Wegman δεν είναι καν τόσο προσεκτικός όσο η Fuller, όταν εφαρμόζει τη διαδικασία της

Επιπροσθέτως, τα μειονεκτήματα μιας αναγωγής που «παίρνει την πρώτη κύρια συμφωνία της ψηλότερης φωνής για [την κατασκευή] ενός νότα-έναντι-νότας σκελετού» δεν περιορίζονται μόνον στην ύπαρξη παραλλήλων 5ων ή 8ων, αλλά συμπεριλαμβάνουν και σαφώς απαγορευμένα μελωδικά διαστήματα στην προστιθέμενη φωνή. Λόγου χάριν, εξετάζοντας την αρχή από το παράδειγμα του τρίτου τρόπου του Petrus, συνειδητοποιεί κανείς πως μία τέτοιου τύπου αναγωγή σε *simplex discantus* θα κατέληγε σε μία ψηλότερη φωνή που θα έπρεπε να αρχίζει με ένα μελωδικό διάστημα τριτόνου (φα₄ – σι₃)!



Παράδειγμα 3ου τρόπου, μ. 1-3 (*tribus brevibus perfectis de minori prolatione*)



Παράδειγμα 3ου τρόπου, μ. 1-3, υποθετική αναγωγή (κατά Fuller)

Η ύπαρξη κάθε είδους μελωδικών ή αντιστικτικών σφαλμάτων σε αναγωγές “τύπου Fuller” με οδηγεί να θεωρώ πως δεν θα έπρεπε να αντιλαμβάνεται κανείς τέτοιου είδους απλές αντιστίξεις ως “τα θεμέλια” των διανθισμένων τρόπων του Petrus. Εξάλλου, μου είναι ιδιαίτερα δύσκολο να φανταστώ ότι οι θεωρητικοί του Μεσαίωνα (αλλά και, αργότερα, της Αναγέννησης) ήταν δυνατόν να διδάσκουν τις θεμελιώδεις αρχές της τέχνης τους στους αρχάριους, μαθαίνοντάς τους να “στήνουν” τόσο προβληματικές απλές αντιστίξεις.

Και, πράγματι, δεν το έκαναν, εξ όσων γνωρίζω. Ακόμα και πάνω από διακόσια χρόνια μετά, ο Gioseffo Zarlino, ο πλέον γνωστός και διάσημος θεωρητικός της όψιμης αναγεννησιακής περιόδου, συμπεριλαμβάνει στην πραγματεία του (1558) ένα αρκετά εκτεταμένο κεφάλαιο περί της απλής

αναγωγής σε *simplex discantus*. Αργότερα στο κείμενό του (σ. 30), περιγράφει πώς κατέληξε στην αναγωγή ενός τριφώνου μοτέτου του Vitry: «[...] πήρα την πρώτη νότα που τραγουδούν οι άλλες φωνές πάνω [από κάθε νότα του *cantus firmus*], ασχέτως εάν ήταν σύμφωνη ή όχι, ή αν δημιουργούσε πέμπτες και όγδοες παράλληλες ή όχι.» (δική μου η έμφαση)!

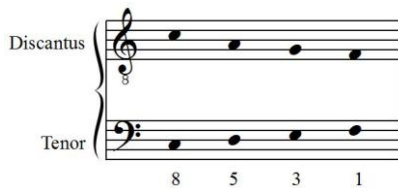
αντίστιξης (*contrapuncti simplici a due voci*, κεφάλαιο αρ. 40), όπου παραθέτει συγκεκριμένους κανόνες αλλά και ικανό αριθμό μουσικών παραδειγμάτων για τη νότα-έναντι-νότας αντίστιξη. Πιο συγκεκριμένα, απαγορεύει ρητώς τις παράλληλες 5ες και 8ες (παραπέμποντας στο κεφάλαιο αρ. 29 της πραγματείας του), και προειδοποιεί ότι «[...] το πλέον σημαντικό είναι να φροντίσουμε ώστε η [απλή] αντίστιξη να εκτελείται ωραία και να αναπτύσσεται με όσο το δυνατόν πιο βηματικές κινήσεις».²⁹ Και στη συνέχεια επανέρχεται: «Θα έπρεπε να προειδοποιήσω πως το να γράψει κανείς αντίστιξη του τύπου στίξη-έναντι-στίξεως δεν φαίνεται μόνον, αλλά είναι και δυσκολότερο από το να γράψει εμπλουτισμένη (*diminuito*) αντίστιξη [...]. Στη στίξη-έναντι-στίξεως δεν είναι εύκολο να διατάξει κανείς τις φωνές έτσι ώστε να είναι βηματικές και εύκολες να τραγουδηθούν».³⁰

Αλλά και ο ίδιος ο Petrus frater dictus palma ociosa, στο πρώτο κεφάλαιο της πραγματείας του, παραθέτει συγκεκριμένες οδηγίες που αφορούν στην “αισθητική επάρκεια” της προστιθέμενης φωνής σε μία *simplex discantus*:

Επιπροσθέτως, θα έπρεπε να σημειώσει κανείς πως όλα τα προαναφερθέντα [αρμονικά] διαστήματα θα πρέπει να προσαρμόζονται και να διατάσσονται έτσι ώστε κάθε φθόγγος [της προστιθέμενης φωνής] να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στο γειτονικό του φθόγγο· λόγου χάριν, όταν ο [δεδομένος] ύμνος ανεβαίνει με διαδοχικά βήματα και η *discantus* βρίσκεται στην 8η πάνω από τον ύμνο, στη συνέχεια, ακολουθώντας καθοδική πορεία έναντι αυτού του ύμνου, θα πρέπει να έχουμε μία 5η μετά την 8η, μετά μία μικρή 3η και, τέλος, μία ταυτοφωνία, όπως εδώ:

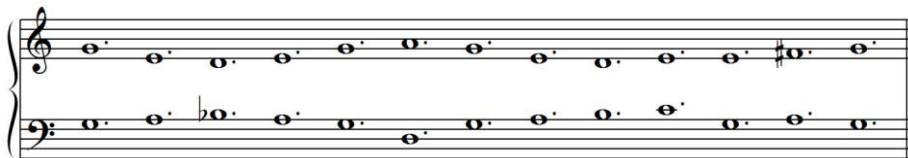
²⁹ Βλ. Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istitutioni Harmoniche*, μτφρ. Guy A. Marco και Claude Palisca, Yale University Press, New Haven – London 1976, σ. 86 (δική μου η έμφαση).

³⁰ Ο.π., σ. 88-90. Στο ίδιο “μήκος κύματος” βρισκόταν και ο μεγάλος θεωρητικός του 15ου αιώνα Johannes Tinctoris. Περί τα 80 χρόνια πριν από τον Zarlino (1477), κατέγραφε οκτώ γενικούς κανόνες για την (απλή) αντίστιξη, ο τέταρτος εκ των οποίων αναφέρει ότι «[...] η αντίστιξη [εννοεί την προστιθέμενη φωνή σε έναν δεδομένο τενόρο] θα πρέπει να γίνεται όσο το δυνατόν με πιο βηματικό και μεθοδικό τρόπο, ιδιαίτερα εάν ο τενόρος έχει, αντιστρόφως, διαμορφωθεί από τον συνδυασμό μεγάλων πηδημάτων». Βλ. Johannes Tinctoris, *The art of counterpoint (liber de arte contrapuncti)*, Albert Seay (μτφρ. & επιμ.), American Institute of Musicology, Rome 1961, σ. 134-135.



Παράδειγμα 2: Petrus, *Compendium*, αντίθετη (βηματική) κίνηση φωνών³¹

Κατόπιν όλων αυτών, ας επιχειρήσουμε μία κάπως διαφορετική αναγωγή του 8ου τρόπου του Petrus, επιλέγοντας ορισμένες φορές, όπως υποδεικνύει άλλωστε και η ίδια η Fuller, «μία συμφωνία άλλη από την πρώτη» για την απλή αντίστιξη:



Παράδειγμα 3: 8ος τρόπος, εναλλακτική αναγωγή σε simplex discantus

Η αναγωγή του 8ου τρόπου που προτείνω στο Παράδειγμα 3 παρουσιάζει μία ψηλότερη φωνή που κινείται σχεδόν αποκλειστικά με βηματικές κινήσεις, αλλά και, αντίθετα από αυτήν της αναγωγής της Fuller, δεν σχηματίζει 5ες ή 8ες παράλληλες με τον τενόρο. Ακόμα πιο σημαντικό θεωρώ το γεγονός ότι η εναρκτήρια διαδοχή των τριών πρώτων αρμονικών διαστημάτων (8η → 5η → 3η) είναι ακριβώς ίδια με την παραδειγματική διαστηματική διαδοχή που προτείνει ο Petrus στο κεφάλαιο περί της simplex discantus (βλ. Παράδειγμα 2). Ισχυρίζομαι, μάλιστα, ότι με αυτήν ακριβώς τη διαδοχή διαστημάτων θα έπρεπε να ξεκινούν και οι αναγωγές

³¹ Βλ. *Compendium*, ό.π., σ. 9 (η έμφαση προστέθηκε από εμένα). Στη συνέχεια, ο Petrus περιγράφει και την ακριβώς αντίστροφη αντίθετη κίνηση (από την ταυτοφωνία προς την 8η). Σημειωτέον ότι αυτή η πρότυπη αντιστικτική δομή εμφανίζεται αυτούσια και σε άλλες πραγματείες του όψιμου Μεσαίωνα. Αλλά, ακόμα και περί τα 130 χρόνια μετά τη συγγραφή του *Compendium*, ο Guillelmus Monachus (*De preceptis artis musicae*, περί το 1470), γράφοντας για δίφωνη αντίστιξη με αντίθετη κίνηση των φωνών, προτείνει μία «αρχή της αντίστιξης μέσω “γειτονικών συμφωνιών”». Πρόκειται, ακριβώς, για την αντιστικτική δομή που καταγράφει και ο Petrus, με μία και μοναδική ελάχιστη διαφορά: πάνω από τον δεύτερο φθόγγο της χαμηλότερης φωνής ο Guillelmus τοποθετεί δύο φθόγγους αντί για έναν· πρώτα σχηματίζει ένα αρμονικό διάστημα 6ης και αμέσως μετά ένα αρμονικό διάστημα 5ης, με αποτέλεσμα η ψηλότερη φωνή να προχωρά και αυτή αποκλειστικά με βηματικές κινήσεις. Βλ. Niels Berentsen, «From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint», *Journal of the Alamire Foundation* 6/2, 2014, σ. 221-242: 228.

όλων των τρόπων ο τενόρος των οποίων ξεκινά με τους τρεις πρώτους φθόγγους να ανεβαίνουν βηματικά, δηλαδή των τρόπων υπ' αρ. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9 και 12.

Η πρόταση αυτή, βέβαια, θα ήταν δυνατόν να εγείρει αντιρρήσεις. Πώς είναι δυνατόν, λόγου χάριν, να θεωρεί κανείς ότι ο “δομικός” φθόγγος του μ. 2 στην αναγωγή του 8ου τρόπου θα έπρεπε να είναι ο φθόγγος μι₄, που δεν ακούγεται παρά μόνον στην αρχή της δεύτερης υποδιαίρεσης του μ. 2; Πόσο μάλλον, πώς είναι δυνατόν να θεωρεί κανείς ότι ο “δομικός” φθόγγος του μ. 2 στην αναγωγή του 3ου τρόπου θα έπρεπε να είναι ο φθόγγος ρε₄, ένας φθόγγος που εμφανίζεται τόσο καθυστερημένα, μόλις στην τρίτη υποδιαίρεση του μ. 2, και όχι ο φθόγγος σι ή, έστω, ο φθόγγος σολ; Θεωρώ, εν τούτοις, ότι αυτού του είδους οι αναγωγές αποτελούν έμπρακτη απόδειξη-επίδειξη του ισχυρισμού του Petrus ότι, δηλαδή, «τα άνθη της επιστήμης της μουσικής είναι αναρίθμητα». Μία απόδειξη-επίδειξη, με άλλα λόγια, του ότι είναι δυνατόν να επέμβει κανείς σε μία απλή αντίστιξη και να τη “μεταμορφώσει”, μέσω περίτεχνης μελωδικής επεξεργασίας, σχεδόν σε οποιαδήποτε μορφή διανθισμένης αντίστιξης επιθυμεί – τηρουμένης, φυσικά, μίας και μοναδικής προϋπόθεσης: ότι ανάμεσα στους φθόγγους της διανθισμένης μελωδίας θα ακούγεται, σε οποιοδήποτε σημείο, και ο μοναδικός φθόγγος της simplex discantus.

Οι αναγωγές σε απλή αντίστιξη που προτείνουμε, λοιπόν, για τους 12 τρόπους του Petrus δεν συμπεριλαμβάνουν 5ες ή 8ες παράλληλες, δεδομένου άλλωστε πως ο γάλλος θεωρητικός τις απαγορεύει εμμέσως στην simplex discantus, όπως είδαμε. Ο Petrus, παρ' όλα αυτά, δεν φαίνεται να επιδεικνύει την ίδια “ευαισθησία” για την αποφυγή 5ων ή 8ων παραλλήλων και όσον αφορά στην κατασκευή μιας discantus mensurabilis floribus. Πράγματι, ακόμα και μία σύντομη εξέταση των 12 διανθισμένων τρόπων του είναι αποκαλυπτική: με μοναδικές εξαιρέσεις τους τρόπους υπ' αρ. 3 και 12, σε όλους τους άλλους διανθισμένους τρόπους του Petrus εμφανίζονται παράλληλες 5ες ή 8ες στη μουσική επιφάνεια: στους τρόπους 5, 7 και 11 μία περίπτωση παραλλήλων, στους τρόπους 1, 2, 4, 8, 9 και 10 δύο περιπτώσεις παραλλήλων και στον τρόπο 6 τρεις τέτοιες περιπτώσεις!³²

Παρενθετικά ως αναφέρουμε εδώ πως θα πρέπει να κάνει εντύπωση στον σημερινό αναγνώστη του *Compendium* το ότι ο Petrus δεν φαίνεται να

³² Στο Παράδειγμα 8ου τρόπου που έχω παραθέσει (βλ. σ. 120), λόγου χάριν, εμφανίζονται 8ες παράλληλες στα μ. 1-2 και 5ες παράλληλες στα μ. 7-8· τόσο οι 8ες όσο και οι 5ες σημειώνονται πάνω στην παρτιτούρα.

ενοχλείται από την παρουσία τόσων πολλών παράλληλων τέλειων συμφωνιών στα παραδείγματα που ο ίδιος έχει συνθέσει. Εν τούτοις, ως επισημάνουμε πως, παρά το γεγονός ότι πολλές πραγματείες της εποχής (έχουν αρχίσει να) τις απαγορεύουν ρητώς, όπως είδαμε, μελετώντας δίφωνες συνθέσεις από το πρώτο μισό του 14ου αιώνα εντυπωσιάζεται κανείς από την κυριολεκτική αφθονία παραλλήλων 5ων ανάμεσα σε έναν αρκετά κινητικό τενόρο και μία ακόμα πιο κινητική *discantus* – ακόμα και μια γρήγορη εξέταση συλλογών από έργα ανωνύμων, όπως η “γαλλική” *Roman de Fauvel* και η “ιταλική” *Codex Rossi*, επιβεβαιώνει την συχνή εμφάνιση παραλλήλων 5ων στις δίφωνες συνθέσεις, ακόμα και, ενίοτε, 8ων.³³ Στην εποχή του Petrus, επομένως, η ύπαρξη παραλλήλων τέλειων συμφωνιών διαστημάτων στη “μουσική επιφάνεια” των δίφωνων συνθέσεων ήταν (ακόμα) κάτι αρκετά συνηθισμένο· έτσι, δεν θα έπρεπε να εκπλήσσεται κανείς εντοπίζοντας τις παράλληλες στους 12 διανθισμένους τρόπους του. Αντίθετα, η αλλαγή (όσον αφορά στις παράλληλες τέλειες συμφωνίες αλλά και σε πολλά άλλα πράγματα) είναι εμφανής στις δίφωνες συνθέσεις του σημαντικότερου εκπροσώπου της Νέας Τέχνης (*Ars Nova*), Guillaume de Machaut: αν και κάθε άλλο παρά εξαφανίζονται – στη σχετικά σύντομη δίφωνη μπαλάντα αρ. 10, *Ne penses pas*, λόγου χάριν, συναντά κανείς τέσσερεις περιπτώσεις παραλλήλων 5ων – οι παράλληλες 5ες (και, πόσο μάλλον, οι 8ες) μειώνονται σε σημαντικό βαθμό.

Προϊόντος του 14ου αιώνα, λοιπόν, οι δημιουργοί αρχίζουν να αποφεύγουν αυτού του είδους τις “κακοτεχνίες” στις συνθέσεις τους.³⁴ Αλλά και ορισμένοι θεωρητικοί καταφέρνουν πλέον ρητώς ενάντια σε αυτές τις “απηρχαιωμένες” συνήθειες. Στην *Πραγματεία του Μπέρκλεϋ* (περί το 1375), λόγου χάριν, εμφανίζεται ένα απόσπασμα, όπου ο συγγραφέας ακούγεται σαν να βρίσκεται σε “ανοικτό διάλογο” με τον Petrus, κάνοντας, μάλιστα, και κριτική στις απόψεις και τις πρακτικές του:

Αλλά πριν από αυτό, ως σημειωθεί ότι όποιος επιθυμεί να συνθέτει με δεξιότητες οφείλει, πάνω απ’ όλα, να τηρεί τους προαναφερθέντες κανόνες της [απλής] αντίστιξης. Διότι είθισται να λένε ότι, κατά τη

³³ Είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι οι ανώνυμοι συνθέτες των δίφωνων έργων από τις συλλογές αυτές παραμένουν, κατά κάποιον τρόπο, προσκολλημένοι σε ένα παλαιότερο ύφος.

³⁴ Αυτό είναι ακόμα πιο εμφανές στο έργο του Francesco Landini, του πλέον γνωστού συνθέτη της δεύτερης γενιάς του ιταλικού *Trecento*: αν η τάση για παράλληλες κυριαρχεί σχεδόν απόλυτα στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα και φτάνει να μειωθεί σε σημαντικό βαθμό στα δίφωνα έργα του Machaut, τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, με τις δίφωνες *ballate* του Landini, οι παράλληλες 5ες σχεδόν εξαφανίζονται – και θα παραμείνουν έκτοτε εξαφανισμένες!

διαδικασία του *verbulando* ή *dividendo* [δηλαδή: της μελωδικής επεξεργασίας της προστιθέμενης φωνής], μπορούν κάλλιστα να γίνονται δύο 5ες ή 8ες, ή και περισσότερες, διότι εκεί, λένε, λαμβάνουν χώραν ενδιαμέσως [*fieri media*]. Εγώ όμως λέω πως όποιος το κάνει αυτό δεν ενεργεί ως δεξιότηχης.³⁵

Είναι μάλλον σαφές ότι “τα βέλη” στρέφονται κατά του Petrus (αλλά και, πιο γενικά, εναντίον μιας αρχαιότερης και ξεπερασμένης πλέον συνθετικής πρακτικής). Όπως το αντιλαμβάνομαι, δηλαδή, ο ανώνυμος συγγραφέας της *Πραγματείας του Μπέρκλεϋ*, αφού απαγορεύσει σαφώς τις παράλληλες 5ες και 8ες στην *contrapunctus* (*simplex*), συνιστά στους επίδοξους συνθέτες να μην εμφανίζουν τέτοιου είδους “κακοτεχνίες” ούτε στη διανθισμένη αντίστιξη – κάτι που 40 χρόνια πριν δεν είχε πρόβλημα να κάνει ο μοναχός Petrus στους 12 τρόπους που συνέθεσε.³⁶

Θα ολοκληρώσουμε αυτό το κείμενο επιχειρώντας να κατανοήσουμε πλήρως την διατύπωση του Petrus περί της ευθείας κίνησης των φωνών (βλ. σ. 111 του παρόντος κειμένου). Προσπαθώντας να “αποκρυπτογραφήσουμε” εκείνο το απόσπασμα, καταλήξαμε στο ότι ο γάλλος μοναχός απαγορεύει την ταυτόχρονη άνοδο ή κάθοδο των φωνών κατά τέλεια είδη συμφωνιών όταν οι φωνές κινούνται «κατά τον ίδιο τρόπο». Με δεδομένη, εν τούτοις, την αναμφισβήτητη ύπαρξη παραλλήλων 5ων και 8ων στους 12 διανθισμένους τρόπους του, συνειδητοποιεί κανείς ότι, όταν ο Petrus γράφει πως οι φωνές δεν πρέπει να ανεβαίνουν ή να κατεβαίνουν ταυτόχρονα «κατά τον ίδιο τρόπο», θα πρέπει να εννοεί κατά τον ίδιο “ρυθμικό τρόπο”· ότι, δηλαδή, 5ες ή 8ες παράλληλες απαγορεύονται όταν οι φωνές κινούνται αμφοτέρως χρησιμοποιώντας τις ίδιες αξίες φθόγγων, π.χ. σε *longae* (όπως ακριβώς συμβαίνει στη *simplex discantus*), αλλά είναι ανεκτές-αποδεκτές όταν μία από τις δύο φωνές κινείται με μικρότερες αξίες (όταν δηλαδή «διαχοσμεύεται από άνθη», όπως συμβαίνει στη *discantus mensurabilis floribus*).

³⁵ *The Berkeley Manuscript*, ό.π., σ. 130-131 (δική μου η έμφαση). Ο λατινικός όρος *medius-a* έχει την έννοια “μέσον”, “εις το μέσον”, “ενδιαμέσως” και τα τοιαύτα. Μπορεί, όμως, να έχει και τη σημασία του “εξουδετερωμένου”, του “αδιάφορου” ή του “ουδέτερα φορτισμένου”. Υπό αυτή την έννοια, οι παράλληλες που μπορεί να δημιουργούνται κατά τη διαδικασία του *verbulando* ή *dividendo* (δηλαδή της διάνθισης) υποτίθεται ότι δεν αποτελούν ουσιαστικό πρόβλημα.

³⁶ Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στα 22 παραδείγματα διανθισμένης αντίστιξης που παρατίθενται, περί τα μέσα του 14ου αιώνα, στην πραγματεία *Cum notum sit – De diminutione contrapuncti* δεν εμφανίζονται παράλληλες τέλειες συμφωνίες στη μουσική επιφάνεια. Όπως φαίνεται, ο ανώνυμος συγγραφέας αυτής της πραγματείας, όταν συνέθετε τα μουσικά παραδείγματά του, «ενεργούσε ως δεξιότηχης»!

Όπως είδαμε, λοιπόν, μέσα από αυτό το σχετικά σύντομο κείμενο, ο μοναχός Petrus υπήρξε ένας αναμφίβολα αξιόλογος θεωρητικός της όψιμης μεσαιωνικής περιόδου. Θα ήταν, ίσως, δυνατόν να υποστηρίξει κανείς, βέβαια, πως ήταν, υπό μία έννοια, κάπως “συντηρητικός”, αναχρονιστικός, προσηλωμένος σε πιο παραδοσιακές και απηρχαιωμένες αντιλήψεις, ένας από τους τελευταίους “μεγάλους” μιας προγενέστερης εποχής, που θα έφθανε πολύ σύντομα στο τέλος της: η μη υιοθέτηση του νέου όρου *contrapunctus*, η επιμονή του στη χρησιμοποίηση του, εν πολλοίς, παρωχημένου πλέον όρου *falsa musica* αντί του όρου *musica ficta* που θα κυριαρχήσει στη συνέχεια, η αφθονία των παραλλήλων 5ων και 8ων στα μουσικά παραδείγματά του, αποτελούν στοιχεία που καταδεικνύουν την προσήλωσή του σε πιο πεπαλαιωμένες ιδέες και πρακτικές. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί επίσης ο πλέον “ανοργάνωτος” και, ενίοτε, ελάχιστα μεθοδικός και συστηματικός λόγος του, ιδιαίτερα εάν τον συγκρίνει κανείς με εκφράσεις-διατυπώσεις άλλων θεωρητικών που θα παγιωθούν μόλις ελάχιστες δεκαετίες μετά τη συγγραφή του *Compendium* – λόγου χάριν, με τους πολύ πιο “επιστημονικούς”, συγκροτημένους και ξεκάθαρους τρόπους έκφρασης που εμφανίζονται σε επόμενες πραγματείες όσον αφορά στην απαγόρευση των παράλληλων τέλειων διαστημάτων ή στη σχέση ανάμεσα σε *contrapunctus simplex* και *contrapunctus diminutus*. Παρ’ όλα αυτά, συνειδητοποιεί κανείς ότι, ακόμα και αν το ύφος του Petrus φαίνεται να πλατειάζει ορισμένες φορές, η ουσία των λεγομένων του είναι αδιαμφισβήτητη: με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο έθεσε τις βάσεις για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης θεωρίας της δίφωνης αντίστιξης, μιας θεωρίας που κατέγραψαν πιο συστηματοποιημένα οι επόμενες γενεές θεωρητικών.

Κοσμική φωνητική μουσική στην αυλή των Αψβούργων και «περίεργα» πληκτροφόρα

Πύρρος Μπαμίχας

Τίποτε δεν συνοφίζει καλύτερα την κύρια επιδίωξη των συνθετών της αυγής του 17ου αιώνα όσο τα εμβληματικά λόγια του Claudio Monteverdi:

[...] και πίστευε πως ο μοντέρνος συνθέτης χτίζει επάνω στα θεμέλια της αλήθειας.¹

Πράγματι, οι συνθέτες φωνητικής μουσικής του μπαρόκ προσπαθούσαν να εκφράσουν το νοηματικό περιεχόμενο του κειμένου (κοσμικού και θρησκευτικού) κατά κύριο λόγο υποτάσσοντας τη μουσική στις ανάγκες του πρώτου, κάτι το οποίο μας είναι γνωστό ως *seconda prattica*, με σκοπό να συγκινήσουν. Και ο όρος «δεύτερη» επινοήθηκε από τον Monteverdi σε αντιδιαστολή με την «πρώτη» (*prima prattica*), που θεωρούσε τη μουσική υπέρτερη του κειμένου, την οποία ακολουθούσαν οι συνθέτες στην Αναγέννηση.² Καίτοι η εποχή της πολυφωνίας δεν αγαπά τις συναισθηματικές εξάρσεις, εντούτοις η προσπάθεια απόδοσης του λόγου δεν ξεκινά αίφνης στα 1600-1601 αλλά εκατό περίπου χρόνια ενωρίτερα, ήδη από τον Josquin, χωρία συνθέσεων του οποίου (μαζί με άλλων, όπως των Rore, Lassus κ.λπ.) χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα για τον εντοπισμό και την κατανόηση των ρητορικών φιγούρων της *musica poetica* στο ομώνυμο πόνημα του γερμανού θεωρητικού Joachim Burmeister το 1607. Η μετάβαση στην εκφραστικότητα του μπαρόκ, λοιπόν, δεν ήταν απότομη, μα σταδιακή. Η μουσική ποιητική, ήτοι το τρίπτυχο τρόποι – εξάχορδα – ρητορικά σχήματα, ήταν κοινός τόπος για όλους ανεξαιρέτως του συνθέτες του 16ου αιώνα. Ας μην ξεχνούμε επίσης την επινόηση του «αναπαραστατικού στιλ» (*stile rappresentativo*) στους κόλπους της

¹ Oliver Strunk, *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1950, σ. 411-412.

² «Με την Πρώτη Πρακτική καταλαβαίνει [χανείς] εκείνη που ενεργοποιεί την τελειότητα της Αρμονίας, δηλαδή εκείνη που θεωρεί την Αρμονία όχι υποταγμένη αλλά υπεράνω, όχι υπηρέτρια αλλά αφέντρα των λέξεων [...]. Με τη Δεύτερη Πρακτική, η οποία ανανεώθηκε για πρώτη φορά στη μαρτυρία μας από τον Cipriano de Rore [...] και τελικά με ανώτερα πνεύματα με καλύτερη κατανόηση της αληθινής τέχνης, καταλαβαίνει [χανείς] εκείνη που ενεργοποιεί την τελειότητα της Μελωδίας, δηλαδή, εκείνη που θεωρεί την Αρμονία όχι υπεράνω αλλά υποταγμένη και κάνει τις λέξεις αφέντρα της Αρμονίας». Στο ίδιο, σ. 408-409.

Φλωρεντινής Καμεράτας στο δεύτερο μισό του αιώνα, ή την κύρια κατεύθυνση της Συνόδου του Τριδέντου (1545-1563) που ήθελε η θρησκευτική μουσική να αποβάλλει τα κοσμικά της στοιχεία συμβάλλοντας στη δημιουργία θρησκευτικής κατάνυξης στους πιστούς και οπωσδήποτε στη διασφάλιση της καθαρής πρόσληψης των λειτουργικών κειμένων, κάτι που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί παρά μόνον μέσω της «εκλογίκευσης» της πολυφωνίας και της εξάλειψης της εκτεταμένης μελισματικότητας στις μελωδίες.³ Επομένως, της εποχής του Monteverdi ήδη προϋπάρχουν τόσο η μουσική ποιητική όσο και ο ρητορικός τρόπος εκφοράς της μελωδίας, και ο συνθέτης το γνωρίζει καλά: τρεις σχεδόν αιώνες πριν την εμφάνιση της επιστήμης της Μουσικολογίας, εμφανίζεται να έχει πλήρη συναίσθηση του ιστορικού γίγνεσθαι, ορίζοντας συνθέτες όπως τους Ockeghem, Desprez, De La Rue, Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert και Willaert ως εκπροσώπους της *prima prattica*, ενώ τους De Rore και, φυσικά, τον ίδιο ως εκπροσώπους της *seconda*.⁴ Ήταν δηλαδή ενήμερος περί της αλλαγής στα μουσικά πράγματα μετά το 1550, όπου τοποθετείται η αρχή του Μανιερισμού στη μουσική. Αξιοσημείωτο είναι το ότι δεν αναφέρεται πουθενά στον «γίγαντα της πολυφωνίας», τον Palestrina. Πιθανότατα, θεωρούσε το έργο του μεταβατικού χαρακτήρα και όχι αμιγώς αναγεννησιακό.

Τι λοιπόν αλλάζει στη μουσική του Monteverdi και σε εκείνη των υπολοίπων συνθετών; Η εκφραστικότητα ενισχύεται αποφασιστικά, όχι μόνον διαμέσου του έντονου ρητορικού χαρακτήρα των μελωδιών, της ανάπτυξης των ρητορικών σχημάτων και των ρητορικών θεωριών που αναπτύσσονται στη Γερμανία, αλλά κυρίως χάρη στη χρήση της αρμονίας και στην καταστρατήγηση των παραδεδωγμένων κανόνων της, όπως αυτοί αποκρυσταλλώνονται στο περίφημο *Le institutioni harmoniche* του Zarlino.⁵ Το «σπάσιμο» των κανόνων συνίσταται στη χρήση απαγορευμένων

³ Ζητήματα που σχετίζονταν με τη μουσική συζητήθηκαν κατά τις συνεδρίες XXII-XXIV, ενάμιση χρόνο πριν το πέρας της Συνόδου. Στις συνεδρίες αυτές θίγησαν αρκετές καταχρήσεις αναφορικά με τη μουσική στην Εκκλησία, όπως η διείσδυση κοσμικών σκοπών και χορών, η ανεπαρκής εκφορά των λέξεων στο Γρηγοριανό Μέλος κ.λπ., καθώς και η σύγχυση στην ακουστική πρόσληψη του κειμένου στην πολυφωνία εξαιτίας της περίπλοκης αντίστιξης. Βλ. Joseph Dyer, "Roman Catholic church music", στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46758> (ημερομηνία πρόσκτησης: 31 Μαΐου 2018).

⁴ Strunk, ό.π.

⁵ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche...*, Senese, Venezia 1573 / facsim. Gregg Press, Ridgewood (N.J.) 1966· πρβλ. *The Art of Counterpoint*, μτφρ. Guy A. Marco και Claude V. Palisca, Da Capo Press, New York 1983.

μελωδικών διαστημάτων, διαφωνιών χωρίς προετοιμασία, της έβδομης βαθμίδας σε ευθεία θέση κ.λπ., στοιχείων που παράλληλα προδίδουν μια αλλαγή στην αρμονική σκέψη. Όπως άλλωστε αναφέρει και ο Bukofzer, το μπαρόκ, σε αντίθεση με την Αναγέννηση, χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, από συγχορδιακή αρμονία και χρήση διαφωνιών, ενώ οι συγχορδίες αποτελούν αυτοδύναμες οντότητες.⁶ Επιπλέον, το σύστημα των τρόπων σταδιακά μεταλλάσσεται, παραδίδοντας τη θέση του σε ένα ενδιάμεσο τονικό σύστημα, όπου οι χρησιμοποιούμενοι τρόποι – τονικότητες θεωρούνται παράγωγα των τρόπων Ντο / Σολ (στις περιπτώσεις των «μειζόνων» τρόπων) και ρε / λα (στις περιπτώσεις των «ελασσόνων» τρόπων), συνδεόμενων ανά ζεύγος με σχέση αυθεντικού – πλάγιου στο σύστημα *cantus durus* (τουτέστιν άνευ οπλισμού, με B quadratum, δηλαδή σι φυσικό).⁷ Ένα άλλο ισχυρό εκφραστικό μέσο, απότοκο της στροφής των μελετητών του 16ου αιώνα προς τη μελέτη της θεωρίας της μουσικής της αρχαιότητας, του οποίου η χρήση εντατικοποιείται, είναι ο χρωματισμός (χρωματικά ημιτόνια και αντιπαραθέσεις μαλακού – σκληρού εξαχόρδου). Η χαρακτηριστικότερη, ίσως, περίπτωση συνθέτη που εφαρμόζει τον χρωματισμό είναι αυτή του συζυγοκτόνου Gesualdo da Venosa.⁸ Και εάν η χρήση αρμονικών τρίφωνων συγχορδιών, όπως της Ντο#, της Φα#, της Ρεβ κ.λπ., στο *a cappella* μαδριγάλι “Moro, lasso, al mio duolo” του Έκτου βιβλίου μαδριγαλιών (1611)⁹ δεν συνιστά κάποιο πρόβλημα, τι συμβαίνει, άραγε, με τη συνοδεία συνθέσεων που χρησιμοποιούν, αν και λιγότερο, τον χρωματισμό κατά τον 17ο αιώνα, όταν η οργανική συνοδεία (από τσέμπαλο ή εκκλησιαστικό όργανο) είναι υποχρεωτική;

Ως γνωστόν, ένα σύννηθες πληκτροφόρο της εποχής διέθετε τα εξής πλήκτρα ανά οκτάβα: ντο, ντο#, ρε, μιβ, μι, φα, φα#, σολ, σολ#, λα, σιβ, σιβ και ντο. Αυτό πρακτικά σήμαινε πως εξαιτίας της απουσίας του απόλυτου συγκερασμού, ο οποίος ήταν γνωστός αλλά αποφευκτέος λόγω αισθητικών θεωρήσεων, η εκτέλεση των ρεβ, ρε#, σολβ, λαβ και λα# καθίστατο, γενικά, αδύνατη. Ας μην ξεχνούμε ότι στο μεσοτονικό χόρδισμα ένα διατονικό

⁶ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton & Company, Inc., New York 1947, σ. 16.

⁷ Andrew H. Weaver, *Piety, Politics and Patronage: Motets at the Hapsburg Court in Vienna during the Reign of Ferdinand III (1637-1657)*, διδακτορική διατριβή, University of Yale, 2002, τομ. 1, σ. 171-175.

⁸ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του, βλ. Denis Arnold, *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa*, British Broadcasting Corporation, London 1984.

⁹ Βλ. “Moro, lasso, al mio duolo”, επιμ. Vincent Carpentier, στο: IMSLP, [http://imslp.org/wiki/Moro_lasso_al_mio_duolo_\(Gesualdo_Carlo\)](http://imslp.org/wiki/Moro_lasso_al_mio_duolo_(Gesualdo_Carlo)) (ημερομηνία προσθήκης: 18 Νοεμβρίου 2011).

ημιτόνιο είναι μεγαλύτερο από ένα χρωματικό. Τούτο καθιστά την εφαρμογή του χρωματισμού ένα αρκετά υποβλητικό εφέ στην υπηρεσία της έκφρασης του κειμένου. Σε ποια έκταση, όμως, συναντούμε κάποιες από τις παραπάνω νότες σε φωνητικές συνθέσεις της περιόδου του πρώιμου μπαρόκ, σε ποια μουσικά κέντρα και για ποιο λόγο;

Ένα σημαντικότερο τέτοιο κέντρο υπήρξε η αυλή των Αψβούργων επί εποχής του Giovanni Valentini, συνθέτη εξαιρετικής φήμης, του οποίου το έργο παρουσιάζει αρκετούς νεωτερισμούς.¹⁰ Από τη δεύτερη δεκαετία του seicento και μετά, ο χρωματισμός αποτελεί ένα από τα κύρια γνωρίσματα του ρεπερτορίου της αυλής. Για να κατανοήσουμε τη χρήση του, θα πρέπει πρωταρχικά να γίνει μνεία του συστήματος τρόπων – εξαχόρδων που εφαρμοζόταν στα έργα των συνθετών της. Στις ακόλουθες Εικόνες 1 και 2 παραθέτουμε το προαναφερθέν σύστημα όπως εμφανίζεται στον Weaver, με τη διαφορά πως το σύστημα με B quadratum σημειώνεται ως *cantus durus* και όχι ως *cantus naturalis*, για ιστορικούς λόγους.

<i>Cantus mollis</i> bbb		<i>Cantus mollis</i> bb		<i>Cantus mollis</i> b		<i>Cantus durus</i>		<i>Cantus durus</i> #	
E ^b	B ^b	B ^b	F	F	C	C	G	G	D
Αυθ.	Πλάγιος	Αυθ.	Πλάγιος	Αυθ.	Πλάγιος	Αυθ.	Πλάγιος	Αυθ.	Πλάγιος
f	c	c	g	g	d	d	a	a	e

Εικόνα 1

D ^b	A ^b	E ^b	B ^b	f/F	c/C				
	A ^b	E ^b	B ^b	f/F	f/C	g/G			
<i>Cantus mollis</i> bbb		E ^b	B ^b	F	c/C	g/G	d/D		
<i>Cantus mollis</i> bb			B ^b	F	C	g/G	d/D	a/A	
	<i>Cantus mollis</i> b			F	C	G	d/D	a/A	e/E
		<i>cantus durus</i>			C	G	D	a/A	e/E b/B
			<i>cantus durus</i> #		G	D	A	e/E	b/B f/F#

Εικόνα 2

¹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του Valentini, βλ. Hellmut Federhofer και Steven Saunders, “Valentini, Giovanni (i)”, στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28919> (ημερομηνία πρόσκτησης: 31 Μαΐου 2018)· Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Hapsburg (1619-1637)*, Clarendon Press, Oxford 1995, σ. 64-67 και 152-153· Steven Saunders (επιμ.), *Fourteen Motets from the Court of Ferdinand II of Hapsburg*, A-R Editions (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 75), Madison 1995, σ. xii-xiii· Steven Saunders, *Sacred Music at the Hapsburg Court of Ferdinand II (1619-1637): The Latin Vocal Works of Giovanni Priuli and Giovanni Valentini*, διδακτορική διατριβή, University of Pittsburgh, 1990, τομ. 1, σ. 468-481.

Σε ό,τι αφορά τους τρόπους, προτιμώμενοι είναι, κατά σειρά, εκείνοι με finales τους Σολ / σολ, Ρε / ρε, Ντο και Φα (σημειώνονται με **έντονα στοιχεία** στην Εικόνα 1). Σχετικά με τα χρησιμοποιούμενα εξάχορδα, προς την πλευρά των υφέσεων φθάνουν έως και τις τρεις (εξάχορδο τριών υφέσεων) και προς εκείνη των διέσεων έως και τις δύο (εξάχορδο δύο διέσεων). Παρά το γεγονός αυτό, ο οπλισμός είτε δεν περιλαμβάνει διέσεις, είτε δεν υπερβαίνει ποτέ την μία ύφεση, στο σι.

Ας σημειωθεί ότι παρά τη σπουδαιότητα της γιγαντιαίας πραγματείας *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (Ρώμη 1650) του Athanasius Kircher για τους Αψβούργους, οι αναφορές της περί του ήθους-πάθους (*affectio*) των τρόπων δεν δείχνουν να επηρεάζουν τους συνθέτες της αυλής ως προς τη μελοποίηση των κειμένων. Το κυριότερο εκφραστικό μέσον για τη νοηματική απόδοση του κειμένου αποτελεί η – αρκετές φορές – απότομη εναλλαγή των συστημάτων εξάχόρδων (*mutatio*) για μικρότερο ή μεγαλύτερο διάστημα. Διακρίνουμε δύο είδη *mutatio*: το πλέον συνηθισμένο *mutatio modi*, το οποίο δεν διαφοροποιεί τον υφιστάμενο / αρχικό τρόπο, και το *mutatio toni*, που αποτελεί καθαρή μετατροπία και παρουσιάζεται σπανίως.¹¹

Ως παράγωγα της παραπάνω εκφραστικής τεχνικής, στα *Secondo libro de madrigali* (1616) του Valentini και *Concerti di camera* (1635) του Giovanni Giacomo Arrigoni εντοπίζονται τα ημιτόνια ρε^b, μι^b και λα^b μαζί με τα ντο[#], ρε[#] και σολ[#], αντίστοιχα. Έτσι, επί παραδείγματι, στα μ. 47-48 του “È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge” (Παράδειγμα 1α), η εμφάνιση του λα^b οφείλεται στη μεταφορά του μαλακού εξάχόρδου κατά δύο πέμπτες προς τα κάτω, χάριν της νοηματικής απόδοσης του στίχου «τεντώνει το χέρι της σε εμένα κι αγκαλιάζει το δικό μου;» (“la sua man mi distende e la mia stringe?”). Από την άλλη, σε επόμενο σημείο, στο “Questo è pur il mio sol, l’idolo mio” («Αυτός είναι λοιπόν, ο ήλιος μου, το είδωλό μου»), ηχεί το σολ[#] ακολουθούμενο από πτώση στην λα (Παράδειγμα 1β).

¹¹ Βλ. Weaver, ό.π., τομ. 1, σ. 182-202.

44

C: ge, la sua man mi di -

A: strin - ge, la sua man mi di - sten - de e la mia

T: strin - ge, ge, la sua man mi di - sten - de e la mia strin - ge,

B: ge, la sua man mi di - sten - de e la mia strin - ge,

Bc: ge, la sua man mi di - sten - de e la mia strin - ge,

47

C: sten - de e la mia strin

A: strin - ge, la sua man mi di - sten - de e la mia strin -

T: la sua man mi di - sten - de e la mia strin

B: la sua man mi di - sten - de e la mia strin

Bc: la sua man mi di - sten - de e la mia strin

Παράδειγμα 1α¹²

¹² Giovanni Valentini, *Secondo libro de madrigali a 4, 5, 8, 9, 10, & 11, concertati con voci, et istromenti* (Venice, 1616), επιμ. Pyrros Bamichas, κριτική έκδοση, ASCIMA, 2012, <http://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/music/research/ascima/Valentini.aspx>, σ. 75.

8

C Sor - te per - ver - sa e ri - a?

A

T

Q

B Ahi, chi mi fa lan - gui - re,

Bc

Παράδειγμα 2α¹⁴

12

C Il mio cor, fal - ma mi - a,

A

T

Q Il mio

B Sor - te per - ver - sa e ri - a?

Bc

Παράδειγμα 2β¹⁵¹⁴ Στο ίδιο, σ. 123.¹⁵ Στο ίδιο, σ. 124.

Με την ίδια λογική, η υποκρισία του εραστή (“Finta è la fiamma tua, perfido il core” / «ψεύτικη η φλόγα σου, άπιστη η καρδιά σου») στο μαδριγάλι “Non ch’io tornar, non voglio” του Arrigoni εκφράζεται μέσω επάλληλων τοπικών *mutatio modi* με την χρήση των ξένων αρμονικά ημιτονίων ρε^b και λα^b, αντίστοιχα (Παράδειγμα 3).

38

C

B

Bc

Fin - ta è la fiam - ma tu - a per - fi - do il co - re,

tr

41

C

B

Bc

Fin - ta è la fiam - ma tu - a per - fi - do il co - re,

Παράδειγμα 3¹⁶

Από τις σχετικές αναφορές δεν θα μπορούσε να λείψει μία σύνθεση του ίδιου του Φερδινάνδου Γ', ο οποίος υπήρξε μαθητής του Valentini. Η σύνθεση φέρει τον τίτλο “Chi volge nella mente” (βλ. Παράρτημα), το κείμενο της οποίας προέρχεται από τη συλλογή *Diporti del Crescente, divisi in rime morali, devote, heroiche, amorse* (1656) που είναι αφιερωμένη στο πρόσωπό του. Στη σ. 99, στις “Rime heroiche”, ο ποιητής και μικρότερος αδελφός του Φερδινάνδου, αρχιδούκας Leopold Wilhelm (1614-1662), με το ψευδώνυμο *Il Crescente* αφιερώνει σε εκείνον ένα ποίημα με τον προσδιορισμό “Trionfante nell’armi, e nelle lettere” («θριαμβευτή στα όπλα και στα γράμματα»),¹⁷ μεταξύ άλλων. Το έργο συμπεριλαμβάνεται

¹⁶ Giovanni Giacomo Arrigoni, *Concerti di Camera a 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9* (1635), επιμ. Pyrrhos Bamichas, κριτική έκδοση, ASCIMA (υπό δημοσίευση), σ. 4-5.

¹⁷ Ο Φερδινάνδος Γ', εκτός από generalissimo (αρχιστράτηγος) των στρατιωτικών δυνάμεων της αυτοκρατορίας, υπήρξε επιστήμων, ποιητής και συνθέτης, και φαίνεται να εγκαθιδρύει μία νέα παράδοση που θέλει τους Αψβούργους συνθέτες. Βλ. Weaver, ό.π., τομ. 1, σ. 44 και 46-47.

στη *Musurgia universalis* και το ηθικού-φιλοσοφικού περιεχομένου επάνω «στην ομορφιά του μάταιου τούτου κόσμου» κείμενό του ταιριάζει απολύτως στο προφίλ της προσωπικότητας του αυτοκράτορα.¹⁸ Άξια επισήμανσης σημεία αποτελούν τόσο το τοπικό *mutatio modi* των μ. 2-5 – που χρωματίζει αποτελεσματικά το ρήμα “volge”, με αποκορύφωμα τη διαδοχή των φθόγγων ρε#, μιβ και φα# στη φωνή της Alto (τριημιτόνιο!) – όσο και εκείνο των μ. 6-15, επάνω στις «χαρές του κόσμου», με το διαδοχικό πέρασμα από το μαλακό εξάχορδο με τις δύο υφέσεις σε εκείνο με τις τρεις. Στη γραμμή του continuo μπορούμε να διακρίνουμε τα πλήκτρα ρε# / μιβ (μ. 2), σολ# / λαβ (μ. 11 και 45) και ρεβ / ντο# (μ. 12 και 21), είτε ως βασικούς φθόγγους, είτε ως μέρη που υποδεικνύουν οι φιγούρες ή το αρμονικό περιεχόμενο.

Για την εκτέλεση όμως αυτών των έργων, όπως και πολλών άλλων, απαιτείται ειδικό πληκτροφόρο με περισσότερα από δώδεκα πλήκτρα ανά οκτάβα, όργανο που διέθετε η αψβουργική αυλή και εφευρέτης του οποίου, σύμφωνα με ένα χειρόγραφο του ιερέα Juan Caramuel y Lobkowitz, ήταν ο “Valentinus Archimusicus Caesareus”, που δεν θα πρέπει να ήταν άλλος από τον Valentini, ενώ κατόπιν το όργανο αυτό υιοθετήθηκε από τον “Conradus Organista apud Bavaros” (πιθανόν να πρόκειται για τον Gaspar Conrad, οργανίστα στο Göttingen της Βαυαρίας).¹⁹ Το τσέμπαλο αυτό διέθετε δεκαεπτά πλήκτρα ανά οκτάβα: ντο, ρεβ, ντο#, ρε, ρε#, μιβ, μι, φα, σολβ, φα#, σολ, λαβ, σολ#, λα, λα#, σιβ, σιβ, ντο. Οδηγίες σχετικά με τον τρόπο του χορδίσματός του μας δίνει ο Kircher στο έκτο βιβλίο της *Musurgia universalis*.²⁰

Εκτός από το τσέμπαλο του Valentini όμως, η αυτοκρατορική αυλή είναι πιθανόν να διέθετε και άλλα παρόμοια. Σε δύο άλλες πηγές (βλ. παρακάτω) περιγράφονται τέτοια πληκτροφόρα, των οποίων η δημιουργία ή η ιδιοκτησία σχετίζεται με πρόσωπα που συνδέονταν με τους Αψβούργους. Όπως πληροφορούμαστε από την εισαγωγή του βιβλίου για τσέμπαλο *Correnti, gagliarde, e balletti diatonici, trasportati parte cromatici, e parte henarmonici...* (1645) του τυφλού συνθέτη Martino Pesenti, το 1621 ο Nicolò

¹⁸ “[...] pulcherrimam illam de mundi vanitate [...]”· βλ. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti, Ρώμη 1650, том. 1, σ. 685.

¹⁹ Βλ. Patrizio Barbieri, “Cembali enarmonici e organi negli scritti di Kircher con documenti inediti su Galeazzo Sabbatini”, στο: Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello και Maria Vitale (επιμ.), *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e Museo Scientifico*, Marsilio Editori, Venezia 1986, σ. 117.

²⁰ Βλ. Kircher, ό.π., том. 1, σ. 462-463.

Rossi, διπλωματικός αντιπρόσωπος του αυτοκράτορα στη Βενετία, διατηρούσε στο σπίτι του ένα τσέμπαλο κατασκευής 1601 δια χειρός Vido Trasuntino με είκοσι-επτά πλήκτρα ανά οκτάβα, το οποίο ο συνθέτης κλήθηκε να χορδίσει και που μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη του απεστάλη στον αυτοκράτορα, χωρίς πιθανόν να φθάσει ποτέ στον προορισμό του.²¹ Επίσης, σύμφωνα με τη Selfridge, ο Pesenti θα πρέπει να είχε κουρδίσει και κάποιο άλλο εναρμόνιο πληκτροφόρο στο σπίτι του αυτοκρατορικού πρέσβη στη Βενετία (1621-1634), Antonio Conte di Rabatta.²²

Ένα πραγματικό «χρωματικό» τσέμπαλο με δεκαεννέα πλήκτρα στην οκτάβα περιγράφεται στην επιτομή *Syntagma Musicum* (1618) του Michael Praetorius, στο κεφάλαιο 40, με την ονομασία *clavicymbalum universale* και την ακόλουθη, ανά οκτάβα, σύνθεση: ντο, ρε♭, ντο♯, ρε, ρε♯, μι♭, μι, μι♯, φα, σολ♭, φα♯, σολ, λα♭, σολ♯, λα, λα♯, σι♭, σι, σι♯, ντο. Το πληκτροφόρο αυτό, που ανήκε σε έναν διάσημο συνθέτη και οργανίστα του αυτοκρατορικού παρεκκλησίου στη Βιέννη και στην Πράγα ονόματι Carl Luyton (1557-1620), ήταν κουρδισμένο σε ύψος 8 ποδών – η ακριβής αναφορά είναι με «ίσιες χορδές» – με μία, κατά πάσαν πιθανότητα, σειρά χορδών και με εβδομήντα-επτά συνολικά πλήκτρα. Εξέχον χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου οργάνου ήταν η δυνατότητα μεταφοράς, με ανάλογο ρεγίστρο, κατά επτά θέσεις προς τα επάνω, μέσω των ντο – ντο♯ – ρε♭ – ρε – ρε♯ – μι♭ στο μι.²³

²¹ «Το 1621 στο σπίτι του επιφανούς κυρίου Nicolò Rossi, διπλωματικού αντιπροσώπου του αυτοκράτορα στη Βενετία εκείνο τον καιρό, υπήρχε ένα τσέμπαλο φτιαγμένο δια χειρός Vido Trasuntino το 1601 που ήταν διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο. Επειδή είχα εργασθεί περιστασιακά για τον επιφανή κύριο, μου ζήτησε να εξετάσω αν το όργανο αυτό ήταν σε λειτουργία, επειδή δεν είχε βρει κανέναν να το χορδίζει μετά το θάνατο του κατασκευαστή του. Ενθουσιασμένος από τη μεγάλη επιθυμία να υπηρετήσω τέτοιο επιφανή κύριο, κατάφερα να το χορδίσω, αν και ήταν εκτός της ειδικότητάς μου. Στη διαδικασία του χορδίσματος είδα ότι από το A la mi re μέχρι το G sol re do κάθε νότα είχε μία ύφεση, μία δίεση και μία διπλή δίεση. Συνέχισα να το χορδίζω έως το έτος 1634, όταν ο προαναφερθείς επιφανής διπλωμάτης πέθανε. Αυτό το γεγονός είχε ως αποτέλεσμα το εν λόγω τσέμπαλο να σταλεί στον αυτοκράτορα, αν και από κάποιο ατύχημα έμεινε στην Τεργέστη, όπου πιστεύω ότι βρίσκεται μέχρι σήμερα». Βλ. εισαγωγή απευθυνόμενη στους “Professori di Musica” (Καθηγητές της Μουσικής), στο *Correnti, gagliarde, e balletti diatonici, trasportati parte cromatici, e parte henarmonici [...] libro quarto*, op. 15, Venezia 1645. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το βιβλίο του Pesenti, βλ. Henry Ward Poole, “On Perfect Harmony in Music, the Double Diatonic Scale, and an Enharmonic Key-Board for Organs, Piano-Fortes, etc.”, *American Journal of Science and Arts*, 2η σειρά / XLIV, 1867, σ. 1-22.

²² Βλ. Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Blackwell, Oxford 1975, σ. 50.

²³ Βλ. Michael Praetorius, “De Organographia”, μέρη 1 και 2, στο *Syntagma Musicum*, E. Holwein, Wolfenbüttel 1618, επανέκδοση σε επιμέλεια David Z. Crookes, Clarendon Press, Oxford 1986, σ. 67-68. Εδώ, ας σημειωθεί επίσης ότι τα πληκτροφόρα αυτού του είδους, όπως λ.χ. το cembalo του Faber, το *archicembalo* του Vicentino και το *clavemusicum omnitonum*

Άξιο επισήμανσης είναι το σχόλιο του Praetorius σχετικά με τα τσέμπαλα αυτής της τεχνοτροπίας, το οποίο καταδεικνύει τις αισθητικές αντιλήψεις περί χορδίσματος της συντριπτικής πλειονότητας των θεωρητικών της εποχής:

Ακόμη και όταν ένας έμπειρος εκτελεστής εκτελεί ένα μοτέτο ή ένα μαδριγάλι δια μέσου όλων των ημιτονίων στο χρωματικό γένος στη *viola* και πάνω από όλα στο λαούτο, το κούρδισμά του [αυτού] δεν θα είναι ποτέ τόσο αληθινό όσο θα ήταν σε αυτά τα κλαβιτσέμπαλα. Ο λόγος είναι ότι στις βιόλες [ενν. da gamba] και στα λαούτα τα τάστα κόβουν την ίδια απόσταση (είναι έντονα αναγκαίο να πούμε ότι αυτές οι αποστάσεις ελαττώνονται καθώς τα τάστα πλησιάζουν στη γέφυρα). Έτσι τα ημιτόνια δεν μπορούν να είναι ούτε μεγάλα, ούτε μικρά, αλλά είναι, κατ' ανάγκη, «ενδιάμεσα», εάν όχι τίποτε άλλο. Γι' αυτό εκτιμώ ότι κάθε τάστο, «μπάντα» ή μέτρο – πες το όπως θέλεις – περιέχει τέσσερα και μισό «κόμματα», όπου ένα μείζον ημιτόνιο περιέχει πέντε και ένα μικρό μόνο τέσσερα. Από τη στιγμή που το κενό είναι μόνον μισό κόμμα έτσι και αλλιώς, το αυτί δύσκολα το προσέχει με αυτά τα όργανα – βιόλες και λαούτα – τα οποία έχουν έναν απαλό και οικείο ήχο. Μεγάλα και μικρά ημιτόνια παράγονται από το ίδιο τάστο και τα δύο ηχούν στον ίδιο τόνο και δεν είναι με κανέναν τρόπο εύκολο να εντοπίσουμε τη διαφορά – ειδικά από τη στιγμή που μέσω του δακτύλου επάνω στη χορδή, επάνω στο τάστο, είναι πιθανόν να έχουμε κάποιον έλεγχο στο ύψος της νότας που παράγεται. Αυτό δεν είναι δυνατόν με κλαβιτσέμπαλα ή όργανα [ενν. εκκλησιαστικά], από τη στιγμή που οι χορδές και οι αυλοί δεν δύνανται να εκτείνονται, να αφήνονται μόνες [και μόνοι] να αλλάζουν – πρέπει να παραμένουν στο ύψος στο οποίο έχουν κουρδιστεί. Έτσι, δίχως ένα εύχρηστο, αυξημένο πληκτρολόγιο δεν είναι δυνατόν να παίζουμε στο χρωματικό γένος επάνω σε κανένα από αυτά τα «όργανα» [ενν. τα συμβατικά πληκτροφόρα] και είναι πιθανόν επάνω στο λαούτο μόνον όταν ο εκτελεστής κόβει όλα τα τάστα και παίζει δίχως αυτά.²⁴

Τη συμμετοχή αυτών των πληκτροφόρων στην εκτέλεση της κοσμικής φωνητικής μουσικής φανερώνει και η απουσία των περισσότερων από τα ημιτόνια αυτά στα υπόλοιπα βιβλία του Valentini. Με εξαίρεση το λαβ που

του Trasuntino, χρησιμοποιούσαν γενικά μία σειρά χορδών για ευνόητους λόγους. Βλ. Christopher Stembidge, "The *Cimbalo Cromatico* and other Italian Keyboard Instruments with Nineteen or more Divisions to the Octave (Surviving Specimens and Documentary Evidence)", *Performance Practice Review* 6/1, 1993, σ. 36-37.

²⁴ Praetorius, ό.π., σ. 68.

ηχεί μαζί με το σολ# ή όχι,²⁵ πουθενά δεν θα συναντήσουμε τα ρε♭ και ρε#. Τούτο οφείλεται στην έλλειψη τέτοιων οργάνων αλλού.²⁶ Αντιθέτως, πληκτροφόρα με δύο ξεχωριστά πλήκτρα στο ρε# / μι♭ και στο σολ# / λα♭ ήταν αρκετά συνηθισμένα την εποχή εκείνη λόγω και της έλλειψης τρίτης μεγάλης για το σι (το μόνο διατονικό πλήκτρο χωρίς) και τρίτης μικρής για το φα (το μόνο διατονικό πλήκτρο χωρίς), αντίστοιχα.²⁷ Στην περίπτωση δε που το λα♭ δεν συνοδεύεται από το σολ# στην ίδια σύνθεση, τα πράγματα είναι κατά πολύ απλούστερα: ένα μικρό «πείραγμα» σε ένα ή δύο πλήκτρα σολ# ήταν αρκετό. Το τσέμπαλο του Valentini, πάντως, κάλυπτε πλήρως τις ανάγκες των κοσμικών φωνητικών έργων της αυλής. Τα υπολειπόμενα ημιτόνια σολ♭ και λα# δεν συναντώνται σε όλη τη γκάμα του ρεπερτορίου, λόγω του ότι η χρήση τους απαιτούσε, ιδιαίτερα στην πρώτη περίπτωση, απομακρυσμένες μεταφορές για το οικείο σύστημα τρόπων – εξαχόρδων. Το λα# απαντά στα αφιερωμένα στον Φερδινάνδο Γ' *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) του Monteverdi,²⁸ ο οποίος μάλλον δεν ήταν σε θέση να γνωρίζει επακριβώς το προαναφερθέν σύστημα.

Από ό,τι φαίνεται, λοιπόν, η παρουσία μη συμβατικών πληκτροφόρων στην αυλή των Αψβούργων συνδέεται με τις μεταφορές εντός του συστήματος των τρόπων – εξαχόρδων που διέπει το ρεπερτόριό της για εκφραστικούς λόγους. Είναι όμως αναγκαία, στην πραγματικότητα, η προχωρημένη μετακίνηση στο πλαίσιο του συστήματος αυτού και, συνεπώς, η δημιουργία επιπρόσθετων, μη συνηθισμένων πλήκτρων; Μήπως, λόγου χάριν, οι συνθέσεις του Valentini στα υπόλοιπα βιβλία μαδριγαλιών είναι λιγότερο εκφραστικές από εκείνες στο βιβλίο του 1616; Μάλλον όχι. Ίσως, λοιπόν, η συνθετική αυτή πρακτική να υπήρξε προϊόν επιτήδευσης. Ο Φερδινάνδος Β' και ιδίως ο γιος και διάδοχός του,

²⁵ Βλ. λ.χ. “Duo archi adopra”, στο: *Musiche di camera*, Venezia 1621· “Ohimè, son morta”, στο: *Musiche a doi voci*, Venezia 1622· και “Orsa bella, crudele”, στο: Giovanni Valentini, *Musiche concertate con voci, et istromenti*, a 6, 7, 8, 9, et 10, con basso continuo (Venice, 1619), επιμ. Pyrrhos Bamichas, κριτική έκδοση, ASCIMA, 2013, <https://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/music/research/ascima/Valentini-1619.aspx>, σ. 1-27.

²⁶ Το βιβλίο του 1621 είναι αφιερωμένο στην αρχιδούκισσα Maria Magdalena, αδελφή του Φερδινάνδου Β' και συζύγου του Cosimo Β' των Μεδίκων και δούκα της Τοσκάνης, ενώ εκείνο του 1622 στον Φερδινάνδο Gonzaga, δούκα της Μάντοβας.

²⁷ Βλ. Christopher Stembbridge και Denzil Wraight, “Italian Split-Keyed Instruments with Fewer than Nineteen Divisions to the Octave”, *Performance Practice Review* 7/2, 1994, σ. 170-171.

²⁸ Βλ. ενδεικτικά “Perché te'n fuggi, o Fillide?” (λα# στο μ. 79, σι♭ στο μ. 117), στο: Claudio Monteverdi, *Madrigals, Book VIII: Madrigali guerrieri et amorosi*, επιμ. Gian Francesco Malipiero, Dover Publications, Inc., New York 1991 (ανατύπωση του *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*), σ. 318 και 321.

Φερδινάνδος Γ', θα πρέπει να ενθάρρυναν την καλλιέργεια του χρωματισμού, πιθανότατα εξαιτίας του ρόλου που επιθυμούσαν να διαδραματίζει η μουσική στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας των ιδίων και της αυλής τους στη σφαίρα των πολιτικών τους επιδιώξεων, με στόχο την απόλυτη κυριαρχία τους επί των γερμανικών εδαφών, συνοδευόμενης από την πλήρη εξάλειψη της προτεσταντικής αίρεσης. Με αυτό το σκεπτικό, στην κοσμική μουσική ο χρωματισμός θα μπορούσε χρησιμεύσει για την επίδειξη της εκλέπτυνσης της αυλής, η οποία επί Φερδινάνδου Γ' αποκτά ένα περισσότερο «αρχαϊκό» προφίλ. Με τον τρόπο αυτό, ο αυτοκράτορας δεν καθίσταται στα μάτια των υπηκόων του μόνον ιερός αμύντορας της θρησκευτικής ορθοδοξίας αλλά, συγχρόνως, προστάτης των Μουσών.²⁹

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ATHANASII KIRCHERI / FULDENSIS ET SOC. IESU PRESBYTERI / MUSURGIA / UNIVERSALIS / SIVE / ARS MAGNA / CONSONI ET DISSONI / IN X. LIBROS DIGESTA. / Quam Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae / scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, et Dissoni in mundo [...] / aperiuntur et demonstrantur. / TOMUS I. / Pulsare certant plectra / Cicada. Fractam / [...] (χαρακτικό) Victori repens / voce supplevit fidens. / [...] / ROMAE, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti. Anno Jubilaei. MDCL. / SUPERIORUM PERMISSU.

“Chi volge nella mente”: Lib. VII. De Musurgia Antiquo-moderna, etc., Epilogismus Regia Musica, σ. 685-689.

Κείμενο

Chi volge nella mente [Leopold Wilhelm, *Diporti del Crescente, divisi in rime morali, devote, heroiche, amorose*, “Che il Mondo è un niente”]

Chi volge nella mente,
L[i] diletti del mondo,

²⁹ Για μια λεπτομερέστερη αναφορά σε σχέση με την πολιτική των Αψβούργων και το ρόλο της μουσικής σε αυτήν, βλ. Saunders, *Sacred Music at the Hapsburg Court of Ferdinand II (1619-1637)*, ό.π., τομ. 1, σ. 22-42, και Weaver, ό.π., τομ. 1, σ. 9-25.

Vede [Mira] ch'il Mondo immondo,
De mali è un fiume, e un rapido torrente
È un vetro, [e] un vento, [e] un fiume, [e] un punto, [e] un niente.

Σ' εκείνον που στο μυαλό του τριγυρίζουν
Οι απολαύσεις του κόσμου,
Βλέπει πως ο κόσμος ο ακάθαρτος
Από κακά είναι ένα ποτάμι, κι ένας γρήγορος χείμαρρος.
Ένα ποτήρι είναι, ένας άνεμος, ένα ποτάμι, μια στιγμή, ένα τίποτα.

Κριτικές σημειώσεις

- μ. 4, C, νότα 1: φιγούρα 6 άνωθεν νότας.
μ. 30, BC: φιγούρες 4-3.
μ. 51, BC: σύμβολα ssss.
μ. 58, T, νότα 3: παρεστιγμένη.
μ. 62, T, νότες 4-6: κείμενο "è un vetro".
μ. 71, BC: κλειδί Ντο τρίτης γραμμής.
μ. 72, BC, νότες 1-2: κλειδί Ντο τρίτης γραμμής.

CHI VOLGE NELLA MENTE (Il Crescente Accademico)

FERDINAND III HAPSBURG
A. KIRCHER *MUSURGLA UNIVERSALIS* 1650
ed. Pyrros Bamichas

[CANTO] 

[ALTO] 

[TENORE] 

[BASSO] 

[BASSO CONTINUO] 

Chi vol - ge, chi vol - ge nel - la men -

♯ ♯ ♭

3

C te, Chi vol - ge, chi vol - ge nel - la men - te,

A te, Chi vol - ge, chi vol - ge nel - la men - te,

T te, Chi vol - ge, chi vol - ge nel - la men - te,

B te, Chi vol - ge, chi vol - ge nel - la men - te,

Bc # # # b #

6

C Li di - let - ti del mon -

A Li di - let - ti del mon -

T Li di - let - ti del mon -

B Li di - let - ti del mon -

Bc b 7 4 #3

10

C do, Li di - let - ti del

A do, Li di - let - ti del

T do, Li di - let - ti del

B do, Li di - let - ti del

Bc b b b

14

C mon - do,

A mon - do, Mi - ra ch'il Mon - do jm -

T mon - do,

B mon - do,

Bc mon - do,

[7] 4 3

18

C Mi - ra ch'il Mon - do jm - mon - do,

A mon - do, Mi - ra ch'il Mon - do jm -

T

B Mi - ra ch'il Mon - do jm -

Bc

22

C Mi - ra ch'il Mon - do jm - mon - do, De

A mon - do, ch'il Mon - do jm - mon - do

T Mi - ra ch'il Mon - do jm - mon - do,

B mon - do, ch'il Mon - do jm - mon - do,

Bc

26

C

ma - li é un fiu - me, de

A

De ma - li é un fiu - me, de

T

De

B

Bc

30

C

ma - li é un fiu - me,

A

ma - li é un fiu - me, Mi - ra ch'il

T

ma - li é un fiu - me,

B

Bc

[#3] 4 4 #3

34

C

de ma - li é un fiu - me,

A

Mon - dojm - mon - do, ch'il

T

Mi - ra ch'il Mon -

B

Bc

38

C

A

T

B

Bc

Mon - do im - mon - do,

do im - mon - do, De

Mi - ra ch'il Mon -

b

42

C

A

T

B

Bc

Mi - ra ch'il Mon - do im -

ma - li é un fiu - me,

do im - mon - do, De ma - li é un

♯ ♯ ♯

46

C

A

T

B

Bc

mon - do, De ma - li é un

De ma - li, de ma - li é un

de ma - li é un

fiu - me, de ma - li é un

♯

50

C

fīu - me, e un ra - pi - do tor -

A

fīu - me,

T

fīu - me,

B

fīu - me,

Bc

53

C

ren - te, e un

A

e un ra - pi - do tor - ren - te, e un

T

B

e un ra - pi - do tor - ren - te,

Bc

56

C

ra - pi - do tor - ren - te, e un

A

(b) ra - pi - do tor - ren - te, e un

T

e un ra - pi - do tor - ren -

B

e un ra - pi - do tor - ren -

Bc

59

C

A

T

B

Bc

ra - pi - do tor - ren - te

ra - pi - do tor - ren - te

te

te

te

62

C

A

T

B

Bc

É un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo,

É un ve - tro, e un ven - to,

É un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo,

É un ve - tro, e un ven - to, e un

65

C

A

T

B

Bc

e un nien - te.

e un fiu - mo, e pun - to, e un nien - te.

e un nien - te.

fiu - mo,

68

C

É un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo,

A

e un pun - to, e un nien - te, e un ven - to, e un fiu - mo, e un

T

É un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo, e un pun - to, e un nien - te,

B

É un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo,

Bc

71

C

e un ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo, e un

A

ven - to, e un nien - te, e un nien - te,

T

e un vet - ro, e un ven - to, e un fiu - mo, e un pun - to,

B

e un vet - ro,

Bc

73

C

ve - tro, e un ven - to, e un fiu - mo, e un pun - to, e un nien - te.

A

e un pun - to, e un nien - te, e un pun - to, e un nien - te.

T

e un nien - te, e un pun - to, e un nien - te.

B

e un ven - to, e un nien - te, e un pun - to, e un nien - te.

Bc

b # b

Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha

Ιωάννης Φούλιας

Σε αντίθεση με την στρεβλή αντίληψη που επικράτησε από τα μέσα του 19ου αιώνας (και ιδίως κατά την διάρκεια του 20ού αιώνας) για τις μουσικές μορφές ως αμετάβλητα κατά το μάλλον ή ήττον πρότυπα, “φόρμες” ή “καλούπια”, μέσα στα οποία οι συνθέτες χύνουν και σφυρηλατούν το ουσιώδες περιεχόμενο, ήτοι τις μουσικές ιδέες της υψηλής και υπερβατικής τους εμπνεύσεως, η επισταμένη μελέτη του έργου των σημαντικότερων συνθετών του 18ου και του 19ου αιώνας έχει πλέον οδηγήσει στην ανάδειξη της προβληματικής της μουσικής μορφής ως διαδικασίας υποκείμενης στην διαρκή αναδιαπραγμάτευση και την αδιάκοπη εξέλιξη ορισμένων θεμελιωδών αρχών και συνθετικών πρακτικών. Ως εκ τούτου, οι μορφές της σονάτας ή οι ποικίλες παρατακτικές μορφές, λόγου χάριν, εξακολουθούν μεν να γίνονται αντιληπτές στην βάση ενός σχετικά περιορισμένου αριθμού απλών αναγωγικών-αφαιρετικών δομικών σχημάτων, καίτοι στην πράξη και επί της ουσίας διαφοροποιούνται σε ανεξάντλητο βαθμό ως προς τις εκάστοτε υλοποιήσεις τους. Επιπροσθέτως, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις εκείνες στο ρεπερτόριο, όπου διαφορετικές δομικές αρχές και πρότυπα συνδυάζονται μεταξύ τους παράγοντας μορφές που ενίοτε χαρακτηρίζονται από μεγάλη πρωτοτυπία αλλά και αντίστοιχο βαθμό δυσκολίας στην – πάντοτε αναδρομική – θεωρητική τους περιγραφή και ερμηνεία.

Στην προκειμένη περίπτωση θα μας απασχολήσει ένα πολύ ενδιαφέρον φαινόμενο στο πλαίσιο της τριμερούς μορφής, για το οποίο όμως καμμία συγκεκριμένη αναφορά δεν δύναται να ανιχνευθεί στην μέχρι τούδε μουσικοθεωρητική βιβλιογραφία. Τούτο δεν οφείλεται μόνο στην σπανιότητα της εν γένει εφαρμογής του στο κλασσικό και ρομαντικό ρεπερτόριο, αλλά και στο γεγονός ότι δείγματα αυτής της μορφής (με μία και μοναδική εξαίρεση, που θα αναφερθεί στο κλείσιμο της παρούσας μελέτης) δεν φαίνεται να απαντούν στα έργα των δημιουργών εκείνων στους οποίους έχει θεμελιωθεί κατ’εξοχήν ολόκληρο το “οικοδόμημα” της μουσικής μορφολογίας: τον Haydn, τον Mozart, τον Beethoven και – σε μικρότερο βαθμό – τον Schubert, τον Mendelssohn, τον Schumann ή τον

Brahms. Εντούτοις, δεν θα πρέπει ποτέ να ξεχνούμε ότι σε κάθε ιστορική περίοδο οι αριστοτέχνες ανέπτυσαν την καλλιτεχνική και συνθετική τους δραστηριότητα παράλληλα με πολυάριθμους άλλους ομότεχνούς τους, οι οποίοι άλλοτε υπήρξαν όντως “αφανείς” ή, έστω, πολύ λιγότερο σημαντικοί από τις προσωπικότητες που εξακολουθούν έως σήμερα να διακρίνονται ως κορυφαίες και άλλοτε πάλι δεν υπολείπονταν διόλου εκείνων, καίτοι η μεταγενέστερη αποτίμησή τους στάθηκε – για πολλούς και διάφορους λόγους – τελείως αναντίστοιχη και ανάξια της συνεισφοράς τους. Σε αυτήν την τελευταία κατηγορία, των “παραγνωρισμένων” συνθετών του παρελθόντος, ανήκει οπωσδήποτε ο Muzio Clementi (1752-1832), του οποίου η συμβολή στην ανάπτυξη της τεχνικής και της παιδαγωγικής του πιάνου επισκίασε εν τέλει την αξία του αμιγώς συνθετικού του έργου,¹ ενώ θα μπορούσε ίσως να ενταχθεί και ο Anton Reicha [Antonín Rejcha] (1770-1836), που αναγνωρίστηκε πρωτίστως ως θεωρητικός και παιδαγωγός παρά ως μουσικός δημιουργός.²

Η θεωρητική αντιμετώπιση της τριμερούς μορφής, που απετέλεσε ένα πολύ διαδεδομένο δομικό πρότυπο για την μουσική σύνθεση από τα τέλη του 18ου αιώνας και έπειτα, υπήρξε ανέκαθεν προβληματική. Κατ’ αρχάς, οι περισσότεροι θεωρητικοί της μουσικής έθεσαν υπό διερεύνηση μονάχα έναν τύπο αυτής της μορφής (τον συχνότερα εφαρμοζόμενο στο ρεπερτόριο), δηλαδή εκείνον όπου σε μία κλειστή και ολοκληρωμένη πρώτη ενότητα (Α) έρχεται να αντιπαρατεθεί μία δεύτερη με ανάλογη, σχεδόν, δομική αυτοτέλεια (Β), προτού η συνολική μορφή αποπερατωθεί με την επαναφορά της πρώτης ενότητας (Α’) – η συνήθης προσθήκη μίας coda μετά από αυτήν συνιστά πάντοτε μία προαιρετική δυνατότητα διεύρυνσης, που δεν μεταβάλλει επί της ουσίας την συγκρότηση του μορφολογικού αυτού σχεδιασμού.³ συνεπώς, στην περίπτωση αυτή

¹ Βλ. ενδεικτικά: Anselm Gerhard, “Clementi, Muzio”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 4, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 1242-1251: 1246 και 1250.

² Βλ. ενδεικτικά: Ludwig Finscher & Renate Groth, “Reicha, Rejcha: 2. Anton, Antonín, Antoine-Joseph”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1454-1470: 1466· Peter Eliot Stone, “Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 21, σ. 129-136: 129 και 132.

³ Βλ. ενδεικτικά: Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band IV / Theile 8-10: *Die Abhandlung von der Fuge, und von der Kunst, seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln* [= *Traité de haute composition musicale*, vol. II, Zetter & Cie, Paris 1826], σ. 1165-1167· Heinrich Birnbach,

επικρατεί μία παρατακτική λογική με την εναλλαγή δύο διαφορετικών, δυνάμει αυθύπαρκτων δομικών μονάδων. Ένας δεύτερος τύπος τριμερούς μορφής, στον οποίο η μεσαία αντιθετική ενότητα (B) διαμορφώνεται υπό τις προδιαγραφές ενός “συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος”,⁴ εισάγοντας έτσι στην τριμερή μορφή μία δυναμική έποψη που παραπέμπει πρωτίστως σε πρακτικές των μορφών της σονάτας, έχει μελετηθεί σε πολύ πιο περιορισμένο βαθμό,⁵ ενώ πιο πρόσφατα έχει αντιμετωπισθεί και τελείως εσφαλμένα ως περίπτωση ακραίας αποδόμησης μιας μορφής σονάτας!⁶ Επιπλέον, ένας τρίτος, αναπτυξιακός τύπος τριμερούς μορφής, η μεσαία ενότητα (B) του οποίου τείνει να διαμορφωθεί όπως μια επεξεργασία σονάτας, ενίοτε κατά τρόπον φουγκοειδή, ή ακόμη και να προσλάβει τα χαρακτηριστικά μιας ελεύθερης φαντασίας, μόλις και μετά

“Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w.”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/37, 10 Σεπτεμβρίου 1828, σ. 293-297: 296 και 297· Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch – Dritter Theil*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1845, σ. 101-133· Ebenezer Prout, *Musical form*, Augener, London 1893, σ. 184-244· Percy Goetschius, *The larger forms of musical composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 94-96 και 111-128· Rudolf von Tobel, *Die Formwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 25-28· Wallace Berry, *Form in music: An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1966, σ. 80-121· William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 211-216· William E. Caplin, *Analyzing classical form: An approach for the classroom*, Oxford University Press, New York 2013, σ. 566-569, 574-582 και 584-586.

⁴ Ο χρησιμότερος αυτός όρος (“Subordinate-theme Complex”) έχει εισαχθεί στην θεωρία από τον Caplin (*Classical form*, ό.π., σ. 233· προβλ. επίσης *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 651-653)· ο ίδιος, βέβαια, περιορίζει αδικαιολόγητα το πεδίο εφαρμογής αυτής της δυνατότητας μόνο στο πρώτο επεισόδιο μιας μορφής ρόντο, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι – τουλάχιστον κατά την κλασική περίοδο – και η τριμερής μορφή υπαγόταν στην ίδια συνθετική αρχή, αφού ουσιαστικά απέρρεε από ένα πληρέστερο πενταμερές ρόντο (δία της απαλοιφής του ενός εκ των δύο επεισοδίων του καθώς και της μίας εκ των δύο επαναφορών του κυρίου θέματος, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται από τον Birnbach, ό.π., σ. 296-297).

⁵ Βλ. σχετικά: Birnbach, ό.π., σ. 296-297· Heinrich Birnbach, “Zu der Formenlehre einer Sonate u. s. w. (Schluss): 1. Menuett und Scherzo; 2. Variation; 3. Finale”, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/44, 29 Οκτωβρίου 1828, σ. 423-426: 426· Ιωάννης Φούλιας, “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, στο: Μάρκος Τσέτσος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σ. 168-202: 186-197.

⁶ Βλ. συγκεκριμένα: Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 216 (προβλ. επίσης *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 595)· 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. 249.

βίας μπορεί να ανιχνευθεί στην θεωρητική συζήτηση.⁷ Σε κάθε περίπτωση, και για τους τρεις αυτούς τύπους της τριμερούς μορφής θεωρείται δεδομένο ότι η τρίτη και τελευταία ενότητα (Α') συνίσταται στην – αυτούσια ή παρηλλαγμένη, πλήρη, περικεκομμένη, διευρυμένη ή ενίοτε ακόμη και ανακατασκευασμένη κατά το μάλλον ή ήττον – επαναφορά μόνο του περιεχομένου της πρώτης ενότητας, δηλαδή του αρχικού θέματος στην κύρια τονικότητα· αντίθετα, τυχόν θεματικά μορφώματα ή μοτίβα αντιπροσωπευτικά της δεύτερης ενότητας, ναι μεν, μπορούν να διατηρηθούν ως συνοδευτικά στοιχεία κατά την επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας, εμπλουτίζοντάς την σε υφολογικό επίπεδο,⁸ αλλά ουδόλως δύνανται να “επανεκτεθούν” τα ίδια (κατά την συνθετική αρχή της σονάτας).⁹ Αντ’ αυτού, αναδρομές στο υλικό της μεσαιάς ενότητας μπορούν να λάβουν χώραν δίχως κανέναν περιορισμό σε μιαν επιπρόσθετη coda,¹⁰ αφότου δηλαδή έχει ολοκληρωθεί η επαναφορά του κυρίου θεματικού υλικού στην τρίτη ενότητα και η τελευταία έχει αποπερατωθεί με μία επικυρωτική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς όλου του κομματιού.

Οι παραπάνω επισημάνσεις ισχύουν, ασφαλώς, και για τα περισσότερα από τα μέρη σε τριμερή μορφή, αργής αλλά και γοργής χρονικής αγωγής, που εμφανίζονται ως εναρκτήρια, εσωτερικά ή τελικά στις σονάτες για πληκτροφόρο (ως επί το πλείστον σολιστικές,¹¹ αλλά και

⁷ Βλ. πρωτίστως Marx (ό.π., σ. 92-100 και 127-133) και Caplin (*Analyzing classical form*, ό.π., σ. 582-584), εν μέρει δε Tobel (ό.π., σ. 131) και Φούλιας (ό.π., σ. 192-193, όπου εκ παραδρομής εξετάζονται δύο παραδείγματα αυτού του τύπου – τα αργά μέρη των κοντσέρτων για πληκτροφόρο KV 537 και 595 του Mozart – παράλληλα με αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις μερών σε τριμερή μορφή δυναμικού τύπου).

⁸ Γι’ αυτήν την αρκετά δημοφιλή κατά τον 19ο αιώνα πρακτική, βλ. ειδικότερα Tobel (ό.π., σ. 166) και Berry (ό.π., σ. 96-97).

⁹ Για έναν απλό και περιεκτικό ορισμό αυτής της θεμελιώδους “αρχής”, βλ. Caplin, *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 479, 505 και 713.

¹⁰ Βλ. εν προκειμένω Reicha / Czerny (ό.π., σ. 1166), Marx (ό.π., σ. 98-99 και 113), Prout (ό.π., σ. 185 και 192), Goetschius (ό.π., σ. 123-124) αλλά και Caplin (*Classical form*, ό.π., σ. 216· *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 567 και 584-586), μεταξύ άλλων.

¹¹ Συνολικά 66 σονάτες και 6 σονατίνες (σε παρένθεση το έτος της πρώτης έκδοσης, εκτός και εάν αναφέρεται κάτι διαφορετικό): WO 13 (σύνθεση: 1765), WO 14 (σύνθεση: 1768), opus 1 αρ. 1-6 (1771), opus 2 αρ. 2, 4 και 6 (1779), opus 1a / *Œuvre* 1 αρ. 1-4 (1780-1781), opus 7 αρ. 1-3 (1782), opus 8 αρ. 1-3 (1782), opus 9 αρ. 1-3 (1783), opus 10 αρ. 1-3 (1783), opus 11 αρ. 1 (σε δύο εκδοχές: 1784 / 1792), opus 12 αρ. 1-4 (1784), opus 13 αρ. 4-6 (1785), opus 16 (1786), opus 20 (1787), opus 24 αρ. 1 (σύνθεση: 1781-1782 [;] / πρώτη έκδοση: 1788), opus 24 αρ. 2 (σύνθεση: 1781 / πρώτη έκδοση: 1789), WO 3 (1789-1790), opus 23 αρ. 1-3 (1789-1790), opus 25 αρ. 1-6 (1790), opus 26 (1791), opus 33 αρ. 1-3 (1794), opus 34 αρ. 1-2 (1795), opus 36 αρ. 1-6 (σονατίνες, 1797), opus 37 αρ. 1-3 (1798), opus 40 αρ. 1-3

για τέσσερα χέρια¹² καθώς ακόμη και για δύο πληκτροφόρα),¹³ στις σονάτες για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου,¹⁴ στις σονάτες (ή τρίο) για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου και βιολοντσέλλου,¹⁵ καθώς και στις ευάριθμες συμφωνίες¹⁶ του Clementi.¹⁷ Σε αυτό το υπό διερεύνηση ρεπερτόριο παρατηρείται, κατ' αρχάς, ότι ο δυναμικός τύπος της τριμερούς μορφής εφαρμόζεται πολύ πιο συχνά από τον αντίστοιχο παρατακτικό τύπο,¹⁸ ενώ δείγματα του αναπτυξιακού

(1802), opus 41 (σύνθεση: 1781-1782 [:] / πρώτη έκδοση: 1804, σε δύο εκδοχές), opus 46 (1820), opus 50 αρ. 1-3 (1821). Βλ. σχετικά: Alan Tyson, *Thematic catalogue of the works of Muzio Clementi*, Hans Schneider, Tutzing 1967· πρβλ. ακόμη Alan Tyson, "Clementi's Viennese compositions, 1781-82", *The Music Review* 27, 1966, σ. 16-24, όσον αφορά ειδικότερα την τοποθέτηση της σύνθεσης των σονατών opus 24 αρ. 1-2 και opus 41 στην περίοδο 1781-1782.

¹² 7 ντουέττα και 2 duettini για πληκτροφόρο – τέσσερα χέρια: opus 3 αρ. 1-3 (1779), opus 6 αρ. 1 (1780-1781), opus 14 αρ. 1-3 (1786)· WO 24 και 25 (duettini· σύνθεση: πιθανότατα κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1810).

¹³ 2 ντουέττα για δύο πληκτροφόρα: opus 1a / (Euvre 1 αρ. 6 (1780-1781) και opus 12 αρ. 5 (1784).

¹⁴ 25 έργα: opus 2 αρ. 1, 3 και 5 (1779), opus 3 αρ. 4-6 (1779), opus 4 αρ. 1-6 (1780), opus 5 αρ. 1-3 (1780-1781), opus 6 αρ. 2-3 (1780-1781), opus 13 αρ. 1-3 (1785), opus 15 αρ. 1-3 (1786), opus 30 (1794· δεύτερη έκδοχή του opus 2 αρ. 2), opus 31 (1794· δεύτερη έκδοχή του opus 2 αρ. 4).

¹⁵ 22 έργα: opus 21 αρ. 1-3 (1788), opus 22 αρ. 1-3 (1788), opus 27 αρ. 1-3 (1791), opus 28 αρ. 1-3 (1792), opus 29 αρ. 1-3 (1793), opus 32 αρ. 1-3 (1793), WO 6 (1794), opus 35 αρ. 1-3 (1796).

¹⁶ 2 συμφωνίες, opus 18 (1787). Από τις μεταγενέστερες συμφωνίες του Clementi σώζονται διάφορα αποσπάσματα καθώς και "αποκαταστάσεις" (WO 32-35), οι οποίες όμως δεν ελήφθησαν υπ' όψιν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας. Βλ. αναλυτικότερα: Tyson, *Thematic catalogue of the works of Muzio Clementi*, ό.π., σ. 120-123· John Walter Hill, "Muzio Clementi", στο: Barry S. Brook (επιμ.), *The Symphony, 1720-1840 – Reference volume: Contents of the set and collected thematic indexes*, Garland Publishing, New York – London 1986, σ. 143-145.

¹⁷ Εκτός του πλαισίου της παρούσας έρευνας τέθηκαν όσα έργα του Clementi ανήκουν σε άλλα είδη: φούγκες (opus 1a / (Euvre 1 αρ. 5, opus 5 αρ. 4-6, opus 6 αρ. 4-6), καπρίτσια (opus 17, opus 34 αρ. 3-4, opus 47 αρ. 1-2), παραλλαγές (opus 48, WO 2, WO 5, WO 12) και άλλα ανεξάρτητα κομμάτια για πληκτροφόρο (opus 11 αρ. 2, opus 19 αρ. 1-18, opus 38 αρ. 1-12, opus 39 αρ. 1-12, opus 49 αρ. 1-12, WO 8, WO 10-11, WO 15-23, WO 26-28), συμπεριλαμβανομένων και όσων παραδίδονται στις παιδαγωγικές του συλλογές για το όργανο (*Introduction to the art of playing on the piano forte*, opus 42 & 43, *Selection of practical harmony*, WO 7, και ιδίως το επιβλητικό *Gradus ad Parnassum*, opus 44)· επίσης, μεμονωμένα κομμάτια για σύνολα μουσικής δωματίου (WO 29-31), για ορχήστρα (WO 36), καθώς και φωνητικές συνθέσεις (WO 1, WO 4 αρ. 1-2, WO 9 αρ. 1-14).

¹⁸ Μέρη σε τριμερή μορφή δυναμικού τύπου (24): opus 2 αρ. 1 / II. Allegro con spirito, opus 4 αρ. 2 / I. Andantino con espressione, opus 9 αρ. 1 / II. Larghetto, opus 9 αρ. 3 / II. Larghetto, opus 12 αρ. 5 / II. Andante espressivo, opus 13 αρ. 1 / II. Larghetto affettuoso, opus 13 αρ. 2 / III. Presto, opus 15 αρ. 1 / II. Andantino, opus 15 αρ. 3 / II. Andante espressivo, opus 24 αρ. 2 / III. Rondo: Allegro assai, opus 25 αρ. 1 / III. Rondeau: Presto,

τύπου δεν ανιχνεύονται διόλου. Στις περισσότερες περιπτώσεις, εξ άλλου, τα μέρη αυτά ολοκληρώνονται είτε με την (αυτούσια ή ελαφρώς τροποποιημένη) επαναφορά του κυρίου θέματος, είτε με την προσθήκη μίας σύντομης καταληκτικής προεκτάσεως αμέσως μετά την τελική πτώση της τρίτης ενότητας στην κύρια τονικότητα· αντίθετα, η παρουσία διακριτής coda στο κλείσιμο ενός τέτοιου μέρους είναι πολύ σποραδική.¹⁹

Εκείνο που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον εδώ είναι η συχνότητα με την οποίαν ο Clementi ανατρέχει προς το τέλος μιας τριμερούς μορφής σε θεματικά περιεχόμενα της μεσαίας μακροδομικής της ενότητας. Εάν, βέβαια, τούτο συνέβαινε αποκλειστικά και μόνον στο πλαίσιο της καταληκτικής προεκτάσεως της τρίτης ενότητας ή στην coda, τότε δεν θα μας προξενούσε ιδιαίτερη εντύπωση, αφού η εν λόγω πρακτική είναι ευρύτερα διαδεδομένη στο σχετικό ρεπερτόριο και φαίνεται μάλιστα να υπαγορεύεται από την ανώτερη αρχή της ανακύκλωσης του συνόλου των θεματικών ιδεών ενός κομματιού οιασδήποτε μορφής.²⁰ Έτσι, η προσθήκη ενός σύντομου “υστερόγραφου” με θεματική αναφορά στην μεσαία ενότητα αμέσως μετά την πτωτική κατάληξη της τρίτης ενότητας προσδίδει σε τέσσερα μέρη σονατών του Clementi (opus 4 αρ. 2 / I, opus 13 αρ. 1 / II, opus 27 αρ. 3 / II και opus 37 αρ. 3 / II) την αίσθηση ότι η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ίσως να μην ήταν αρκετή για την αποπεράτωσή τους: η κεφαλή της πλάγιας ιδέας από το “σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος”²¹ ή ένα χαρακτηριστικό μόρφωμα του

opus 25 αρ. 6 / II. Un poco andante, opus 30 / II. Molto adagio e cantabile, WO 6 / II. Andante quasi allegretto, opus 36 αρ. 1 / III. Vivace, opus 36 αρ. 2 / III. Allegro, opus 36 αρ. 3 / III. Allegro, opus 36 αρ. 4 / II. Andante con espressione και III. Rondeau: Allegro vivace, opus 36 αρ. 5 / III. Rondo: Allegro, opus 36 αρ. 6 / II. Rondo: Allegretto spiritoso, opus 41 / II. Adagio molto e con anima, opus 46 / II. Adagio cantabile e sostenuto, WO 24 / III. Allegro. – Μέρη σε τριμερή μορφή παρατακτικού τύπου (7): opus 21 αρ. 1 / II. Allegretto innocente, opus 27 αρ. 3 / II. Romance: Andante allegretto, opus 35 αρ. 1 / II. Un poco allegretto ma con grazia, opus 36 αρ. 5 / II. Original Swiss air: Allegro moderato, opus 37 αρ. 3 / II. Allegretto vivace, opus 40 αρ. 3 / II. Adagio con molta espressione, opus 50 αρ. 1 / II. Adagio sostenuto e patetico.

¹⁹ Βλ. συγκεκριμένα: opus 13 αρ. 2 / III, opus 24 αρ. 2 / III, opus 25 αρ. 1 / III, WO 6 / II, opus 35 αρ. 1 / II, opus 36 αρ. 3 / III, WO 24 / III.

²⁰ Η αρχή της θεματικής ανακύκλωσης (“rotation”) έχει προσφάτως εξετασθεί ενδελεχώς σε σχέση με τις μορφές της σονάτας από τους Hepokoski και Darcy, επεκτεινόμενη μάλιστα – πέραν της εκθέσεως και της επανεκθέσεως – στην διαμόρφωση της επεξεργασίας αλλά και της coda (βλ. *Elements of Sonata Theory*, ό.π., σ. 205-220 και 283-288).

²¹ Στο εναρκτήριο Andantino con espressione της Σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου, opus 4 αρ. 2, η πρώτη ενότητα (Α) εκτείνεται στα μ. 1-20, η δεύτερη (Β) προσλαμβάνει την μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος στα μ. 21-47 και η τρίτη (Α') έγκειται στην πλήρη επαναφορά της

“εσωτερικού θέματος”²² έχει εν προκειμένω τον τελευταίο λόγο και, παρ’ ότι δεν αίρει την κυριαρχία του αρχικού θέματος στην θεμελιώδη τριμερή μορφή, προφθαίνει ωστόσο να αφήσει το στίγμα του και να αναδείξει σε ένα δεύτερο επίπεδο την παράλληλη προοπτική της σπειροειδούς εναλλαγής των βασικών θεματικών ιδεών από τις δύο πρώτες μακροδομικές ενότητες (Α και Β) στην τρίτη με την καταληκτική της προέκταση (Α’ με μικρή επιπρόσθετη παραπομπή στο Β).

Η ίδια αρχή βρίσκει ακόμη πιο πρόσφορο έδαφος για να αναπτυχθεί σε τρία άλλα μέρη της ίδιας μορφής και δη του δυναμικού τύπου (opus 25 αρ. 1 / III, opus 36 αρ. 3 / III και WO 24 / III), τα οποία ολοκληρώνονται όχι με μιαν απλή προέκταση της τελευταίας ενότητας αλλά με μία ανεξάρτητη και εκτενή coda. Στην απλούστερη περίπτωση, αυτή του τελικού Allegro της Σονατίνας για πληκτροφόρο σε Ντο-μείζονα, opus 36 αρ. 3, η coda ξεκινά όπως ακριβώς και το σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, ενώ λίγο πριν το κλείσιμό της κάνει και μιαν αναδρομή στο δεύτερο πλάγιο μόρφωμα, επιτυγχάνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο να ανακαλέσει εν συνόψει οτιδήποτε νέο από θεματικής επόψεως είχε παρουσιασθεί νωρίτερα στην μεσαία μακροδομική ενότητα.²³ Αρκετά

αρχικής στα μ. 48-67a, με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 67-72, τα οποία ανακαλούν την έναρξη της πλάγιας θεματικής ιδέας του Β (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 67-70 με τα μ. 31-34) πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής. Ανάλογη είναι και η περίπτωση της τριμερούς δυναμικής μορφής του Larghetto affettuoso σε σολ-ελάσσονα από την Σονάτα σε Σολ-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου, opus 13 αρ. 1: Α στα μ. 1-16, Β (ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος) στα μ. 17-32, Α’ στα μ. 33-48 και καταληκτική προέκταση της τελευταίας ενότητας στα μ. 49-52 με διπλή αναδρομή στην κεφαλή της πλάγιας ιδέας των μ. 21 κ.εξ.

²² Στην παρατακτικού τύπου τριμερή μορφή της Romance: Andante allegretto σε Ντο-μείζονα, που βρίσκεται στο εσωτερικό της Σονάτας (Τρίο) σε Σολ-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου, opus 27 αρ. 3, οι επιμέρους μακροδομικές ενότητες οριοθετούνται με σαφήνεια στα μ. 1-22 (Α), μ. 23-60 (Β) και μ. 61-96 & 97-102 (Α’, διευρυμένο με εσωτερικές επαναλήψεις και επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση, η οποία ανατρέπει στην έναρξη του “εσωτερικού θέματος”, παραθέτοντας και εξυφαίνοντας στα μ. 97-100 το περιεχόμενο των μ. 23-24 πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής). Ομοίως, στο δεύτερο μέρος (Allegretto vivace σε Ρε-μείζονα) της Σονάτας σε Ρε-μείζονα, για πληκτροφόρο, opus 37 αρ. 3, μετά την πρώτη (Α, μ. 1-32) και την δεύτερη ενότητα (Β, μ. 33-84) κάνει την εμφάνισή της η επαναφορά της πρώτης (Α’) στα μ. 85-112, μερικώς αναδομημένη και με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 113-120, τα οποία δεν είναι παρά μια διπλή αναδρομή στο περιεχόμενο των μ. 41-44 της μεσαίας ενότητας.

²³ Πιο αναλυτικά, το κύριο θέμα (μία τυπική περίοδος) εκτίθεται και επανέρχεται απaráλλακτο στα μ. 1-16 (Α) και 45-60 (Α’), ενώ η μεσαία ενότητα αποτελείται κατ’ αρχάς από ένα μετατροπικό οκτάμετρο με διττή – μεταβατική και πλάγια – λειτουργία (μ. 17-24), το οποίο ακολούθως μεταφέρεται εξ αρχής στην νέα τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 25-30), αλλά διακόπτεται και παραχωρεί την θέση του σε ένα δεύτερο πλάγιο

παρεμφερής είναι επίσης η διαμόρφωση της coda στο Allegro με το οποίο ολοκληρώνεται το *Duetтино σε Ντο-μείζονα, για πληκτροφόρο – 4 χέρια*, WO 24, αφού και εδώ το μεταβατικό και πλάγιο θεματικό υλικό της μεσαίας ενότητας επανέρχεται αποσπασματικά και στην ίδια – σε γενικές γραμμές – διαδοχή.²⁴ Αντίθετα, στο καταληκτικό *Rondeau: Presto της Σονάτας για πληκτροφόρο σε Ντο-μείζονα*, opus 25 αρ. 1, η coda αποτελείται από το σύνολο, σχεδόν, των θεματικών μορφωμάτων της μεσαίας μακροδομικής ενότητας αλλά σε αντεστραμμένη σειρά εμφάνισης!²⁵

μόρφωμα, που εξελίσσεται προτασιακά μέχρι την επικυρωτική πτώση της Σολ-μείζονος (μ. 31-40a), από την οποία ξεκινά σε επικάλυψη και το συνδετικό πέρασμα των μ. 40-44 προς την τρίτη ενότητα. Η έναρξη της coda, τώρα, ταυτίζεται με το εναρκτήριο τετράμετρο της δεύτερης ενότητας (πρβλ. μ. 61-64 με 17-20), που όμως από εκεί και ύστερα αναπτύσσεται τελείως διαφορετικά, σε ένα κατ' εξοχήν πτωτικό τετράμετρο, στα μ. 65-68, διαμορφώνοντας έτσι ένα ευρύτερο καταληκτικό οκτάμετρο που επαναλαμβάνεται άμεσα (στα μ. 69-76) ελαφρώς παρηλλαγμένο· επιπλέον, από το μόρφωμα των μ. 31 κ.εξ. παράγεται στην συνέχεια μία σύντομη καταληκτική προέκταση στα μ. 77-80, όπως κατόπιν και από το μοτίβο των μ. 65-67 στα ακροτελεύτια μ. 81-82. – Αναφορικά με τον συμφυρμό της μεταβάσεως με την πλάγια περιοχή, ιδίως σε μορφές μικρής εκτάσεως, βλ. Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 209-211, 221 και 233· *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 590-591, 609, 615 και 652.

²⁴ Η πρώτη ενότητα (Α) έχει τριμερή διάρθρωση (α β α', μ. 1-8, 9-20 και 21-28 / 29-36), η οποία συρρικνώνεται δραστικά στην τρίτη ενότητα (Α'), με την επαναφορά μόνο του τελευταίου τμήματος (α') στα μ. 77-92 (πρβλ. μ. 21-36)· σημειωτέον ότι το φαινόμενο της περικεκομμένης αυτής επαναφοράς του αρχικού θέματος παραμένει μεν σπανιότατο για την τριμερή μορφή κατά την κλασική περίοδο (πρβλ. σχετικά και Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 216), αλλά καθίσταται όλο και περισσότερο σύνθετος από τις αρχές του 19ου αιώνας, όπου και τοποθετείται χρονικά η σύνθεση του συγκεκριμένου έργου του Clementi. Η μεσαία μακροδομική ενότητα (Β) αποτελείται από ένα μεταβατικό τμήμα (μ. 37-48), μία πρώτη πλάγια ιδέα, παράγωγη του κυρίου θέματος αλλά αντιστικτικής υφής (μ. 49-56), μία δεύτερη πλάγια ιδέα με χαρακτήρα ενεργητικού “περάσματος” (μ. 57-72), καθώς και από ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (μ. 73-76). Η coda ανοίγει όπως και η μεταβατική φράση του Β (πρβλ. τα μ. 93-100 με τα μ. 37-44), η οποία όμως ανακατασκευάζεται στην πορεία της (μ. 101-108) με την συμβολή και ενός περάσματος από την κατάληξη της δεύτερης πλάγιας ιδέας (πρβλ. τα μ. 104-106a με τα μ. 61-63a / 69-71a), ενώ η πρώτη πλάγια ιδέα παρατίθεται κατόπιν σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα στα μ. 109-116 (πρβλ. μ. 49-56), ακολουθούμενη από μία επανάληψη των μ. 101-107 στα μ. 117-123, με επιπρόσθετη πτωτική διαδικασία αλλά και καταληκτική προέκταση στα εναπομείναντα μ. 124-126a και 126-133.

²⁵ Αφήνοντας στην άκρη τις ταυτόσημες δομικά ενότητες Α και Α' (μ. 1-76a και 201-276a), παρατηρούμε ότι το κεντρικό σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος (η ενότητα Β) συνίσταται σε μετατροπική μετάβαση (μ. 76-99), πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα (μ. 100-167a), κατακλείδα (μ. 167-183) και συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα (μ. 184-200). Η coda εισάγεται στα μ. 276-292 παραθέτοντας ολόκληρη την καταληκτική ιδέα των μ. 167-183 σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, συνεχίζεται ομοίως με την διπλή παράθεση του εναρκτήριου οκταμέτρου της πλάγιας περιοχής στα μ. 293-300 / 301-308 (πρβλ. μ. 100-

Μέχρι στιγμής, όλα τα παραδείγματα που έχουμε εξετάσει εμπίπτουν απόλυτα στις γνωστές θεωρητικές προδιαγραφές για την τριμερή μορφή, αφού οι όποιες καταληκτικές αναδρομές (από σύντομες έως εκτενέστατες, αλλά και άμεσες ή πιο έμμεσες) στο θεματικό υλικό της μεσαίας ενότητας λαμβάνουν χώραν μόνο μετά το πέρας της επαναφοράς των περιεχομένων της αρχικής ενότητας αλλά και την πτωτική ολοκλήρωση της τρίτης ενότητας, σε μια μικρή καταληκτική προέκταση της τελευταίας ή σε μιαν εκτενή και ανεξάρτητη coda. Εντούτοις, ο Clementi φαίνεται ότι αξιοποίησε την τάση αυτή σε βαθμό πολύ πιο προχωρημένο από αυτόν που η μουσική θεωρία μπόρεσε ποτέ να συλλάβει. Εξόχως οριακή είναι η περίπτωση του τελικού μέρους, Rondo: Allegro assai, της – γραμμένης ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1780 – Σονάτας για πληκτροφόρο σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 24 αρ. 2: το τριμερές κύριο θέμα (μ. 1-16, 17-38 και 39-54a) ακολουθείται από ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος με μετατροπική μετάβαση (μ. 54-73), εκτεταμένη πλάγια περιοχή στην Φα-μείζονα (με τρία επιμέρους μορφώματα στα μ. 74-82, 83-94 και 95-111a, εκ των οποίων μάλιστα τα δύο τελευταία επαναλαμβάνονται ελαφρώς παρηλλαγμένα είτε διευρυμένα στα μ. 111-122 [πρβλ. μ. 83-94] και 123-141a [πρβλ. μ. 95-111a, με τα μ. 101 και 102 να επεκτείνονται στα δίμετρα 129-130 και 131-132]) και συνδετικό πέρασμα (μ. 141-153), ενώ την επαναφορά του κυρίου θέματος (αυτούσια στα μ. 154-207a) διαδέχονται αναδρομές στην έναρξη της μεταβάσεως (στα μ. 207-214 / 231-238· πρβλ. μ. 54-58a με περαιτέρω εξύφανση) εκ περιτροπής με το τρίτο πλάγιο μόρφωμα της μεσαίας ενότητας σε μεταφορά στην Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 215-231a / 239-259a· πρβλ. μ. 95-111a, εκτός των εμβόλιμων μ. 246-249), προσέτι δε καταληκτικά παράγωγα τόσο του κυρίου θέματος (στα μ. 259-267a / 267-275a· πρβλ. μ. 10-12a) όσο και του δεύτερου πλαγίου μορφώματος (στα μ. 275-283· πρβλ. μ. 83 κ.εξ.).

Η τέλεια πτώση που πραγματοποιείται στο μ. 207 φαίνεται εν πρώτοις να οριοθετεί με σαφήνεια το κλείσιμο της τρίτης ενότητας και την έναρξη της coda σε επικάλυψη. Ωστόσο, οι πλήρεις αναδρομές στο τρίτο πλάγιο μόρφωμα που ακολουθούν και αποπερατώνονται με νέες τέλειες πτώσεις στην κύρια τονικότητα στα μ. 231 και 259 αξιώνουν την προσοχή

107) και με την μεσολάβηση μιας σύντομης περαιτέρω εξύφανσης του υλικού αυτού (στα μ. 309-316a) καταλήγει σε μιαν ελεύθερη αναδρομή στις αρπισματικές φιγούρες των μεταβατικών μ. 84-92 στα μ. 316-322· συνεπώς, ολόκληρη η coda έχει βασισθεί σε αποσπάσματα από την καταληκτική, την πλάγια και την μεταβατική περιοχή της μεσαίας μακροδομικής ενότητας.

μας· διότι σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις που μελετήθηκαν προηγουμένως, η coda μπορεί μεν να έκανε κάποιες επιλεκτικές αναδρομές στο πλάγιο θεματικό υλικό του συμπλέγματος της μεσαιάς ενότητας, όμως απέφευγε συστηματικά να παραθέσει αυτούσια την πτωτική του κατάληξη! Αυτό που συμβαίνει εδώ, στην πραγματικότητα παραπέμπει πρωτίστως στην συνήθη πρακτική μιας μορφής σονάτας, όπου εκείνο το θεματικό μόρφωμα το οποίο στην έκθεση οδηγεί στην επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας έρχεται σε μία επόμενη μακροδομική ενότητα να επανεκτεθεί (ή να “επιλυθεί τονικά”) προκειμένου να οδηγήσει εκ του ασφαλούς στην ίδια θεμελιώδη πτώση σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα.²⁶ Από την άλλη πλευρά, η πραγματική coda σε αυτό το κομμάτι φαίνεται να εισάγεται μόλις στα μ. 259 κ.εξ. με την μορφή καταληκτικών παραγώγων του δεδομένου (κυρίου και πλαγίου) θεματικού υλικού και όχι αυτούσιων παραθεμάτων. Συνεπώς, τα μ. 207-259α μοιάζουν να ανήκουν λιγότερο στην coda και να συνιστούν περισσότερο ένα ακόμη σκέλος στην προηγούμενη μακροδομική ενότητα (Α'), η οποία, αντί να αρκεσθεί στην τυπική επαναφορά μόνο του κυρίου θέματος, διευρύνεται ενσωματώνοντας και ένα μέρος των θεματικών ιδεών της μεσαιάς ενότητας! Η παρούσα επαναφορά θα πρέπει λοιπόν να νοηθεί ως υβριδική, καθ' ότι υπερβαίνει τις συνήθειες γι' αυτήν προδιαγραφές στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής και λειτουργεί ως σύνθεση μορφωμάτων αντιπροσωπευτικών και των δύο προηγούμενων μακροδομικών ενοτήτων, αίροντας παράλληλα την μεταξύ τους τονική αντίθεση· έτσι, η τρίτη ενότητα δεν ολοκληρώνεται πια με την τέλεια πτώση στο κλείσιμο του κυρίου θέματος αλλά με την αντίστοιχη της πλάγιας περιοχής σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, όπως κατ' ουσίαν συμβαίνει και στην επανέκθεση μιας μορφής σονάτας.²⁷

²⁶ Βλ. διεξοδικότερα επ' αυτού: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 16-20, 120-124, 232-233, 242-245 και 353-354.

²⁷ Παρ' όλα αυτά, η μορφή του συγκεκριμένου μέρους ουδόλως θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως σονάτα χωρίς επεξεργασία και μάλιστα για δύο λόγους: πρώτον, διότι η εναλλαγή μεταβατικού και πλαγίου θεματικού υλικού που παρατηρείται στα μ. 207-259α αντίκειται στην θεμελιώδη λογική της ανακύκλησης των βασικών θεματικών ιδεών από την έκθεση στην επανέκθεση (η ελαφρώς διευρυμένη επανάληψη των μ. 207-231α στα μ. 231-259α και η εκ περιτροπής επανεμφάνιση του μεταβατικού και του πλαγίου υλικού που αυτή συνεπιδέει δεν είναι μόνο περιττή αλλά και ασύμβατη προς τις τυπικές προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας)· και δεύτερον, επειδή σε όλα τα μέρη υπό μορφήν σονάτας χωρίς επεξεργασία στο έργο του Clementi διαπιστώνεται ότι κανένα πλάγιο θεματικό μόρφωμα δεν απουσιάζει κατά κανόνα από την επανέκθεση (βλ. opus 5 αρ. 1 / I, opus 7 αρ. 1 / II, opus 7 αρ. 3 / II, opus 10 αρ. 2 / I, opus 18 αρ. 2 / IV, opus 24 αρ. 1 / II, opus 24 αρ. 2 / II,

Μία δεύτερη εφαρμογή της ίδιας περίπου συνθετικής πρακτικής, αλλά σε μικρογραφία, παρουσιάζεται στα μέσα της δεκαετίας του 1790, στο τρίτο και τελευταίο μέρος (Vivace) της Σονατίνας για πλκτροφόρο σε Ντο-μείζονα, opus 36 αρ. 1. Εδώ, το κύριο θέμα συνίσταται σε μία στοιχειώδη οκτάμετρη “περίοδο”²⁸ με την επανάληψή της (Α, μ. 1-8 / 9-16), ενώ στο σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος που ακολουθεί (Β, μ. 17-34), το μεταβατικό υλικό μετατρέπεται άμεσα σε πλάγιο εντός μίας – και πάλι στοιχειώδους – “περιοδικής” δομής με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα (μ. 17-20 & 21-24), η οποία προεκτείνεται με ένα παράγωγο καταληκτικό τετράμετρο (στα μ. 25-28), που με την σειρά του μετεξελίσσεται στην συνέχεια σε συνδετικό πέρασμα (στα μ. 29-34). Η τυπική επαναφορά του αρχικού δεκαεξαμέτρου στα μ. 35-50 (Α') και η τελική του πτώση θα μπορούσαν να σημάνουν το πέρας της τρίτης μακροδομικής ενότητας· όμως, στα μ. 51-58 και (σε επανάληψη) στα μ. 59-66a, το μεταβατικό τετράμετρο 17-20 συνδέεται άμεσα με το καταληκτικό τετράμετρο 25-28, σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα αλλά και συνοδευόμενο από μία νέα γραμμή μπάσσου που είναι πλέον σε θέση να υποστηρίξει μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία. Ως εκ τούτου, η πτωτική-επικυρωτική λειτουργία των μ. 23-24 μεταβιβάζεται (διατηρώντας συνάμα και το ίδιο θεματικό υλικό) στα μ. 57-58 / 65-66a και έτσι τα μ. 51-66a – από κοινού, φυσικά, και με την απέρριπτη καταληκτική τους προέκταση στα μ. 66-70 – δεν αποφέρουν μια coda, αλλά συγκροτούν ένα δομικό τμήμα που εκ των υστέρων αποδεικνύεται ότι συνιστά αναπόσπαστο μέλος της υβριδικά διευρυμένης τρίτης

opus 25 αρ. 1 / II, opus 33 αρ. 3 / II και III, opus 34 αρ. 2 / II, opus 40 αρ. 1 / II), εκτός κι αν πρόκειται για μία εναρκτήρια “μονοθεματική” παραπομπή της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως στο επικεφαλής κύριο θέμα, η οποία εξαλείφεται από το μέσον της επανεκθέσεως (βλ. opus 25 αρ. 5 / II και opus 18 αρ. 2 / II), κατά την πρακτική που εφαρμόζεται γενικότερα, π.χ., και στο έργο του Haydn (πρβλ. επ' αυτού ενδεικτικά: Eugene K. Wolf, “The recapitulations in Haydn's London Symphonies”, *The Musical Quarterly* 52/1, 1966, σ. 71-89: 72-74· Ethan Haimo, “Haydn's altered reprise”, *Journal of Music Theory* 32/2, 1988, σ. 335-351: 340· Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 169, καθώς επίσης *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 479 και 495· Steve Larson, “Recapitulation recomposition in the sonata-form first movements of Haydn's string quartets: Style change and compositional technique”, *Music Analysis* 22/1-2, 2003, σ. 139-177: 158).

²⁸ Στην πραγματικότητα εδώ έχουμε να κάνουμε με μία υβριδική φραστική δομή, καθώς η έκδηλα περιοδική οργάνωση της μελωδίας δεν τυγχάνει ανάλογης υποστήριξης σε αρμονικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να απουσιάζει οιαδήποτε ενδιάμεση πτώση (στο μ. 4), εν αντιθέσει με ό,τι συμβαίνει σε κάθε αληθινά περιοδικό ζεύγος φράσεων· βλ. σχετικά: Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 61-63, καθώς και *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 102-103 και 109-110.

μακροδομικής ενότητας του εν λόγω μέρους, η οποία και σε αυτήν την περίπτωση αφομοιώνει το σύνολο, σχεδόν, του θεματικού υλικού της πρώτης και της δεύτερης ενότητας, εδραιώνοντας παράλληλα την τονικότητα αναφοράς.

Αναντίρρητα, το γεγονός ότι και στα δύο παραπάνω (γρήγορα τελικά) μέρη το κύριο θέμα ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση κατά την (πλήρη) επαναφορά του, προτού ακολουθήσει η τμηματική επαναφορά καίριων στοιχείων και από την δεύτερη ενότητα (σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα), καθιστά αρκετά δυσδιάκριτη την υβριδική φύση της τρίτης και τελευταίας μακροδομικής ενότητας. Εντούτοις, ο Clementi είχε την δυνατότητα να άρει ολότελα αυτήν την “αδυναμία” σε τρία άλλα, αργά μέρη σονατών του για πληκτροφόρο, τα οποία μάλιστα εκτείνονται χρονικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1780 μέχρι τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 19ου αιώνας. Στο *Larghetto* σε *Μι-ύφεση-μείζονα* της *Σονάτας* σε *Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 9 αρ. 1 (πρώτη έκδοση: 1783), πιο συγκεκριμένα, το κύριο θέμα συνίσταται σε μία συμμετρική και αυτοτελή περίοδο (μ. 1-8), ενώ η μεσαία ενότητα προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος, με μετάβαση στα μ. 9-12 (που καταλήγει σε μισή πτώση στην *Σι-ύφεση-μείζονα*), δύο πλάγιες θεματικές ιδέες στα μ. 13-16 και 17-20a (με καταλήξεις σε ατελή και τέλεια πτώση στην *Σι-ύφεση-μείζονα*, αντίστοιχα), καθώς και ένα συνδετικό πέρασμα στα μ. 20-24. Ακολουθώντας, η επαναφορά του κυρίου θέματος είναι πλήρης (στα μ. 25-32), όμως η τελική του πτώση μετατρέπεται από τέλεια σε απατηλή, καθιστώντας έτσι *απαραίτητη* την μετέπειτα επισύναψη της δεύτερης πλάγιας ιδέας σε μεταφορά στην *Μι-ύφεση-μείζονα* (πρβλ. τα μ. 33-36a με τα μ. 17-20a) για την πτωτική ολοκλήρωση της τρίτης ενότητας (η οποία προεκτείνεται και με έναν καταληκτικό ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 36-38). Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση είναι ολοφάνερο ότι η πτωτική αστοχία του κυρίου θέματος κατά την επαναφορά του “διορθώνεται” με την παρέμβαση της δεύτερης πλάγιας ιδέας, η οποία βέβαια, με την επανεμφάνισή της σε αυτό το σημείο, επιφέρει και την υβριδική διεύρυνση της τελευταίας ενότητας του υπό συζήτηση μέρους.

Στα μεταγενέστερα ανάλογα δείγματα γραφής του, ο Clementi κατέληξε τελικά σε έναν λίγο διαφορετικό – και πιθανόν ακόμη πιο εκλεπτυσμένο – τρόπο για να συνδέσει το κύριο με το πλάγιο θεματικό υλικό στην τελική ενότητα μιας τριμερούς μορφής δυναμικού τύπου. Το *Adagio molto e con anima* σε *Σι-ύφεση-μείζονα* υπήρξε μια όψιμη προσθήκη στο εσωτερικό της *Σονάτας* σε *Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 41,

όταν αυτή επανακυκλοφόρησε αναθεωρημένη (με τρία και όχι μόνο δύο μέρη) το 1804.²⁹ Εδώ, η πρώτη ενότητα δεν περιορίζεται σε μία οκτάμετρη περίοδο, αλλά επεκτείνεται σε μία ευρύτερη τριμερή δομή (Α ως α β α', στα μ. 1-8, 9-14 και 15-18a). Σε επικάλυψη με την πτωτική της κατάληξη εισάγεται κατόπιν το μεταβατικό τμήμα του συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (Β) στα μ. 18-23, φθάνοντας αναμενόμενα σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Έτσι, η πλάγια περιοχή κάνει εν συνεχεία την εμφάνισή της με μία περιοδική θεματική ιδέα (μ. 24-26 & 27-[29]) και δη ολότελα βασισμένη στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος (δηλαδή ως "μονοθεματικό" παράγωγο της εναρκτήριας ιδέας του κομματιού). ωστόσο, η προδιαγεγραμμένη τελική της πτώση στην Φα-μείζονα δεν υλοποιείται και στα μ. 29-33 έρχεται να προστεθεί μία εντυπωσιακή πτωτική διαδικασία εν είδει καντέντσας, διαμορφώνοντας συνεπώς ένα συμπληρωματικό πλάγιο μόρφωμα στην προηγούμενη περίοδο, που και αυτό όμως αποτυγχάνει με την σειρά του να οδηγήσει στην συγχορδία της τονικής της Φα-μείζονος, αφού στο μ. 34 η τελευταία μετατρέπεται απευθείας σε ενεργή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, επιτελώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα. Πράγματι, το κύριο θέμα επανέρχεται στο προσκήνιο από το μ. 35, με νέα παραλλάγματα τόσο της αρχικής περιόδου (πρβλ. τα μ. 35-42 με τα μ. 1-8) όσο και των πρώτων μέτρων του μεσαίου αντιθετικού τμήματος της πρώτης ενότητας (πρβλ. τα μ. 43-45 με τα μ. 9-11). από ένα σημείο και έπειτα όμως, το υλικό των μ. 43-45 αναπτύσσεται κατά τρόπον καινοφανή στα μ. 46-47 και ουσιαστικά προετοιμάζει μία τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία πάντως μένει προς στιγμήν στον αέρα (όπως η δομικώς αντίστοιχη διαδικασία του μ. 28), για να υλοποιηθεί τελικά μετά την επαναφορά του πτωτικού πλάγιου μορφώματος σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (πρβλ. τα μ. 48-51 με τα μ. 29-33, παρά την συρρίκνωση του δεξιότεχνικού περάσματος πάνω από το πτωτικό έξι-τέσσερα κατά ένα μέτρο) και την προσθήκη ενός νέου καταληκτικού τριμέτρου που επεκτείνει την τελική συγχορδία της τονικής στα μ. 52-54. Ως εκ τούτου, η τρίτη μακροδομική ενότητα (Α', μ. 35-54) αφ' ενός μεν συνδέει κατά τρόπον συνεκτικό την έναρξη της πρώτης ενότητας με την κατάληξη της δεύτερης και αφ' ετέρου επιλύει οριστικά το πρόβλημα της πτωτικής απόληξης της πλάγιας περιοχής του συμπλέγματος της μεσαίας ενότητας· εδώ πια, ο υβριδικός

²⁹ Βλ. αναλυτικότερα: Tyson, "Clementi's Viennese compositions, 1781-82", ό.π., σ. 21-24.

συνδυασμός των θεματικών περιεχομένων των δύο πρώτων ενοτήτων δεν αίρει απλώς την μεταξύ τους τονική αντιπαράθεση, αλλά και αποφέρει μία ανώτερη – ας μου επιτραπεί να πω – *διαλεκτική σύνθεση* του συνόλου του διαθέσιμου θεματικού υλικού στην ακροτελεύτια ενότητα του μέρους.

Παρόμοια είναι και η περίπτωση του μεσαίου μέρους, *Adagio cantabile e sostenuto*, της όψιμης *Σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 46 (1820). Το κύριο θέμα είναι στην *Μι-ύφεση-μείζονα* και διαθέτει μία ολοκληρωμένη αλλά και εκτεταμένη τριμερή δομή: η αρχική περίοδος των μ. 1-8 & 9-16 προεκτείνεται καταληκτικά μέχρι το μ. 20, το μεσαίο αντιθετικό τμήμα επεκτείνει επί μακρόν την δεσπόζουσα στα μ. 21-36 και η επαναφορά της αρχικής ιδέας συνίσταται σε μία μόνο φράση στα μ. 37-44. Η έντονα “μονοθεματική” φύση αυτού του μέρους αναδεικνύεται εμφαντικά στην μεσαία μακροδομική του ενότητα, η οποία, όντας οργανωμένη ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, αποτελείται από μία μετατροπική μετάβαση στα μ. 45-52, που παραπέμπει ως επί το πλείστον στο μοτιβικό υλικό του μεσαίου τμήματος της πρώτης ενότητας, ένα πλάγιο θέμα στην *Σι-ύφεση-μείζονα*, το οποίο ανακατασκευάζει την επικεφαλής ιδέα του κομματιού σε μορφή προτάσεως (στα μ. 53-60a) και επαναλαμβάνεται σε επικάλυψη (πρβλ. τα μ. 60-64 με τα μ. 53-57), διευρύνοντας παράλληλα εντυπωσιακά την πτωτική του κατάληξη (στα μ. 65-72a), καθώς και ένα συνδετικό πέρασμα στα μ. 72-76, που αντλεί το υλικό του από την (ανάλογη) προετοιμασία για την επαναφορά της εναρκτήριας ιδέας εντός της αρχικής ενότητας (πρβλ. τα μ. 32-36). Έτσι, ολόκληρο το πρώτο τμήμα καθώς και το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας επανέρχονται κατόπιν παρηλλαγμένα στα μ. 77-96 και 97-107 (πρβλ. μ. 1-20 και 21-31), ενώ η μικρή περαιτέρω εξύφανση του διαθέσιμου υλικού στα (εμβόλιμα) μ. 108-109 οδηγεί απευθείας στην επαναφορά του ύστερου σκέλους (πλην της “μονοθεματικής” κεφαλής) της πλάγιας περιοχής της μεσαίας ενότητας σε μεταφορά στην *Μι-ύφεση-μείζονα* (πρβλ. τα μ. 110-117 με τα μ. 63-70) αλλά και με μία ακόμη μεγαλύτερη και δεξιοτεχνικότερη διεύρυνση της ακροτελεύτιας πτωτικής διαδικασίας στα μ. 118-122a (στην θέση των ανάλογων μ. 71-72a), η οποία προεκτείνεται άμεσα στα καταληκτικά μ. 122-129. Συνεπώς, η υβριδική τρίτη ενότητα αποκόπτει – όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα – το τελευταίο τμήμα της πρώτης ενότητας και το αντικαθιστά με το κλείσιμο της δεύτερης ενότητας, προσαρμοσμένο βέβαια στην τονικότητα αναφοράς του κομματιού.

Όλα τα μέρη που εξετάστηκαν παραπάνω αποδεικνύουν ότι η δυνατότητα της υβριδικής επαναφοράς στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής δεν συνιστά μεμονωμένο φαινόμενο, αλλά – απεναντίας – προβάλλει ως μία αρκετά συνηθισμένη εφαρμογή στο συνολικό έργο του Clementi, συναρτώμενη ειδικότερα με τον δυναμικό τύπο της εν λόγω μορφής.³⁰ Μια περιπτωσιολογική αναδίφηση στο συνθετικό έργο του Reicha, από την άλλη πλευρά, μπορεί στο σημείο αυτό να μας προσφέρει και ένα ενδιαφέρον παράδειγμα εφαρμογής της υβριδικής επαναφοράς στο πλαίσιο του παρατακτικού τύπου της τριμερούς μορφής.

Δυστυχώς, μικρό μόνο μέρος της πλούσιας και συχνά εξόχως πρωτότυπης συνθετικής παραγωγής του Reicha είναι εύκολα προσβάσιμο στον σημερινό μελετητή. Εκ των σημαντικότερων έργων του, τα 25 κουϊντέττα πνευστών (για φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, κόρνο και φαγγόττο) που συνέθεσε κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1810 αποτελούν αδιαμφισβήτητα και την κορυφαία συνεισφορά στο εν λόγω μουσικό είδος διαχρονικά. Ο ίδιος, άλλωστε, είχε πλήρη συνείδηση της αξίας τους και τα δημοσίευσε σχεδόν όλα (σε πάρτες) σε τέσσερις εξάδες, από το 1817 μέχρι το 1820 στο Παρίσι.³¹ επιπλέον, συμπεριέλαβε τέσσερα (ή – ακριβέστερα – τριάμισυ) μέρη από αυτά σε παρτιτούρα στον δεύτερο τόμο της πραγματείας του *Traité de haute composition musicale*,³²

³⁰ Παράλληλα, τα αργά μέρη που εξετάστηκαν εδώ αρκούν για να καταρρίψουν ορισμένες επιδεσμικές και τελείως υποκειμενικές αποτιμήσεις τους που έχουν επιχειρηθεί στο παρελθόν: ο William S. Newman, για παράδειγμα, διατείνεται ότι τα αργά μέρη – συλλήβδην – των σονατών του Clementi «ουδέποτε φανερώνουν ακούοντως την πρωτοτυπία και επινοητικότητα των γρήγορων μερών» (*The sonata in the classic era*, W. W. Norton & Company, New York 1983 [third edition], σ. 751), ενώ και ο Leon Plantinga, στην μελέτη του *Clementi: His life and music*, Oxford University Press, London 1977, σ. 213-214 και 261, αντιπαρέρχεται βιαστικά τα αργά μέρη των σονατών opus 41 και opus 46 με ορισμένα ανούσια σχόλια για τον περίτεχο καλλιπισμό της βασικής θεματικής τους ιδέας αλλά και την υπερβολική (;) τους έκταση.

³¹ Βλ. Millard Myron Laing, *Anton Reicha's quintets for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon*, διδακτορική διατριβή, University of Michigan, 1952, σ. 63-66, περαιτέρω δε 318/319, 322/323-324/325 και 332/333 (όπου εμφανίζονται τα αναφερόμενα στα κουϊντέττα πνευστών χωρία εκ της αυτοβιογραφίας του συνθέτη, τόσο στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο όσο και σε αγγλική μετάφραση): Charles-David Lehrer, "Antoine Reicha's 24 wind quintets: Introductory commentary", στην ιστοσελίδα της International Double Reed Society, Boulder (CO) 2002, https://www.idrs.org/scores/Lehrer2/Reicha/Introduction_Reicha.html: Finscher (& Groth), ό.π., σ. 1456 και 1467-1468. Πρόκειται, ειδικότερα, για τις συλλογές κουϊντέττων πνευστών που εκδόθηκαν υπό τους αριθμούς opus 88 (1817), opus 91 (1819), opus 99 (1819) και opus 100 (1820), ενώ το πρωιμότερο δείγμα γραφής του Reicha (ένα Κουϊντέττο πνευστών σε Φα-μείζονα του 1811) παρέμεινε ανέκδοτο.

³² Η εγγραφή «Four movts, G, f, G, D, wind qnt, before 1826, ed. in H [= A. Reicha: *Traité de haute composition musicale* (Paris, 1824-6)] ii, 263, 274, 293, 312» στον κατάλογο των έργων

όπου έπειτα από την διεξοδική εξέταση των ειδών και τεχνικών της λεγόμενης “υψηλής σύνθεσης” (σύνθεση σε παλαιό / αυστηρό ύφος· διπλή, τριπλή και τετραπλή αντίστιξη· μίμηση και κανόνες· φούγκα) πραγματεύεται εν συντομία και το ζήτημα της έκθεσης και ανάπτυξης των μουσικών ιδεών στην “ελεύθερη σύνθεση”, προτού καταλήξει σε περιγραφές των σύγχρονων μορφών της σονάτας (υπό την ονομασία “μεγάλη διμερής μορφή”),³³ της (“μεγάλης”) τριμερούς μορφής, του ροντώ (και ακροθιγώς του ρόντο),³⁴ της φαντασίας, των απλών και διπλών παραλλαγών, του μενουέττου, καθώς και της εισαγωγής αλλά και του πρελουδίου.

Το πρώτο από τα κομμάτια για κουϊντέττο πνευστών που παραθέτει ο Reicha στο σύγγραμμά του είναι το αργό δεύτερο μέρος του Κουϊντέττου πνευστών σε σι-ελάσσονα, opus 99 αρ. 5, προκειμένου να το εξετάσει

του συνθέτη που παραθέτει ο Stone στο *New Grove*, ό.π., σ. 133, είναι εσφαλμένη και παραπλανητική: δεν πρόκειται για τέσσερα άλλα μέρη, πέραν των 24 κουϊντέττων πνευστών που είχαν γραφεί και εκδοθεί μέχρι το τέλος της προηγούμενης δεκαετίας, αλλά για επιλεγμένα μέρη των ιδίων αυτών έργων! Συγκεκριμένα: α) το δεύτερο μέρος, Andante σε Σολ-μείζονα, του Κουϊντέττου πνευστών σε σι-ελάσσονα, opus 99 αρ. 5, β) το τέταρτο μέρος, Allegro poco vivo, σε φα-ελάσσονα / Φα-μείζονα, του Κουϊντέττου πνευστών σε φα-ελάσσονα, opus 99 αρ. 2, γ) μόνο το Trio από το τρίτο μέρος, Minuetto: Allegro σε Σολ-μείζονα, του Κουϊντέττου πνευστών σε Σολ-μείζονα, opus 99 αρ. 6, και δ) ολόκληρο το τρίτο μέρος, Minuetto: Allegro vivo σε Ρε-μείζονα, του Κουϊντέττου πνευστών σε ρε-ελάσσονα, opus 100 αρ. 2, οι παρτιτούρες των οποίων συμπεριελήφθησαν ως μουσικά παραδείγματα στην μεταγενέστερη θεωρητική πραγματεία (βλ. Reicha / Czerny, ό.π., σ. 1131-1137, 1139-1152, 1156-1158 και 1177-1183). Το λάθος του Stone εξακολουθεί να αναπαράγεται αφειδώς, τόσο στο *Grove Music Online* (βλ. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23093>), όσο και σε διάφορους άλλους καταλόγους έργων του Reicha στο διαδίκτυο και αλλού· φωτεινή εξαίρεση αποτελεί το λήμμα της εγκυρότατης MGG (βλ. Finscher [& Groth], ό.π., σ. 1461).

³³ Πρβλ. σχετικά: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 89-118: 92-109.

³⁴ Ο Reicha αναφέρεται με σαφήνεια σε έναν τύπο επταμερούς ροντώ (Α Β – Α’ Γ – Α’’ Δ – Α’’’ και εκτενής coda, που χρησιμεύει ως πεδίο ενδεδειγμένης ανάπτυξης επιλεγμένων θεματικών ιδεών απ’ όλες τις προηγούμενες ενότητες), ο οποίος δύναται και να συρρικνωθεί (με την παράλειψη των τμημάτων Α’ και Γ, συγκεκριμένα) σε ένα πενταμερές ρόντο (βλ. Reicha / Czerny, ό.π., σ. 1167-1169). Εντούτοις, ο Malcolm S. Cole, στο άρθρο του “Sonata-Rondo, the formulation of a theoretical concept in the 18th and 19th centuries”, *The Musical Quarterly* 55/2, 1969, σ. 180-192: 185-186 και 187, παρερμηνεύει τις διατυπώσεις του Reicha και εικάζει ότι ανάμεσα στην τελευταία επαναφορά του κυρίου θέματος και στην coda μεσολαβεί επαναφορά και του θεματικού υλικού του πρώτου επεισοδίου σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα (Α Β – Α’ Γ – Α’’ Δ – Α’’’ Β’ συν coda)! Αυτή η αυθαίρετη και ανακριβής θεώρηση αναπαράγεται έκτοτε άκριτα αλλά και απερίφραστα στην βιβλιογραφία – βλ. π.χ. την σχετική αναφορά στο λήμμα του Stone στο *New Grove* (ό.π., σ. 131) για τον Reicha: «Το κείμενο [του *Traité de haute composition musicale*] παρέχει ό,τι θα μπορούσε να συνιστά την πρώτη σαφή περιγραφή της μορφής σονάτας-ρόντο» (η υπογράμμιση δική μου).

στην συνέχεια όχι με βάση την μορφή του αλλά υπό το πρίσμα της γενικότερης και πιο αφηρημένης διαδικασίας της έκθεσης μιας σειράς ιδεών και της μετέπειτα ανάπτυξής τους (συμπεριλαμβανομένης και της επαναφοράς τους).³⁵ Επιπλέον, όταν παρακάτω ασχολείται πλέον συστηματικά με τις μουσικές μορφές και φθάνει στην – πολύ συνοπτική – παρουσίαση της «ελεύθερης μορφής ή μορφής της φαντασίας», βρίσκει την ευκαιρία να παραπέμψει εν παρόδω σε αυτό ακριβώς το κομμάτι, θεωρώντας το αντιπροσωπευτικό της εν λόγω μορφής. Τούτο βέβαια δεν μοιάζει διόλου παράδοξο εκ πρώτης όψεως, στον βαθμό που ο Reicha ορίζει απλουστάτα την φαντασία ως μία δομικώς και αρμονικώς ακαθόριστη έκθεση, ανάπτυξη και περιστασιακή επαναφορά μιας σειράς από θεματικές ιδέες.³⁶ Εντούτοις, η συνεξέταση των θεματικών και τονικών προδιαγραφών αυτού του συγκεκριμένου Andante αποκαλύπτει μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα: το κομμάτι είναι σαφέστατα οργανωμένο σε τρεις μακροδομικές ενότητες, με αναφορά στην Σολ-μείζονα (μ. 1-39), την ομώνυμη σολ-ελάσσονα (μ. 40-99) και την αρχική τονικότητα (μ. 100-196), αντίστοιχα, καίτοι ο πρωτότυπος χειρισμός των θεματικών του ιδεών υπερβαίνει κατά πολύ τις συνήθειες συμβάσεις μιας τριμερούς παρατακτικής μορφής.

Η πρώτη ενότητα, πάντως, είναι πολύ καλά οριοθετημένη και τυπικότερα διαρθρωμένη: πρόκειται για μία ολοκληρωμένη διμερή δομή στην Σολ-μείζονα, με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση. Στο πρώτο της τμήμα παρουσιάζεται μία εξάμετρη αρχική ιδέα (μόρφωμα α) που καταλήγει σε τέλεια πτώση με μικρή προέκταση (μ. 6-7) στην κύρια τονικότητα, προτού μία δεύτερη φράση, προτασιακής δομής αλλά και μετατροπική, οδηγηθεί σε νέα τέλεια πτώση αλλά αυτήν την φορά στην

³⁵ Reicha / Czerny, ό.π., σ. 1138-1139. Ο Reicha επισημαίνει εδώ ειδικότερα ότι όλο το θεματικό υλικό του εν λόγω μέρους εκτίθεται μέχρι το μ. 56, για να αναπτυχθεί και να επαναδιατυπωθεί με ποικίλους τρόπους από εκεί και ύστερα σε σχεδόν τριπλάσια έκταση (στα μ. 57-196).

³⁶ Ολόκληρο το κείμενο για την “ελεύθερη μορφή ή μορφή της φαντασίας” έχει ως εξής: «Η μορφή αυτή δεν έχει κάποιον σταθερό σχεδιασμό. Την δημιουργεί κανείς κατά την αίσθησή του και ακολουθώντας την έμπνευση της στιγμής. Έχουμε δώσει (στην σελίδα 1131) αναλυμένο ένα κομμάτι αυτής της μορφής [= opus 99 αρ. 5 / II]. Επινόει κανείς μία ιδέα, κατόπιν μίαν άλλη, έπειτα μια τρίτη κ.ο.κ., για να τις αναπτύξει ελαφρώς, άμεσα ή αργότερα· για να ανακαλέσει, εδώ ή εκεί, τις ιδέες του, με ή χωρίς τροποποίηση· για να κάνει μετατροπίες, κατά το μάλλον ή ήττον, ακολουθώντας πάντοτε την αίσθησή του. Άμα κανείς έχει ευτυχή έμπνευση, μπορεί να δημιουργήσει πολύ ενδιαφέροντα κομμάτια σε αυτήν την μορφή. Η μορφή αυτή είναι ιδιαιτέρως προσηκουσα στα Andante και στα Adagio. Η ανάπτυξη βρίσκει εδώ την φυσική της θέση, καθ’ όσον μπορεί κανείς να επωφεληθεί από μίαν ευτυχή ιδέα» (Reicha / Czerny, ό.π., σ. 1169).

τονικότητα της δεσπόζουσας· για εποπτικούς και μόνον λόγους, εδώ θα διακρίνουμε την βασική της ιδέα (ως μόρφωμα β, στα μ. 8-9 / 10-11) από την περαιτέρω εξύφανσή της στα μ. 12-16 (μόρφωμα γ). Το δεύτερο τμήμα είναι κατόπιν αναλογικά διαμορφωμένο προς το προηγούμενο, αν αντιπαρέλθει κανείς την απαλοιφή της μονόμετρης προεκτάσεως της επικεφαλής θεματικής ιδέας (πρβλ. τα μ. 17-22 με τα μ. 1-5 & 7) και, φυσικά, την ανακατασκευή του ύστερου τμήματος της δεύτερης φράσεως (μόρφωμα γ'), προκειμένου αυτή να παραμείνει πια στην κύρια τονικότητα (πρβλ. τα μ. 23-26 με τα μ. 8-11 αλλά και τα μ. 27-31 σε αδρές γραμμές με το περιεχόμενο των μ. 12-16). Επιπλέον, η Σολ-μείζων προεκτείνεται στα μ. 32-35 / 36-39 με μία επαναλαμβανόμενη (με αρμονική παραλλαγή) καταληκτική φράση (μόρφωμα δ).

Αμέσως μετά, ο τρόπος αλλά και η εκφραστική διάθεση μεταβάλλονται άρδην με ένα δυναμικό ξέσπασμα στην σολ-ελάσσονα. Η είσοδος της δεύτερης ενότητας σηματοδοτείται δηλαδή με μια μετάπτωση στον αντίθετο τρόπο (ως είθισται σε μια τριμερή παρατακτική μορφή), ενώ η εναρκτήρια φράση της βασίζεται σε μοτίβα των μορφωμάτων δ και α της αρχικής ενότητας για να στραφεί άμεσα προς την σχετική Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 40-43) αλλά και να πραγματοποιήσει μία πρώτη, ατελή πτώση σε αυτήν. Άμεσα αναγόμενα στην πρώτη ενότητα είναι κατόπιν τα μ. 44-47 (ένα μικρό παράλλαγμα του μορφώματος β) που προεκτείνουν την Σι-ύφεση-μείζονα μέχρις ότου δύο νέα μορφώματα στραφούν προς την Μι-ύφεση-μείζονα (την VI της σολ-ελάσσονος) στα μ. 48-52a (μόρφωμα ε) και 52-57 (μόρφωμα ζ, με χαρακτηριστικές μιμήσεις μεταξύ όλων των οργάνων, πλην του κόρνου, και απόληξη σε ατελή πτώση)· παρ' όλα αυτά, ένα ακόμη παράλλαγμα του μορφώματος β (ας ονομασθεί εν προκειμένω μόρφωμα β', λόγω του διακριτού του ρυθμού με τρίηχα δεκάτων-έκτων) έρχεται να επισυναφθεί εδώ, και μάλιστα εις διπλούν (στα μ. 58-61 / 62-65), προκειμένου να αποπερατωθεί με σαφήνεια ένα πρώτο (μετατροπικό) δομικό τμήμα στην μεσαία ενότητα της συνολικής μορφής. Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα, που ξεκινά παραθέτοντας αλυσιδωτά την αρχική ιδέα (μόρφωμα α) στην Μι-ύφεση- (μ. 66-71) αλλά και στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 72-77), σε μιαν αντιστροφή – επί της ουσίας – της τονικής πορείας του προηγούμενου τμήματος, αφού άλλωστε στο μ. 77 έχει ήδη επαναπροσεγγισθεί και η σολ-ελάσσονα με μισή πτώση. Ό,τι λοιπόν ακολουθεί στα μ. 78-85a (μόρφωμα β', πρβλ. μ. 58-65) και 85-91a συν 91-99 (ελεύθερη εξύφανση του προηγούμενου υλικού) δεν είναι τίποτε άλλο από ένα παρατεταμένο πέραςμα επί της δεσπόζουσας, δηλαδή ένα τυπικό

μέσο για την επικείμενη επαναφορά της αρχικής ιδέας της μεσαίας ενότητας στην σολ-ελάσσονα. Εντούτοις, από το μ. 100 κ.εξ. αποκαθίσταται πλέον οριστικά ο μείζων τρόπος και δι' αυτού περνάμε απευθείας στην τρίτη και τελευταία ενότητα του μέρους, αφήνοντας ημιτελή την (δυνάμει τριμερούς δομικής συγκρότησης) δεύτερη.³⁷

Η τρίτη μακροδομική ενότητα αποτελεί ένα πεδίο συγκερασμού του θεματικού υλικού των δύο προηγούμενων επί της αρχικής τονικότητας, όχι όμως με την λογική της ομαλής θεματικής ανακύκλησης που συναντήσαμε σε όλες τις ανάλογες περιπτώσεις υβριδικής επαναφοράς στο έργο του Clementi, αλλά με μία πιο αναπτυξιακή λογική, γεμάτη εναλλαγές, αντιμεταθέσεις και νέες εξυφάνσεις των επιμέρους μορφωμάτων. Ήδη στην έναρξή της, άλλωστε, σημειώνεται μία έκπληξη πρώτου μεγέθους, καθώς πριν από την επαναφορά της αρχικής ιδέας (του μορφώματος α) στην κύρια τονικότητα στα μ. 109-114 αλλά και 115-120 (σε άμεση επανάληψη) εμφιλοχωρεί το μόρφωμα β' στα μ. 100-108 (πρβλ. μ. 57-65): πρόκειται για μιαν απρόσμενη παρέκκλιση από την θεμελιώδη αρχή της έναρξης της τρίτης ενότητας με την διπλή επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα, η οποία δημιουργεί μιαν ενδιαφέρουσα αμφισημία στο σημείο αυτό και καθιστά αρκετά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ των δύο τελευταίων μακροδομικών ενότητων,³⁸ καθ' ότι δίνεται η εντύπωση ότι από θεματικής πλευράς η δεύτερη ενότητα δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, καίτοι από τονικής επόψεως η τρίτη ενότητα έχει κιόλας εισαχθεί!³⁹ Στην συνέχεια, το μόρφωμα β

³⁷ Αυτή η (συνήθης) πρακτική περιγράφεται πιθανόν για πρώτη φορά από τον Birnbach, στο δοκίμιό του "Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate...", ό.π., σ. 295-296. Πρβλ. περαιτέρω Caplin, *Classical form*, ό.π., σ. 213-214 και 232-233, καθώς και *Analyzing classical form*, ό.π., σ. 567-569, 576, 578-579 και 654-655.

³⁸ Πρβλ. εν προκειμένω και τις ανάλογες παρατηρήσεις για το (συχνό) φαινόμενο της επικάλυψης μεταξύ διαφορετικών δομικών ενότητων και λειτουργιών στο ύστερο – ιδίως – έργο του Beethoven από μέρους του Willy Hess, *Beethoven, Breitkopf & Härtel*, Wiesbaden 1957, σ. 277.

³⁹ Η εναλλακτική ερμηνευτική δυνατότητα της ένταξης και των μ. 100-108 στην μεσαία μακροδομική ενότητα, η οποία έτσι θα αποκτούσε συνάμα και μιαν ολοκληρωμένη διμερή δομική υπόσταση (μ. 40-65 και 66-108), θα πρέπει εδώ να απορριφθεί για δύο λόγους: πρώτον, επειδή η μερική επαναφορά του "πλάγιου" θεματικού υλικού σε μεταφορά από την Μι-ύφεση-μείζονα στην ομώνυμη – της τονικότητας αναφοράς της παρούσας ενότητας – Σολ-μείζονα, καίτοι παραπέμπει σε μία σονατοειδή λογική, δεν επιτυγχάνει παραδόξως και να την υλοποιήσει με την αναμενόμενη πληρότητα (αφού αγνοεί τα βασικότερα "πλάγια" θεματικά μορφώματα των μ. 48-56, που είχαν επίσης "εκτεθεί" στην δευτερεύουσα τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος)· και δεύτερον – και κυριότερο – διότι το κλείσιμο της μεσαίας ενότητας με την τονική της κύριας τονικότητας του μέρους δεν θα μπορούσε να ακολουθείται απευθείας από την έναρξη της τρίτης ενότητας με την ίδια

διαδέχεται μεν φυσιολογικά το μόρφωμα α στα μ. 121-124 (πρβλ. μ. 8-11), αλλά εξακολουθεί να παραμένει στο προσκήνιο και στα μ. 125-128a, όπου εξυφάνεται αλυσιδωτά, οδηγώντας στην επανεμφάνιση των μορφωμάτων ζ και ε στα μ. 128-133a (πρβλ. μ. 52-57a) και 133-137a (πρβλ. μ. 48-52a)· με την σειρά του, το μόρφωμα ε υπόκειται κατόπιν σε περαιτέρω αλυσιδωτή ανάπτυξη στα μ. 137-146, προτού το μόρφωμα γ επανέλθει αυτούσιο στα μ. 149-153 (πρβλ. μ. 12-16), έπειτα και από την απαραίτητη αρμονική διαμεσολάβηση που παρέχει το επικεφαλής και μόνον μοτίβο του στο δίμετρο 147-148. Έτσι, στο μ. 153 θα μπορούσε να φθάνει σε πέρας το πρώτο τμήμα της τρίτης ενότητας (όπως το αντίστοιχο της πρώτης ενότητας στο μ. 16), εάν τούτο δεν προεκτεινόταν κι άλλο, τόσο με την εμφάνιση του (καταληκτικού) μορφώματος δ σε μεταφορά στην Ρεμείζονα στα μ. 154-161a (πρβλ. μ. 32-39), όσο και με την προσθήκη ενός ακόμη μικρού “γέμισματος της τομής”⁴⁰ στα μ. 161-163. Χάρη σε αυτό το τελευταίο μελωδικό πέρασμα, το επόμενο δομικό τμήμα της παρούσας ενότητας μπορεί λοιπόν να ξεκινήσει και πάλι από την Σολ-μείζονα με σκοπό να παραμείνει πλέον καθ’ ολοκληρίαν σε αυτήν, κάνοντας από μια διπλή αναδρομή πρώτα στο μόρφωμα ε (πρβλ. τα μ. 164-168a / 168-172 με τα μ. 48-52a), έπειτα στο μόρφωμα γ’ (πρβλ. τα μ. 173-177 / 178-182 με τα μ. 27-31) και εν συνεχεία ξανά στο μόρφωμα δ (πρβλ. τα μ. 183-190 με τα μ. 32-39), το οποίο τώρα προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 191-194 (πρβλ. τα μ. 189-190 εις διπλούν)· παρ’ όλα αυτά, την ύστατη “λέξη” στο κομμάτι έρχεται να πει το μοναδικό στοιχείο της πρώτης ενότητας που δεν είχε εμφανισθεί πουθενά μέχρι τούδε σε αυτήν την εντυπωσιακά διευρυμένη τρίτη ενότητα: πρόκειται για την μικρή καταληκτική προέκταση της αρχικής ιδέας στα μ. 6-7, η οποία μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια στο ακροτελεύτιο δίμετρο 195-196!

συγχορδία (σε μια τέτοια περίπτωση θα ήταν οπωσδήποτε επιβεβλημένη η προσθήκη ενός συνδετικού περάσματος, ανάλογου, φέρ’ ειπείν, με εκείνο των μ. 85-99)!

⁴⁰ Ο ίδιος ο Reicha ονομάζει ένα τέτοιο πέρασμα “conduit (mélodique)”, ο δε Czerny το αποδίδει στα γερμανικά ως “(melodischer) Führer”: βλ. Reicha / Czerny, ό.π., Band II / Theil 4: *Die Abhandlung von der Melodie* [= *Traité de mélodie*, J. L. Scherff, Paris 1814], σ. 402-403 και 405. Ο όρος “γέμισμα της τομής” είναι πάντως ακόμη παλαιότερος, καίτοι συνήθως εμφανίζεται με πιο περιφραστικές διατυπώσεις, όπως π.χ. “[die] Ausfüllung des Zwischenraumes von der Cäsurnote des vorher gehenden bis zum Anfangstone des nachfolgenden Satzes” [«το γέμισμα του ενδιάμεσου χώρου από την νότα που σηματοδοτεί την τομή της προπορευόμενης μέχρι τον εναρκτήριο φθόγγο της ακόλουθης φράσεως»] (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Zweyter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1787, σ. 411).

Συμπερασματικά, οι δύο πρώτες ενότητες αυτού του μέρους είναι τυπικότερες για τα δεδομένα μιας τριμερούς μορφής παρατακτικού τύπου (και εν πολλοίς “μονοθεματικής”): η πρώτη είναι διμερής ως προς την δομή της και αυτοτελής, καθώς ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην κύρια (μείζονα) τονικότητα, ενώ η δεύτερη αντιπαραθέτει σε αυτήν την ομώνυμη ελάσσονα και οργανώνεται στην βάση μιας ημιτελούς τριμερούς διάρθρωσης, αξιοποιώντας όμως ως επί το πλείστον τα θεματικά μορφώματα της πρώτης, από κοινού και με ορισμένα καινούργια. Η τρίτη ενότητα, απεναντίας, είναι από τις πλέον αντισυμβατικές στο πλαίσιο μιας τριμερούς μορφής, καθώς δεν συνδυάζει απλώς κατά τρόπον υβριδικό οτιδήποτε σχεδόν έχει ακουσθεί στις δύο προηγούμενες, αλλά προβαίνει και σε ένα αξιοπρόσεκτο “πλέξιμο” των μορφωμάτων τους: όσα προέρχονται από την μεσαία ενότητα ανακαλούνται εδώ κατά προτεραιότητα αλλά και με αντίθετη φορά, ενώ όσα ανάγονται στην αρχική ενότητα έπονται κατά διαστήματα σε κανονική ροή, όπως φανερώνει και το ακόλουθο διάγραμμα.

Πρώτη ενότητα (Σολ)	Δεύτερη ενότητα (σολ)	Τρίτη ενότητα (Σολ)	
πρώτο τμήμα (μ. 1-16: I → V)	πρώτο τμήμα (μ. 40-65: i → III → VI)	πρώτο τμήμα (μ. 100-163: I → V)	
μόρφωμα α συν προέκταση μόρφωμα β μόρφωμα γ	νέο μόρφωμα, παράγωγο των δ και α μόρφωμα β μόρφωμα ε μόρφωμα ς μόρφωμα β'	μόρφωμα α μόρφωμα β μόρφωμα γ μόρφωμα δ	μόρφωμα β' μόρφωμα ς μόρφωμα ε
δεύτερο τμήμα (μ. 17-39: I)	δεύτερο τμήμα (μ. 66-99: VI – III → V/i)	δεύτερο τμήμα (μ. 164-196: I)	
μόρφωμα α μόρφωμα β μόρφωμα γ' μόρφωμα δ	μόρφωμα α μόρφωμα β' και συνδετικό πέρασμα	μόρφωμα γ' μόρφωμα δ συν προέκταση του α	μόρφωμα ε

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εξόχως διευρυμένη τρίτη ενότητα δεν παρεκκλίνει επί της ουσίας από την πρότυπη διμερή διάρθρωση της αρχικής ενότητας, παρά τον σημαντικό της εμπλουτισμό με μορφώματα προερχόμενα από την μεσαία ενότητα αλλά και κάποιες σύντομες αναπτύξεις του δεδομένου θεματικού υλικού που λαμβάνουν χώραν στην πορεία της. Εν κατακλείδι, όλα τα παραπάνω αποφέρουν μία μουσική μορφή μοναδικής πρωτοτυπίας, από αυτές που με θαυμασμό ανακαλύπτει κανείς δύο ολόκληρους αιώνες μετά την σύνθεσή τους!

Βέβαια, τέτοιοι καινοτόμοι πειραματισμοί είναι συνήθως καταδικασμένοι να παραμείνουν μοναδικοί και ανεπανάληπτοι στην ιστορία της μουσικής σύνθεσης, στερούμενοι κάποιας άμεσης συνέχειας,⁴¹ η οποία θα επέτρεπε πιθανόν και την δημιουργία μιας σχετικής πρακτικής αλλά και θεωρητικής παραδόσεως· αντίθετα, είναι πολύ πιο εύκολο να παραγνωρισθούν ολότελα εξαιτίας της ιδιαίτερης φύσης τους και να περιέλθουν σε πλήρη αφάνεια. Παρ' όλα αυτά, η δυνατότητα της υβριδικής επαναφοράς εξακολούθησε να εφαρμόζεται πολύ σποραδικά σε κάποια κομμάτια σε τριμερή μορφή που γράφθηκαν τόσο κατά τον 19ο όσο και κατά τον 20ό αιώνα. Για παράδειγμα, ένα διάσημο έργο που έχει γραφεί σε τριμερή παρατακτική μορφή με υβριδική επαναφορά – αρκετά απλούστερη σε σχέση με το προηγούμενο παράδειγμα του Reicha αλλά όχι λιγότερο αριστοτεχνικά καμωμένη – είναι η *Βαρκαρόλλα σε Φα-δίεση-μείζονα*, για πιάνο, opus 60 (1845-1846), του Fryderyk Chopin, η μορφολογική αποτίμηση της οποίας χώλαινε διαχρονικά κυρίως λόγω της αδυναμίας των μελετητών της να εντοπίσουν άλλα παρόμοια έργα στο ρεπερτόριο, που θα τους καθιστούσαν εν τέλει ικανούς να την ερμηνεύσουν σε ένα ευρύτερο και κατάλληλο γι' αυτήν πλαίσιο αναφοράς.⁴² Δύο ακόμη ανάλογες περιπτώσεις μπορούν επίσης να

⁴¹ Πρβλ. εν προκειμένω και το ακόλουθο οξυδερκές πόρισμα του Finscher για τον Reicha ως συνθέτη: «[...] το γεγονός ότι οι πλείστες όσες ανακαλύψεις του που δείχνουν προς το μέλλον και οι εξελίξεις που επέφερε παρέμειναν εν πρώτοις σε μεγάλο βαθμό δίχως συνέχεια οφειλόταν κυρίως στο ότι ο ίδιος υπήρξε μια υπέρμετρα “ανήσυχη, ορμητική, βιαστική ψυχή” (*Allgemeine musikalische Zeitung* 27, 1825, σ. 200): ήταν υπερβολικά απασχολημένος με την επινόηση του νέου για να επεξεργασθεί και να εξελίξει περαιτέρω τις εμπνεύσεις του, και ανάλυνε τόσο πολύ την σκέψη του σε ζητήματα που άπτονταν της συνθετικής δομής, ώστε να μην δίνει μεγάλη προσοχή στην ποιότητα – πρωτίστως την μελωδική – των εμπνεύσεών του» (Finscher [& Groth], ό.π., σ. 1468-1469).

⁴² Βλ. Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Band 2, Max Hesses Verlag, Berlin 1922, σ. 274-279· Jim Samson, *The music of Chopin*, Oxford University Press, Oxford 1985, σ. 96-97· John Rink, “The Barcarolle: *Auskomponierung* and apotheosis”, στο: Jim Samson (επιμ.), *Chopin Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, σ. 195-219· Charles Rosen, *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1995, σ. 323 και 453-457· Νίκος Χριστοδούλου, “Η μορφή σονάτας στο έργο του Chopin. Σονάτα για πιάνο αρ. 3 και *Βαρκαρόλλα*”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011, σ. 155-179: 172-179. Όλες οι παραπάνω αναλύσεις παρουσιάζουν μικρότερα ή μεγαλύτερα προβλήματα – ιδίως αυτές των Samson και Χριστοδούλου, στις οποίες προβάλλεται ως κυρίαρχη μια (τελείως λανθάνουσα, στην πραγματικότητα) διμερής σονατοειδής μορφολογική έποψη· αντίθετα, ο Leichtentritt έχει ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα αντιληφθεί ορθώς την τριμερή μακροδομική υπόσταση του κομματιού αυτού, επισημαίνοντας συνάμα ότι «η επαναφορά της περιλαμβάνει τόσο το κύριο θέμα όσο και

αναζητηθούν στο νεανικό Κομμάτι συναυλίας [*Conzert-Stück / Un morceau de concert*], για βιολί και πιάνο (1911[;]-1913), του Δημήτρη Μητρόπουλου,⁴³ καθώς και στο *Πρελούδιο σε ρε-ελάσσονα*, το τελευταίο της συλλογής των 24 πρελουδίων και φουγκών για πιάνο, opus 87 (1950-1951), του Ντμίτρυ Σοστακόβιτς.⁴⁴ Από την άλλη πλευρά, και ο δυναμικός τύπος της

ένα μέρος της μεσαίας ενότητας Β (μ. 62 κ.εξ.)» (ό.π., σ. 275), καίτοι αποτυγχάνει εν συνεχεία να ερμηνεύσει και τα εναπομείναντα μ. 103-116 ως τμήμα της τρίτης αυτής ενότητας, αφού τα αντιμετωπίζει μονάχα ως coda (όπως ακριβώς και οι Rink και Rosen στις μεταγενέστερες, πολύ παρεμφερείς δικές τους μορφολογικές σκιαγραφήσεις του έργου). Λίγο πιο αναλυτικά, η υβριδική τελευταία ενότητα της συνολικής μορφής αποτελείται από την – συνήθη κατά τον 19ο αιώνα, όπως ανεφέρθη και νωρίτερα, με άλληνη αφορμή (βλ. την υποσημείωση υπ' αρ. 24 στο παρόν κείμενο) – μερική επαναφορά του τρίτου και μόνον τμήματος της πρώτης ενότητας (πρβλ. όχι μόνο τα μ. 84-93α με τα μ. 24-33α αλλά και τα μ. 111-113α με τα καταληκτικά μ. 33-34), σε συνδυασμό α) με μία εμβόλιμη επαναφορά της δεύτερης θεματικής ιδέας της μεσαίας ενότητας σε μεταφορά από την Λα- στην Φα-δίεση-μείζονα (πρβλ. τα μ. 93-103α με τα μ. 62-71), β) με την επίσης εμβόλιμη ανακατασκευή ενός χαρακτηριστικού στοιχείου της πρώτης θεματικής ιδέας της δεύτερης ενότητας πάνω από έναν παρατεταμένο ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 103-110 (πρβλ. μ. 42, 46, 53 και 57, προσέτι δε τις συναφείς αναφορές των Samson, ό.π., σ. 96-97, Rink, ό.π., σ. 210, 213 και 214, αλλά και Χριστοδούλου, ό.π., σ. 173 και 176-178), καθώς και γ) με μία επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 113-116 (αμέσως μετά το πέρας της περικεκομμένης επαναφοράς του κυρίου θέματος), όπου θα μπορούσε ίσως να ανιχνευθεί και μια υπαινικτική αναφορά στην εσωτερική μελωδικο-ρυθμική γραμμή που εμφανίζεται στην έναρξη του συνδυαστικού περάσματος προς την τρίτη ενότητα (πρβλ. μ. 72 κ.εξ.).

⁴³ Βλ. αναλυτικά: Ioannis Fulas, "Researching the early work of the composer Dimitri Mitropoulos: some historical and analytical remarks on his *Un morceau de concert* for violin and piano", στο: Evi Nika-Sampson – Giorgos Sakallieros – Maria Alexandru – Giorgos Kitsios – Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Crossroads: Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity* (Conference proceedings, Thessaloniki, 6-10 June 2011), School of Music Studies of the Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki 2013 (<http://crossroads.mus.auth.gr/proceedings>), σ. 339-345: 341-343.

⁴⁴ Οι τρεις μακροδομικές ενότητες αυτού του κομματιού οριοθετούνται από τα μ. 1-31, 32-50 και 51-82, με τις δύο εξωτερικές ενότητες να κινούνται γύρω από την κύρια τονικότητα της ρε-ελάσσονος και να καταλήγουν με σαφήνεια σε αυτήν, ενόσω στην μεσαία ενότητα επικρατεί μεγαλύτερη τονική ρευστότητα. Σε θεματικό όμως επίπεδο παρατηρείται ότι, μετά την ξεχωριστή εξύφανση μιας πρώτης και μιας δεύτερης ιδέας στις δύο πρώτες ενότητες της μορφής, η αρχική θεματική ιδέα επανέρχεται για να παραχωρήσει σταδιακά την θέση της στην δεύτερη κατά την αδιάρρηκτη εξέλιξη της υβριδικής τρίτης και τελευταίας ενότητας (βλ. ιδίως τα μ. 65-69). Ως εκ τούτου, το συγκεκριμένο πρελούδιο φαίνεται πως δεν περιορίζεται μονάχα στην βαρυσήμαντη θεματική προαναγγελία της επερχόμενης τετράφωνης φούγκας (μιας και η δεύτερη ιδέα του ταυτίζεται με την κεφαλή του εναρκτήριου θέματος της φούγκας αυτής), αλλά προεξοφλεί παράλληλα και την δομική της συγκρότηση, στον βαθμό που η ακόλουθη Φούγκα σε ρε-ελάσσονα είναι διπλή (έχθεση και ανάπτυξη ενός πρώτου θέματος στα μ. 1-110, έκθεση και ανάπτυξη ενός δεύτερου θέματος στα μ. 111-217, και συνδυασμός αμοιτέρων των θεμάτων στα μ. 218-296) και άρα η μορφή της αναπαράγει με αντιστιχτικούς όρους ότι περίπου έχει προηγουμένως επιχειρηθεί σε ομοφωνικά συμφραζόμενα και με το δισυπόστατο θεματικό υλικό του πρελουδίου!

τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά εκπροσωπείται στο ύστερο ρομαντικό ρεπερτόριο τουλάχιστον από το αργό τρίτο μέρος της Σονάτας για πιάνο αρ. 3, σε *Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 135 (1883), του Josef Rheinberger, όπου η σύσταση της τρίτης ενότητας δεν διαφέρει επί της ουσίας από εκείνη στα δύο τελευταία μέρη από τις σονάτες του Clementi που εξετάσαμε νωρίτερα.⁴⁵ Επομένως, το φαινόμενο της υβριδικής επαναφοράς δεν περιορίζεται σε μια σύντομη χρονική περίοδο, ούτε μονάχα στους δύο συνθέτες που μας απασχόλησαν εδώ ειδικότερα προκειμένου να αναζητηθούν οι καταβολές του· παρά την σπανιότητά του, τυγχάνει γενικότερης εφαρμογής και άρα οφείλει να ενταχθεί εφ' εξής στην θεωρητική συζήτηση για την τριμερή μορφή, καθιστώντας την εμβριθέστερη και πληρέστερη.

⁴⁵ Αρκεί εδώ να υποδειχθεί ότι η τρίτη μακροδομική ενότητα αυτού του Poco adagio σε σολ-ελάσσονα συνίσταται στην επαναφορά πρώτα του κυρίου θέματος μέχρι την μέση του (πρβλ. τα μ. 97-120 με τα μ. 1-24) και έπειτα της δεύτερης (και τελευταίας) πλάγιας ιδέας του συμπλέγματος της μεσαίας ενότητας σε μεταφορά από την *Μι-ύφεση-μείζονα* στην ομώνυμη Σολ-μείζονα (πρβλ. τα μ. 121-138 με τα μ. 65-82). Για περισσότερες λεπτομέρειες θα παραπέμψω στην διδακτορική διατριβή του Σόλωνος Ραπτάκη, *Η σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό (1848-1914): Συστηματική προσέγγιση του ρεπερτορίου, με έμφαση στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους και της εξελικτικής διαμόρφωσης των μορφολογικών προτύπων*, η οποία εκπονείται υπό την επίβλεψή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Μικρός ιστορικός περίπατος στη δεκαετία του 1920 με αφορμή δύο πιανιστικούς κυλίνδρους από το αρχείο του Ωδείου Αθηνών

Νίκος Τσούχλος

Κατά τη διάρκεια μιας αναγνωριστικής επίσκεψης στο ιστορικό αρχείο του Ωδείου Αθηνών, ο γράφων βρέθηκε προ διετίας μπροστά σε μια μικρή συλλογή από σαράντα τέσσερις “πιανιστικούς κυλίνδρους”, αντικείμενα που στα αγγλικά συνήθως ονομάζονται *piano rolls* ή *music rolls* ή *player rolls*, ενώ στα γαλλικά *rouleaux perforés*.¹ Πρόκειται για επιμήκεις λωρίδες διάτρητου χαρτιού πλάτους περίπου 30 εκατοστών, τυλιγμένες γύρω από ένα κυλινδρικό στέλεχος, που φυλάσσονται σε χαρτονένια κουτιά διαστάσεων περίπου 32 x 6 x 6 εκατοστών και που προορίζονται για την αναπαραγωγή μουσικής από μηχανικά πιάννα, τις γνωστές “πιανόλες”.² Οι πιανόλες αξιοποιούν μια πολύπλοκη τεχνική που βασίζεται συνήθως στη μεταβαλλόμενη πίεση του αέρα στο εσωτερικό ενός συστήματος από πεντάλ, βαλβίδες και επιστόμια. Στην καρδιά της μηχανής τους, σειρές οπών διανοίγονται πάνω σε έναν οριζόντιο σωλήνα (που οι γάλλοι κατασκευαστές ονομάζουν ενίοτε *Flute de Pan*). Κάθε οπή του σωλήνα αυτού αντιστοιχεί σε ένα πλήκτρο του πιάνου. Πάνω στο σωλήνα σύρεται με μηχανικό τρόπο (πεντάλ ή ηλεκτροκινητήρας) η λωρίδα διάτρητου χαρτιού, καθώς ξετυλίγεται από τον κύλινδρο, και οι οπές φράσσονται αδρανοποιώντας ή αποφράσσονται ενεργοποιώντας τον ηχοπαραγωγό μηχανισμό και κινητοποιώντας τα αντίστοιχα πλήκτρα, καθώς ο αέρας

¹ Στον ελληνικό κατάλογο της αμερικανικής εταιρείας παραγωγής μηχανικών πιάνων QRS, περί του οποίου παρακάτω (βλ. Εικόνα 5), τα αντικείμενα αυτά αποκαλούνται «πλάιερ ρολλοί», κατά το “player rolls”.

² Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού υπάρχουν πάρα πολλοί κατασκευαστές μηχανικών πιάνων στις Η.Π.Α., στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία και αλλού, και κάθε κατασκευαστής ονομάζει το προϊόν του με διαφορετικό τρόπο. Η ονομασία Pianola ανήκε αρχικά σε ένα από τα πλέον επιτυχημένα εμπορικά μοντέλα μηχανικού πιάνου, που σχεδιάστηκε το 1895 και κυκλοφόρησε στη διεθνή αγορά από την αμερικανική εταιρεία Aeolian. Η εμπορική επιτυχία του οργάνου αυτού ήταν τέτοια, ώστε πολλοί άλλοι κατασκευαστές έσπευσαν να το μιμηθούν: έτσι, γεννήθηκαν μηχανικά πιάννα που έφεραν ονόματα όπως Triumphola, Odeola, Monola, Pedola, Humanola, Pleyela κ.λπ., συχνά εφοδιασμένα με εξίσου ευφάνταστα ονοματισμένα χειριστήρια, όπως Phrasiola, Tempola, Automelle ή Transposa. Εντούτοις, ο όρος Pianola επικράτησε τελικά διεθνώς ως γενική ονομασία κάθε μηχανικού πιάνου, ανεξαρτήτως εταιρείας προέλευσης.

εισβάλλει στο σωλήνα ανάλογα με το κατά πόσον το χαρτί που ξετυλίγεται μπροστά του έχει ή δεν έχει διατηρηθεί στο συγκεκριμένο σημείο. Κάποιοι κατασκευαστές προίκισαν κατά καιρούς το βασικό αυτό μηχανισμό με διάφορες πρόσθετες δυνατότητες, όπως λ.χ. εκείνη της επέμβασης στη δυναμική μέσω ειδικών μοχλών, της ενεργοποίησης ή απενεργοποίησης των πεντάλ του πιάνου κ.λπ., ενώ κάποια εξελιγμένα μοντέλα υποτίθεται πως είναι σε θέση να αναπαραγάγουν με μεγάλη ακρίβεια το παίξιμο μεγάλων πιανιστών. Πρόκειται για μια τεχνική μουσικής αναπαραγωγής που γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη σε όλο τον δυτικό κόσμο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, μέχρι να υποχωρήσει προς το τέλος της δεκαετίας του 1920 μπροστά στη ραγδαία διάδοση του ραδιοφώνου και του φωνογράφου.

Δεν μας είναι προς το παρόν γνωστή η ιστορία των συγκεκριμένων πιανιστικών κυλίνδρων του Ωδείου Αθηνών, ούτε και έχουν εντοπιστεί ίχνη από τα μηχανικά όργανα για τα οποία προορίζονταν οι κύλινδροι αυτοί. Επίσης, δεν έχει ακόμα επιχειρηθεί το να τεθούν οι κύλινδροι σε λειτουργία με τη βοήθεια κάποιας από τις σήμερα σωζόμενες πιανόλες της Αθήνας, προκειμένου να αποφευχθεί ο κίνδυνος της πρόκλησης ζημιάς στο χαρτί, που όλα δείχνουν ότι παρέμεινε τυλιγμένο στους κυλίνδρους για τουλάχιστον επτά δεκαετίες, αν όχι παραπάνω. Κάτι τέτοιο θα μπορέσει να γίνει μόνον αφότου οι κύλινδροι συντηρηθούν κατάλληλα. Εντούτοις, ακόμα και προσωρινά βωβή, η συλλογή αυτή προσφέρει αρκετά ενδιαφέρουσα τροφή στον ιστορικό. Για παράδειγμα, το γεγονός ότι κάποιοι από τους κυλίνδρους μάρκας Pleyela της συλλογής φέρουν σφραγίδα με την ένδειξη «Ελληνικό Ωδείο – Ανών. Εταιρεία – Αθήνα» μας θυμίζει ότι, κατά τη δεκαετία του '20, το Ελληνικό Ωδείο της οδού Φειδίου διέθετε εμπορικό τμήμα, όπου πωλούνταν παρτιτούρες και όργανα, συμπεριλαμβανομένων μηχανικών πιάνων και “ρολών πιανόλας” μάρκας Pleyel, με υποκαταστήματα στην Αθήνα, στις οδούς Πειραιώς και Σταδίου, καθώς και στον Πειραιά, στη Χαλκίδα και στην Κόρινθο (βλ. λ.χ. σχετική διαφημιστική καταχώρηση, Εικόνα 1).

Μια γενική παρουσίαση της συλλογής πιανιστικών κυλίνδρων του Ωδείου Αθηνών επιχειρήθηκε σε προηγούμενη ανακοίνωση του γράφοντος, στο Πρώτο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων, που έλαβε χώρα τον Απρίλιο του 2017 στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Εν προκειμένω, θα ασχοληθούμε ειδικότερα με δύο μόνο από τους κυλίνδρους της συλλογής αυτής, οι οποίοι παρουσιάζουν ιδιαίτερο ελληνικό ενδιαφέρον.

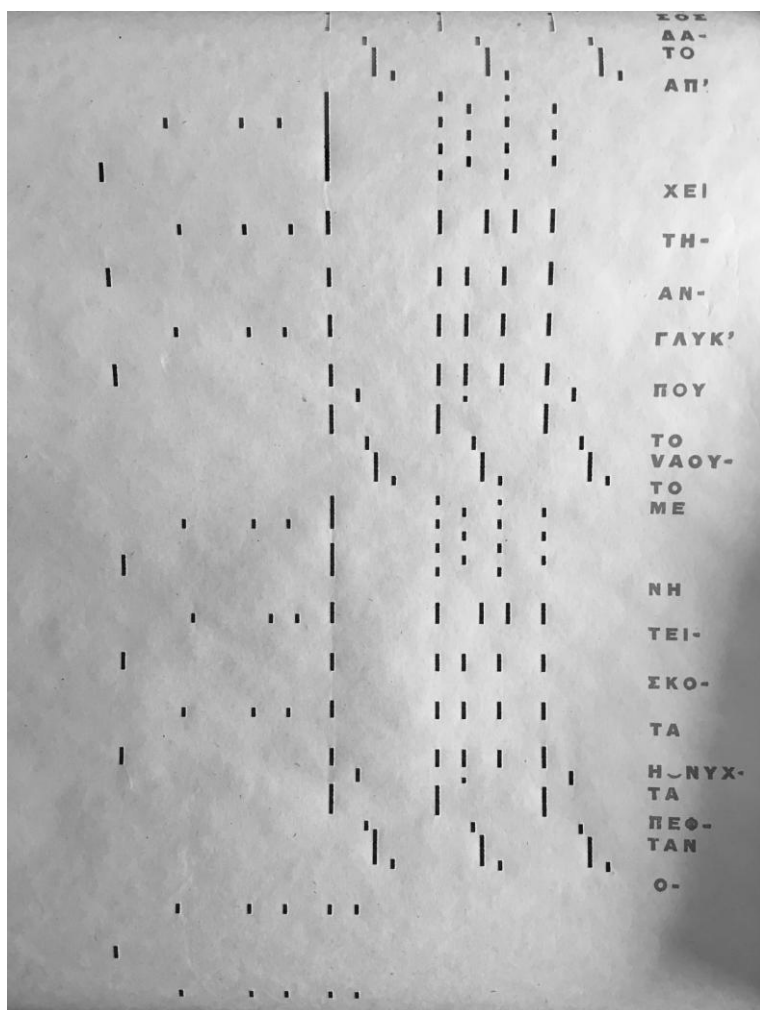


Εικόνα 1:

Διαφημιστική καταχώρηση, εφημερίδα *Εμπρός*, φύλλο της 6ης Ιουλίου 1924

Πρόκειται για κυλίνδρους κατασκευασμένους στις Η.Π.Α. από την αμερικανική εταιρεία QRS.³ Στις ετικέτες που βρίσκονται κολλημένες στο κουτί αλλά και στην αρχή της χάρτινης λωρίδας, οι κύλινδροι φέρουν αμφότεροι τον χαρακτηρισμό *Word Roll*, που παραπέμπει στο γεγονός ότι, εκτός από τη διάτρηση μέσω της οποίας αποτυπώνεται η μουσική, περιλαμβάνουν επίσης και κείμενο: τους στίχους των τραγουδιών. Οι στίχοι είναι τυπωμένοι στη δεξιά πλευρά της χάρτινης λωρίδας με κατεύθυνση από κάτω προς τα πάνω, έτσι ώστε, καθώς η λωρίδα ξετυλίγεται με κατιούσα φορά αναπαράγοντας τη μουσική, να μπορούν να διαβάζονται και να τραγουδιούνται από τον χειριστή της πιανόλας ή από κάποιον που στέκει δίπλα του (βλ. Εικόνα 2). Πρόκειται, ούτως ειπείν, για ένα πρώιμο σύστημα karaoke.

³ Η εταιρεία QRS υπάρχει ακόμα σήμερα στις Η.Π.Α. και ειδικεύεται σε κάθε είδους μέσα μηχανικής αναπαραγωγής της μουσικής (βλ. <https://www.qrsmusic.com>). Οι κύλινδροι μάρκας QRS της συλλογής του Ωδείου Αθηνών είναι συνολικά δώδεκα και μερικοί τουλάχιστον από αυτούς αποτέλεσαν κάποια στιγμή αντικείμενο εμπορικής συναλλαγής εντός Ελλάδος, καθώς στις ετικέτες του κουτιού τους φαίνεται η χειρόγραφη ένδειξη: «Δρ. 30». Οι λοιποί τριάντα δύο κύλινδροι της συλλογής του Ωδείου Αθηνών είναι τύπου Pleyela και προέρχονται από τα εργοστάσια της γνωστής γαλλικής εταιρείας Pleyel. Σημειώνεται ότι η συνύπαρξη στη συλλογή κυλίνδρων μάρκας QRS και κυλίνδρων μάρκας Pleyela δεν υποδεικνύει απαραίτητα την ύπαρξη δύο διαφορετικών οργάνων: αν και στερούνται ενδείξεων που αφορούν κάποιες πρόσθετες τεχνικές δυνατότητες της πιο εξελιγμένης γαλλικής πιανόλας Pleyel της εποχής εκείνης (ιδίως όσον αφορά την απόδοση της δυναμικής), οι συγκεκριμένοι κύλινδροι QRS θα μπορούσαν δίχως πρόβλημα να παιχτούν από πιανόλα μάρκας Pleyel. Ισχύει επίσης και το αντίστροφο: οι κύλινδροι Pleyela θα μπορούσαν κάλλιστα να παιχτούν από μια τεχνικά απλούστερη αμερικανική πιανόλα.



Εικόνα 2

Οι ετικέτες του πρώτου από τους κυλίνδρους αυτούς, εκτός από τον χαρακτηρισμό «Word Roll», τον αριθμό καταλόγου QRS WF7430 και την πρόσθετη ένδειξη διάρκειας «1.00»,⁴ φέρουν επίσης τον τίτλο του κομματιού στα ελληνικά: «Ω, ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ», το όνομα του συνθέτη, καθώς και την ένδειξη «Printed in the USA, Greek» – δηλαδή με ελληνικό στίχο (βλ. Εικόνα 3).

⁴ Η ένδειξη αυτή παραπέμπει στην “κανονική” διάρκεια του κυλίνδρου, σε αντίθεση με άλλους, μεγαλύτερης διάρκειας, που σημειώνονται κατά περίπτωση με αριθμούς όπως «1.25» ή και «1.50», ή μικρότερης διάρκειας, που φέρουν συνήθως την ένδειξη «.75» – βλ. και παρακάτω.



Εικόνα 3

Όλα δείχνουν ότι πρόκειται για διασκευή για μηχανικό πιάνο της δημοφιλούς άριας του Radjami: «Wenn die bleiche Nacht hernieder sinkt [...] / O Bajadere» («Όταν πέφτ' η νύχτα σκοτεινή [...] / Ω, Μπαγιαντέρα»), της τρίτης σκηνής από την πρώτη πράξη της οπερέτας *Die Bajadere* του ούγγρου συνθέτη Emmerich Kálmán (και όχι Kanman, όπως εσφαλμένα σημειώνεται και στις δυο ετικέτες του κυλίνδρου), σε λιμπρέτο των Julius Brammer και Alfred Grünwald. Το έργο αυτό, μία από τις μεγαλύτερες διεθνείς επιτυχίες του Kálmán, πρωτοανέβηκε στο Carltheater της Βιέννης στις 23 Δεκεμβρίου του 1921, κάνοντας πάνω από τετρακόσιες παραστάσεις σε δύο χρόνια,⁵ ενώ το 1922 μεταφέρθηκε μεταφρασμένο και διασκευασμένο ως *The Yankee Princess* στο Knickerboker Theatre του Broadway (για περίπου ογδόντα παραστάσεις).⁶ Έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το έργο επανήλθε στη Νέα Υόρκη το 1925, αυτή τη φορά στην αυθεντική γερμανική του εκδοχή, και ακόμα μια φορά δύο χρόνια αργότερα, σε μια νέα εκδοχή Yiddish, με τον τίτλο *Parisian Love*.

Στην Αθήνα, η *Μπαγιαντέρα* πρωτοπαρουσιάστηκε λιγότερο από ένα χρόνο μετά τη βιεννέζικη πρεμιέρα της, στις 20 Οκτωβρίου 1922, από τον θίασο οπερέτας του πρωτεργάτη του είδους, Γιάννη Παπαϊωάννου, στο

⁵ Richard Traubner, *Operetta, a theatrical history*, revised edition, Routledge, New York 2003, σ. 253, και Jessie Wright-Martin, *A survey of the operettas of Emmerich Kálmán*, DMA dissertation, Louisiana 2005, σ. 111.

⁶ Βλ. λ.χ. σχετική ανυπόγραφη κριτική με τίτλο «The Yankee Princess dazzles», *The New York Times*, 3 Οκτωβρίου 1922, όπου μάλιστα γίνεται αναφορά στη συγκεκριμένη άρια, η οποία παρουσιάζεται ως «the most flowing of its melodies and likely to be the most popular».

θέατρο Απόλλων. Την επομένη της πρεμιέρας, οι αναγνώστες της αθηναϊκής εφημερίδας *Εμπρός* μπορούσαν να διαβάσουν ότι: «Εν ασφυκτική συρροή εκλεκτού κόσμου εδόθη χθες εις τον “Απόλλωνα” η πρώτη της νέας οπερέττας του Κάλμαν “Μπαγιαντέρα” από τον θίασον Παπαϊωάννου, αρξάμενον των παραστάσεων της χειμερινής περιόδου. Η “Μπαγιαντέρα”, από τα δυνατώτερα και εκλεκτότερα έργα του Βιεννέζου μουσουργού, ανεβιβάσθη με πάσαν δυνατήν επιμέλειαν και αρτιότητα. Η μουσική του έργου με την χαρακτηριστικήν πνοήν του συνθέτου της “Τζάρδας” και ολίγην Ινδικήν περιπάθειαν, γραμμένη κατά το πλείστον εις “Φόξ-Τρότ”, ήρесе πολύ».⁷ Πράγματι, η *Μπαγιαντέρα* εντυπωσιάζει ιδιαίτερα το αθηναϊκό κοινό με τους φρέσκους χορευτικούς της ρυθμούς (ιδίως το φοξ-τροτ), που την εποχή εκείνη αντιπροσωπεύουν την καινούργια μόδα στην πρωτεύουσα:⁸ άλλωστε, το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά δείγματα της προσπάθειας του Kálmán να αφήσει πίσω του το βαλς και τους συνήθεις ουγγρικούς και τσιγγάνικους λαϊκούς ρυθμούς που χαρακτήριζαν την έως τότε παραγωγή του, για να υιοθετήσει ρυθμούς αμερικανικής προέλευσης, όπως το ragtime και το φοξ-τροτ.⁹ Όσο για το χαρακτηριστικό ανατολίτικο (ή, ίσως ορθότερα, “οριενταλιστικό”) εξωτικό χρώμα κάποιων σκηνών του έργου – την “ινδική περιπάθεια” που, σύμφωνα με τον ανώνυμο σχολιαστή της εφημερίδας *Εμπρός*, «ήρесе πολύ» – διόλου απαρατήρητη δεν περνά για τον σημερινό ακροατή η θεματική συγγένεια του τραγουδιού της Odette: «Dein will auf ewig ich sein», από την τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης του έργου, με την περίφημη, κατά περίπου μία δεκαετία μεταγενέστερη, ανατολίτισσα «Ζεχρά» του Μιχάλη Σουγιούλ (που, ως γνωστόν, τραγουδήθηκε αργότερα από τη Σοφία Βέμπο και ως «Παιδιά, της Ελλάδος παιδιά»):



Το έργο γνωρίζει στην Αθήνα τεράστια επιτυχία. Ο Μανώλης Σειραγάκης¹⁰ μετρά συνολικά πενήντα παραστάσεις του έργου από τις 20

⁷ Εφημερίδα *Εμπρός*, φύλλο της 21ης Οκτωβρίου 1922.

⁸ Αρετή Βασιλείου, «“Οι φτέρνες που μιλούν”»: Η πρώτη γνωριμία της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τους αμερικανικούς χορούς», *Παράβασις* [επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών] 6/1, 2005, σ. 43-56.

⁹ Wright-Martin, ό.π., σ. 111.

¹⁰ Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, τόμος Β', Παραστασιογραφία, σ. 555 κ.επ.

Οκτωβρίου μέχρι το τέλος του 1922 και ενενήντα μία παραστάσεις το 1923, ενώ έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, ταυτόχρονα ή σχεδόν ταυτόχρονα με την Μπαγιαντέρα, παίζονται στην Αθήνα και άλλοι παλαιότεροι τίτλοι του Kálmán:¹¹ ο Αρχιατσίγγανος από το θίασο Ένκελ και αργότερα από το θίασο Μηλιάδη, η Ολλανδέζα από το θίασο Παπαϊωάννου, τα Φθινοπωρινά γυμνάσια από το θίασο Ένκελ και η Πριγκίπισσα της Τζάρδας [sic] από το θίασο Δράμαλη.¹² Όσο για τη Μπαγιαντέρα, ο θίασος Παπαϊωάννου συνεχίζει δίνοντας άλλες δεκατέσσερις παραστάσεις το 1924 και ακόμα πέντε το 1925, ενώ το έργο συνεχίζει να παίζεται στην Αθήνα από διάφορα άλλα σχήματα μέχρι και το 1930.¹³ Πέρα από τον εντυπωσιακά μεγάλο αριθμό παραστάσεων και την πληθώρα αντιδράσεων και σχολίων του τύπου της εποχής πάνω στο ίδιο το έργο, την ερμηνευτική δεινότητα αλλά και τις τολμηρές εμφανίσεις των πρωταγωνιστριών κ.λπ.,¹⁴ η πλατιά δημοφιλία του έργου τεκμηριώνεται και από πλήθος άλλων έμμεσων στοιχείων, από τα οποία αρκεί εδώ να θυμηθούμε μόνον ένα ακόμα: την περίπτωση του ρεμπέτη Δημήτρη Γκόγκου, που οφείλει βέβαια το παρατσούκλι “Μπαγιαντέρας”, με το οποίο έγινε ευρύτερα γνωστός, στο γεγονός ότι κάποια στιγμή διασκέυασε μελωδικά αποσπάσματα του συγκεκριμένου έργου.

Ας επιστρέψουμε όμως στον πιανιστικό κύλινδρο. Οι στίχοι, τυπωμένοι με μπλε μελάνι και ευανάγνωστα κεφαλαία στοιχεία (βλ. και Εικόνα 2), έχουν ως εξής (διατηρώ ως έχει τη γραφή του κυλίνδρου):

ΟΤΑΝ ΠΕΦΤ’ Η ΝΥΧΤΑ ΣΚΟΤΕΙΝΗ
ΜΕ ΤΟ ΛΑΟΥΤΟ ΠΟΥ ΓΛΥΚ’ ΑΝΤΗΧΕΙ
ΑΠ’ ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΠΕΡΑ ΝΑ Η ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ
ΣΤΗΝΕΙ ΤΟΝ ΤΡΕΛΟ ΤΗΣ ΧΟΡΟ

¹¹ Βλ. λ.χ. τυχαία: εφημερίδα *Εστία*, θεατρική στήλη φύλλου της 23ης Σεπτεμβρίου 1923, όπου ανακοινώνονται παραστάσεις της *Μπαγιαντέρας*, του *Αρχιατσίγγανου* και της *Πριγκίπισσας της Τζάρδας* [sic] σε διαφορετικά αθηναϊκά θέατρα το ίδιο βράδυ.

¹² Πρόκειται για τα εξής έργα: *Der Zigeunerprimas* (πρώτη παρουσίαση στη Βιέννη το 1912, μεταφέρεται στη Νέα Υόρκη το 1914 ως *Sari*), *Das Hollandweibchen* (πρώτη παρουσίαση στη Βιέννη το 1915, μεταφέρεται στο Λονδίνο το 1920 ως *A Little Dutch Girl*), *Tatárjárás* (πρώτη παρουσίαση στη Βουδαπέστη το 1908, μεταφέρεται στη Βιέννη το 1909 ως *Ein Herbstmanöver* και την ίδια χρονιά στη Νέα Υόρκη ως *The Gay Hussars*, καθώς και στο Λονδίνο το 1912 ως *Autumn Manoeuvres*) και *Die Csárdásfürstin* (πρώτη παρουσίαση στη Βιέννη το 1915, μεταφέρεται στη Νέα Υόρκη ως *The Riviera Girl* το 1917 και στο Λονδίνο το 1921 ως *The Gipsy Princess*). Βλ. Traubner, ό.π., σ. 253 κ.επ.

¹³ Σειραγάκης, ό.π., τόμος Β΄, Παραστασιογραφία, σ. 555 κ.επ.

¹⁴ Στο ίδιο.

ΜΕΣ' ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΠΛΟ ΤΟ ΧΡΥΣΟ
ΛΑΜΠΕΙ ΤΟ ΚΟΡΜΙ ΤΗΣ ΜΑΓΙΚΟ
ΘΕΙΑ ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ ΠΕΤΑ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ
Μ' ΑΦΗΣΕ ΜΕ ΝΑ ΣΕ ΧΑΡΩ

Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ Η ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΟΥ ΜΟΡΦΗ
ΜΟΥ 'ΧΕΙ ΜΕΘΥΣΕΙ ΤΗ ΦΤΩΧΗ ΜΟΥ ΨΥΧΗ
ΜΕ ΝΑΖΙΑ ΜΑΓΙΚΑ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ
Ω ΣΥ ΛΑΧΤΑΡΑ ΚΙ ΗΛΙΕ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ

Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ Η ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΟΥ ΜΟΡΦΗ
ΜΟΥ 'ΧΕΙ ΜΕΘΥΣΕΙ ΤΗ ΦΤΩΧΗ ΜΟΥ ΨΥΧΗ
ΣΤΗΝ ΟΜΟΡΦΙΑ ΣΟΥ ΜΠΡΟΣ
ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ Τ' ΑΣΤΡΑ ΦΩΣ
Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ ΜΟΥ ΧΡΥΣΗ

ΟΤΑΝ ΠΕΦΤ' Η ΝΥΧΤΑ ΣΚΟΤΕΙΝΗ
ΜΕ ΤΟ ΛΑΟΥΤΟ ΠΟΥ ΓΛΥΚ' ΑΝΤΗΧΕΙ
ΑΠ' ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΠΕΡΑ ΝΑ Η ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ
ΣΤΗΝΕΙ ΤΟΝ ΤΡΕΛΟ ΤΗΣ ΧΟΡΟ
ΜΕΣ' ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΠΛΟ ΤΟ ΧΡΥΣΟ
ΛΑΜΠΕΙ ΤΟ ΚΟΡΜΙ ΤΗΣ ΜΑΓΙΚΟ
ΘΕΙΑ ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ ΠΕΤΑ ΣΤΟΝ ΑΕΡΑ
Μ' ΑΦΗΣΕ ΜΕ ΝΑ ΣΕ ΧΑΡΩ
Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ Η ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΟΥ ΜΟΡΦΗ
ΜΟΥ 'ΧΕΙ ΜΕΘΥΣΕΙ ΤΗ ΦΤΩΧΗ ΜΟΥ ΨΥΧΗ
ΜΕ ΝΑΖΙΑ ΜΑΓΙΚΑ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ
Ω ΣΥ ΛΑΧΤΑΡΑ ΚΙ ΗΛΙΕ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ ΕΣΥ
Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ Η ΓΛΥΚΕΙΑ ΣΟΥ ΜΟΡΦΗ
ΜΟΥ 'ΧΕΙ ΜΕΘΥΣΕΙ ΤΗ ΦΤΩΧΗ ΜΟΥ ΨΥΧΗ
ΣΤΗΝ ΟΜΟΡΦΙΑ ΣΟΥ ΜΠΡΟΣ
ΔΕΝ ΕΧΟΥΝ Τ' ΑΣΤΡΑ ΦΩΣ
Ω ΜΠΑΓΙΑΝΤΕΡΑ ΜΟΥ ΧΡΥΣΗ

Συμπίπτουν άραγε οι στίχοι αυτοί με εκείνους που τραγουδήθηκαν στις αθηναϊκές σκηνές της δεκαετίας του 1920, ή μήπως αποτελούν νέα απόπειρα απόδοσης του γερμανικού πρωτοτύπου στα ελληνικά από τους αμερικανούς παραγωγούς του κυλίνδρου; Είναι κάτι που θα άξιζε να ελεγχθεί. Βέβαιο είναι ότι την εποχή εκείνη η παραγωγή τέτοιων κυλίνδρων συχνά απαντούσε στη ζήτηση που προέκυπτε σε συνέχεια μεγάλων σκηνικών επιτυχιών, θέτοντας στη διάθεση του ευρύτερου κοινού

τα πλέον δημοφιλή τους “χιτ”. Ποιο ακριβώς υπήρξε το έναυσμα για την έκδοση του συγκεκριμένου κυλίνδρου στις Η.Π.Α.; Χωρίς να είναι απίθανο η συγκεκριμένη έκδοση, παρ’ ότι ελληνόγλωσση, να συνδέεται και με τον απόηχο της παράστασης της *Yankee Princess* στο Broadway του 1922, φαίνεται πολύ πιθανότερο η QRS να αντιδρά κατ’ αρχήν στο σχετικό ενδιαφέρον που προκύπτει στο ελληνόφωνο περιβάλλον της αμερικανικής ομογένειας.¹⁵ Μέσα από ποιους διαύλους έρχεται σε επαφή το ελληνοαμερικανικό κοινό με τα τεκταινόμενα της αθηναϊκής θεατρικής σκηνής; Θα επιστρέψουμε στο ενδιαφέρον αυτό ζήτημα, αφού πρώτα στραφούμε στον δεύτερο πιανιστικό κύλινδρο της συλλογής.



Εικόνα 4

Ο δεύτερος αυτός κύλινδρος παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον πρώτο. Στις ετικέτες του φέρει και αυτός τις ενδείξεις «Word Roll», «1.00», «Greek» και «Printed in the U.S.A.», όπως επίσης και τον αριθμό καταλόγου QRS WF7825 (βλ. Εικόνα 4). Περιέχει την μεταγραφή για μηχανικό πιάνο μιας άλλης μεγάλης επιτυχίας της ίδιας περίπου εποχής, του φοξ-τροτ «Ο Λέανδρος» από την οπερέτα *Κάτια η χορεύτρια*.

¹⁵ Ο συνεργάτης της QRS από το 1975 έως το 2010, συνεργάτης του UCLA Ethnomusicology Archive και ειδικός στην υπόθεση των *ethnic rolls* Bob Berkman, σε προσωπική επικοινωνία επιβεβαίωσε το ότι η παραγωγή των ελληνικών *Word Rolls* αφορούσε πρωτίστως την ελληνοαμερικανική αγορά, ενώ μέχρι στιγμής δεν έχει βρεθεί από τον γράφοντα ίχνος κάποιας συστηματικής εξαγωγικής δραστηριότητας της παραγωγού εταιρείας προς την Ελλάδα, που θα υποστήριζε ενδεχομένως μια διαφορετική υπόθεση, εκείνη της παραγωγής των κυλίνδρων αυτών πρωτίστως για την ελλαδική αγορά.

Πρόκειται για το δημοφιλέστερο “χιτ” από την ελληνική εκδοχή της οπερέτας *Katja die Tänzerin* του βερολινέζου συνθέτη και αρχιμουσικού Jean Gilbert (ψευδώνυμο του Max Winterfeld), σε λιμπρέτο των Leopold Jacobson και Rudolph Österreich, που πρωτοπαίχτηκε στη Βιέννη το 1923, μεταφέρθηκε στο Gaiety Theatre του Λονδίνου το 1925 (πρώτη παράσταση: 21 Φεβρουαρίου 1925) ως *Katia the Dancer*, σε αγγλική προσαρμογή των Harry Graham και Frederick Lonsdale, και παρουσιάστηκε επίσης στη Νέα Υόρκη υπό τον τίτλο *Katia* το 1926 (πρώτη στις 18 Οκτωβρίου 1926, ακολούθησαν άλλες 111 παραστάσεις).

Πριν ακόμα φτάσει στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη, το έργο παρουσιάστηκε στην Αθήνα το Σεπτέμβριο του 1924, με τη συμβολή του συνθέτη Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, από το Θίασο Αθηναϊκής Οπερέτας του Γεωργίου Δράμαλη στο θέατρο Διονύσια,¹⁶ και μέχρι το τέλος της χρονιάς μοιάζει να παίζεται σχεδόν καθημερινά (εκατόν τέσσερις παραστάσεις). Είναι, όπως μας πληροφορεί ο Σειραγάκης, έλαβε χώραν «η ευτυχέστερη στιγμή της παρουσίας στην Ελλάδα των δύο διάσημων γερμανίδων πρωταγωνιστριών της οπερέτας», της Πέπι Ζάμπα και της Μίτσι Σούμπερτ.¹⁷ Ακολουθούν από διάφορα σχήματα είκοσι έξι παραστάσεις του έργου το 1925, μία το 1926, δύο το 1927 και τέσσερις το 1928.

Η δημοφιλία των “χιτ” της Χορεύτριας Κάτιας στην Αθήνα του 1925 τεκμηριώνεται από πολλές αναφορές στον τύπο της εποχής, όπως λ.χ. το ακόλουθο σκωπτικό κείμενο της στήλης «Κοσμική Κίνηση» της εφημερίδας *Εμπρός* της 3ης Μαΐου 1925 (υπογραφή: “Στυλογράφος”), που διόλου δεν αποκλείεται μάλιστα να αναφέρεται στο τραγούδι που αποτυπώνει ο εν λόγω κύλινδρος: «Δύο δημοφιλέστατοι προσωπικότητες της οπερέτας, η μία φερώνυμος του δεινού κολυμβητού της Ελληνικής αρχαιότητας Λεάνδρου, η άλλη φερώνυμος της αγιογραφικής Σαλώμης, ανέλαβον να διδάξουν χορωδίαν το Ελληνικόν κοινόν. Προηγήθη ο Λεάνδρος της Χορευτριάς Κάτιας, ακολουθεί τώρα η Σαλώμη ή “Σαλομέ” της ιταλικής οπερέτας εις την “Αλανιάραν”. Όπως προκειμένου περί του πασιγνώστου Λεάνδρου ούτω τώρα προκειμένου περί της “Σαλομέ”, εις έν των διαλειμμάτων προβάλλονται επί της οθόνης τα λόγια του τραγουδιού, η ορχήστρα υποκρούει και το κοινόν ακράτητον προσπαθεί ν’ αποδώση φωνητικώς το χαρίεν άσμα. Πρέπει να ομολογηθεί ότι με τον Λεάνδρον το κατώρθωσεν ευκολώτερα. Η “Σαλομέ” είναι κάπως δυσκολότερα και αι

¹⁶ Βασιλείου, ό.π.

¹⁷ Σειραγάκης, ό.π., τόμος Α΄, σ. 213.

περισσότεροι φωναί διστάζουν, ενδοιάζουν, σταματούν, πραγματικώς ως να επρόκειτο περί κολυμβητριών και ως να ήτο το τραγούδι τα νερά του Ελλησπόντου. Οπωσδήποτε η προσπάθεια είχε επιμελής και αξιέπαινος και το αποτέλεσμα όχι ολίγον τερπνόν. Ιδού μια μέθοδος την οποίαν θα έπρεπε ίσως να φθονήσει ο κ. Οικονομίδης της Αθηναϊκής χορωδίας». Η διασκεδαστική ματιά που προσφέρεται εδώ πάνω στις συνήθειες του αθηναϊκού *entertainment* της δεκαετίας του 1920 συμπληρώνεται από την πληροφορία που παρέχει η Αρετή Βασιλείου¹⁸ περί του ότι ο θίασος Δράμαλη, με την ευκαιρία του ανεβάσματος της *Κάτιας της χορεύτριας*, είχε προκηρύξει διαγωνισμό για τη δημιουργία νέου χορού shimmy¹⁹ («[...] Εις τα διαλείμματα θα γίνει ο προαγγελθείς χορευτικός διαγωνισμός από εξ επαγγέλματος χορευτάς δια την καλλίτεραν και μάλλον πρωτότυπον απόδοσιν του Λεάνδρου. Ήδη εδήλωσαν συμμετοχήν εις τον διαγωνισμόν τα καλλίτερα χορευτικά ζεύγη των αθηναϊκών χορευτικών κέντρων [...]», διαβάζουμε στο *Ελεύθερον Βήμα* της 1ης Οκτωβρίου 1924, σε άρθρο με τίτλο «Η Κάτια χάριν των ορφανών»). Κάτι που υπενθυμίζει ότι, όπως και η *Μπαγιαντέρα* του Kálmán, η *Χορεύτρια Κάτια* του Gilbert αποτέλεσε μια πρώτης τάξεως αφορμή επαφής του αθηναϊκού κοινού με τους αμερικάνικης προέλευσης χορούς της μόδας, σε μια εποχή όπου οι παλαιότερες χορευτικές μορφές της οπερέτας (βαλς, τσάρντας κ.λπ.) αρχίζουν να υποχωρούν.

Το κείμενο του κυλίνδρου αυτού, επίσης τυπωμένο με ευανάγνωστα κεφαλαία στοιχεία και μπλε μελάνι, έχει ως εξής (διατηρώ και εδώ την ιδιότυπη ορθογραφία του κυλίνδρου, διορθώνοντας μόνο εμφανή τυπογραφικά λάθη):

ΤΗΝ ΗΡΩ ΓΙΑ Ν' ΑΝΤΙΚΡΥΣΗ
ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΚΟΛΥΜΠΗΣΗ
ΣΤΑ ΔΑΡΔΑΝΕΛΙΑ Ο ΛΕΑΝΔΡΟΣ

ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΣΟΥ ΤΗΝ ΕΧΗΣ
ΣΗΜΕΡΑ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΤΡΕΧΗΣ
ΣΕ ΘΑΛΛΑΣΣΕΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΕΡΗΜΙΕΣ

¹⁸ Βασιλείου, ό.π.

¹⁹ Το shimmy ήταν ένας χορός που είχε συχνά χαρακτηριστεί ως ανήθικα προκλητικός, κατά τον οποίο ο χορευτής ή η χορεύτρια διατηρούσε το σώμα σχετικά ακίνητο σείοντας τους ώμους εναλλάξ μπρος-πίσω. Με το shimmy συνδέεται, για παράδειγμα, το όνομα της διάσημης αμερικανίδας ηθοποιού, τραγουδίστριας, χορεύτριας, συγγραφέως και sex symbol του Broadway της δεκαετίας του 1920, Mae West.

Ο ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥ ΣΕ ΠΑΙΡΝΕΙ ΣΤΑ ΞΕΝΑ,
ΕΚΕΙ ΟΠΟΥ ΜΟΝΟΙ ΘΑ ΕΙΣΑΣΤΕ ΕΣΕΙΣ

ΘΑ ΠΑΤΕ ΠΕΡΑ ΜΑΚΡΥΑ ΜΕΣΑ ΣΤΑ TRAINA
ΝΑ ΠΑΥΣΟΥΝ ΟΙ ΠΟΝΟΙ ΝΑ ΖΗΣΕΤ' ΕΥΤΥΧΕΙΣ

ΣΗΜΕΡΑ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΒΙΑΖΕΣΑΙ ΠΑΝΤΑ
ΚΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ ΦΕΥΓΕΙ ΚΙ' ΑΥΤΟΣ ΒΙΑΣΤΙΚΑ.
ΚΥΤΤΑΖΕ ΜΗΠΩΣ ΜΕΙΝΗΣ ΣΥ ΣΤΗ ΜΠΑΝΤΑ
ΚΑΙ ΔΕΝ ΠΡΟΦΤΑΣΗΣ ΝΑ ΧΟΡΤΑΣΗΣ ΤΑ ΦΙΛΙΑ.

ΤΗΝ ΗΡΩ ΓΙΑ Ν' ΑΝΤΙΚΡΥΣΗ
ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΚΟΛΥΜΠΗΣΗ
ΣΤΑ ΔΑΡΔΑΝΕΛΙΑ Ο ΛΕΑΝΔΡΟΣ

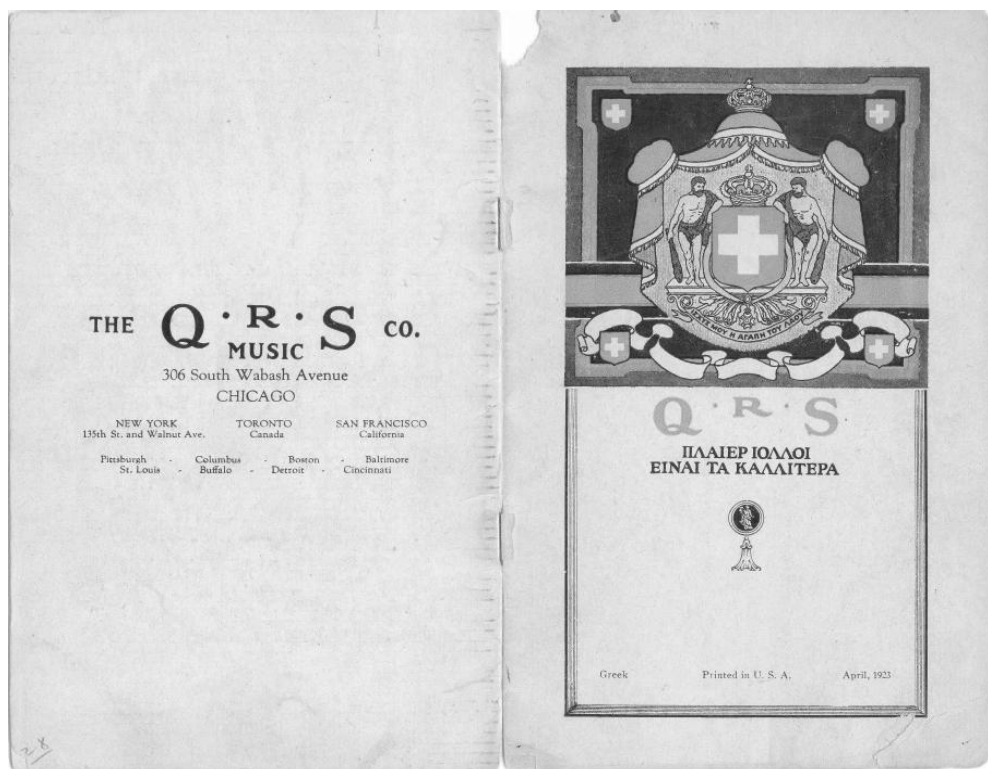
ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΣΟΥ ΤΗΝ ΕΧΗΣ
ΣΗΜΕΡΑ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΤΡΕΧΗΣ
ΣΕ ΘΑΛΛΑΣΣΕΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΕΡΗΜΙΕΣ

Ο ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΣΟΥ ΣΕ ΠΑΙΡΝΕΙ ΣΤΑ ΞΕΝΑ,
ΕΚΕΙ ΟΠΟΥ ΜΟΝΟΙ ΘΑ ΕΙΣΑΣΤΕ ΕΣΕΙΣ

ΘΑ ΠΑΤΕ ΠΕΡΑ ΜΑΚΡΥΑ ΜΕΣΑ ΣΤΑ TRAINA
ΝΑ ΠΑΥΣΟΥΝ ΟΙ ΠΟΝΟΙ ΝΑ ΖΗΣΕΤ' ΕΥΤΥΧΕΙΣ

Δεν είναι απόλυτα σαφές στον γράφοντα ποια ακριβώς υπήρξε η συμμετοχή του δημοφιλούς συνθέτη Γρηγόρη Κωνσταντινίδη στην παράσταση της *Χορεύτριας Κάτιας* – γεγονός είναι ότι η πρακτική της εποχής διόλου δεν απέκλειε επεμβάσεις στο αρχικό μουσικό κείμενο, παρεμβολές νέων κομματιών κ.λπ. Σε κάθε περίπτωση, όποια και να ήταν η συμμετοχή αυτή, έχει μεγάλο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην ετικέτα του πιανιστικού κυλίνδρου της QRS (βλ. Εικόνα 4), πέραν του Gilbert, αναφέρεται ως συνθέτης και ο Κωνσταντινίδης, και μάλιστα πριν από τον γερμανό συνάδελφό του. Έτσι, η πλήρης διαλεύκανση της σχέσης του συγκεκριμένου κυλίνδρου με την αθηναϊκή επιτυχία του περίφημου φοξ-τροτ «Ο Λέανδρος» αναμένει μεν και εδώ την αντιπαραβολή του κειμένου που φέρει με το θεατρικό κείμενο που τραγουδήθηκε στις αθηναϊκές σκηνές, εφόσον αυτό διασώζεται, εντούτοις όμως, ακόμα και χωρίς την αντιπαραβολή αυτή, η αναφορά του ονόματος του Κωνσταντινίδη από κοινού με το όνομα του Gilbert στην ετικέτα του κυλίνδρου

καταδεικνύει τη διασύνδεση της αμερικανικής παραγωγής του κυλίνδρου αυτού με τα τεκταινόμενα της αθηναϊκής μουσικοθεατρικής σκηνής της περιόδου 1924-1928. Δεδομένου δε του ότι, όπως προαναφέρθηκε, δεν φαίνεται να τεκμηριώνεται η ύπαρξη κάποιας συστηματικής εξαγωγικής δραστηριότητας τέτοιων προϊόντων από τις Η.Π.Α. προς την Ελλάδα που θα μας επέτρεπε ενδεχομένως να υποθέσουμε ότι η σχετική παραγωγή της QRS στόχευε απευθείας την ελληνική αγορά, το λογικότερο είναι να θεωρήσουμε ότι η σχέση αυτή είναι έμμεση – ότι δηλαδή διαμεσολαβείται από το κοινό της ελληνικής ομογένειας της Αμερικής.



Εικόνα 5

Το ενδιαφέρον της QRS για διάφορες κατηγορίες κοινού μεταναστών τεκμηριώνεται άλλωστε από τη συστηματική παραγωγή των λεγόμενων *ethnic rolls*. Στο Εθνομουσικολογικό Αρχείο του UCLA υπάρχει μια ολόκληρη συλλογή τέτοιων κυλίνδρων, δωρεά του πιανολίστα Bob Berkman, που καλύπτει μεγάλη ποικιλία διαφορετικών μουσικών παραδόσεων και περιλαμβάνει ισπανικούς, πολωνικούς, τσέχικους, ιταλικούς, ουγγρικούς, γερμανικούς και, βέβαια, ελληνικούς κυλίνδρους.

Μια φωτογραφία του σχετικού “ελληνικού καταλόγου” που περιήλθε στα χέρια μας, αναφέρει ως τόπο έκδοσής του το Σικάγο, έδρα της εταιρείας και ταυτόχρονα σημαντικό κέντρο για την ελληνική ομογένεια, και ως χρονολογία έκδοσης τον Απρίλιο του 1923 (βλ. Εικόνα 5).

Τα περιεχόμενα του ενδεκασέλιδου αυτού ελληνικού καταλόγου χωρίζονται σε τρία μέρη. Το πιο εκτεταμένο πρώτο μέρος περιλαμβάνει μια επιλογή εκατόν επτά δημοφιλών τίτλων “κλασικής” και “ελαφράς” μουσικής, κατά κανόνα χωρίς αναφορά του συνθέτη. Πολλοί από τους τίτλους αυτούς συμπεριλαμβάνονται και σε άλλους, μη ελληνόφωνους καταλόγους της εταιρείας. Ένα μικρό δείγμα του ρεπερτορίου αυτού:²⁰

- ΒΑΛΣ ΕΠΙ ΤΩΝ ΚΥΜΑΤΩΝ / 30078 / 1.00 / WALTZES Over the Waves
- ΛΥΣΙΣΑΤΡΑΤΗ ΒΑΛΣ / 60143 / 1.00 / Lysistrata Waltz
- ΕΣΤΟΥΔΙΑΝΤΙΝΑ / 30174 / 1.00 / Estudiantina
- ΤΣΙΡΙΜΠΙΡΙΜΠΙΝ / 6025 / .90 / Ciribiribin Waltz
- Ο ΚΥΑΝΟΥΣ ΔΟΥΝΑΒΗΣ / 60511 / .75 / Blue Danube Waltz
- ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ / 60450 / .75 / Cavalleria Rustikana
- ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ / (Από Τροβατόρε και Ποιητής και Χωρικός). Βαλς / 32570 / 1.00 / Waltz Medley
- ΑΠΑΝΘΙΣΜΑ / (Από Φίλα με πάλι και Πρώτα την όταν παίζη η μουσική). Βαλς / 32571 / 1.00 / Waltz Medley
- ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΕΘΝΙΚΟΣ ΥΜΝΟΣ / 30028 / .75 / Stars and Stripes Forever
- ΚΟΥΙ ΒΙΒ / 11292 / .75 / Qui Vive
- Ο ΕΥΘΥΜΟΣ ΧΑΛΚΟΥΡΓΟΣ / 30553 / 0.75 / The Jolly Coppersmith
- ΣΠΕΡΑΝΖΕ ΠΕΡΝΤΟΥΤΕ / (Απολεσθείσα Ελπίς) / F 6241 / .75 / Speranze Perdute / (Lost Hopes)
- ΚΟΥΡΕΥΣ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ / 20024 / 1.25 / Barber of Seville
- ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ / 20028 / 1.25 / The Daughter of the Regiment
- ΑΪΔΑ / Μέγα Απάνθισμα / 20087 / 1.25 / AΪDA
- ΜΑΔΑΜ ΜΠΩΤΕΡΦΛΑΪ / (Κυρία Πεταλούδα) / Απάνθισμα / 20184 / 1.00 / Madame Butterfly
- ΙΑ ΤΡΟΒΑΤΟΡΕ / Ανβίλ Κόρους / 400171 / .75 / Anvil Chorus

²⁰ Εδώ και παρακάτω, οι λίστες που παραθέτουμε αναπαράγουν πιστά τον τρόπο παρουσίασης του καταλόγου: μετά τον ελληνικό τίτλο με κεφαλαία, παρατίθενται ο αριθμός καταλόγου QRS καθώς και ένδειξη περί της διάρκειας του κυλίνδρου («.75», «1.00», «1.50» κ.λπ.), ενώ ακολουθεί ο τίτλος στα αγγλικά, συνήθως με πεζά γράμματα. Και εδώ, όπως και παραπάνω, δεν επεμβαίνουμε στη συχνά αρκετά ευφάνταστη ορθογραφία.

Το δεύτερο και τρίτο μέρος του καταλόγου περιλαμβάνουν μουσική καθαρά ελληνικού ενδιαφέροντος: το δεύτερο αφορά *Word Rolls* (“Πολλοί με λόγια”) και περιλαμβάνει τριάντα δύο τραγούδια με ελληνικό στίχο, ενώ το τρίτο μέρος τιτλοφορείται *Without Words* (“Πολλοί χωρίς λόγια”) και αποτελείται από έντεκα τίτλους, κυρίως χορευτικής μουσικής. Ο πλήρης κατάλογος των τίτλων αυτών έχει ως εξής:

ΡΟΛΛΟΙ ΜΕ ΛΟΓΙΑ (σελίδες 8, 9 και 10 του καταλόγου)

- Ο ΥΠΝΟΒΑΤΗΣ / WF 7079 / 1.00 / Ο ΥΠΝΟΒΑΤΗΣ
- ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ / WF 7088 / 1.00 / The Apaches of Athens
- ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ ΤΟ ΦΟΞ ΤΡΟΤ / WF 7084 / 1.00 / Tis Maskas to Fox Trot
- Ο ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ / WF 7078 / 1.00 / Ο Arlekinos
- ΤΟ ΔΙΑΒΟΛΟΠΑΙΔΟ / WF 7038 / 1.00 / To Diavolopaido
- Η ΓΛΥΚΕΙΑ NANA / WF 6991 / 1.00 / The Sweet Nana
- Σ' ΑΛΛΗ ΖΩΗ / WF 6754 / 1.00 / In other life
- ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ / WF 6744 / 1.00 / The Apaches of Athens
- ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΤΕΡΝΑΣ / Μόνο μέσ' την Ταβέρνα / WF 6743 / 1.00 / To tragoudi tis Laternas / (Alone in the Tavern)
- ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ / Αγάπης Λόγια / WF 6742 / 1.00 / THE LOVERS / Words of Love
- ΔΕΝ ΜΕ ΞΕΥΡΕΙΣ ... ΔΕΝ ΣΕ ΞΕΥΡΩ / WF 6732 / 1.00 / Den me kseris ... Den se ksero
- ΤΟ ΕΥΖΟΝΑΚΙ / WF 6731 / 1.00 / ΤΟ ΕΥΖΟΝΑΚΙ
- ΣΑΜΙΩΤΙΣΣΑ / WF 6728 / 1.00 / SAMIOTISSA
- Η ΚΟΡΗ ΤΩΝ ΚΥΜΑΤΩΝ / WF 6726 / 1.00 / The Girl of the Waves
- ΣΦΙΞΕ ΜΕ / WF 6724 / 1.00 / Sphixe Me
- ΞΕΝΥΧΤΗΔΕΣ / WF 6547 / 1.00 / Ksenyhtides
- ΘΕΛΩ ΝΑ ΔΩ ΤΟΝ ΠΑΠΑ / WF 6546 / 1.00 / Thelo na ido ton Papa
- ΤΟ ΛΑΓΙΑΡΝΙ / (Κλέφτικο) / WF 6537 / 1.00 / ΤΟ ΛΑΓΙΑΡΝΙ / (Kleftiko)
- Ο ΓΕΡΩ ΔΗΜΟΣ / (Κλέφτικο) / WF 6521 / 1.00 / Ο Gero Demos (Kleftiko)
- Η ΠΑΡΑΜΑΝΑ / WF 6260 / 1.00 / I PARAMANA
- ΠΑΙΔΙΑ Μ' ΣΑΝ ΘΕΤΕ ΛΕΒΕΝΤΙΑ / WF 6259 / 1.00 / Pedia m' san thete levendia
- ΘΥΜΟΥΜΑΙ ΠΑΝΤΑ ΤΗ ΒΡΑΔΥΑ / (WF 6425 / 1.00) / Thymoumai Panta Ti Vradya
- ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ / WF 6512 / 1.00 / VENIZELOS MARCH
- ΠΙΠΙΝΟΣ ΚΑΙ ΠΙΠΙΝΑ / WF 6216 / 1.00 / PIPINOS KAI PIPINA
- ΜΠΕΜΠΕΚΑ – ΒΑΛΣ / (WF 6262 / 1.00) / BEBEKA – WALTZ

- ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΑ / ΧΩΡΙΣ ΚΑΡΔΙΑ / WF 6261 / 1.00 / MARIA PENTAGIOTISSA / HOSRIS KARDIA
- ΔΕΝ ΣΕ ΘΕΛΩ ΠΕΙΑ / WF 6140 / 1.00 / Then Se Thelo Pia
- ΤΟΥ ΑΕΤΟΥ Ο ΓΥΙΟΣ / WF 6139 / 1.00 / Tou Aetou o Yos
- ΚΑΤΩ ΣΤΟ ΓΙΑΛΟ / ΣΥΡΤΟ / WF 6137 / 1.00 / KATO STO YALO / Syrto
- ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΝ / (Εθνικός Ύμνος) / WF 6082 / 1.00 / Hymn to the Liberty / Greek National Hymn
- ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ / (Μοντέρνα Καμαριέρα) / WF 7068 / 1.00 / STOMA ME STOMA / (Moderna Kamariera)
- ΑΧ! ΕΛΑ / WF 7051 / 1.00 / AH! COME

ΡΟΛΛΟΙ ΧΩΡΙΣ ΛΟΓΙΑ (σελίδες 10 και 11 του καταλόγου)

- ΤΑ ΟΥΛΑ ΣΟΥ (F6995 / .75 / Ta Oula Sou
- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ / F6522 / .75 / Kalamatianos Horos
- ΕΝΑΣ ΑΗΤΟΣ / F6523 / .75 / ENAS AETOS
- ΠΑΡΟΡΗ / Ελληνικός Χορός / F6524 / .75 / PARORI / Greek Dance
- ΠΕΡΒΟΛΑΡΙΑ / Ελληνικός Χορός / F6526 / .75 / PERVOLARIA / Greek Dance
- ΤΖΑΝΕΜ' ΠΟΤΑΜΕ ΜΟΥ / Ελληνικός Χορός / F6525 / .75 / JANEM POTAME MOU / Greek Dance
- ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ / Χορός / F6528 / .75 / ZEYBEKIKO / Dance
- ΣΟΥ ΓΚΕΒΛΟΥΛΟΥΝ / Χορός / F6527 / .75 / SOU GEVLOULOUN / Dance
- ΧΟΡΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ / F6513 / .75 / Horos Kalamatianos
- ΜΑΥΡ' ΕΙΝ' Η ΝΥΧΤΑ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ / Μαρς / F6519 / .75 / MAVR' IN I NYHTA STA VOUNA / March
- Ο ΑΓΩΝ / Μαρς / F65290 / .75 / O AGON / March

Στον κατάλογο αυτό, που θα άξιζε κάποτε να αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικότερης μελέτης, δεν περιλαμβάνεται κανένας από τους δύο ελληνόγλωσσους κύλινδρους QRS της συλλογής του Ωδείου Αθηνών, κάτι που υποδεικνύει ότι οι κύλινδροι αυτοί παρήχθησαν σε μεταγενέστερο χρόνο, δηλαδή μετά τον Απρίλιο του 1923. Ο Bob Berkman,²¹ τον οποίο συμβουλευτήκαμε σχετικά, τοποθετεί την ημερομηνία παραγωγής τους στα 1924 ή 1925, χωρίς ωστόσο να αποκλείεται να είναι λίγο μεταγενέστεροι.

Εξετάζοντας τα τεκμήρια αυτά, συνεχίζει να εντυπωσιάζει το πόσο στενά η ελληνοαμερικανική πελατεία της QRS την δεκαετία του 1920 μοιάζει να παρακολουθεί τα εν Ελλάδι μουσικοθεατρικά τεκταινόμενα στο πεδίο της οπερέτας. Για παράδειγμα, οι Απάχιδες των Αθηνών, που

²¹ Βλ. παραπάνω, υποσημείωση 15.

πρωτοπαρουσιάζονται στην Αθήνα μόλις το 1921, περιλαμβάνονται ως τίτλος, και μάλιστα με δύο εγγραφές, σε έναν κατάλογο πιανιστικών κυλίνδρων που η εταιρεία QRS τυπώνει για την ελληνοαμερικανική αγορά ήδη την άνοιξη του 1923. Το αυτό συμβαίνει και με άλλους τίτλους, που ανακαλύπτουμε στον ελληνικό κατάλογο της QRS – ελληνικούς, όπως λ.χ. η οπερέτα του Χατζηαποστόλου *Η μοντέρνα καμαριέρα*, αλλά και ξένους, όπως η *Κάτια η χορεύτρια* (1924), έργο που η Αικατερίνη Διακουμοπούλου²² συμπεριλαμβάνει στους διεθνείς τίτλους με τους οποίους ελληνοαμερικανικοί θεατρικοί όμιλοι συνήθιζαν να συμπληρώνουν την παραγωγή έργων ελλήνων δημιουργών και του οποίου το φοξ-τροτ «Ο Λέανδρος» δεν αποκλείεται να αποτυπώνεται σε ελληνόγλωσσο κύλινδρο από την QRS πριν ακόμα το έργο αυτό μεταφερθεί στις αγγλόφωνες σκηνές του Broadway (1926). Όσο για την *Μπαγιαντέρα*, τη βρίσκουμε να συμπεριλαμβάνεται στο πρόγραμμα της Εθνικής Ελληνικής Σκηνής του Μ. Ιακωβίδη το 1929,²³ χωρίς να αποκλείεται να έχει προηγηθεί και άλλη παρουσίαση. Εντυπωσιακά πλούσιες λοιπόν είναι τόσο η δραστηριότητα των ελληνοαμερικανικών θιάσων, περί των οποίων η Διακουμοπούλου μάς προσφέρει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συνολική εικόνα,²⁴ όσο και οι περιοδείες ελλαδικών θιάσων στις Η.Π.Α. Ας προσθέσουμε ότι η διασύνδεση που μοιάζει να διαγράφεται ανάμεσα στη δραστηριότητα αυτή και στην παραγωγή από μια αμερικανική εταιρεία πιανιστικών κυλίνδρων με το εκάστοτε επίκαιρο ελληνικού ενδιαφέροντος περιεχόμενο, εφόσον μελετηθεί συστηματικά, θα μπορούσε να εμπλουτίσει σημαντικά την εικόνα που έχουμε σχετικά με τις πολιτιστικές συνήθειες της ελληνικής ομογένειας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και την ένταση των δεσμών με την πατρίδα που αυτή διατηρούσε.

²² Αικατερίνη Διακουμοπούλου, «Η τύχη της ελληνικής οπερέτας στην Αμερική του μεσοπολέμου», στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2009, <http://www.mmb.org.gr/files/2010/Praktika09sm.pdf>, σ. 410.

²³ Σειραγάκης, ό.π., τόμος Α', σ. 213.

²⁴ Διακουμοπούλου, ό.π., σ. 406-413.

Γιάννη Α. Παπαϊωάννου: *Allegro en forme S dithématique* (AKI-Nτ 14)

Μαρία Ντούρου

Αντί προλόγου

Η προσέγγιση του *Allegro en forme S[onate] dithématique* (AKI-Nτ 14) του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου δεν είναι παρά ένας ελάχιστος φόρος τιμής στην Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου. Τόσο ο συνθέτης όσο και το τιμώμενο πρόσωπο του παρόντος τόμου υπήρξαν σημαντικές μορφές στο μουσικό στερέωμα του τόπου μας. Υπηρέτησαν την τέχνη των ήχων από διαφορετική σκοπιά αλλά με την ίδια αγάπη, το ίδιο μεράκι και, ταυτόχρονα, την επιστημονικότητα και τη σοβαρότητα που της αρμόζει. Και οι δύο υπήρξαν ακούραστοι συνοδοιπόροι μου στην πορεία της εκπόνησης της διατριβής μου. Ο συνθέτης μου εκμυστηρευόταν τα μυστικά της συνθετικής του δημιουργίας που αναπνευστικά κούρνιαζαν στα ατελείωτα πεντάγραμμα αληθινής μουσικής που μου αποκάλυπτε η έρευνα του αρχείου του και εκείνη, πάντα φάρος άσβεστος, καθοδηγούσε τη σκέψη μου όχι μόνο ως εποπτεύουσα αλλά και ως άνθρωπος με ζεστή καρδιά και πλατύ χαμόγελο, τα οποία έρχονταν να συμπληρώσουν την άρτια επιστημονική της κατάρτιση. Έτσι, στο ταξίδι αυτό δεν ένιωσα ποτέ μόνη. Και επειδή η ολοκλήρωση μιας διατριβής δεν είναι παρά η αρχή της αναζήτησης, συνεχίζω... και θεωρώ πως η αδιάκοπη αυτή συνέχεια είναι ο καλύτερος φόρος τιμής σε εκείνη...

1. Ιστορικό πλαίσιο

Κατά τη δεκαετία του '30 στην Ελλάδα, η Εθνική Μουσική Σχολή και ο εμπνευστής της, Μανώλης Καλομοίρης, μεσουρανούν. Γεγονότα που οδηγούν τις μουσικές εξελίξεις της εποχής είναι η ίδρυση της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών το 1931 κατόπιν επιστολής-πρόσκλησης που συντάχτηκε από τους Μ. Καλομοίρη και Δ. Λαυράγκα, η ίδρυση του Εθνικού Μελοδραματικού Ομίλου το 1933 από τον Μ. Καλομοίρη, ενώ ιστορικής σημασίας ήταν οι δύο συναυλίες που δόθηκαν το 1937 στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων, κατά τις οποίες ερμηνεύτηκαν έργα εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής, όπως των Γ. Πονηρίδη, Α. Ριάδη, Μ. Βάρβογλη, Λ. Ζώρα, αλλά και του Δ. Μητρόπουλου. Στα τέλη του 1938

ιδρύεται ο πρώτος Ελληνικός Ραδιοφωνικός Σταθμός, ο οποίος έμελλε να μεταδώσει και πολλά έργα του Γ. Α. Παπαϊωάννου.

Οι συνθέτες που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τον αντίποδα της Εθνικής Σχολής, όπως οι Δ. Μητρόπουλος και Ν. Σκαλκώτας, δεν είχαν ποτέ τη βλέψη να δημιουργήσουν σχολή. Ο Μητρόπουλος ενστερνίζεται στο έργο του τις πρωτοποριακές τεχνικές. Εισάγει τη δωδεκάφθογγη μέθοδο σύνθεσης στην Ελλάδα πριν τον Σκαλκώτα και είναι ο πρώτος και μοναδικός έλληνας συνθέτης που μελοποιεί Καβάφη ενόσω ο ποιητής ήταν ακόμα εν ζωή. Ωστόσο, κατά τη δεκαετία του '30 η συνθετική του δημιουργία περιορίζεται για να αφοσιωθεί οριστικά στη διεύθυνση ορχήστρας. Ο Σκαλκώτας επιστρέφει στην Ελλάδα το 1933. Δυστυχώς όμως, τα περισσότερα χειρόγραφα του παρέμειναν στο Βερολίνο. Μετά το 1935 διαμορφώνει στα έργα του τις δικές του πεποιθήσεις σχετικά με τη δωδεκάφθογγη μέθοδο σύνθεσης. Το έργο του όμως δεν βρίσκει απήχηση στην Ελλάδα. Ο Σκαλκώτας εργάζεται ως βιολονίστας στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και στην Ορχήστρα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

Παράλληλα, οι συνθέτες που αργότερα θα διαμορφώσουν και θα εδραιώσουν τη σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα, όπως οι Γ. Α. Παπαϊωάννου, Δ. Δραγατάκης, Γ. Σισιλιάνος, Γ. Χρήστου, Γ. Ξενάκης και άλλοι, είναι ακόμα στο ξεκίνημά τους ή σε πολύ νεαρή ηλικία.

Η αυγή της δεκαετίας του '30 βρίσκει τον Γ. Α. Παπαϊωάννου αποφασισμένο πια να αφοσιωθεί στη μουσική διδασκαλία και σύνθεση. Αφού ενεγράφη στη Νομική Σχολή Αθηνών το 1927, φοίτησε για ένα χρόνο στη Φιλοσοφική Σχολή Θεσσαλονίκης το 1928 και μέχρι το 1929 παρακολούθησε μαθήματα πιάνου και ενορχήστρωσης με τον Αιμίλιο Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης· κατόπιν επιστρέφει στην Αθήνα και εγγράφεται στο Ελληνικό Ωδείο, στην τάξη πιάνου της Μαρίκας Λασποπούλου και στην τάξη σύνθεσης του Αλέκου Κόντη.

Τα πρώτα του έργα, ενόσω ήταν ακόμα σπουδαστής στο ωδείο, είναι κυρίως τραγούδια για φωνή και πιάνο σε ποίηση ελλήνων ποιητών, κυρίως εκπροσώπων της Νέας Αθηναϊκής Σχολής,¹ όπως η Μυρτιώτισσα (Μυτιλήνη,

¹ Νέα Αθηναϊκή Σχολή: Ομάδα ποιητών που εμφανίστηκαν στη νεοελληνική λογοτεχνία μετά το 1880, με κύριο εκπρόσωπο τον Κωστή Παλαμά, ποιητή που μελοποίησε ο Παπαϊωάννου κατά την δεκαετία του '40. Η Νέα Αθηναϊκή Σχολή αντιτίθεται στους ποιητές που ασπάζονται το ρομαντισμό και τίθεται υπέρ της καθιέρωσης της δημοτικής στην ποίηση. Μεταξύ των χαρακτηριστικών της νέας ποίησης, στο παρόν κείμενο αναφέρεται η υιοθέτηση των μικρών στροφικών σχημάτων που επιδέχονται βαθύτερη επεξεργασία. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό στη μουσική γλώσσα θα μπορούσε να μεταφραστεί ως έργα μικρής έκτασης, τόσο οργανικής όσο και φωνητικής μουσικής, με σφιχτοδεμένη μουσική δομή, τα οποία

AKI-Nτ 8) και ο Γ. Δροσίνης (*Δάφνις και Χλόη*, AKI-Nτ 9, *Η Ψαρόβαρκα*, AKI-Nτ 15), αλλά και ξένων ποιητών, όπως η Comtesse de Noailles (*Βροχή καλοκαιριάτικη*, AKI-Nτ 1) και ο Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ (*Φατμέ*, AKI-Nτ 10). Ξεχωρίζουν το *Preludio & Fuga* (AKI-Nτ 2) για δύο πιάνο και το *Fantasia e Fuga* (AKI-Nτ 12) για έγχορδα, έργο που ολοκληρώνεται το 1934, αλλά δυστυχώς έχει χαθεί. Τέλος, ξεχωριστή θέση σε αυτά τα πρώτα έργα κατέχουν το *Βραδάκι* (AKI-Nτ 6) για φωνή και πιάνο σε ποίηση Κ. Βελμύρα, τραγούδι το οποίο βραβεύτηκε στο Διαγωνισμό του Υπουργείου Παιδείας τον Οκτώβριο του 1933, και το προαναφερθέν τραγούδι σε ποίηση Γ. Δροσίνη, *Δάφνις και Χλόη* (AKI-Nτ 9) για χορωδία και ορχήστρα ή πιάνο, με το οποίο ο Παπαϊωάννου κέρδισε το Β' Βραβείο Ελληνικής Χορωδίας την ίδια χρονιά. Οι διακρίσεις λοιπόν έχουν αρχίσει για το νεαρό συνθέτη πριν ακόμα ολοκληρώσει τις ωδειακές του σπουδές.

Το 1934 αποφοιτά από το ωδείο με Δίπλωμα Πιάνου και Σύνθεσης. Στις 8 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς αρχίζει επισήμως η εκπαιδευτική του δραστηριότητα, αφού διορίζεται καθηγητής Ωδικής στη Μέση Εκπαίδευση. Παράλληλα διευθύνει διάφορες αθηναϊκές χορωδίες.

Το *Allegro en forme S[onate] dithématique* (AKI-Nτ 14) για πιάνο είναι η διπλωματική εργασία του νεαρού συνθέτη. Φυλάσσεται στο φάκελο 1 του Αρχείου Παπαϊωάννου στο τμήμα των Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη. Έχει δημοσιευτεί στο τεύχος 1 του περιοδικού *Μουσικός Λόγος*,² την Άνοιξη του 2000. Γράφτηκε από τη 1 έως τις 22 Μαΐου 1934. Είναι σε ντο ελάσσονα, σε 4/4 και αριθμεί 132 μέτρα. Η χρονική αγωγή είναι *Allegro passionato*. Το χειρόγραφο είναι με μολύβι και φέρει ενδείξεις για τη δομή του έργου στη γαλλική γλώσσα.³ Δεν έχει εκτελεστεί μέχρι σήμερα και συμπεριλήφθηκε στη Β' έκδοση του εργογραφικού καταλόγου του συνθέτη, 10 χρόνια μετά το θάνατό του.

συντίθενται από το νεαρό τότε Παπαϊωάννου και είναι κυήματα ενός καλοεπεξεργασμένου αρμονικά και μελωδικά υλικού, όπου κάθε φθογικό μόρφημα, κάθε εύρημα, έχει συγκεκριμένη λειτουργία και λόγο ύπαρξης. Οι αισθητικές αντιλήψεις που ενστερνίζονται οι ποιητές και ο νεαρός τότε συνθέτης θα μπορούσαν να αναζητηθούν στο ρεύμα του Συμβολισμού, αλλά σίγουρα το ζήτημα αυτό δεν είναι της παρούσης.

² Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «In Memoriam Γ. Α. Παπαϊωάννου», *Μουσικός Λόγος* 1, Άνοιξη 2000, σ. 140-157.

³ Στην ηλικία των 16 ετών, ο συνθέτης αγόρασε το βιβλίο *Cours de composition musicale* του Vincent d'Indy, το οποίο θεωρούσε πολύτιμο εργαλείο για τις σπουδές του στα Ανώτερα Θεωρητικά και τη Σύνθεση. Έμαθε μόνος του γαλλικά για να είναι σε θέση να το μελετήσει. Στην παρούσα ανάλυση γίνονται αναφορές στο εν λόγω πόνημα, με τη μορφή υποσημειώσεων, με στόχο την ερμηνεία των υποδείξεων του συνθέτη στο χειρόγραφο, αφήνοντας σκόπιμα κατά μέρος αναφορές σε αντίστοιχα πονήματα θεωρητικών του 19ου αιώνα.

Το έργο ανήκει προφανώς στην πρώτη περίοδο της συνθετικής δημιουργίας του Παπαϊωάννου, κατά την οποία ο συνθέτης διαχωρίζει τη θέση του από την Εθνική Σχολή. Τα έργα του ακολουθούν μονοπάτια προχωρημένης τονικής αρμονίας και σταδιακά υιοθετούν ιμπρεσιονιστικές τάσεις. Ενστερνίζεται την Εθνική Σχολή μετά τον πόλεμο, από το 1944 μέχρι το 1952, για να την εγκαταλείψει οριστικά προκειμένου να επικεντρώσει τις συνθετικές του επιδιώξεις στις νεότερες ατονικές, σειραϊκές και μετασειραϊκές τεχνικές.⁴

Ολοκληρώνοντας αυτή τη σύντομη σκιαγράφηση του ιστορικού πλαισίου της εποχής και του έργου, αναφέρονται ενδεικτικά μερικά έργα ελλήνων συνθετών που ολοκληρώθηκαν το 1934: *Πέρσαι* του Αισχύλου και *Σουίτα σε ρε-ελάσσονα* για ορχήστρα του Α. Ευαγγελάτου, *Παθητικός ύμνος* για φωνή και πιάνο, σε ποίηση Κ. Παλαμά, του Γ. Καζάσογλου, *Τρεις ελληνικοί χοροί* (Μπάλλος, Ειδυλλιακός χορός, Τσακώνικος) για ορχήστρα του Μ. Καλομοίρη, *Μενουέτο* για πιάνο, *Συμφωνiέτα* και *Ελεγειακή φαντασία* για έγχορδα του Α. Κουντούρωφ, *Ο τραγουδιστής του Καζίνο*, οπερέτα του Δ. Λαυράγκα σε λιμπρέτο του Α. Δόξα, *Αμαλία* για γυναικεία χορωδία, σε ποίηση Ζ. Παπαντωνίου, του Δ. Μητρόπουλου, *Δύο βυζαντινά σκίτσα* για έγχορδα, *Κουαρτέτο εγχόρδων* και *Σονάτα* για πιάνο του Σ. Μιχαηλίδη, *Διθύραμβοι του Διονύσου* για πιάνο και ορχήστρα και *Συμφωνία αρ. 1* του Χ. Περπέσσα, *Τρίο* για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο του Π. Πετρίδη κ.ά. Τέλος, το 1934 βρισκόταν σε εξέλιξη η σύνθεση των 36 ελληνικών χορών για ορχήστρα του Ν. Σκαλκώτα, οι οποίοι ολοκληρώθηκαν το 1936.

2. Τα Θέματα του έργου

Στο χειρόγραφο του *Allegro en forme S[onate] dithématique* (AKI-Nt 14) ή, στην ελληνική γλώσσα, του *Allegro* (παραμένει στην ιταλική) σε μορφή διθεματικής σονάτας,⁵ ο συνθέτης, χειριζόμενος τη γαλλική ορολογία,

⁴ Για την περιοδολόγηση του έργου του Γ. Α. Παπαϊωάννου, βλ. Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης και Μαρία Ντούρου (επιμέλεια Γ' έκδοσης), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 7.

⁵ Βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven* (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα), διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 95-96, όπου μία εκτενής και εμπεριστατωμένη τεκμηρίωση για την ορθότητα της μετάφρασης του όρου «Sonatenform», «sonata form» (και εν προκειμένω: «en forme S[onate]») ως «μορφή σονάτας».

ορίζει τα δύο Θέματα ως «Première Idée» (Πρώτη Ιδέα) και «Seconde Idée»⁶ (Δεύτερη Ιδέα), υποδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι το έργο ακολουθεί τα χνάρια της μπετοβενικής μορφής της σονάτας, σύμφωνα με την οποία η «Μουσική Ιδέα» είναι ένας όρος ευρύτερος από το «Θέμα», αφού συχνά αποτελείται από περισσότερες από μία μουσικές φράσεις, οι οποίες συνθέτουν την «Πρόταση», όρο με τη σειρά του ευρύτερο από την «Περίοδο». Στην παρούσα ανάλυση, οι δύο μουσικές ιδέες ορίζονται ως «Α' Θέμα» και «Β' Θέμα» αντίστοιχα. Σύμφωνα πάντα με τις ενδείξεις του συνθέτη στο χειρόγραφο, το Α' Θέμα αποτελείται από τρία ιδιαίτερα αναγνωρίσιμα ρυθμικομελωδικά σχήματα, αποκαλούμενα από τον συνθέτη «cellule»⁷ (κύτταρα) «α', α'' και α'''», λόγω κυρίως της συντομίας τους αλλά και του ρόλου που διαδραματίζουν στην εξέλιξη του έργου, αφού αποτελούν τον πυρήνα ή καλύτερα το γενεσιουργό υλικό του έργου. Τα τρία αυτά σχήματα-κύτταρα ορίζονται λοιπόν στην παρούσα ανάλυση ως α1, α2 και α3. Το Α' Θέμα είναι μία 12μετρη κλειστή Πρόταση, η οποία ολοκληρώνεται στο πρώτο τέταρτο του μ. 13 και καταλήγει με τέλεια πτώση στη ντο ελάσσονα, τη βασική τονικότητα του έργου. Σύμφωνα με τον A. Schoenberg, ως «Πρόταση» το θέμα ακολουθεί την εξής μορφολογική οργάνωση: Παρουσίαση (μ. 1-6), Επανάληψη (μ. 7-8, μόνο των α1-α2), Ανάπτυξη (μ. 9-11), η οποία μπορεί να σημαίνει επέκταση αλλά και συμπύκνωση του μουσικού υλικού, το οποίο υφίσταται ήδη μία πρώτη σύντομη επεξεργασία (στο παρόν έργο συμπύκνωση, διότι παραλείπεται το α3), και Πτώση (μ. 12-13)⁸ [βλ. Μουσικό παράδειγμα 1].

⁶ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 2ème Livre – 1ère Partie, Durand, Paris 1909, σ. 196, όπου ο d'Indy κάνει λόγο για την δεύτερη από τις έξι «Σονάτες της Βυρτεμβέργης», Wq. 49 αρ. 2 / H. 31, σε Λα-ύφεση-μείζονα, για τσέμπαλο, του C. Ph. E. Bach (1742), η οποία, μισό αιώνα νωρίτερα, προαναγγέλλει τη μπετοβενική σονάτα. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της, Allegro, ανιχνεύονται δύο μουσικές ιδέες (idées musicales), εκ των οποίων η δεύτερη (seconde idée musicale) εκτίθεται σε τρεις διακριτές μουσικές φράσεις, καλούμενες «éléments» (στοιχεία).

⁷ D'Indy, ό.π., σ. 238-239, όπου γίνεται αναφορά στον όρο «cellule» (κύτταρο), το οποίο μπορεί να είναι ρυθμικό, μελωδικό, αρμονικό, ανάλογα με την παράμετρο εκείνη που κάθε φορά το καθιστά αναγνωρίσιμο. Ενδεικτικό παράδειγμα ρυθμικού κυττάρου είναι η γενεσιουργός ιδέα της 5ης συμφωνίας, σε ντο-ελάσσονα, opus 67, του L. v. Beethoven:



⁸ Arnold Schoenberg, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης*, Νάσος, Αθήνα 1988, σ. 88-89.

Allegro passionato

cellule α' (α1) cellule α'' (α2) *fp* 3

4 cellule α''' (α3) *f* *p*

7 cresc. *fp* 3

10 cresc. *f* 3

13 Pont. Tire de la cellule α" *p* 3

Μουσικό παράδειγμα 1

μ. 1-13 (πρώτο τέταρτο): Έκθεση Α' Θέματος, μ. 1-2 (πρώτο τέταρτο):
κύτταρα (cellules) α1-α2, μ. 5: α3

Χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα των α1-α2 είναι το όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο-έκτο και δύο συγκοπτόμενα σχήματα: τέταρτο δεμένο με ένα τρίηχο ογδών, το οποίο συνδέει το α1 με το α2, και τέταρτο δεμένο με όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο-έκτο. Τα συγκοπτόμενα σχήματα εμφανίζονται πάντα στο δεύτερο προς τρίτο παλμό του κάθε μέτρου. Η εν γένει ανιούσα κίνηση που ακολουθούν τα α1-α2 κατά τη διαδοχή του α1 από το α2, το κατιόν καταληκτικό διάστημα 6ης μικρής, ο διπλασιασμός τους από το αριστερό χέρι δύο οκτάβες χαμηλότερα, οι

εναλλαγές των δυναμικών και οι τονισμοί προσδίδουν στο εναρκτήριο τετράμετρο της Έκθεσης ιδιαίτερο δυναμισμό, στόμφο, δραματικότητα, και προδιαγράφουν το χαρακτήρα του έργου. Το α3 είναι ο αντίποδας των α1 και α2: δεν περιλαμβάνει συγκοπτόμενα σχήματα και κινείται σε πλούσιο αρμονικό πλαίσιο, με χαρακτηριστική συγχορδία αυτή της ελαττωμένης εβδόμης επί του ρε σε δεύτερη αναστροφή, η οποία οδηγεί σε μετατροπία στην δευτερεύουσα τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα). Ωστόσο, το όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο-έκτο διαφυλάσσει την ενότητα του α3 με το α1. Το μ. 6 καταλήγει στη δεσπίζουσα της ντο-ελάσσονος με στόχο να επαναληφθούν τα α1 και α2, κλείνοντας έτσι την έκθεση του Α' Θέματος [βλ. Μουσικό παράδειγμα 1].

20 element β' (β1)

23

27 element β'' (β2)

31 marcato il basso

Μουσικό παράδειγμα 2α

μ. 21-34: Έκθεση των β1 και β2 του Β' Θέματος. Στοιχείο (*élément*) β1: μ. 21 (τελευταίο τέταρτο) – μ. 27: επαναλαμβάνεται μία 4η καθαρή χαμηλότερα από το αριστερό χέρι. β2: μ. 28-35 (πρώτο τέταρτο): επαναλαμβάνεται μία 5η καθαρή ψηλότερα στο δεξί χέρι

element β''' (β3)

Μουσικό παράδειγμα 2β

μ. 35-41: Στοιχείο (*élément*) β3: μ. 35 (δεύτερο όγδοο) – μ. 41 (πρώτο τέταρτο), όπου και το τέλος της Έκθεσης

Το Β' Θέμα αποτελείται από τρεις αυτόνομες ιδέες, που αποκαλούνται από το συνθέτη «στοιχεία» (*éléments*)⁹ «β', β'', β'''» (στην παρούσα ανάλυση β1, β2, β3) [βλ. Μουσικό παράδειγμα 2α και 2β]. Τα στοιχεία δεν είναι σύντομα ρυθμικομελωδικά σχήματα, όπως τα κύτταρα του Α' Θέματος, αλλά ολοκληρωμένα μουσικά γεγονότα, τα οποία, σε συνδυασμό με άλλες παραμέτρους, ενισχύουν την αντιθετική σχέση των δύο θεμάτων. Επιπλέον κατά την Ανάπτυξη,¹⁰ για την οποία θα γίνει λόγος εκτενώς παρακάτω, προσφέρονται για αντιστιχτική επεξεργασία, όπου συχνά συνοδοιπορούν με τα τρία κύτταρα του Α' Θέματος.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το Β' Θέμα εισάγεται από το πρώτο τέταρτο του μ. 21. Ωστόσο, στο αντίστοιχο μέτρο της Επανέκθεσης (μ. 101) επαληθεύεται ότι η είσοδος του β1 γίνεται στο τελευταίο τέταρτο του μ. 21, όπως και ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει στο χειρόγραφο. Άρα οι τρεις πρώτοι παλμοί του μ. 21 συνδέουν τη Γέφυρα με το β1. Το β1 εκτίθεται στη δευτερεύουσα τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα). Δομείται από τέταρτα και όγδοα. Στα μ. 21-22 διπλασιάζεται στην οκτάβα στο δεξί χέρι, ενώ το αριστερό διπλασιάζει το μέρος του δεξιού χεριού στην έκτη. Το β1

⁹ D'Indy, ό.π., σ. 160, όπου ο d'Indy, αναφερόμενος πάλι στη συγκεκριμένη σονάτα του C. Ph. E. Bach, ορίζει τα τρία διακριτά στοιχεία της Δεύτερης Μουσικής Ιδέας ως β', β'' και β''' (*trois éléments distincts, b', b'', b'''*).

¹⁰ Στην παρούσα ανάλυση προτιμάται ο όρος «Ανάπτυξη» από τον όρο «Επεξεργασία», ως μετάφραση του γαλλικού όρου «Développement» που σημειώνει ο συνθέτης στο χειρόγραφο και που προφανώς απαντά και στο βιβλίο του d'Indy.

ολοκληρώνεται ουσιαστικά στο μ. 24. Η επανάληψή του στην πέμπτη, στα μ. 25-27, κατά την οποία το β1 περνάει στο αριστερό χέρι τονισμένο και διπλασιασμένο στην οκτάβα, αποσκοπεί στην εδραίωση της ύπαρξής του και στη δημιουργία κορύφωσης, στην οποία συμβάλλει και η πύκνωση των συνηγήσεων στο δεξί χέρι. Η τονική κατάληξη είναι στη Λα-ύφεση-μείζονα, στην οποία θα εκτεθεί το β2.

Το β2 εισάγεται στη θέση του μ. 28 στη Λα-ύφεση-μείζονα, στο δεξί χέρι. Ο συνθέτης επαναφέρει εδώ τα παρεστιγμένα και συγκοπτόμενα σχήματα. Το β2 επαναλαμβάνεται μία πέμπτη ψηλότερα στα μ. 30-31 και καταλήγει στη δευτερεύουσα τονικότητα. Στα μ. 32-34 το β2 επεκτείνεται, αφού το συγκοπτόμενο σχήμα του επαναλαμβάνεται και στα δύο χέρια. Ο συνθέτης εμμένει και στο β2 στο να δοθεί έμφαση στο μπάσο – εξ ου και η ένδειξη *marcato il basso* – όπως ακριβώς συνέβη και στην επανάληψη του β1.

3. Σύνομη παρουσίαση του έργου

Στη σύνομη παρουσίαση του έργου παρατίθεται επιγραμματικά η Έκθεση των δύο θεμάτων, η οποία προηγήθηκε αναλυτικά, και δίνονται περισσότερες λεπτομέρειες όσον αφορά τη Γέφυρα, την Ανάπτυξη και την Coda του έργου. Η Επανάληψη παρουσιάζεται σε αντιστοιχία με την Έκθεση και οι μεταξύ των αποκλίσεις συνοψίζονται σε πίνακα.

3.1. Έκθεση: μ. 1-43

3.1.α. Α' Θέμα: μ. 1-13 (πρώτο τέταρτο) [4+2+2+2+2]

μ. 1-4: Εκτίθενται τα α1 και α2.

μ. 5-6: Εκτίθεται αλυσιδωτά το α3.

μ. 7-8: Επαναλαμβάνονται τα α1 και α2 αλυσιδωτά. Στο μ. 7 με άρση εισάγεται το α1 και στα δύο χέρια, μία οκτάβα ψηλότερα από το μ. 1. Στη συνέχεια, το α2 υποστηρίζεται από το αριστερό χέρι, είτε με γυμνές οκτάβες, είτε με συγχορδίες, οι οποίες στο μ. 8 πυκνώνουν, προετοιμάζοντας την κορύφωση που θα λάβει χώρα στα επόμενα μέτρα.

μ. 9-13: Ο συνθέτης σχολιάζει και επεκτείνει τα α1 και α2. Το αριστερό χέρι περνάει στο κλειδί του σολ. Ακολουθούν τα μ. 11-12, βασισμένα στα α1 και α2.

3.1.β. Γέφυρα: μ. 13-21 [(1+2+2)+(1+2+1)]

Η Γέφυρα χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα είναι βασισμένο στο α2, ενώ το δεύτερο τμήμα προοιωνίζεται το β2. Πιο συγκεκριμένα:



Μουσικό παράδειγμα 3

μ. 13-15: τμήμα από τη Γέφυρα της Έκθεσης, βασισμένο στο α2

μ. 13-17: Πρώτο τμήμα της Γέφυρας. Στα μ. 13-15 ο συνθέτης κινείται στην ντο-ελάσσονα [βλ. Μουσικό παράδειγμα 3].

Το α2 παρουσιάζεται στο δεξί χέρι αλυσιδωτά ενώ στο αριστερό, στο πρώτο μισό των μέτρων, απαντούν για πρώτη φορά δέκατα-έκτα συνοδευτικού χαρακτήρα με αντιστικτικές επεκτάσεις. Στα μ. 16-17 το α2 παρουσιάζεται με άρση και όχι κατόπιν συγκοπής, όπως εμφανιζόταν μέχρι τώρα στο έργο. Το τέχνασμα αυτό, συνδυαζόμενο με τη συνεχή ροή των δεκάτων-έκτων στο αριστερό χέρι, τα οποία περνούν τώρα στο κλειδί του σολ, με την πύκνωση της αρμονικής επεξεργασίας αλλά και με τις δυναμικές, δημιουργεί μια κορύφωση, που ο ακροατής θα περίμενε ότι θα οδηγήσει στην είσοδο του Β' Θέματος. Ωστόσο, η κατάληξη στη φα-ελάσσονα στο μ. 18 παρατείνει τη Γέφυρα, η οποία θα ήταν εξαιρετικά σύντομη, αν ολοκληρωνόταν στο μ. 17.

μ. 18-21: Δεύτερο τμήμα της Γέφυρας. Μπορεί η προηγούμενη κορύφωση να μην οδήγησε τελικά στην είσοδο του Β' Θέματος, αλλά ο συνθέτης παρουσιάζει εδώ ένα νέο στοιχείο, το οποίο αρχικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως εξελικτικό στάδιο των α1 και α2, αφού στο δεύτερο προς τρίτο παλμό του μέτρου παρουσιάζεται ένα συγκοπτόμενο σχήμα, όπως και στα μ. 1-4. Αυτή τη φορά πρόκειται για ένα τέταρτο δεμένο με όγδοο και δύο δέκατα-έκτα. Στην πορεία όμως, η φράση ξεδιπλώνεται διαφορετικά, καθώς είναι ουσιαστικά εμπνευσμένη από το β2, το οποίο και προοιωνίζεται [βλ. Μουσικό παράδειγμα 4].

Στο μ. 21 καταλήγει στη δευτερεύουσα τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα), την τονικότητα της έκθεσης του Β' Θέματος. Στο αριστερό χέρι, τα δέκατα-έκτα εξακολουθούν. Μια δεύτερη κορύφωση λαμβάνει χώρα, ολοκληρώνοντας τη Γέφυρα.



Μουσικό παράδειγμα 4

μ. 18-19: τμήμα από τη Γέφυρα της Έκθεσης που προοιωνίζεται το β2

3.1.γ. Β' Θέμα: μ. 21 (τελευταίο τέταρτο) – μ. 41 (πρώτο τέταρτο) [3+3+2+2+3+2+4]

μ. 21-27: Εκτίθεται το β1 στη Μι-ύφεση-μείζονα.

μ. 28-34: Εισάγεται το β2, σε μετρική θέση, στη Λα-ύφεση-μείζονα.

μ. 35-40: Εισάγεται το β3, με άρση, στη Μι-ύφεση-μείζονα.

3.1.δ. Καταληκτικά μέτρα της Έκθεσης: μ. 41-43

μ. 41-42: Ο συνθέτης σημειώνει *prima volta* και επαναφέρει το α1 με στόχο την κατάληξη στη δεσπίζουσα της ντο-ελάσσονος για να γίνει η επανάληψη της Έκθεσης. Η Έκθεση έχει ολοκληρωθεί. Ο αναλυτής θα περίμενε, ίσως, μετά την Έκθεση των β1, β2, β3 να ακολουθήσει ένας επίλογος, αντάξιος τουλάχιστον της ευρύτητας του Β' Θέματος. Αντ' αυτού, ο συνθέτης σπεύδει να περάσει στην Ανάπτυξη, με στόχο να παραθέσει μία ευρηματική Coda στο τέλος του έργου.

μ. 43: Καταληκτική συγχορδία της Έκθεσης.

3.2. Ανάπτυξη: μ. 44-83

Δομημένη σε πέντε ενότητες (*étapes*, όπως σημειώνει ο συνθέτης στο χειρόγραφο), στις οποίες λαμβάνει χώραν η ανάπτυξη-επεξεργασία του πλούσιου ρυθμικομελωδικού υλικού των δύο θεμάτων με ποικίλες τεχνικές.

3.2.α. Α' Ενότητα (*étape*): μ. 44-55 (τρίτο τέταρτο) [2+2+2+4+2]

Στην πρώτη και μεγαλύτερη Ενότητα της Ανάπτυξης αναπτύσσονται τα δύο βασικά κύτταρα του Α' Θέματος, α1 και α2, τα οποία εισάγονται διαδοχικά, αρχικά στη δευτερεύουσα τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα) και τη δεσπίζουσά της μέχρι το μ. 51, και κατόπιν στη σολ-ελάσσονα και τη δεσπίζουσά της, με τονική κατάληξη στο μ. 55 στη Σολ-μείζονα, τη δεσπίζουσα της κύριας τονικότητας του έργου. Η Ενότητα ολοκληρώνεται με κορύφωση.

3.2.β. Β' Ενότητα (étape): μ. 55 (τελευταίο τέταρτο) – μ. 65 (πρώτο μισό) [3+3+4]

Βασισμένη στο συνδυασμό του πρώτου τμήματος του β1 με το α2. Στον τελευταίο παλμό του μ. 55 εισάγεται το β1 στο δεξί χέρι. Όμως στο μ. 57, από το πρώτο συγκοπτόμενο σχήμα του β1 και μετά, ακολουθεί το α2, το οποίο αποκτά τον κυρίαρχο ρόλο μέχρι και τον τρίτο παλμό του μ. 61. Ο συνθέτης εμπλουτίζει την πιανιστική συνοδεία με την οποία εμφανίστηκε το β1 στην Έκθεση, προσθέτοντας τρίηχα στη θέση των διήχων. Έτσι, στο μ. 59 συνυπάρχουν για πρώτη φορά τρίηχο με διήχο στο δεξί χέρι. Από τον τέταρτο παλμό του μ. 61 εισάγεται πάλι το πρώτο τμήμα του β1, αυτή τη φορά εναρμονισμένο με κάθετες συνηχήσεις χρωματικού χαρακτήρα. Ακολουθεί, ομοίως με την αρχή της Ενότητας, το α2, το οποίο, με την αρωγή τεχνητών δεσποζουσών, οδηγεί το έργο στη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, τονικότητα στην οποία θα παρουσιαστεί η επόμενη Ενότητα της Ανάπτυξης. Σημειώνεται κορώνα.

3.2.γ. Γ' Ενότητα (étape): μ. 65 (δεύτερο μισό) – μ. 71 [2+2+2+1]

Η Ενότητα αυτή πορεύεται στη Μι-μείζονα μέχρι το μ. 69 και καταλήγει στην ομώνυμη ελάσσονά της. Είναι βασισμένη αποκλειστικά στο β2, το οποίο εισάγεται στο δεύτερο μισό του μ. 65, στο αριστερό χέρι. Το δεξί χέρι συμπορεύεται με δέκατα-έκτα που ερμηνεύονται *portamento*. Στα μ. 67-68 το β2 παρουσιάζεται στο δεξί χέρι στην τονικότητα της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, ενώ τα δέκατα-έκτα περνούν στο αριστερό χέρι. Η Ενότητα ολοκληρώνεται με μία τελευταία είσοδο του β2 στο αριστερό χέρι, στη μι-ελάσσονα, τονικότητα στην οποία θα παρουσιαστεί η Δ' Ενότητα.

3.2.δ. Δ' Ενότητα (étape): μ. 72-79 [3+3+2]

Η παρούσα Ενότητα είναι ένα φουγκάτο στη μι-ελάσσονα με θέμα τα α1-α2, τα οποία εισάγονται στο τελευταίο όγδοο του μ. 71 και μέχρι το πρώτο μισό του μ. 73 στο δεξί χέρι [βλ. Μουσικό παράδειγμα 5]. Η τονική απάντηση έρχεται στο αριστερό χέρι στο μ. 73, ενώ στο δεξί παρουσιάζεται ένα περιστασιακό αντίθεμα με δέκατα-έκτα. Στο τελευταίο τέταρτο του μ. 73 εισάγονται στο αριστερό χέρι τα α1-α2 σε μεγέθυνση και διπλασιασμένα στην οκτάβα. Στο μ. 75 ως αντίθεμα παρουσιάζεται το β3, το οποίο μέχρι στιγμής δεν είχε αξιοποιηθεί στην Ανάπτυξη. Το β3 εισάγεται και στα μ. 76-77 και 78-79, όπου το φουγκάτο ολοκληρώνεται με τονική κατάληξη τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, από την οποία ξεκινάει και η τελευταία Ενότητα της Ανάπτυξης.

71 Etape IV
Fugato

f

α1-α2 ως θέμα του fugato

73 *pp*

p

α1-α2 τονική απάντηση

mf

75 *p*

β3 ως αντίθεμα

β3

α1-α2 σε μεγέθυνση και διπλασιασμένα στην οκτάβα

78 Etape V

β3

Μουσικό παράδειγμα 5
μ. 72-79: Ανάπτυξη, Δ' Ενότητα (étape): Fugato

3.2.ε. Ε' Ενότητα (étape): μ. 80-83 [2+2]

Η παρούσα είναι η μικρότερη Ενότητα της Ανάπτυξης, με ρόλο αναμεταβατικού μέρους που οδηγεί στην Επανάκτηση. Η Ενότητα είναι βασισμένη στην επεξεργασία του α3, το οποίο εισάγεται τέσσερις φορές (μία σε κάθε μέτρο) και συμπορεύεται με το α1, το οποίο προαναγγέλλει το Α' Θέμα. Με αφετηρία τη μι-ελάσσονα, ο συνθέτης περνάει στη δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 82 για να καταλήξει στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος.

3.3. Επανέκθεση: μ. 84-121 (πρώτο τέταρτο)

Η Επανέκθεση παρουσιάζεται επιγραμματικά στον πίνακα 1:

<i>Allegro en forme S dithématique (AKI-Ντ 14)</i>		
Έκθεση (μ. 1-43)	Επανέκθεση (μ. 84-121)	Παρατηρήσεις
μ. 1-13	μ. 84-96	Α' Θέμα
μ. 13-21	μ. 96-101	Γέφυρα: Παραλείπονται τα αντίστοιχα μέτρα των μ. 18-20
μ. 21-43	μ. 101-121	Β' Θέμα: Παραλείπονται τα αντίστοιχα μέτρα των μ. 41-42

Πίνακας 1: Αντιστοίχιση Έκθεσης – Επανέκθεσης

3.3.α. Α' Θέμα: μ. 84-96 (πρώτο τέταρτο)

Επανεκτίθεται το Α' Θέμα. Αντίστοιχα μέτρα της Έκθεσης: 1-13 (πρώτο τέταρτο).

3.3.β. Γέφυρα: μ. 96-101

Στην Επανέκθεση παραλείπονται τα αντίστοιχα μέτρα των μ. 18-20, τα οποία στην Έκθεση προοιωνίζονταν το Β' Θέμα, γιατί ήταν βασισμένα στο β2. Άρα τα μ. 96-101 είναι αντίστοιχα των μ. 13-17 και 21 της Έκθεσης. Η τονική εξέλιξη είναι στη Ντο-μείζονα, την ομώνυμη της κύριας τονικότητας.

3.3.γ. Β' Θέμα: μ. 101 (τελευταίο τέταρτο) – μ. 121 (πρώτο τέταρτο)

μ. 101-107: Επανέκθεση του β1 στη Ντο-μείζονα, με τονική εξέλιξη στη φα-ελάσσονα. Αντίστοιχα μέτρα της Έκθεσης: 21-27.

μ. 108-114: Επανέκθεση του β2 στη φα-ελάσσονα. Τα μ. 112-114 είναι η επέκταση του β2 ομοίως με την Έκθεση. Αντίστοιχα μέτρα της Έκθεσης: 28-34. Τονική εξέλιξη στη ντο-ελάσσονα.

μ. 115-121: Επανέκθεση του β3 στη ντο-ελάσσονα. Αντίστοιχα μέτρα της Έκθεσης: 35-40 και 43. Στην Επανέκθεση δεν υπάρχουν αντίστοιχα μέτρα των μ. 41-42 της Έκθεσης, τα οποία χρησίμευαν για να οδηγηθεί το έργο στην επανάληψη της Έκθεσης.

3.4. Coda: μ. 121 (από το δεύτερο τέταρτο) – μ. 132 [5+2+3+2]

Βασισμένη στην ταυτόχρονη έκθεση των α1 και α2 του Α' Θέματος και των β1 και β2 του Β' Θέματος. Θα μπορούσε να αποτελεί μία ακόμα Ενότητα της Ανάπτυξης. Ο συνθέτης σημειώνει χαρακτηριστικά στο χειρόγραφο του έργου «Développement terminal» (Τελική ανάπτυξη). Η Coda είναι στη ντο-ελάσσονα.

μ. 121-127: Στα μ. 121-122 συμπορεύονται τα α1-α2 στο δεξί χέρι με το β2 στο αριστερό, ενώ στο δεύτερο μισό του μ. 122 εισάγεται ως δεύτερη φωνή στο δεξί χέρι το πρώτο τμήμα του β1. Ακολουθεί στο δεύτερο μισό του μ. 123, στο αριστερό χέρι, το β2 μία 5η καθαρή ψηλότερα. Στα μ. 124 και 125 παρουσιάζονται επίσης το α2 και το πρώτο τμήμα του β1 μία 5η καθαρή ψηλότερα. Η παρούσα ομάδα μέτρων ολοκληρώνεται στο μ. 127 με την επανάληψη τμήματος του β2 και πτώση στη ντο-ελάσσονα [βλ. Μουσικό παράδειγμα 6].

Μουσικό παράδειγμα 6

μ. 121-127: Coda. Αντιστικτική επεξεργασία των α1-α2
σε συνοδοιπορία με τα β1-β2

μ. 127 (τελευταίο όγδοο) – μ. 132: Καταληκτικά μέτρα της Coda, με την παράθεση τριήχων διπλασιασμένων στην οκτάβα και εμπνευσμένων από τα α1-α2, τα οποία καταλήγουν στο μ. 131 στη ντο-ελάσσονα σε πρώτη αναστροφή. Ακολουθεί τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα.

4. Συμπεράσματα

4.1. Παράμετροι που διαφοροποιούν τα δύο Θέματα

4.1.α. Ο χαρακτήρας

Το Α' Θέμα είναι ρωμαλέο, αποφασιστικό και τα δύο πρωτεύοντα κύτταρά του, α1 και α2, σύντομα και στομφώδη, εκτίθενται δε διπλασιασμένα στην οκτάβα χωρίς αρμονική επεξεργασία. Το α3, παρ' όλο που δεν σηματοδοτεί μετατροπία, παρουσιάζεται εναρμονισμένο με τονική κατάληξη στη δευτερεύουσα τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα), γεγονός που προοιωνίζεται από πολύ νωρίς το Β' Θέμα, το οποίο κατά κανόνα πρέπει να είναι στη Μι-ύφεση-μείζονα.

Το Β' Θέμα συντίθεται από τρία αυτόνομα στοιχεία αντιστικτικού χαρακτήρα, καθένα εκ των οποίων αποτελεί μία διαφορετική φράση, ένα διαφορετικό μουσικό γεγονός, όπως ήδη προαναφέρθηκε. Εν αντιθέσει με το Α' Θέμα, το Β' Θέμα διακρίνεται από μία εσωτερική ισορροπία, η οποία έγκειται κυρίως στην απουσία τριήχων και στη συνεχή χρήση τετάρτων και ογδών, τα οποία ωστόσο προσδίδουν μια ιδιαίτερη κινητικότητα στο Β' Θέμα και μια φαινομενική πραότητα. Το β2 διαφοροποιείται μερικώς, λόγω του ρυθμικού σχήματος όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο-έκτο, το οποίο κυριαρχεί στο Α' Θέμα. Έτσι λοιπόν, δεν είναι τυχαία η παρουσία του β2 στα μ. 18-20 της Γέφυρας, όπου το β2 προοιωνίζεται μεν το Β' Θέμα, αλλά είναι και ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο Θεμάτων.

4.1.β. Παράθεση των Θεμάτων

Ο τρόπος που παρατίθενται τα κύτταρα α1, α2 και α3 του Α' Θέματος διαφέρει από τον αντίστοιχο των στοιχείων β1, β2 και β3 του Β' Θέματος. Πιο συγκεκριμένα, τα α1 και α2 παρουσιάζονται ενωμένα, συνθέτοντας μία ανιούσας κίνησης μελωδική γραμμή. Το α2 παρουσιάζεται μεμονωμένο κυρίως στη Γέφυρα της έκθεσης, όπου αποτελεί το κύριο δομικό συστατικό της. Τα β1, β2, β3 διατηρούν την αυτονομία τους. Στην Ανάπτυξη και στην Coda, ολόκληρα ή τμήματα αυτών τυγχάνει να συνδυάζονται με τα α1, α2, α3 του Α' Θέματος στο πλαίσιο μιας αντιστικτικής συνοδοιπορίας των ρυθμικομελωδικών τους σχημάτων.

4.1.γ. Πλαισίωση των Θεμάτων στην Έκθεση

Ο τρόπος με τον οποίο πλαισιώνονται τα δύο Θέματα στην Έκθεση είναι τελείως διαφορετικός. Τα α1 και α2 παρουσιάζονται ομοφωνικά, ενώ το α3 με πλούσια εναρμόνιση. Το β1 πλαισιώνεται από ομοιόμορφη, πιανιστικού στυλ συνοδεία, η οποία δίνει τη θέση της σε πλούσια

εναρμόνιση λίγο πριν την είσοδο του β2, το οποίο συνοδεύεται από συνηχήσεις σε αξίες τετάρτων. Τέλος, πάνω σε συγχορδίες μεγάλων αξιών ξεδιπλώνεται ανάγλυφο και ιδιαίτερα λυρικό το β3.

4.1.δ. Οι δυναμικές

Οι δυναμικές ενισχύουν τη διαφορετικότητα των Θεμάτων. Στο Α' Θέμα υπερισχύουν τα *sf* και οι απότομες αλλαγές δυναμικών, όπως *sfp* ή *fp* μετά από *crescendo*. Επιπλέον, η έκθεση του Α' Θέματος ολοκληρώνεται με *crescendo – f*. Στο Β' Θέμα, οι δυναμικές που υπερισχύουν είναι *p* και *pp*, ενώ δεν λείπουν και οι ενδείξεις *dolce* και *espressivo*. Το μόνο *fp* που απαντά εδώ είναι στην είσοδο του β2, το οποίο, όπως ήδη προαναφέρθηκε, εμφανίζει μακρινή συγγένεια με το ρυθμικό υλικό του Α' Θέματος.

4.1.ε. Διαστηματική σύνθεση των Θεμάτων

Τα διαστήματα που συνθέτουν τα Θέματα διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο για τη μεταξύ τους διαφοροποίηση. Το Α' Θέμα αποτελείται κυρίως από αλληλουχίες μικρών διαστημάτων. Κυρίαρχο είναι το διάστημα της 4ης καθαρής, το οποίο είναι το εναρκτήριο διάστημα του α1 αλλά και το διάστημα που χαρακτηρίζει το α2. Στο Β' Θέμα, εκτός από το διάστημα της 4ης καθαρής, υπάρχουν και άλλα διαστήματα, τα οποία ενισχύουν τη δραματικότητα και τη λυρικότητά του, όπως το κατιόν εναρκτήριο διάστημα της 5ης καθαρής του β1 ή το ανιόν διάστημα της 7ης μικρής στο τέλος του β1 και στο πρώτο τμήμα του β3. Επιπλέον, χαρακτηριστικό είναι και το διάστημα του ημιτονίου, το οποίο, επαναλαμβανόμενο, δίνει χρωματικό χαρακτήρα στο πρώτο τμήμα του β3. Τα παραπάνω διαστήματα είναι εκείνα τα οποία κατά την Ανάπτυξη εντείνουν τη δράση και προωθούν την εξέλιξη του έργου.

4.2. Παράμετροι που ενοποιούν τα δύο Θέματα

4.2.α. Ρυθμικά σχήματα

α'. Τα συγκοπτόμενα σχήματα, με ποικίλες ρυθμικές διαφοροποιήσεις, ενοποιούν τα δύο Θέματα. Παρουσιάζονται στην ένωση του α1 με το α2, στο πρώτο προς δεύτερο και στο δεύτερο προς τρίτο μέτρο του β1, καθώς και στο πρώτο προς δεύτερο μέτρο του β2. Χωρίς συγκοπτόμενα σχήματα παρουσιάζονται τα α3 και β3.

β'. Το παρεστιγμένο σχήμα όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο-έκτο εμφανίζεται στα α1, α3 και β2. Επιπλέον, το β2 αρχίζει με τη μεγέθυνση του εν λόγω σχήματος.

4.2.β. Διαστηματικές αλληλουχίες

Η διαστηματική αλληλουχία που σχηματίζει το α2 (διαστήματα 2ας μικρής ή μεγάλης, τα οποία ενώνονται με μία 4η καθαρή) εμπεριέχεται και στο πρώτο μέτρο του β1 αλλά και στο καταληκτικό τμήμα του β3, κάθε φορά βέβαια με διαφορετική σύνθεση των ρυθμικών αξιών.

4.3. Τεχνικές επεξεργασίας των Θεμάτων

Ο συνθέτης δεν συνέθεσε τυχαία τα δύο θέματα. Ο γενικότερος χαρακτήρας του α3 και των β1, β2, β3 είναι αντισιτικτικός,¹¹ γι' αυτό και ο Παπαϊωάννου ακολουθεί, ως επί το πλείστον, αντισιτικτικές τεχνικές επεξεργασίας τους στην Ανάπτυξη, οι οποίες παρατίθενται σε πέντε ενότητες, ακολουθώντας μια κορύφωση όσον αφορά τη σύνθεση και συνύπαρξη των τριών διαφορετικών κυττάρων (α1, α2, α3) του Α' Θέματος και το πώς αυτά εμπλέκονται, συμπορεύονται και συνδυάζονται με τα τρία στοιχεία (β1, β2, β3) του Β' Θέματος. Πιο συγκεκριμένα: Στην Α' Ενότητα παρουσιάζονται μόνο τα α1-α2 με τη μορφή θέματος και απάντησης. Στη Β' Ενότητα, όμως, το πρώτο τμήμα του β1 ενώνεται με το α2, συνθέτοντας μία νέα φράση θεματικού χαρακτήρα, πλαισιωμένη από πιανιστική συνοδεία προερχόμενη από την αντίστοιχη που πλαισιώνει το β1 στην Έκθεση. Στη συνέχεια, η ένδειξη *poco vivo* βρίσκει μόνο του το α2 να οδηγεί το έργο στην επόμενη Ενότητα της Ανάπτυξης. Στην Γ' Ενότητα πρωτοστατεί το β2, συνοδευόμενο από ελεύθερη μελωδική γραμμή δέκατων-έκτων. Στην Δ' Ενότητα, η αντισιτικτική επεξεργασία των θεμάτων αποκτά τη μορφή ενός φουγκάτου, το θέμα του οποίου είναι τα α1-α2. Χαρακτηριστική είναι η μεγέθυνση των α1-α2 και η συνύπαρξή τους με το β3, το οποίο εμφανίζεται με παραλλαγμένο διαστηματικά το πρώτο τμήμα του. Η επεξεργασία του β3 ολοκληρώνει την Ενότητα. Στην Ε' Ενότητα, το α3 συνδυάζεται με το α1 μέσα σε πλούσια αντισιτικτική κίνηση, από την οποία προκύπτει ένα πλούσιο αρμονικό πλαίσιο. Αντισιτικτική επεξεργασία των α1-α2 σε συνοδοιοπορία με τα β1 και β2 απαντά και στην Coda του έργου.

¹¹ Την εποχή που γράφτηκε το *Allegro en forme S dithématique*, ο Παπαϊωάννου μελετά, μεταξύ άλλων, το έργο του J. S. Bach και ενσωματώνει στο έργο του αντισιτικτικές τεχνικές. Συνθέτει το *Preludio & Fuga*, AKI-Nt 2, για δύο πιάνα, και το *Fantasia e Fuga*, AKI-Nt 12, για έγχορδα, όπως ήδη προαναφέρθηκε, ενώ γενικά οι αντισιτικτικές τεχνικές απαντούν σε όλη τη συνθετική του δημιουργία, με όποια μουσική γλώσσα και αν εκφράζεται, ακόμα και όταν διαμορφώνεται το προσωπικό του ιδίωμα.

4.4. Ο αρμονικός σκελετός – οδηγός ακρόασης

Το έργο δεν έχει ερμηνευτεί μέχρι σήμερα. Ηχογραφήθηκε ηλεκτρονικά από τη γράφουσα και ευθύς παρακάτω παρατίθεται ένας ενδεικτικός οδηγός ακρόασης. Ο συνθέτης δεν υποδεικνύει επακριβώς το tempo. Δεδομένης, όμως, της χρονικής αγωγής *Allegro passionato*, το τέταρτο εκτελείται από τον υπολογιστή στο 120.

00':00'': μ. 1-13: Περιοχή του Α' Θέματος: ντο-ελάσσονα (κύρια τονικότητα).

00':24'': μ. 13-21: Γέφυρα: από τη ντο-ελάσσονα στη Μι-ύφεση-μείζονα (δευτερεύουσα τονικότητα).

00':41'': μ. 21-41: Περιοχή του Β' Θέματος: β1 στη Μι-ύφεση-μείζονα, β2 από τη Λα-ύφεση-μείζονα στη Μι-ύφεση-μείζονα, β3 στη Μι-ύφεση-μείζονα.

01':20'': μ. 41-42: Μεταβατικά μέτρα που οδηγούν στην επανάληψη της Έκθεσης. Κατάληξη στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος.

01':24'': Επανάληψη της Έκθεσης (μ. 1-40 & 43).

02':46'': μ. 44-55: Α' Ενότητα της Ανάπτυξης: Μι-ύφεση-μείζονα, τονική κατάληξη στη Σολ-μείζονα.

03':10'': μ. 55-65: Β' Ενότητα της Ανάπτυξης: Σολ-μείζονα, τονική κατάληξη στη Μι-μείζονα.

03':30'': μ. 65-71: Γ' Ενότητα της Ανάπτυξης: Μι-μείζονα, τονική κατάληξη στη μι-ελάσσονα.

03':44'': μ. 72-79: Δ' Ενότητα της Ανάπτυξης: μι-ελάσσονα με τονική κατάληξη στη Ντο-μείζονα.

04':00'': μ. 80-83: Ε' Ενότητα της Ανάπτυξης: Ντο-μείζονα, κατάληξη στη δεσπόζουσά της.

04':09'': μ. 84-96: Επανέκθεση του Α' Θέματος: ντο ελάσσονα.

04':33'': μ. 96-101: Γέφυρα: Ντο μείζονα.

04':44'': μ. 101-121: Επανέκθεση του Β' Θέματος: Ντο-μείζονα, φα-ελάσσονα, Μι-ύφεση-μείζονα, ντο-ελάσσονα.

05':22'': μ. 121-127: Coda: ντο-ελάσσονα.

05':36'': μ. 127-132: Καταληκτικά μέτρα της Coda: ντο-ελάσσονα.

Συνολική διάρκεια έργου: 05':45'' περίπου.¹²

¹² Η διάρκεια είναι ενδεικτική. Η ζωντανή εκτέλεση του έργου, ακόμα και στο ίδιο tempo, θα έχει κάποια – έστω και μικρή – απόκλιση.

4.5. Οι κορυφώσεις του έργου

Οι κορυφώσεις του έργου χτίζονται κυρίως με το συνδυασμό όλων ή μερικών από τις παρακάτω παραμέτρους:

1. Με την παράθεση των κυττάρων α1, α2, α3 του Α' Θέματος ή των στοιχείων β1, β2, β3 του Β' Θέματος, τα οποία μπορεί να παρουσιάζονται:
 - α'. Συνεχώς επαναλαμβανόμενα, ολόκληρα ή τμηματικά.
 - β'. Διπλασιασμένα στην οκτάβα.
 - γ'. Τονισμένα.
2. Με την πύκνωση των ρυθμικών αξιών.
3. Με τη χρήση δυναμικών.
4. Με την πύκνωση της αντιστικτικής επεξεργασίας [βλ. Μουσικό παράδειγμα 6].
5. Με την πύκνωση της αρμονικής επεξεργασίας [βλ. Μουσικό παράδειγμα 7].



Μουσικό παράδειγμα 7

μ. 91-96 (πρώτο τέταρτο): Επανέκθεση, ολοκλήρωση της περιοχής του Α' Θέματος. Την κορύφωση χτίζουν: η αλυσιδωτή επανάληψη του α2, η πύκνωση της αρμονικής επεξεργασίας, οι τονισμένοι φθόγγοι στο αριστερό χέρι και οι δυναμικές.

Η κορύφωση πραγματοποιήθηκε ομοίως και στην Έκθεση (μ. 8-13)

με διαφοροποίηση στις δυναμικές, στοίχείο που προωθεί την εξέλιξη του έργου στην Επανέκθεση

4.6. Παράμετροι που προωθούν την εξέλιξη του έργου στην Επανέκθεση

Η Επανέκθεση, ακόμα και αν δεν διαφέρει καθόλου από την Έκθεση, ολοκληρώνει την εξέλιξη του έργου ή του μέρους αυτού που έχει συντεθεί σε μορφή σονάτας. Η επανέκθεση του Β' Θέματος στην ομώνυμη μείζονα (β1), στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (β2) και στην κύρια τονικότητα (β3) ήδη αποτελεί τρανταχτό στοιχείο εξέλιξης του έργου. Ωστόσο, στην παρούσα ανάλυση επισημαίνονται και οι παρακάτω παράμετροι:

α'. Η συνοδεία με τρίηχα του β1 (μ. 101-104).

β'. Η κάθετη παράθεση τριήχων και τετραήχων στη Γέφυρα (μ. 99-101).

γ'. Η αντισιτικτικού χαρακτήρα μελωδική γραμμή δέκατων-έκτων *legato* που συμπορεύεται με το β1 (μ. 105-107), το οποίο στην Επανέκθεση παρουσιάζεται τονισμένο στο αριστερό χέρι.

δ'. Η αντισιτικτικού χαρακτήρα μελωδική γραμμή *portamento* που συμπορεύεται με το β2, το οποίο στην Επανέκθεση εμφανίζεται πάλι στο δεξί χέρι, αλλά στην ψηλή περιοχή του οργάνου.

ε'. Η μερική διαφοροποίηση των δυναμικών.

5. Γενική αποτίμηση του έργου

Το *Allegro en forme S[onate] dithématique* (AKI-Nτ 14) του Γ. Α. Παπαϊωάννου είναι τύπος σονάτας σε τρεις ενότητες:¹³ Έκθεση – Ανάπτυξη (Επεξεργασία) – Επανέκθεση, με την προσθήκη μίας τέταρτης ενότητας ως Coda, και κινείται στο πλαίσιο της μπετοβενικής μορφής της σονάτας.

Η ευρηματική και σαφής αποτύπωση των κυττάρων του Α' Θέματος και των στοιχείων του Β' Θέματος, που συνθέτουν το γενεσιουργό ρυθμικομελωδικό υλικό του έργου, η αναγνωρισιμότητα, η μεταξύ τους συνοχή και συνοδοιπορία κατά την Ανάπτυξη, η οποία συντελείται κυρίως με αντισιτικτικές τεχνικές, επιβεβαιώνοντας μέτρο προς μέτρο το λόγο ύπαρξης αλλά και την προέλευση του υπό επεξεργασία υλικού, μαρτυρούν έναν χαρισματικό δημιουργό, ο οποίος, παρά το νεαρό της ηλικίας του, έχει κατανοήσει εις βάθος την πλοκή των δομικών χαρακτηριστικών της μορφής σονάτας, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός σφιχτοδεμένου δομικά μουσικού οργανισμού, του οποίου ούτε μία νότα δεν είναι περιττή.

Επιπροσθέτως, το έργο, μολονότι δημιουργείται υπό το κράτος της εξέτασης του νεαρού συνθέτη για την απόκτηση του Διπλώματος της

¹³ Φούλιας, ό.π., σ. 97.

Σύνθεσης, εμπεριέχει αρχές οι οποίες, παρ' όλο που βρίσκονται σε εμβρυακή κατάσταση, προμηνούν την μετέπειτα συνθετική ιδιοσυγκρασία του Παπαϊωάννου.

Οι αρχές αυτές συνοφίζονται στο απόσπασμα που ακολουθεί από διάλεξη που έδωσε ο συνθέτης στις 6 Απριλίου 1965 στην Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής,¹⁴ με θέμα «Φαντασία, σκέψη και τεχνική»,¹⁵ και διέπουν όλο το συνθετικό του έργο, το οποίο διανύει τον 20ό αιώνα, υιοθετώντας, πάντα δημιουργικά, ποικίλες αισθητικές αντιλήψεις (προχωρημένη τονική αρμονία, ιμπρεσιονισμό, Εθνική Σχολή, ατονικότητα, δωδεκαφθογγισμό, προσωπικό ιδίωμα).¹⁶

Κάθε μουσική σύνθεση είναι προϊόν μίας γενεσιουργού ιδέας, δηλαδή ενός πυρήνος που περιέχει σε εμβρυακή κατάσταση όλα τα χαρακτηριστικά ενός τέλει οργανισμού και που το ονομάζουμε μοτίβο, είναι αυτό που συλλαμβάνεται σε κείνη την ιδιάζουσα ψυχολογική κατάσταση, την έμπνευση, και που η διάρκειά της είναι πολύ σύντομη. Συγκεκριμένα, ας δούμε ποια είναι αυτή η πορεία που με αφετηρία τον πυρήνα (μοτίβο) φτάνει στο ολοκληρωμένο έργο. Το μουσικό έργο είναι ένας πλήρης και αυτάρκης οργανισμός, κατ' ανάγκην αποτελείται από κύρια και δευτερεύοντα στοιχεία. Κι εδώ ακριβώς είναι ο ρόλος της τεχνικής: να ισοροπήσει τα άνισα αυτά στοιχεία [...]. Καθώς κάθε μουσική σύνθεση είναι ένα αρχιτεκτόνημα, η γενική μορφή, το γενικό του διάγραμμα, άλλοτε καθορίζεται εξ αρχής, άλλοτε όμως, αφού πρώτα προχωρήσει αρκετά η κατασκευή ως ένα σημείο, κι αυτό, γιατί η μουσική παρουσιάζει τις κατασκευές της μέσα στο χρόνο [...]. Συμβαίνει το αρχικό μοτίβο να δώσει το ίδιο τη νύξη σχετικά με τη μορφή που μέσα σ' αυτήν θα αναπτυχθεί και θα εξελιχθεί. Το γενικό διάγραμμα μπορεί να είναι σύλληψη της φαντασίας μόνο, που θα το διαρθρώσει η σκέψη με τη βοήθεια της τεχνικής. Πάλι έχει το προβάδισμα η σκέψη, καταστρώνει το

¹⁴ Η Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής ιδρύθηκε το 1960. Πρωτεργάτης και εμπνευστής της ήταν ο Παναγιώτης Μιχαήλ (1903-1969). Περισσότερες πληροφορίες παρέχονται στην επίσημη ιστοσελίδα της Εταιρείας: <http://www.hellenicaesthetics.gr>.

¹⁵ Βλ. Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2008, τ. Β', Παράρτημα, σ. 94, όπου αποσπάσματα της διάλεξης, στα οποία διατηρείται η ορθογραφία του γράφοντος. Πρβλ. επίσης: Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Παπαϊωάννου, φάκελος «Διαλέξεις».

¹⁶ Ντούρου, ό.π., τ. Α', σ. 890, όπου γίνεται μια επιγραμματική παρουσίαση των συνθετικών επιδιώξεων του ύστερου Παπαϊωάννου, οι οποίες συνοφίζουν το προσωπικό του ιδίωμα.

διάγραμμα, που για την ολοκλήρωσή του σε έργο θα συνεργασθί με άλλους παράγοντες: την φαντασία και την τεχνική.

Η παράθεση αποσπασμάτων από την εν λόγω διάλεξη κλείνει με την διατύπωση του τι είναι «ιδέα» για τον Παπαϊωάννου:

Τι είναι αυτό που λέμε ιδέα; Ένας σπινθήρας μέσα στο άπειρο. Παρουσιάζεται σαν ηχητικό φαινόμενο. Τελικός σκοπός του είναι να θέση σε κίνηση τον ψυχισμό του ακροατή, για να το μετουσιώσει πνευματικά και αισθητικά.

Ολοκληρώνοντας, μια τελευταία διαπίστωση έρχεται ως φυσικό επακόλουθο των όσων προαναφέρθηκαν: το *Allegro en forme S dithématique* είναι «ένας σπινθήρας στο άπειρο» προερχόμενος από ένα δημιουργικό και ταλαντούχο νέο συνθέτη, τον οποίο, καθ' όλη την πορεία του στο μουσικό στερέωμα και μέχρι τις τελευταίες στιγμές της συνθετικής του δημιουργίας, συντρόφευαν ο δυναμισμός και η ζωντάνια των νεανικών του συνθέσεων, ώσπου και η ίδια του η ύπαρξη, κράμα αστείρευτης ικμάδας και κατασταλαγμένης βαθιάς γνώσης, να γίνει «ένας σπινθήρας μέσα στο άπειρο» το 1989, χρονολογία που ο μεγάλος συνθέτης και δάσκαλος πέρασε στην αιωνιότητα.

6. Η σονάτα ως είδος και ως μορφή στην εργογραφία του Γ. Α. Παπαϊωάννου

Το *Allegro en forme S[onate] dithématique* (AKI-Nτ 14) είναι μόνο η απαρχή της ενασχόλησης του συνθέτη με την μορφή της σονάτας αλλά και τη σονάτα γενικότερα ως είδος έργου, οι οποίες θα τον συντροφεύσουν σε όλη τη διάρκεια της συνθετικής του δημιουργίας. Το 1936, δύο χρόνια μετά το *Allegro*, ο Παπαϊωάννου συνθέτει τη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (AKI-Nτ 23) και δέκα χρόνια μετά ακόμα μία *Σονάτα* για τα ίδια όργανα (AKI-Nτ 116). Το 1958 ολοκληρώνει τη *Σονάτα για πιάνο* (AKI-Nτ 154), το 1962 τη *Σονατίνα για φλάουτο και κιθάρα* (AKI-Nτ 174) και το 1988 τη *Σονάτα για τσέλο και πιάνο* (AKI-Nτ 246), που είναι και το προτελευταίο ολοκληρωμένο έργο του. Παράλληλα, μέρη σε μορφή σονάτας απαντούν στις συμφωνίες και τα κοντσέρτα του για σολιστικά όργανα και ορχήστρα.

Αντί επιλόγου

Συχνά, με την Ολυμπία Ψυχοπαίδη μοιραζόμασταν την αγάπη μας για την ποίηση, την παντοτινή συντρόφισσα της μουσικής. Μιλούσαμε για την σχέση γλώσσας και μουσικής στο πλαίσιο της εκπόνησης της διδακτορικής

μου διατριβής, στην οποία προσεγγίζονται, μεταξύ άλλων, μελοποιημένα από τον Παπαϊωάννου ποιήματα σύγχρονών του ποιητών που ανήκαν κυρίως στον κύκλο της αείμνηστης λογοτέχνης και συζύγου του Ειρήνης, και ένιωθα ότι η ποίηση γινόταν ένα ιδεόγραμμα, στο οποίο όλοι είχαμε τη θέση μας, απόντες και παρόντες, σαν να συνοδοιπορούσαμε σε έναν ασύλληπτο χωροχρόνο...

Αν και γνωρίζω ότι αποκλίνω από την πεπατημένη οδό ολοκλήρωσης μιας επιστημονικής εργασίας, κλείνω με την παράθεση μερικών ταπεινών στίχων μου, ως έκφραση ευγνωμοσύνης σε εκείνη για την αγάπη που μου εμφύσησε για την μουσικολογική έρευνα:

*Το πέπλο σου γλίστρησε απ' τους ώμους μιας θεάς,
στο κοντσέρτο που αγάπησες το είναι σου κουρνιάζει.
Όλα όσα μου πες απόηχος συνήχησης γλυκιάς
κι η μουσική μου φράση στο τέλος της πλησιάζει...*

Ελληνικές χορωδίες της Διασποράς

Ούρσουλα Βρυζάκη

Μπουζούκι, Ρεμπέτικο και Μίκης Θεοδωράκης είναι οι πρώτες λέξεις που έρχονται στο μυαλό των Ελλήνων της Διασποράς σχετικά με την μουσική,¹ σύμφωνα με πρόσφατη έρευνα της Κάπα Research σε συνεργασία με το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard. Κεντρικά ερωτήματα της εν λόγω έρευνας ήταν: «Ποιοι είναι οι Έλληνες της Διασποράς;», «Ποια στοιχεία ενώνουν τους Έλληνες ανά τον κόσμο;» και «Ποιες “λέξεις” ορίζουν τον Ελληνισμό σήμερα;». Η μουσική ήταν το θέμα δύο ερωτήσεων² σχετικά με τις λέξεις που ορίζουν τον Ελληνισμό, ενώ ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις κατέλαβαν τις δύο πρώτες θέσεις στις απαντήσεις που δόθηκαν στο ερώτημα «Ποιος είναι ο πρώτος έλληνας καλλιτέχνης που σας έρχεται στο μυαλό;».³ Η μουσική φαίνεται λοιπόν να παίζει σημαντικό ρόλο στον ορισμό του ελληνικού στοιχείου για τους Έλληνες της Διασποράς.

Στην ίδια έρευνα εμφανίζεται το προφίλ του σύγχρονου έλληνα μετανάστη, που διαφοροποιείται από αυτό των προηγούμενων γενεών.⁴ Πράγματι, οι περισσότεροι αναλυτές μιλούν σήμερα για ένα ιδιαίτερο “τρίτο κύμα” μετανάστευσης, που συχνά χαρακτηρίζεται και ως “brain drain”,⁵ τονίζοντας το γεγονός ότι οι σύγχρονοι μετανάστες είναι ως επί το

¹ Έρευνα της Κάπα Research και του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard με θέμα “Ο Ελληνισμός ανά τον κόσμο”. Βλ. *Hellenism in the World: A Survey Across Five Continents*, παρουσίαση επιλεγμένων αποτελεσμάτων της έρευνας στην Ουάσιγκτον, στις 29 Μαρτίου 2018, <https://kaparesearch.com/ελληνισμός-διασπορά-παρουσίαση> (πρόσβαση: 14.04.2018).

² «Ποιο είναι το πρώτο μουσικό είδος που σας έρχεται στο μυαλό;» και «Ποιο είναι το πρώτο μουσικό όργανο που σας έρχεται στο μυαλό;». Σε ανάλογη ερώτηση σχετικά με τον χορό, δημοφιλέστερα είδη αναδείχθηκαν το ζεϊμπέκικο και το καλαματιανό. Οι ερωτήσεις είχαν την μορφή ανοικτής πολλαπλής επιλογής. Το ερωτηματολόγιο περιείχε συνολικά 15 ερωτήσεις σχετικά με το ποιες λέξεις ορίζουν τον Ελληνισμό σήμερα.

³ Τις επόμενες τρεις θέσεις κατείχαν ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Κωνσταντίνος Καβάφης και ο Γεώργιος Σεφέρης.

⁴ Οικονομικά ενεργός στην μέση ή ανώτερη τάξη και τεχνολογικά μορφωμένος. / Γενικά ικανοποιημένος από την ζωή του και πολύ αισιόδοξος για το μέλλον. / Θρησκευόμενος, με στενή σχέση με την εκκλησία. / Θετικά διακείμενος προς την Δύση, οπαδός της ελεύθερης αγοράς και κοινωνικά φιλελεύθερος. / Σέβεται τον νόμο και τους θεσμούς της χώρας στην οποία διαμένει.

⁵ Η έκφραση αυτή χρησιμοποιείται τόσο στα Μ.Μ.Ε. όσο και σε επιστημονικές έρευνες. Βλ. π.χ. Jenifer Cavounidis, *The emigration of Greeks and Diaspora engagement policies for economic development*, ΚΕ.Π.Ε., Αθήνα 2016.

πλείστον μορφωμένοι. Καθώς αλλάζει το προφίλ των νεότερων γενεών που κατακλύζουν χώρες όπως η Γερμανία, η Αγγλία ή οι Η.Π.Α., αλλάζει και το προφίλ των εν λόγω ελληνικών κοινοτήτων. Αυτή η αλλαγή διαφαίνεται και στις ελληνικές χορωδίες του εξωτερικού: τις χορωδίες της εκκλησίας ή του τοπικού ελληνικού σχολείου έρχονται τώρα να πλαισιώσουν και χορωδίες ανεξάρτητες, που συχνά στοχεύουν στο να προσελκύσουν όχι μόνον το ελληνικό αλλά και το ξένο κοινό.

«Η χορωδία μας σημαίνει για μένα “επιστροφή στις ρίζες”»⁶

Ποιοι λόγοι οδηγούν έναν Έλληνα της Διασποράς να συμμετάσχει σε μια ελληνική χορωδία; Τι προσφέρει μια ελληνική χορωδία στην τοπική ελληνική κοινότητα και τι στον πολιτισμό της εκάστοτε χώρας;

Οι χορωδίες υπήρξαν από πολύ νωρίς συνεκτικό στοιχείο των Ελλήνων της Διασποράς. Οι πρώτες ελληνικές χορωδίες συστάθηκαν στο πλαίσιο της εκκλησίας, με στόχο την κάλυψη των μουσικών αναγκών της Θείας Λειτουργίας, ή στο πλαίσιο ελληνικών σχολείων, για την μουσική επένδυση των σχολικών εορτών. Οι χορωδοί ήταν Έλληνες, οι πρόβες γίνονταν στα ελληνικά και το ρεπερτόριο αποτελείτο κυρίως από εκκλησιαστική μουσική, μονοφωνική ή πολυφωνική, και παραδοσιακά τραγούδια. Τέτοιες χορωδίες πρέπει να υπήρξαν σε όλες τις μεγάλες πόλεις με πλούσια ελληνική κοινότητα· ωστόσο, οι σχετικές πληροφορίες που βρίσκει κανείς στην βιβλιογραφία είναι πολύ λίγες. Σημαντικά παραδείγματα αποτελούν οι χορωδίες των ναών του Αγίου Νικολάου της Τεργέστης, του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας, της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου, καθώς και η χορωδία του Συνδέσμου Μουσικοφίλων της Κωνσταντινούπολης.

- *Η χορωδία του Ναού του Αγίου Νικολάου της Τεργέστης*

Αναφορές για τη λειτουργία της υπάρχουν ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα· ωστόσο, οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι λίγες και συνήθως έμμεσες.⁷ Το πότε ακριβώς ξεκινά τη λειτουργία της η χορωδία δεν είναι

⁶ Απάντηση χορωδού ελληνικής καταγωγής της Ελληνογερμανικής Χορωδίας “Πολυφωνία” στο ερώτημα: «Τι σημαίνει για σας “Πολυφωνία”;» (βλ. Παράρτημα).

⁷ Η Αναστασία Κυριακίδου, στη διδακτορική της διατριβή, γράφει σχετικά: «Κατά τη διάρκεια της ανακάλυψης του Ναού του Αγ. Νικολάου, το 1818, κατασκευάστηκε ο γυναικωνίτης, χώρος όπου έφαιλε η χορωδία του ναού. Οι βιβλιογραφικές αναφορές για την πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική στο Ναό του Αγ. Νικολάου είναι περιορισμένες. Ακόμα και σε αυτές τις μελέτες η έκταση είναι μικρή, οι περισσότερες πληροφορίες είναι έμμεσες και οι αναφορές σε πρωτογενείς πηγές ελάχιστες». Βλ. Αναστασία Κυριακίδου, *Η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγ. Νικολάου της Τεργέστης και του Αγ. Γεωργίου της Βενετίας από το 1840 έως το 1975*. Αρχεία – θεματικοί κατάλογοι, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης /

γνωστό, φαίνεται όμως να διέπεται από το καταστατικό της εκκλησίας και να έχει ρόλο διακριτό από τους ψάλτες. Ο πρώτος γνωστός μαέστρος της χορωδίας ήταν ο Guido Cimoso, ο οποίος αργότερα θα διευθύνει και την χορωδία του Αγίου Νικολάου της Βενετίας. Η χορωδία συνεχίζει την πορεία της χωρίς διακοπή ως τον εικοστό αιώνα. Ο Αλέξανδρος Σικερισκούδης είναι ο πρώτος γνωστός έλληνας συνθέτης και μαέστρος στην Τεργέστη. Στα μέσα του 20ού αιώνα αναλαμβάνει την χορωδία του ναού και παραμένει σε αυτήν την θέση ως το 1994, οπότε και αναλαμβάνει η Ειρήνη Περισούτη-Τκιγκλιόλα.⁸

• *Η χορωδία του Ναού της Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο*⁹

Η χορωδία ιδρύθηκε το 1848 ως τετράφωνο πολυφωνικό σύνολο στο παρεκκλήσι του City του Λονδίνου. Έναν χρόνο μετά μεταφέρεται στον Ναό του Σωτήρος, στο London Wall, και το 1879 μεταφέρεται στον Ναό της Αγίας Σοφίας, στο δυτικό Λονδίνο, όπου και λειτουργεί έως σήμερα. Από το 1908 ως το 1920, την διεύθυνση της χορωδίας είχε ο Νικόλαος Λαμπελέτ. Μία δεύτερη πολύ σημαντική περίοδος ήταν το διάστημα από το 1940 ως το 1969, κατά το οποίο την διεύθυνση είχε ο Ernest Moos. Από το 1983 διευθυντής της χορωδίας διατελεί ο Κώστας Μανώρας. Η χορωδία αριθμεί 20-30 μέλη, ανάλογα με την συναυλία. Οι περισσότεροι χορωδοί είναι ελληνικής καταγωγής και έχουν μουσικές γνώσεις. Το ρεπερτόριο της χορωδίας είναι κατά κύριο λόγο εκκλησιαστικό· ωστόσο, η χορωδία δεν εμφανίζεται μόνο στον Ναό της Αγίας Σοφίας στο πλαίσιο της Θείας Λειτουργίας, αλλά ψάλλει και σε άλλες ορθόδοξες εκκλησίες του Ηνωμένου Βασιλείου, εμφανίζεται στην τηλεόραση και έχει κάνει ταξίδια στην Γαλλία και την Τσεχία.

• *Η χορωδία του Συνδέσμου Μουσικοφίλων της Κωνσταντινούπολης*¹⁰

Στις αρχές του εικοστού αιώνα δραστηριοποιούνται διάφορα χορωδιακά σχήματα στην Κωνσταντινούπολη, όπως π.χ. η χορωδία του Ομίλου Ερασιμολών, η χορωδία νέων του συλλόγου “Αίας” και διάφορες

Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 385.

⁸ Βλ. Κυριακίδου, ό.π., σ. 405 κ.εξ. Σχετικά με την σημερινή λειτουργία της χορωδίας, απουσιάζουν συγκεκριμένες αναφορές.

⁹ Οι πληροφορίες προέρχονται από τον διευθυντή της, Κώστα Μανώρα, και από την ιστοσελίδα της, www.stsophia.org.uk (πρόσβαση: 14.04.2018).

¹⁰ Οι πληροφορίες και η εικόνα προέρχονται από την διατριβή του Αντωνίου Χατζοπούλου, με θέμα *Η εκκλησιαστική μουσική παιδεία στην εκκλησία της Κωνσταντινουπόλεως κατά τον 19ο και 20ό αιώνα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Θεολογίας, Αλεξανδρούπολη 2000, και από την ιστοσελίδα του συλλόγου, [https://www.cmperan.org](http://www.cmperan.org) (πρόσβαση: 14.04.2018).

εκκλησιαστικές χορωδίες.¹¹ Το 1948 ιδρύεται ο Σύνδεσμος Μουσικοφίλων. Οι φάλτες του συλλόγου διδάσκουν «άτυπα και εκτός ωραρίου διδασκαλίας την εκκλησιαστική μουσική σε μαθητές και μαθήτριες»¹² και επανδρώνουν την χορωδία. Η πορεία της χορωδίας συνεχίζεται αδιάκοπα ως τις μέρες μας. Σχετικά με την σύγχρονη λειτουργία της χορωδίας, ο Αντώνιος Χατζόπουλος αναφέρει: «Σήμερα οι εναπομείναντες ολίγοι μαθητές στην Κωνσταντινούπολη και τα περίχωρά της διδάσκονται την εκκλησιαστική μουσική στους χώρους του Συνδέσμου των Μουσικοφίλων Κωνσταντινούπολεως από τον Πρωτοψάλτη Λεωνίδα Ασέρη και άλλους δόκιμους μουσικούς της Πόλης. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι αναλογικά με τον αριθμό των μαθητών των ελληνικών σχολείων, ο αριθμός των μαθητών που συμμετέχουν στη χορωδία αυτή του Συνδέσμου είναι αρκετά υψηλός (είκοσι το 1999), κάτι που ασφαλώς δείχνει και το φρόνημα των παιδιών της Πόλης για τη συνέχεια αυτής της παράδοσης της ομογένειας».¹³



Οι σύγχρονες ελληνικές χορωδίες του εξωτερικού¹⁴

Εκκλησιαστικές χορωδίες

Σε όλες τις χώρες με μεγάλες ελληνικές κοινότητες φαίνεται να διατηρούνται εκκλησιαστικές χορωδίες. Σε πολλές περιπτώσεις, ωστόσο, οι χορωδίες αυτές είναι ευκαιριακές και σχετίζονται με την

¹¹ Βλ. Χατζόπουλος, ό.π., σ. 24 κ.εξ.

¹² Ο.π., σ. 62.

¹³ Ο.π., σ. 65.

¹⁴ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική επικοινωνία με τους φορείς των χορωδιών, καθώς και με τις τοπικές ελληνικές κοινότητες και τις μητροπόλεις. Βιβλιογραφικές αναφορές υπάρχουν ελάχιστες και είναι συνήθως έμμεσες. Η προσπάθεια σύνταξης ενός συγκεντρωτικού καταλόγου συνεχίζεται και ελπίζω να αποτελέσει θέμα μιας μελλοντικής δημοσίευσης. Στόχοι της συγκέντρωσης αυτών των στοιχείων είναι, μεταξύ άλλων, η δημιουργία μιας πλατφόρμας επικοινωνίας και η ενίσχυση των συνεργασιών μεταξύ των χορωδιών.

αποφασιστικότητα του εκάστοτε πρωτοψάλτη.¹⁵ Στις Η.Π.Α. οι εκκλησιαστικές χορωδίες είναι οργανωμένες σε συνομοσπονδίες και συμμετέχουν συνολικά στο “Εθνικό Φόρουμ των μουσικών των ελληνικών ορθόδοξων εκκλησιών”.¹⁶ Στο φόρουμ αυτό συμμετέχουν οκτώ ομοσπονδίες, στις οποίες ανήκουν οι αντίστοιχες μητροπόλεις. Κάθε ομοσπονδία φροντίζει για τη λειτουργική μουσική των εκκλησιών της. Για παράδειγμα, στην ομοσπονδία της Μητρόπολης του Denver ανήκουν περίπου 25 χορωδίες. Ουσιαστικά, κάθε μεγάλη πόλη της περιφέρειας της μητρόπολης έχει την δική της χορωδία. Οι μικρότερες πόλεις έχουν συνήθως μόνο μικρά σύνολα ψαλτών.¹⁷ Τόσο οι ομοσπονδίες όσο και το Εθνικό Φόρουμ ασχολούνται ιδιαίτερα με την έκδοση εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής, καθώς και μουσικολογικών άρθρων.¹⁸

Μία από τις σημαντικότερες εκκλησιαστικές χορωδίες των Η.Π.Α. είναι ο βυζαντινός χορός του Pittsburgh.¹⁹ Σχετικά με την ιστορία της χορωδίας αυτής, ο διευθυντής της, κ. Νικόλαος Γιαννουκάκης, γράφει: «Με την άφιξη του Δρα Νικολάου Γιαννουκάκη στο Πίττσμπουργκ το 1997, ο Σεβασμιώτατος μητροπολίτης Μάξιμος αίτησε την δημιουργία του Βυζαντινού Χορού της Μητρόπολης, καθώς και της επίσημης σχολής Βυζαντινής Μουσικής της Ιεράς Μητρόπολης, με στόχο την προβολή της υμνολογικής παράδοσης κατά το ύφος της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Σχεδόν το σύνολο των ιεροψαλτών που υπηρετούσαν και υπηρετούν διαχρονικά τις ενορίες της μητρόπολης στον γεωγραφικό χώρο της Δυτικής Πενσυλβανίας, της Βόρειας Δυτικής Βιργινίας και του Ανατολικού Οχάιο συγκρότησε τον χορό και πλαισίωσε την σχολή με σκοπό τον εμπλουτισμό των γνώσεών τους επί θεωρητικού και πρακτικού πεδίου. Ο χορός έχει παρουσιάσει από το 1998 μεγάλο όγκο πλουσίων μουσικών και μουσικολογικών διαλέξεων σε ορθόδοξες ενορίες, σε ρωμαιοκαθολικές, προτεστάντικές και εβραϊκές κοινότητες της Δυτικής Πενσυλβανίας. Ο χορός έχει κληθεί επισήμως σε πολυάριθμα ακαδημαϊκά

¹⁵ Π.χ. στην Αυστρία και την Ιρλανδία δημιουργούνται αυτόν τον καιρό οργανωμένες βυζαντινές χορωδίες από τους χοράρχες Δημήτριο Αποστολάκη (Αυστρία) και Παναγιώτη Λουμάκη (Ιρλανδία). Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από προσωπική αλληλογραφία με τους χοράρχες.

¹⁶ National Forum of Greek Orthodox Church Musicians (<http://churchmusic.goarch.org>).

¹⁷ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική επικοινωνία με τον πρόεδρο της ομοσπονδίας, κ. Γεώργιο Στεφανιδάκη.

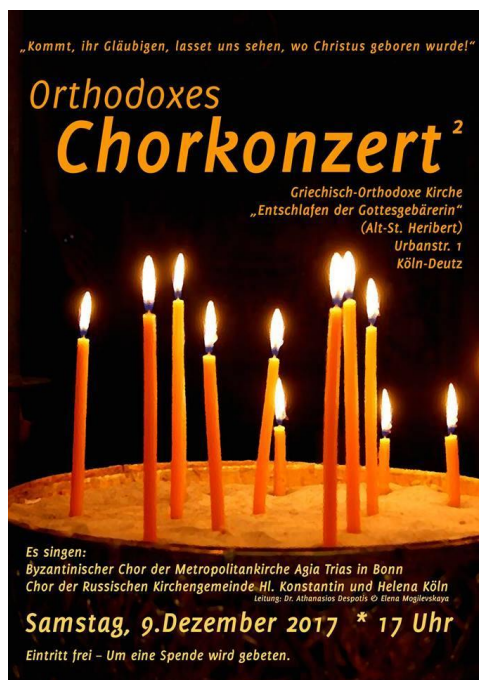
¹⁸ Βλ. τον κατάλογο των εκδόσεων στην ιστοσελίδα: <http://churchmusic.goarch.org/publications> (πρόσβαση: 15.02.2018).

¹⁹ Βλ. <http://www.pitt.edu/~ngiann1/BMW/AboutChoir/AboutChoir.html> (πρόσβαση: 15.02.2018).

κέντρα σε πολλά μέρη των Η.Π.Α., π.χ. Univ. of Pittsburgh, Univ. of Michigan at Ann Arbor, Univ. of Missouri St. Louis, Notre-Dame University, Ohio State Univ., Ave Maria Univ., Univ. of Richmond, κ.ά. Ο χορός είναι ο “γρηραιότερος” του είδους σε όρους διαχρονικής ύπαρξης στις Η.Π.Α. Το 2018 συμπληρώνει 20 έτη δραστήριας συνεχούς ύπαρξης και διακονίας. Προσφάτως έχει ανανεωθεί από εφήβους μαθητές και νέους σε ηλικία ιεροψάλτες που υπηρετούν ελληνορθόδοξες ενορίες της Δυτικής Πενσυλβανίας, οι οποίοι υπόσχονται πολλά αναφορικά με την εδραίωση και διάσωση της παράδοσης της βυζαντινής μουσικής κατά τα πρότυπα της εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως στις Η.Π.Α.».²⁰

Αντίστοιχη ανάπτυξη γνωρίζουν και οι εκκλησιαστικές χορωδίες σε άλλες μεγάλες χώρες, όπως η Αυστραλία και ο Καναδάς. Στην Γερμανία υπάρχει σε κάθε ενορία και μια μικρή ερασιτεχνική χορωδία.²¹ Πιο συστηματικές και οργανωμένες χορωδίες απαντούν στο Μόναχο,²² την Βόννη²³ και την Φρανκφούρτη.²⁴

Ο Βυζαντινός Χορός Ιεροψαλτών του Μονάχου ιδρύθηκε το 1987 από τον Κωνσταντίνο Νικολακόπουλο, ο οποίος εξακολουθεί να τον διευθύνει και σήμερα. Οι χορωδοί είναι κυρίως μαθητές του διευθυντή του ή φοιτητές του Ινστιτούτου Ορθόδοξης Θεολογίας του Πανεπιστημίου του Μονάχου. Το ρεπερτόριο της χορωδίας αποτελείται από εκκλησιαστικούς ύμνους. Η χορωδία έχει έδρα της το Μόναχο, αλλά έχει ψάλλει και σε διάφορες άλλες πόλεις της Γερμανίας: Mannheim, Regensburg, Eichstätt, Münster, Berlin, Bonn, Dachau, Geretsried, Freising, Waiblingen,



²⁰ Από προσωπική αλληλογραφία με τον κ. Γιαννουκάκη.

²¹ Πληροφορίες από προσωπική αλληλογραφία με τον Αρχιμανδρίτη Αμβρόσιο Κουτσουρίδη.

²² Βυζαντινός Χορός Ιεροψαλτών Μονάχου (βλ. <http://www.gvmv.org>).

²³ Βυζαντινή Χορωδία Βόννης (βλ. <http://www.agiatriasbonn.de>).

²⁴ Βυζαντινός Χορός Ιερού Ναού Προφήτου Ηλιού Φρανκφούρτης (βλ. <http://www.prophet-elias.de/chor.html>).

Bergkirchen, Recklinghausen, καθώς επίσης και εκτός Γερμανίας, στις πόλεις Innsbruck και Kufstein της Αυστρίας και στο Στρασβούργο της Γαλλίας.²⁵

Η **Βυζαντινή Χορωδία της Βόννης** ιδρύθηκε το 2009 από τον κ. Αθανάσιο Δεσπότη για να καλύπτει τις λατρευτικές ανάγκες του μητροπολιτικού ναού και τις εορτές που λαμβάνουν χώρα στη μητρόπολη. Ο κ. Δεσπότης γράφει για την χορωδία του: «Η χορωδία η οποία ψάλλει τους ύμνους είναι αμιγώς ανδρική. Από το 2014 υφίσταται όμως και γυναικείο τμήμα υπό τη διεύθυνση του βαρυτόνου κ. Γεωργίου Κανάρη, ενώ από το 2017 λειτουργεί παιδικό σύνολο υπό τη διεύθυνση του κ. Αθανασίου Δεσπότη, που εμφανίζεται σε εθνικές και άλλες εορτές της Μητροπόλεως. Το κύριο βάρος της προσπάθειας του ανδρικού χορού, αλλά και του παιδικού τμήματος, είναι η εκμάθηση και διάδοση της πατροπαράδοτής μας βυζαντινής μουσικής. Προς τούτο προσφέρονται αφιλοκερδώς μαθήματα για διάφορες βαθμίδες και ηλικίες από τον χοράρχη και τους συνεργάτες του. Επίσης, επειδή η χορωδία έχει όχι μόνον καλλιτεχνική, αλλά και πνευματική αποστολή, διοργανώνει κάθε χρόνο κύκλο διαλέξεων με σκοπό την εμβάθυνση στην ελληνορθόδοξη παράδοση».²⁶

Αυτά τα παραδείγματα μεγάλων εκκλησιαστικών χορωδιών δείχνουν την σημασία που δίνει εν γένει η εκκλησία στην μουσική παράδοση και στην συνεκτική δύναμη που προσφέρει η ύπαρξη μιας χορωδίας. Ωστόσο, παρατηρεί κανείς ότι πρόκειται πάντα για συγκεκριμένο είδος μουσικής, συχνά μόνο για ανδρικές χορωδίες ή χορωδίες ψαλτών, και φυσικά για μια ανάπτυξη σε ένα συγκεκριμένο θρησκευτικό πλαίσιο, το οποίο ίσως να μην καλύπτει τις ανάγκες και τις επιθυμίες μέρους των ομογενών. Έτσι, ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες, βλέπουμε να δημιουργούνται και ανεξάρτητες χορωδίες, στις οποίες συχνά συμμετέχουν και χορωδοί χωρίς ελληνική καταγωγή.

Παιδικές και μαθητικές χορωδίες

Στα ελληνικά σχολεία ανά τον κόσμο δημιουργούνται συχνά χορωδίες, συνήθως για την πλαισίωση των εθνικών εορτών και άλλων ενδοσχολικών εκδηλώσεων. Οι χορωδίες αυτές είναι “ευκαιριακές” και η σημασία τους για το ίδιο το σχολείο και την τοπική ελληνική κοινότητα εξαρτάται κυρίως

²⁵ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική αλληλογραφία με τον κ. Νικόλαο Στεφανίδη, Γραμματέα του Συλλόγου Βυζαντινής Μουσικής του Μονάχου, στον οποίον υπάγεται η χορωδία.

²⁶ Από προσωπική αλληλογραφία με τον κ. Δεσπότη.

από την δράση του εκάστοτε δασκάλου μουσικής. Καθώς όμως οι δάσκαλοι αυτοί σπάνια παραμένουν για πολλά χρόνια στο ίδιο σχολείο, η μορφή της κάθε χορωδίας αλλάζει συχνά. Η κατάσταση έχει δυσκολέψει τα τελευταία χρόνια ακόμα πιο πολύ, καθώς οι διάφορες κρατικές περικοπές πλήττουν και την απόσπαση των μουσικών στο εξωτερικό.²⁷ Κάποιες ιδιαίτερες προσπάθειες αξίζει να αναφερθούν εδώ:

Στην Νότια Αφρική λειτουργεί από το 1974 η Σχολή Saheti,²⁸ ένα ανεξάρτητο ιδιωτικό σχολείο, με σκοπό την προώθηση του ήθους και των αξιών του Ελληνισμού. Στην σχολή αυτή λειτουργεί αδιάλειπτα και σχολική χορωδία που συμμετέχει στις σχολικές εκδηλώσεις. Η χορωδία αυτή και η μικρή χορωδία της Ελληνικής Πνευματικής Κίνησης της Νοτίου Αφρικής (Ε.ΠΝΕ.Κ.) είναι οι μόνες ελληνικές χορωδίες που έχουν απομείνει στην Νότιο Αφρική.²⁹

Στην Αλβανία ιδρύθηκε το 1998 ο Πολιτιστικός Σύλλογος “Αδελφότητα”, στον οποίον υπάγονται τα Ελληνικά Φροντιστήρια “Αριστοτέλης” και τα Εκπαιδευτήρια “Όμηρος” στην Κορυτσά. Ο σύλλογος έχει σκοπό την διάδοση της ελληνικής γλώσσας και τη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων. Στο πλαίσιο των σχολείων του συλλόγου λειτουργούν τμήματα μουσικής και παραδοσιακών χορών που εμφανίζονται στις σχολικές εκδηλώσεις. Παρ’ όλο που τα τελευταία χρόνια ο αριθμός των μαθητών παρουσιάζει αξιοσημείωτη μείωση, τα σχολεία του συλλόγου στην πόλη της Κορυτσάς και στην ευρύτερη περιοχή αριθμούν περί τους 900 μαθητές.³⁰ Αντίστοιχες προσπάθειες παρατηρούνται και στα εκκλησιαστικά σχολεία του Αργυροκάστρου: το “Εννιάχρονο Σχολείο” και το “Λύκειο Πνοή Αγάπης”, το “Κολλέγιο Πνοή Αγάπης” στον Μεσοπόταμο, το Εκκλησιαστικό Λύκειο “Τίμιος Σταυρός”

²⁷ Η κ. Θάλεια Χατζηγιάννογλου, από το Γραφείο Συντονιστή Εκπαίδευσης για τις Η.Π.Α., γράφει σχετικά: «Το Γραφείο Συντονιστή Εκπαίδευσης είναι αρμόδιο για τους εκπαιδευτικούς που αποσπώνται από την Ελλάδα στις Η.Π.Α. Από το 2011, απ’ όσο γνωρίζω, δεν αποσπώνται εκπαιδευτικοί ειδικοτήτων στις Η.Π.Α., όπου δεν υπάρχουν αμιγή σχολεία όπως στη Γερμανία. Στη διάρκεια των γιορτών τα παιδιά τραγουδούν σχηματίζοντας μικρές χορωδίες, αλλά δεν θα θεωρούσα ότι είναι κάτι οργανωμένο» (από προσωπική αλληλογραφία με την κ. Χατζηγιάννογλου).

²⁸ Βλ. <http://www.saheti.co.za>.

²⁹ Από προσωπική αλληλογραφία με τον κ. Γεώργιο Βλάχο, Συντονιστή Εκπαίδευσης στο Γενικό Προξενείο της Ελλάδος στο Γιοχάνεσμπουργκ.

³⁰ Βλ. Έβρις Καγιά, *Το ζήτημα της εκπαίδευσης στην ελληνική μειονότητα και οι δίγλωσσοι μετανάστες μαθητές στα ελληνικά ιδιωτικά σχολεία στην Αλβανία*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 118-119.

στο Αργυρόκαστρο και το οικοτροφείο θηλέων “Η Θεοτόκος: Άνθος το Αμάραντον” στους Βουλιαράτες.³¹

Σε κάποιες χώρες υπάρχουν και ανεξάρτητες ελληνικές παιδικές χορωδίες που συχνά σχετίζονται με πολιτιστικούς συλλόγους της περιοχής, με τις τοπικές ενορίες ή με μουσικές σχολές. Ένα αξιομνημόνευτο παράδειγμα αποτελεί η **Ελληνική παιδική χορωδία του Μονάχου “Μελωδία”**.³² Η χορωδία αυτή ιδρύθηκε το 2012 υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση της Μαρίας Κωστράκη-Κρινίτι. Η χορωδία αριθμεί 70 μέλη, τα περισσότερα ελληνικής καταγωγής. Στο πλαίσιο της χορωδίας λειτουργεί διετές φυτώριο για την εκμάθηση μουσικής και την προετοιμασία για την συμμετοχή στην καθαυτό χορωδία. Παράλληλα, η χορωδία συνεργάζεται με την θεατρική ομάδα υπό την διεύθυνση της Ηρώς Κωστράκη. Στο ρεπερτόριο της χορωδίας ανήκουν ελληνικά παραδοσιακά και έντεχνα τραγούδια, βυζαντινοί ύμνοι, έργα κλασικών αλλά και συγχρόνων συνθετών, μιούζικαλ και όπερα. Η χορωδία εμφανίζεται 6-10 φορές τον χρόνο, ενώ το 2017 συμμετείχε για πρώτη φορά στο χορωδιακό φεστιβάλ της Ασίζης στη Ιταλία και το 2018 θα συμμετάσχει στο χορωδιακό φεστιβάλ του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης.³³

Ελληνικές χορωδίες με ξένους χορωδούς

«Το να τραγουδάω σε χορωδία με γεμίζει χαρά, το να τραγουδάμε ελληνικά τραγούδια ακόμα πιο πολύ»³⁴

Μία από τις πιο παλιές ελληνικές χορωδίες με ξένους χορωδούς είναι η χορωδία “**Αρχάντια**”³⁵ που εδρεύει στο Όσλο. Η “Αρχάντια” ιδρύθηκε το 1981 με αφορμή την αγάπη των Νορβηγών για τον ελληνικό πολιτισμό. Στην πολύχρονη πορεία της, η χορωδία έχει παρουσιάσει στο κοινό της Νορβηγίας ένα ευρύ φάσμα ελληνικής χορωδιακής μουσικής: έργα του Θεοδωράκη, του Χατζιδάκι, του Λεοντή, του Μαρκόπουλου, αποσπάσματα από Τα βυζαντινά Πάθη του Μιχάλη Αδάμη, χορωδιακές επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών, καθώς και βυζαντινή μουσική. Η χορωδία αριθμεί περί τα 25 μέλη διαφόρων ηλικιών, εκ των οποίων μόνον τρία είναι ελληνικής καταγωγής. Για τη συμμετοχή στην χορωδία δεν

³¹ Βλ. <http://9-hrono.eu/εορτή-αγίων-μητρόπολης-αργυροκάστρο> (πρόσβαση: 15.04.2018).

³² Βλ. <https://www.facebook.com/kinderchor.melodia>.

³³ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική αλληλογραφία με την κ. Κωστράκη-Κρινίτι.

³⁴ Απάντηση γερμανού χορωδού της Ελληνογερμανικής Χορωδίας “Πολυφωνία” στο ερώτημα: «Τι σημαίνει για σας “Πολυφωνία”;» (βλ. Παράρτημα).

³⁵ Βλ. <http://www.arkadiakoret.no>.

απαιτείται ούτε η γνώση ελληνικών, ούτε μουσικές γνώσεις, ενώ η πρόβα γίνεται στα νορβηγικά. Η “Αρκάντια” δεν περιορίζεται σε εμφανίσεις στην έδρα της: κάθε δύο χρόνια εμφανίζεται στην Ελλάδα. Την χορωδία διευθύνει από το 1988 η Μαριλένα Ζλατάνου.³⁶



Η αγάπη για την Ελλάδα και τον ελληνικό πολιτισμό οδήγησε και στην δημιουργία του μικρού γερμανικού χορωδιακού σχήματος “Παρέα”.³⁷ Η “Παρέα” ιδρύθηκε το 1991 από τον διευθυντή της Andreas Nemeth και αποτελείται από τα μέλη μιας τάξης εκμάθησης ελληνικών. Τα μέλη της (10) είναι όλα γερμανικής καταγωγής και τα ενώνει η αγάπη για την Ελλάδα και την μουσική της. Στόχος των εμφανίσεων του συνόλου είναι, μεταξύ άλλων, η «δημιουργία ενός κλίματος κατανόησης και συμπάθειας προς την Ελλάδα».³⁸

Κι αν στις δύο αυτές περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ελληνικές χορωδίες χωρίς Έλληνες, πληθαίνουν ολοένα οι περιπτώσεις ελληνικών χορωδιών στις οποίες συμμετέχουν και ξένοι. Αυτό το πολιτιστικό ενδιαφέρον ξένων πολιτών για την Ελλάδα εμφανίζεται ακόμα πιο έντονα

³⁶ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική αλληλογραφία με την κ. Ζλατάνου.

³⁷ Βλ. https://www.facebook.com/pg/PAREA-753959437970414/about/?ref=page_internal.

³⁸ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική επικοινωνία με τον κ. Nemeth.

στις χορευτικές ομάδες των τοπικών ελληνικών κοινοτήτων. Η συμμετοχή ξένων χορωδών επιφέρει, όπως είναι φυσικό, και αλλαγές στον τρόπο διεξαγωγής των προβών και της επεξεργασίας του ρεπερτορίου: η πρόβα δεν μπορεί να γίνεται αποκλειστικά στα ελληνικά, τα τραγούδια πρέπει να μεταγράφονται με λατινικούς χαρακτήρες και να μεταφράζονται κ.λπ. Ταυτόχρονα, όμως, διευρύνεται το κοινό των συναυλιών και, ως εκ τούτου, η μουσική ξεπερνάει τα όρια της τοπικής ελληνικής κοινότητας. Αυτό το γεγονός ωθεί όλο και περισσότερες χορωδίες στο να επιδιώκουν να προσελκύσουν και μέλη χωρίς ελληνική καταγωγή.

«Μας ενώνουν η αγάπη για την πολυδιάστατη ελληνική μουσική, το ενδιαφέρον για την ελληνική ιστορία και, πάνω απ' όλα, η αγάπη μας για το τραγούδι»³⁹

Töne der Liebe
Νότες Αγάπης

Konzert mit dem Chor **POLYPHONIA**
 Leitung: Dr. Ursula Vryzaki

zu Gast: der Erwachsenenchor der **DST**
 Deutsche Schule Thessaloniki, Leitung: Michael Stier

Instrumentalisten:
 Lilia Vasiliadou Piano
 Nikos Menegas Bouzouki
 Manos Leventis Gitarre
 Sahin Dagdelen Geige

Samstag, **13. Mai 2017** im LabSaal Lübars **19.00 Uhr**

Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ελληνογερμανική χορωδία “Πολυφωνία” του Βερολίνου. Ένα από τα ιδρυτικά μέλη της χορωδίας περιγράφει την “γέννησή” της ως εξής: «Η αλήθεια είναι ότι μας είχε λείψει το ελληνικό τραγούδι. Εκείνη την εποχή (2009) ξεκινούσαμε με τον πολιτιστικό σύλλογο “Εξάντας” μια σειρά εκδηλώσεων με θέμα “Ποίηση και μουσική”. Σε μια συνάντηση του διοικητικού του συλλόγου εκφράστηκε αυθόρμητα η ιδέα “να μαζευτούμε και να τραγουδήσουμε”. Μετά από κάποιες δειλές προσπάθειες, επικοινωνήσαμε με τον Άρη Μελιάδη,⁴⁰ ο οποίος και ανέλαβε την χορωδία».⁴¹

³⁹ Από την ιστοσελίδα της Ελληνογερμανικής Χορωδίας “Πολυφωνία”. Βλ. <https://polyphonia-chor.de/unser-chor> (πρόσβαση: 15.04.2018).

⁴⁰ Ο κ. Μελιάδης είναι καθηγητής μουσικής στο Ελληνογερμανικό Ευρωπαϊκό Σχολείο του Steglitz. Από τον Δεκέμβριο του 2015, την χορωδία διευθύνει η υπογράφουσα.

⁴¹ Οι πληροφορίες προέρχονται από προσωπική επικοινωνία με την κ. Πηγή Μουρμούρη, ιδρυτικό μέλος της “Πολυφωνίας”.

Η χορωδία ονομάστηκε συνειδητά “Ελληνογερμανική”.⁴² Από την αρχή είχε στόχο την συνεύρεση ελλήνων και γερμανών χορωδών, γι’ αυτό μάλιστα και η πρώτη ανακοίνωση-πρόσκληση για συμμετοχή ήταν διατυπωμένη και στις δύο γλώσσες. Σήμερα η χορωδία αριθμεί 48 μέλη, τα μισά περίπου ελληνικής καταγωγής και τα υπόλοιπα γερμανικής. Η πρόβα γίνεται κυρίως στα γερμανικά και τα τραγούδια μεταφράζονται από τα μέλη και μεταγράφονται με λατινικούς χαρακτήρες. Ο στόχος της χορωδίας είναι να αγγίζει με την μουσική της όλο το κοινό και όχι μόνο τους Έλληνες. Έτσι, σε όλες τις μεγάλες συναυλίες που διοργανώνει η χορωδία, υπάρχει πάντα παρουσίαση του προγράμματος στα γερμανικά, με σχολιασμό και πληροφορίες για όλα τα τραγούδια. Η “Πολυφωνία” διοργανώνει δύο μεγάλες συναυλίες τον χρόνο, συχνά με φιλανθρωπικό χαρακτήρα, και λαμβάνει μέρος σε άλλες χορωδιακές συναντήσεις. Τα τελευταία δύο χρόνια έχει αναπτύξει σχέσεις και με την Ελλάδα: τον Μάιο του 2017 έκανε μία συναυλία μαζί με την Χορωδία Ενηλίκων της Γερμανικής Σχολής της Θεσσαλονίκης⁴³ στο Βερολίνο και τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου εμφανίστηκε στην Θεσσαλονίκη, ενώ για τον Οκτώβριο του 2018 προγραμματίζει δύο συναυλίες στην Αθήνα και την Θήβα, μαζί με την Χορωδία του Παντείου Πανεπιστημίου.⁴⁴

Παρόμοιες χορωδίες βρίσκουμε, φυσικά, και σε άλλες χώρες. Ενδεικτικά, μπορούν εδώ να αναφερθούν η χορωδία “Ορφέας” στην Σουηδία, οι χορωδίες “Καρυάτιδες” και “Ρωμιοσύνη” στην Ουγγαρία, η “Ελληνική χορωδία της Ζυρίχης”, η “Ελληνική χορωδία του Παρισιού”, η “Ελληνική χορωδία των Βρυξελλών”, η χορωδία “Τερψίνοον” στο Dortmund της Γερμανίας, η χορωδία “Big Sing Greek Choir” του Λονδίνου κ.λπ.⁴⁵

⁴² Σε άλλες περιπτώσεις, ωστόσο, η διπλή ονομασία «ελληνο...» μπορεί να έχει άλλη εξήγηση. Σύμφωνα με πληροφορίες από την βουλγαρική ελληνική κοινότητα, εκεί οι χορωδίες δεν επιτρέπεται νομικά να ονομάζονται μόνον «ελληνικές» και γι’ αυτό φέρουν την ονομασία «ελληνοβουλγαρικές», όπως π.χ. οι χορωδίες του Ελληνοβουλγαρικού Συλλόγου “Μεσημβρία”, του Ελληνοβουλγαρικού Συλλόγου “Η Αγχίαλος”, του Συλλόγου Ελληνοβουλγαρικής Φιλίας “Πύργος” κ.ά.

⁴³ Διευθυντής: Michael Stier.

⁴⁴ Διευθυντής: Γιάννης Βρυζάκης.

⁴⁵ Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από προσωπική επικοινωνία με τις χορωδίες.

Γενικές παρατηρήσεις

Σχετικά με την λειτουργία ελληνικών χορωδιών στο εξωτερικό υπάρχουν πολύ λίγες βιβλιογραφικές αναφορές, συνήθως έμμεσες, ενώ δεν υπάρχουν ούτε συγκεντρωτικά στοιχεία. Η προσπάθεια συγκέντρωσης πληροφοριών μέσω αναφορών στο διαδίκτυο παρουσιάζει δυσκολίες, κυρίως όσον αφορά την επαλήθευση και την επικαιροποίησή τους. Πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η προσωπική επικοινωνία με τους φορείς (ελληνικές κοινότητες, συλλόγους, μητροπόλεις, σχολεία κ.λπ.), η οποία όμως είναι χρονοβόρα και συχνά αποσπασματική. Και παρ' όλο που η χορωδιακή μουσική στην ίδια την Ελλάδα γνωρίζει άνθηση, δεν φαίνεται να υπάρχει ενδιαφέρον από κρατικούς φορείς για την υποστήριξη των χορωδιών του εξωτερικού, ενώ το ενδιαφέρον των ίδιων των χορωδιών της Ελλάδας για συνεργασία και επικοινωνία με τις αντίστοιχες χορωδίες του εξωτερικού παρεμποδίζεται από την έλλειψη πόρων.

Οι πρώτες οργανωμένες ελληνικές χορωδίες ιδρύθηκαν από τις τοπικές εκκλησίες για την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών. Στις περιοχές όπου ανθούσε ο ελληνισμός λειτουργούσαν και ελληνικά σχολεία, στα οποία υπήρχαν ελληνικές παιδικές χορωδίες, τόσο για την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών, όσο και για την μουσική επένδυση των εθνικών εορτών. Στις περιοχές όπου ο Ελληνισμός μειώθηκε για ιστορικο-πολιτικούς λόγους, εξαλείφθηκαν και αυτές οι χορωδίες.⁴⁶

Στις μεγάλες χώρες με μεγάλες ελληνικές μειονότητες λειτουργούν ακόμη χορωδιακά σύνολα στις τοπικές εκκλησίες. Αυτά όμως δεν είναι οργανωμένα, αλλά περισσότερο ευκαιριακά. Σε κάποιες ενορίες με μεγάλη παράδοση συναντάμε χορωδίες οργανωμένες, που αντέχουν στον χρόνο και εμφανίζονται και εκτός των ορίων της ενορίας τους, σχεδόν πάντα τραγουδώντας εκκλησιαστική μουσική, μονοφωνική ή πολυφωνική, και ενίοτε παραδοσιακά τραγούδια.

Χορωδίες ανεξάρτητες από την εκκλησία ή τα ελληνικά σχολεία εμφανίζονται δειλά-δειλά από την δεκαετία του 1990, κυρίως όμως τα τελευταία χρόνια. Οι χορωδίες αυτές τραγουδούν κυρίως ελληνικό ρεπερτόριο, από παραδοσιακά μέχρι και νεότερα τραγούδια, και στοχεύουν, μεταξύ άλλων, στην προώθηση της ελληνικής μουσικής στο εξωτερικό. Σε αυτές τις χορωδίες, σε αντίθεση με τις εκκλησιαστικές, τραγουδούν συχνά και μη Έλληνες.

⁴⁶ Για παράδειγμα, στην Αίγυπτο, την Νότια Αφρική κ.α.

Ο ρόλος μιας ελληνικής χορωδίας στο εξωτερικό

Ποιος είναι ο ρόλος μιας ελληνικής χορωδίας στο εξωτερικό; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα, πρέπει να εξετάσουμε χωριστά τους Έλληνες και τους ξένους χορωδούς. Για τους Έλληνες, η συμμετοχή αποτελεί μια συναισθηματική σύνδεση με την πατρίδα. Για τους νέους μετανάστες, η συμμετοχή σε μια ελληνική χορωδία κρατά ζωντανή την μουσική τους ταυτότητα. Λειτουργεί σαν ευκαιρία ανάμνησης της ζωής τους στην Ελλάδα, αλλά και σαν μια ευκαιρία δικτύωσης με τους Έλληνες του τόπου διαμονής τους. Για τους Έλληνες δεύτερης και τρίτης γενιάς, που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στο εξωτερικό, η χορωδία είναι ένα σημείο επαφής και σύνδεσης με τον ελληνικό πολιτισμό γενικότερα και με την ιστορία των οικογενειών τους. Συχνά αποτελεί και μια αφορμή χρήσης της ελληνικής γλώσσας και, φυσικά, συναναστροφής με άλλους Έλληνες. Παρόμοια λειτουργία έχει η χορωδία και για το ελληνικό κοινό που επισκέπτεται τις συναυλίες. Ως προς τους αλλοδαπούς χορωδούς, μια ελληνική χορωδία προσφέρει την δυνατότητα εμβάθυνσης σε έναν μουσικό πολιτισμό άγνωστο και ελκυστικό. Σημαντική εδώ δεν είναι μόνον η ώρα της πρόβας ή της συναυλίας, αλλά και η γενικότερη “χορωδιακή ζωή”, οι γιορτές, τα ταξίδια κ.λπ. Έτσι, οι ξένοι χορωδοί γίνονται κοινωνοί όχι μόνο της μουσικής αλλά και διαφόρων εθίμων, όπως π.χ. της πρωτοχρονιάτικης πίτας ή των κόκκινων αυγών, του τραγουδιού των γενεθλίων κ.λπ.

Οι ελληνικές χορωδίες αποτελούν φορείς πολιτισμού στο εξωτερικό, λειτουργούν ως πρεσβευτές και προωθούν μια θετική εικόνα για την Ελλάδα. Συχνά οργανώνονται στο πλαίσιο συναυλιών και φιλανθρωπικές κινήσεις, καθώς συγκεντρώνονται χρήματα για φιλανθρωπικούς οργανισμούς στην Ελλάδα. Μουσικά, οι χορωδίες αυτές μπορούν να αλλάξουν την τετριμμένη και προκατειλημμένη ηχητική εικόνα της Ελλάδας, που συνδέεται μόνο με «μπουζούκι, ούζο και συρτάκι», και να αναδείξουν τόσο την ποικιλομορφία της παραδοσιακής και παλαιότερης ελληνικής μουσικής, όσο και τις ενδιαφέρουσες νέες δημιουργίες.

«Η χορωδία μας σημαίνει για μένα –εν τέλει– την υπέρβαση των στερεοτύπων για τους “Έλληνες” και τους “Γερμανούς”, σημαίνει ειρήνη, αλληλεγγύη, κατανόηση των λαών»⁴⁷

⁴⁷ Απάντηση χορωδού της Ελληνογερμανικής Χορωδίας “Πολυφωνία” στο ερώτημα: «Τι σημαίνει για σας “Πολυφωνία”;» (βλ. Παράρτημα).

Παράρτημα

Οι απαντήσεις χορωδών της Ελληνογερμανικής Χορωδίας “Πολυφωνία” στο ερώτημα: «Τι σημαίνει για σας “Πολυφωνία”»; Γιατί επιλέξατε να συμμετάσχετε σε μία ελληνική χορωδία;

Χορωδοί ελληνικής καταγωγής

- «Τα τραγούδια μου θυμίζουν την οικογένειά μου. Ο χορός και το τραγούδι ήταν πάντα ένα μέρος του εαυτού μας. [...] Το να τραγουδάς με την καρδιά σου σημαίνει για μένα αγάπη, θαλπωρή και χαρά. [...] Το να τραγουδάμε και να χορεύουμε όλοι μαζί με κάνει να αισθάνομαι σαν στο σπίτι μου».
- «Μου αρέσει να τραγουδάω και κυρίως μου έλειπε η ελληνική μουσική και η συμμετοχή σε μια χορωδία. Γι’ αυτόν τον λόγο αποφασίσαμε με κάποιους φίλους μου που είχαν την ίδια άποψη – κυρίως από τον πολιτιστικό σύλλογο “Εξάντας” και το κέντρο “Το σπίτι” – να ιδρύσουμε μία ελληνική χορωδία».
- «Η χορωδία μας σημαίνει για μένα “επιστροφή στις ρίζες”. Αφήνουμε τους ρυθμούς και τις μελωδίες της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης μουσικής και επιστρέφουμε στις ρίζες του πολιτισμού από τον οποίο κατάγομαι και από τον οποίο κατά κάποιον τρόπο είχα αποστασιοποιηθεί με το πέρασμα στην εφηβεία. Με λίγα λόγια: ένας δρόμος αναγνώρισης και υποστήριξης της δικής μου πολιτισμικής ταυτότητας. Η χορωδία μας σημαίνει για μένα συλλογική δημιουργικότητα, σημαίνει κοινωνική ένταξη, αλλά και διατήρηση δομών και κανόνων. Η χορωδία μας σημαίνει για μένα χαρά και ικανοποίηση, εκτίμηση και αναγνώριση. Η χορωδία μας σημαίνει για μένα – εν τέλει – την υπέρβαση των στερεοτύπων για τους “Έλληνες” και τους “Γερμανούς”, σημαίνει ειρήνη, αλληλεγγύη, κατανόηση των λαών».
- «Αποφάσισα να συμμετάσχω σε μία ελληνική χορωδία για να φροντίσω την σύνδεσή μου με τους Έλληνες, καθώς έχω ελληνική καταγωγή, αλλά μεγάλωσα στην Γερμανία. Και για να μπορέσω να βυθιστώ μέσα από το ελληνικό τραγούδι στην ελληνική ψυχή και τον ελληνικό πολιτισμό».
- «Η χορωδία μου σημαίνει για μένα να κάνω ένα διάλειμμα από την καθημερινότητα και ταυτόχρονα να μοιράζομαι ένα μέρος του πολιτισμού από τον οποίο κατάγομαι με άλλους».
- «Η χορωδία μας μου χάρισε μεγάλη χαρά. Το να μπορώ εδώ, στο εξωτερικό, να τραγουδώ τα τραγούδια της πατρίδας μου είναι για μένα μια σύνδεση με την Ελλάδα. Ξέρω σχεδόν όλα τα τραγούδια. Τα τραγουδούσα όταν ήμουν παιδί, με την οικογένειά μου, στα πανηγύρια, στις εκδρομές. Οι μελωδίες ή ακόμα και τα κείμενα ξυπνούν μέσα μου

αναμνήσεις από τον καιρό που ζούσα στην Ελλάδα. Εκεί τραγουδάμε τα τραγούδια απλά όπως τα μάθαμε. Στο σχολείο δεν μάθαμε νότες, αλλά, παρ' όλα αυτά, μάθαμε πολλά παραδοσιακά τραγούδια. Γι' αυτόν τον λόγο διάλεξα μία ελληνική χορωδία».

- «Ήρθα στη χορωδία γιατί είχα ανάγκη τα ελληνικά τραγούδια, τον ήχο και τη γλώσσα. Βρήκα μια αξιολάτρευτη παρέα, κάτι που περίμενα, αλλά και τον κυρίως χώρο που μπορώ να συναναστραφώ με ντόπιους και να εξασκήσω τα γερμανικά μου (κάτι που δεν το περίμενα). Σε κάθε περίπτωση, πλέον είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και της καρδιάς μου!».

Χορωδοί γερμανικής καταγωγής

- «Αποφάσισα να συμμετάσχω σε μία ελληνική χορωδία γιατί μου αρέσει η χώρα και οι άνθρωποι και ήθελα να μάθω περισσότερα γι' αυτούς. Γι' αυτό δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος παρά μέσα από την μουσική. Και σε αυτά τα σχεδόν δέκα χρόνια έμαθα απίστευτα πολλά πράγματα και γνώρισα μια θαυμάσια μουσική».
- «Τραγουδάω στην ελληνική χορωδία γιατί έτσι μπορώ, χωρίς να χρειάζεται να ταξιδέψω, να περιβάλλομαι μια φορά την εβδομάδα από την γλώσσα της χώρας που αγαπώ τόσο πολύ. Οι έλληνες συγχορωδοί μου, με την χαρούμενη και δυνατή επικοινωνία τους, και τα τραγούδια, των οποίων η ρεαλιστική μουσικότητα σχεδόν απαγορεύει την τελειότητα, μου δίνουν την εντύπωση ότι βρίσκομαι κάπου αλλού και με απομακρύνουν αισθητά από την καθημερινότητα. Ταυτόχρονα, στον ελληνικό πολιτισμό το τραγούδι εξακολουθεί να αποτελεί μια αυτονόητη έκφραση συλλογικής σύνδεσης και έτσι το τραγούδι μας δεν γίνεται ποτέ ακαδημαϊκό, αλλά παραμένει χαρά για το σώμα και την ψυχή, και για μένα προσωπικά μία επιπλέον ευκαιρία να γνωρίσω καλύτερα την παρέα».
- «Τραγουδώντας σε μια ελληνική χορωδία, μπορώ να συμβάλλω στο να γίνει γνωστή η ιδιαίτερη και μοναδικής ποιότητας ελληνική μουσική δημιουργία των τελευταίων 70 χρόνων».
- «Το να τραγουδάω σε χορωδία με γεμίζει χαρά, το να τραγουδάμε ελληνικά τραγούδια ακόμα πιο πολύ».
- «Η ελληνική χορωδία είναι μια χαρούμενη χορωδία, τραγουδάμε και γελάμε, και γι' αυτό τραγουδάω και εγώ με χαρά μαζί. Και οι άνθρωποι είναι ανοικτοί και ειλικρινείς, έτσι είναι η φύση των Ελλήνων, και αυτό μου αρέσει πολύ».

Αντικειμενική κατανόηση και αφέλεια ως αρετή: ο Adorno για την αισθητική εμπειρία και η έννοια της δομικής ακρόασης

Ηλίας Γιαννόπουλος

I. Εισαγωγή

Στις αρχές της δεκαετίας του 1940, την περίοδο που βρισκόταν στην Αμερική, ο Adorno αρχίζει να σχεδιάζει μία θεωρία αισθητικής πρόσληψης. Πέρα, φυσικά, από την επιρροή από μια μακρά παράδοση στη γερμανόφωνη σκέψη και την εύλογη προσπάθεια συνέχισης της σχετικής συζήτησης, αφορμή αποτέλεσε μία διάλεξη στο πλαίσιο της σειράς εκπομπών στο ραδιοφωνικό δίκτυο NBC, με τίτλο «Music Appreciation Hour». Στη διάλεξη αυτή, η οποία συμπεριλήφθηκε αργότερα στο κείμενο «Die gewürdigte Musik», ο Adorno εισάγει για πρώτη φορά την ιδέα του «δομικού ακροατή». Επειδή, όπως επισημαίνει, η μουσική ως τέχνη που εκτυλίσσεται στον χρόνο δεν είναι ποτέ «διαθέσιμη σε μία μεμονωμένη χρονική στιγμή [...], δεν είναι και η μορφή της εκ των προτέρων διαθέσιμη στον ακροατή, αλλά συνιστά αποτέλεσμα, το δε νόημά της είναι διαμεσολαβημένο».¹ Ως εκ τούτου, η κατ' αίσθησιν αντίληψη αφορά μόνο την παροντική και φευγαλέα «αισθητηριακή στιγμή», η οποία δεν μπορεί να εγγυηθεί και την πρόσληψη της ολότητας του έργου. Αλλά και η «αναγνώριση στην έννοια» επανεμφανιζόμενων μορφωμάτων συνιστά τελικά «παλινδρομική ακρόαση» (regressives Hören).² Οι ενσυνείδητες μνημονικές ικανότητες και επιδόσεις ενός προσεκτικού ακροατή δεν εγγυώνται τελικά την επιδιωκόμενη δομική ακρόαση.

Εκ πρώτης όψεως, οι παραπάνω θέσεις του Adorno φαίνεται να βρίσκονται σε αντίθεση με αυτές μεταγενέστερων κειμένων του καθώς και με την ίδια την έννοια της δομικής ακρόασης. Ωστόσο, στις σύντομες αυτές αναφορές, ο Adorno δεν επιδιώκει μόνο να σχηματίσει από κοινωνιολογική άποψη «ακροαματικούς τύπους» και μία «κατάλληλη ακρόαση», όπως στη Φιλοσοφία της νέας μουσικής και στην Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία της Μουσικής.³ Σε αυτό το πρώιμο κείμενο, απολήξεις

¹ Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, στο: *Gesammelte Schriften* 15, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997, σ. 186.

² Στο ίδιο, σ. 166 και 186.

³ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, στο: *Gesammelte Schriften* 12, ό.π., σ. 44 και 47· Theodor W. Adorno, «Typen musikalischen Verhaltens», *Einleitung in die Musiksoziologie*,

του οποίου υπάρχουν και αναπτύσσονται πιο διεξοδικά στην *Αισθητική Θεωρία* απ' ό,τι στα προαναφερθέντα έργα, κριτήρια για την κατάδειξη της κατάλληλης ακρόασης δεν συνιστούν απαραίτητα μόνο η γνώση και η εμπειρία του ειδήμονα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι, παρ' όλο που συγκροτεί νοητική λειτουργία, η προσπάθεια αναθύμησης δομικών στοιχείων που έχουν προηγηθεί, όταν αυτά επανεμφανίζονται σε ένα μέρος του μουσικού έργου, είναι πρόδηλη του «νεοφώτιστου ή του ασυγκέντρωτου». Ο έμπειρος ακροατής δεν επιδιώκει μόνο τη διανοητική, πλην μηχανιστική αναγνώριση επαναλαμβανόμενων μορφωμάτων και την ανασύνθεσή τους σε ένα ισορροπημένο, δομικό όλον· βρίσκεται σε εγρήγορση προκειμένου να διαισθανθεί την αισθητηριακότητα της ακροαματικής στιγμής αλλά και για να μπορέσει να την υπερβεί, επιτυγχάνοντας την ανασύνθεση του όλου με «ενεργή αλλά και ακούσια αναπαραγωγή μέσω της φαντασίας».⁴ Η αισθητηριακή στιγμή χρησιμεύει ως «διαφωτιστικό παράθυρο» προς την πνευματικότητα, η οποία, με τη σειρά της, σε ένα έργο τέχνης καταδύεται, τρόπον τινά, μέχρι την πρώτη. Εδώ, με παράδειγμα το μουσικό έργο, ο Adorno θέτει τα θεμέλια μιας θεωρίας αισθητικής πρόσληψης, την οποία ολοκληρώνει στην *Αισθητική Θεωρία*. Σύμφωνα με αυτήν, στο έργο τέχνης συνυπάρχουν αμοιβαία «αισθητηριακότητα και σκέψη». Σε αυτές καλείται να ανταποκριθεί και ο αποδέκτης του, επιστρατεύοντας το σύνολο των δυνάμεών του, ψυχολογικών, ηθικών και διανοητικών.⁵ Ως εκ τούτου, επίκεντρο καθίσταται το ίδιο το έργο τέχνης στην εσωτερική του συγκρότηση και λογική, στις οποίες ο αποδέκτης του, π.χ. ο δομικός ακροατής, αφήνεται, θα λέγαμε, ενεργά, υπερβαίνοντας τα όρια του υποκειμενισμού και των τυχαίων αντιδράσεών του: «αν δεχθούμε και στην τέχνη, κατά προέκταση και στην αισθητική, αυτό που ισχύει στη διαδικασία ζωής της κοινωνίας, δηλαδή την προτεραιότητα της παραγωγής έναντι της πρόσληψης, αυτή η παραδοχή εμπεριέχει την κριτική του παραδοσιακού, απλοϊκού αισθητικού υποκειμενισμού [...]. Κατά συνέπεια, η καλλιτεχνική εμπειρία απαιτεί μια γνωστική και όχι μια συναισθηματική συμπεριφορά απέναντι στα έργα τέχνης».⁶ Η έμφαση στη «γνωστική» έναντι της «συναισθηματικής

στο: *Gesammelte Schriften* 14, ό.π., σ. 13-29. Πρβλ. σχετικά: Lucia Szborsky, *Rettung des Hoffnungslosen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994, σ. 29-30. Η Szborsky εστιάζει στις κοινωνιολογικές και παιδαγωγικές διαστάσεις του πρώιμου αυτού κειμένου.

⁴ Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, ό.π., σ. 186.

⁵ Πρβλ. Szborsky, ό.π., σ. 11: «Η συνάντηση με το έργο τέχνης είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με μία αισθητική εμπειρία που αξιώνει τη συμμετοχή ολόκληρου του ανθρώπου».

⁶ Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 596-597.

συμπεριφοράς» δεν υποδηλώνει περιφρόνηση του συναισθηματικού περιεχομένου του (μουσικού) έργου· αυτό πρέπει να αναζητείται γνωστικά στο ίδιο το έργο και όχι να προβάλλεται, όπως θα δούμε παρακάτω, από το υποκείμενο μέσα σε αυτό: «το υποκείμενο ενυπάρχει στα έργα και τη δυναμική τους, ως στοιχείο· όταν έρχεται από έξω και δεν υπακούει στην πειθαρχία τους, είναι ξένο προς την τέχνη και συνιστά ένα θεμιτό αντικείμενο της κοινωνιολογίας».⁷ Κύριο μέλημα του Adorno καθίσταται λοιπόν η σκιαγράφηση μιας εργοκεντρικής θεωρίας αισθητικής πρόσληψης, η οποία αποβλέπει στην ανάδειξη αυτού που ονομάζει «περιεχόμενο αλήθειας» αλλά και του «αινιγματικού χαρακτήρα» του έργου τέχνης. Ο προσανατολισμός αυτός διέπει εν γένει όλη την *Αισθητική Θεωρία*, στην οποία θα επικεντρωθώ στη συνέχεια. Με αφετηρία την «Αρχική εισαγωγή» και άλλα σχετικά χωρία από το κυρίως κείμενο, θα διερευνήσω τις σκέψεις του Adorno που αφορούν την έννοια της αισθητικής εμπειρίας. Κατάλληλη προσέγγιση, πέραν από την κατάδειξη των διαφορετικών σταδίων αυτής της διαδικασίας ή αυτού που ο Adorno ονομάζει «στρωμάτωση της αισθητικής εμπειρίας»,⁸ πιστεύω ότι είναι η αντιπαράβολή εμμενών χαρακτηριστικών του ίδιου του έργου τέχνης, λόγω της «προτεραιότητας της παραγωγής». Θα προσπαθήσω να φέρω τα διαφορετικά στάδια της αισθητικής εμπειρίας, αν όχι σε μία σειρά και ιεράρχηση – άλλωστε ο Adorno δεν υποστηρίζει ότι αυτές υπάρχουν⁹ – τουλάχιστον σε έναν εύλογο συσχετισμό μεταξύ τους καθώς και με εμμενή χαρακτηριστικά του έργου τέχνης, επιχειρώντας μία ανασύνθεση διάσπαρτων θέσεων σε όλη την *Αισθητική Θεωρία*. Τέλος, θα υποστηρίξω ότι στην προσπάθειά του να σκιαγραφήσει μία έννοια αισθητικής εμπειρίας, ανταποκρινόμενης στις αξιώσεις που εγείρει το έργο τέχνης, και να την αναγάγει σε θεωρία, ο Adorno συμπεριλαμβάνει σε αυτή την εκτενή και εξαιρετικά διαφοροποιημένη διαδικασία πολυεπίπεδες αντιληπτικές διεργασίες, οι οποίες μάλιστα δεν μπορούν παρά να αφορούν διαφορετικά στάδια στην πρόσληψη ενός έργου τέχνης.¹⁰

⁷ Στο ίδιο.

⁸ Στο ίδιο, σ. 581.

⁹ Πρβλ. στο ίδιο, σ. 568.

¹⁰ Συχνά γίνεται λόγος στη Φιλοσοφική Αισθητική για το «αισθητικό βίωμα». Ωστόσο, η έννοια της εμπειρίας εμπεριέχει ακριβώς όχι μόνο τη δοκιμασία της αισθητικής πρόσληψης και του βιώματός της στον χρόνο, αλλά και την έννοια της ενσυνείδητης, αφομοιωμένης και «πολυστρωματικής» γνώσης, η οποία μπορεί να ανασυρθεί και να καταστεί εργαλείο αισθητικής κρίσης. Ο Adorno προβαίνει σαφώς σε μία διάκριση μεταξύ αισθητικής εμπειρίας (*Erfahrung*) και αισθητικού βιώματος (*Erlebnis*): η πρώτη καταλήγει σε κρίση και προϋποθέτει την έννοια, ενώ το δεύτερο είναι μέρος την πρώτης και μπορεί να σφάλλει (βλ. *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 416).

II. «Στρωμάτωση» της αισθητικής εμπειρίας: από την «αισθητηριακή αντίληψη» στην «αντικειμενική κατανόηση»

Ο Adorno ξεκινά την περιγραφή των σταδίων της αισθητικής εμπειρίας με την «άμεση αισθητηριακή αντίληψη».¹¹ Πρόκειται για μια αναγκαία συνθήκη βιωματικής επαφής με το έργο τέχνης, από την οποία προκύπτουν συναισθήματα και συγκινήσεις. Παρ' όλο που αναγνωρίζει τη σημασία της για τη σταδιακή «αισθητική μετουσίωση»,¹² δεν τη θεωρεί ωστόσο αφετηρία, αλλά μία στιγμή στη διαδικασία της αισθητικής εμπειρίας. Όπως υποστηρίζει, η στιγμή αυτή έχει σημασία προκειμένου να επιτευχθεί η αδιαμεσολάβητη υποκειμενική επαφή με το έργο τέχνης. Ωστόσο, το περιεχόμενο, για την ακρίβεια, η διοχετευόμενη στον αποδέκτη πληροφορία από αυτή την επαφή είναι αναξιόπιστη όσον αφορά την ορθή πρόσληψη του έργου τέχνης. Ο Adorno δεν κρύβει την αξιολογική του επιφύλαξη απέναντι στον αισθητικό εμπειρισμό, σύμφωνα με τον οποίο τα έργα τέχνης είναι «δέσμες μη διακεκριμένων ερεθισμάτων»¹³ και ο οποίος αγνοεί ή διαστρεβλώνει «την αλληλεπίδραση μεταξύ του [αντικειμενικά] κατασκευαστικού και του [...] εκφραστικού στοιχείου»¹⁴ σε αυτά. Όπως επισημαίνει, δεν υφίσταται, άλλωστε, αντιστοίχιση μεταξύ εκφραστικού περιεχομένου του έργου τέχνης και υποκειμενικών συναισθημάτων του αποδέκτη του. Όταν αναδεικνύεται μία τέτοια αντιστοίχιση ή και «ισοδυναμία»,¹⁵ τότε απλώς απομονώνεται ένα στοιχείο από τα αισθητικά συγκείμενα. Αυτό που πρωτίστως ενδιαφέρει τον Adorno είναι η αποφυγή προβολής υποκειμενικών συναισθημάτων του αποδέκτη του έργου τέχνης σε αυτό, όπως επιδιώκει η πολιτιστική βιομηχανία από τους καταναλωτές. Η στάση αυτή θα αφορούσε την «προαισθητική σφαίρα».¹⁶ Το μάλλον πικρόχολο και ίσως όχι αρκετά τεκμηριωμένο και σίγουρα όχι επεξηγημένο παράδειγμα των «αποκλεισμένων από τη μόρφωση που, όταν αφηγούνται την υπόθεση ενός θεατρικού έργου ή μιας κινηματογραφικής ταινίας, χρησιμοποιούν τον αόριστο αντί του

¹¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, στο: *Gesammelte Schriften* 7, ό.π., σ. 513 (δική μου η μετάφραση). Στη συνέχεια, όπου γίνεται παραπομπή στο πρωτότυπο γερμανικό κείμενο και όχι στη δημοσιευμένη ελληνική μετάφραση, η απόδοση είναι του γράφοντα. Επίσης, όπου γίνεται παραπομπή στη δημοσιευμένη ελληνική μετάφραση, αλλά υπάρχουν λέξεις σε αγκύλες, πρόκειται για προσθήκες ή αντικαταστάσεις λέξεων από τον γράφοντα.

¹² Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 581.

¹³ Στο ίδιο, σ. 564.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 414-415.

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 564.

ενεστώτα», παραπέμπει έμμεσα στην αυθαίρετη αισθητική αυτοπροβολή· μία πιθανή εξήγηση του παραδείγματος πού φέρνει είναι ότι η χρήση του αορίστου υποδηλώνει τη δυνατότητα ιδιοποίησης γεγονότων ως υποκειμενικών και πραγματικών εμπειριών των προσώπων ενός έργου (αλλά και του θεατή), σε αντίθεση με την επιβεβλημένη αποστασιοποίηση από την αφηγούμενη πλοκή, ως ενεστωτικού αισθητικού γεγονότος, η οποία αφήνει να διαφαίνεται η διαφορά μεταξύ εκτυλισσόμενου δραματικού χρόνου των ηρώων και εκτυλισσόμενου βιωματικού χρόνου του θεατή. Η χρήση του ενεστώτα υποδηλώνει την αντικειμενοποίηση, αποστασιοποίηση και κατανόηση της πλοκής ως στοιχείο ενός έργου, ενώ αυτή του αορίστου την κατανόησή της ως τετελεσμένο γεγονός. Συνεπώς, οποιαδήποτε ταύτιση με πρόσωπα και καταστάσεις της πλοκής ενός έργου, όπως συμβαίνει με τα προϊόντα της πολιτιστικής βιομηχανίας, θεωρείται περιοριστική για την κατανόησή του, καθ' ότι τελικά δεν αφορά το ίδιο το έργο αλλά «κατά τα άλλα απωθημένα συναισθήματα»¹⁷ του αποδέκτη του. Θέλοντας να τονίσει την αναγκαιότητα αποστασιοποίησης από το συναισθηματικό περιεχόμενο ενός έργου τέχνης, ο Adorno καταλήγει σε έναν ακραίο παραδοξολογικό ισχυρισμό: «ο ενθουσιασμός για την τέχνη είναι ξένος προς την τέχνη».¹⁸ Με αυτόν αμφισβητεί την αισθητική εγκυρότητα του περιεχομένου της αισθητηριακής αντίληψης, όχι όμως και τη σημασία της δεκτικότητάς της· αυτή εγγυάται κατ' αρχήν την αμεσότητα της υποκειμενικής επαφής και συνάντησης με το έργο τέχνης· η αντιπαραβολή της «μαλακότητας» του πρόθυμου να ταυτιστεί με το περιεχόμενο του έργου τέχνης ακροατή με τη σκληρότητα του έργου και της σκέψης που ενυπάρχει σε αυτό, και εν γένει με την άκαμπτη, μη δεκτική σκέψη αυτήν καθ' εαυτήν που παύει έτσι να είναι προσλαμβάνουσα σκέψη, παραπέμπει σε μία ιδέα γόνιμης επικοινωνίας μεταξύ του έργου τέχνης και του αποδέκτη του, την οποία αναλύει στη συνέχεια.

Παρ' όλο που στο παραπάνω απόσπασμα υπάρχει μία νύξη στην καντιανή ανιδιοτέλεια της αισθητικής πρόσληψης, η προτασόμενη αποφυγή της ιδιοτελούς, υποκειμενικής προβολής του αποδέκτη του έργου τέχνης σε αυτό σχετίζεται και με άλλες θέσεις του Adorno. Το πρόβλημα της αυτοπροβολής στο έργο τέχνης και της εξηγητικής-ερμηνευτικής της ανάδειξης τίθεται στην κριτική της ψυχαναλυτικής θεωρίας της τέχνης που επιχειρεί ο Adorno στην αρχή της *Αισθητικής Θεωρίας*. Ως προς αυτό, οι

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 415.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 582.

προαναφερθείσες εισαγωγικές επισημάνσεις, που αποσκοπούν στην ανάλυση της διαδικασίας της αισθητικής εμπειρίας και συγκεκριμένα στη διασάφηση της σημασίας υποκειμενικών συναισθημάτων, δεν αφορούν μόνο τον αποδέκτη του έργου τέχνης αλλά και τη σχέση του τελευταίου με τον ίδιο τον δημιουργό του. Ο Adorno αναγνωρίζει σαφώς την υποκειμενικότητα και ατομικότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης, όταν π.χ. επισημαίνει ότι «η τέχνη [...] συνδέεται στενά με την παρόρμηση, την αμεσότητα της εμπειρίας· διαφορετικά δεν θα μπορούσε να διακριθεί από την επιστήμη».¹⁹ Προσδιορίζοντας επανειλημμένα το έργο τέχνης ως αυτόνομο φαινόμενο και κοινωνικό γεγονός (*fait social*), αναγνωρίζει ότι η εμμενής αντίθεση της τέχνης απέναντι στην κοινωνία ορίζει μία εσωτερική περιοχή του ανθρώπου που εύλογα επισείει ερμηνευτικές θεωρίες, σχετιζόμενες με την ψυχική ζωή.²⁰ Από την άλλη μεριά, προσπαθεί να οριοθετήσει τη σημασία αυτής της πρωταρχικής παρόρμησης και των υποκειμενικών βιωμάτων και, όπως θα φανεί παρακάτω, τις ίδιες τις προθέσεις του δημιουργού στη διαμόρφωση του έργου τέχνης. Συνεπώς, η οριοθέτηση αυτή αφορά αντίστοιχα και την κατανόηση και ερμηνεία του έργου από τους αποδέκτες του. Η ψυχαναλυτική θεωρία ερμηνεύει τα έργα τέχνης ως «προβολές του ασυνειδήτου»²¹ των δημιουργών τους. Ο Adorno, ωστόσο, επισημαίνει ότι «το στοιχείο της προβολής στην παραγωγική διαδικασία των καλλιτεχνών είναι απλώς ένα από τα συστατικά [σε] σχέση με το μόρφωμα και μάλλον όχι το αποφασιστικό· το ιδίωμα και το υλικό έχουν ένα δικό τους βάρος, προπάντων βέβαια το ίδιο το προϊόν, για το οποίο οι ψυχαναλυτές δεν έχουν σαφείς παραστάσεις».²² Συνεπώς, τα έργα τέχνης δεν είναι ψυχαναλυτικά «ντοκουμέντα» και η θεωρία αυτή, παρ' όλο που διεισδύει στο εσωτερικό των έργων, αναδεικνύει σε αυτά «κάτι που δεν είναι καλλιτεχνικό»,²³ δηλαδή περιεχομενικά καθοριστικό για την κατανόησή τους. Η ψυχαναλυτική θεωρία αποκωδικοποιεί φαινόμενα, αλλά όχι το ίδιο το φαινόμενο της τέχνης. Ο Adorno θεωρεί τα υποκειμενικά ερεθίσματα του ασυνειδήτου έναν παράγοντα μεταξύ πολλών άλλων που οδηγούν στην καλλιτεχνική δημιουργία.²⁴ Αλλά και αυτός ο παράγοντας καταδεικνύει την υποκειμενική αναγκαιότητα της καλλιτεχνικής έκφρασης.

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 440.

²⁰ Πρβλ. στο ίδιο, σ. 24.

²¹ Στο ίδιο.

²² Στο ίδιο, σ. 25.

²³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 20.

²⁴ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 26.

ακόμα και ως ψυχολογικό σύνδρομο, χωρίς να καθορίζει το αποτέλεσμα αυτής, δηλαδή το έργο. Ο Adorno επιστράτη την προσοχή στο γεγονός ότι τα έργα τέχνης δεν συνιστούν ιδιοκτησίες και απεικονίσεις του καλλιτέχνη-δημιουργού. Εάν λοιπόν εγείρουν μία αξίωση αλήθειας, αυτή δεν μπορεί να εντοπιστεί ούτε στα βιώματα, τις ορμές, τις νευρώσεις και τα απωθημένα συναισθήματα των δημιουργών τους, αλλά ούτε και στα πρωταρχικά συναισθήματα που προκαλούν στον αποδέκτη τους. Διότι μόνο ένα ισχυρό, αυτόνομο και αυτοκριτικό εγώ μπορεί να οδηγηθεί στην «αισθητική εξωτερίκευση»,²⁵ και αυτό αφορά τόσο την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και την πρόσληψη.

Προκειμένου ο αποδέκτης του έργου τέχνης να αποφύγει την προβολή υποκειμενικών συναισθημάτων σε αυτό και την απλοϊκή ταύτιση ή και αντιταύτιση με το περιεχόμενό του, όπως συμβαίνει με την «προκαλλιτεχνική» εμπειρία, χρειάζεται ένα είδος «αυταπάρνησης».²⁶ Παρ' όλο που δεν υπάρχουν σχετικές επισημάνσεις από τον Adorno, το αισθητικό πρόταγμα της αυταπάρνησης είναι σημασιολογικά πολύπτυχο. Η αισθητική εμπειρία είναι και οφείλει να είναι υποκειμενική εμπειρία, συνεπώς προϋποθέτει μία «αντίθετη κίνηση» από το έργο τέχνης προς τον αποδέκτη του, όπως υποστηρίζει. Εκ πρώτης όψεως, «αυταπάρνηση» και «αντίθετη κίνηση προς το υποκείμενο» φαίνεται να συνιστούν αντίφαση. Σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, η αυταπάρνηση αφορά, σε ένα πρώτο επίπεδο, την αποφυγή προβολής του υποκειμένου (του καλλιτέχνη και του κοινού) στο έργο. Με άλλα λόγια, αποσκοπεί στην αποφυγή της θεματοποίησής του σε αυτό, όπως, για παράδειγμα, πρεσβεύει η ψυχαναλυτική θεωρία της τέχνης. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αφορά την κριτική που ασκεί ο Adorno στα προϊόντα της πολιτιστικής βιομηχανίας, τα οποία ο αποδέκτης-καταναλωτής προσπαθεί να ιδιοποιηθεί, ακόμα και με σωματική επαφή, καταργώντας κάθε απόσταση που τον χωρίζει από αυτά και προβάλλοντας τον εαυτό του σε αυτά. Την ίδια, ωστόσο, στάση τείνει να διατηρεί απέναντι σε όλα τα έργα στο πλαίσιο μίας διεγνωσμένης από τον Adorno «αποκαλλιτεχνοποίησης» της τέχνης.²⁷ Συνεπώς, η αντίστροφη κίνηση προς το υποκείμενο δεν το ενισχύει αλλά το οριοθετεί, διασφαλίζοντας μία αναγκαία απόσταση από το

²⁵ Στο ίδιο, σ. 203.

²⁶ Στο ίδιο, σ. 582.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 39 και 525-526. Οι επιρροές από τον Walter Benjamin είναι εμφανείς. Βλ. σχετικά: Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Illuminationen*, στο: *Ausgewählte Schriften* 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, σ. 142-143.

έργο, το οποίο με αυτόν τον τρόπο αντικειμενοποιείται. Σε ένα τρίτο επίπεδο, το πρόταγμα της αυταπάρνησης αφορά την απομάκρυνση από την αμεσότητα της αισθητηριακής αντίληψης. Η σημασία και η αναγκαιότητά της δεν αμφισβητούνται στη στρωμάτωση της αισθητικής εμπειρίας. Αλλά όπως η αναδιήγηση της πλοκής ενός λογοτεχνικού έργου, τα στοιχεία ενός πίνακα και η ακουστική πρόσληψη των θεμάτων ενός μουσικού έργου δεν συνιστούν και δεν εγγυώνται την κατανόησή τους, έτσι και η αισθητική εμπειρία οφείλει να υπερβεί το επίπεδο της στείρας και άκριτης ανάγνωσης, θέασης και ακρόασης, όταν αυτές προσκολλώνται στην υλική γεγονόττητα, θα λέγαμε, ενός έργου.²⁸ Υπό αυτές τις συνθήκες, δημιουργούνται οι στοιχειώδεις προϋποθέσεις προκειμένου ο αποδέκτης του έργου τέχνης να αντιληφθεί αυτό το οποίο το αισθητικό αντικείμενο «λέει ή αποσιωπά από μόνο του» και να ξεφύγει από το περιοριστικό στάδιο της εγωτικής «αυτοσυντήρησης» και «αναπαραγωγής» του εαυτού του σε αυτό.²⁹

Το πρόταγμα της αυταπάρνησης μπορεί να συσχετιστεί με τις θέσεις του Adorno που αφορούν την αισθητική στάση του υποκειμένου κατά τη συνάντησή του με μεγάλα έργα τέχνης: «η συγκίνηση από μεγάλα έργα δεν χρησιμοποιεί αυτά τα μορφώματα ως μηχανισμό ανάφλεξης προσωπικών, κατά τα άλλα απωθημένων συναισθημάτων. Αφορά τη στιγμή κατά την οποία ο προσλαμβάνων ξεχνά τον εαυτό του και χάνεται μέσα στο έργο: όταν ο ίδιος συγκλονίζεται».³⁰ Η ιδεατή αυτή στάση απέναντι στα μεγάλα έργα, «σχετίζεται από τον Adorno ακριβώς σε αυτό το σημείο με την καντιανή έννοια του “Υψηλού”».³¹ Ωστόσο, δεν υποδηλώνει αποδυνάμωση του Εγώ, παρ’ όλη τη στιγμιαία απώλεια του αυτοελέγχου του· συγκλονισμένο από τη συντριπτική δύναμη του έργου, εξαφανίζεται σε αυτό, «ρευστοποιείται»,³² με αποτέλεσμα τα όρια καλλιτεχνικού αντικειμένου και προσλαμβάνοντος υποκειμένου να καθίστανται δυσδιάκριτα.³³ Όπως συνοπτικά επισημαίνει ο Adorno και

²⁸ Πρβλ. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 582· βλ. και σ. 417.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Στο ίδιο, σ. 415.

³¹ Ολυμπία Ψυχopaΐδη-Φράγκου, «Κριτική ανακατασκευή αισθητικών εννοιών στο έργο του T. B. Αντόρνο», *Μουσικολογία* 9, 1997, σ. 74.

³² Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 364.

³³ Βλ. σχετικά: Ilias Giannopoulos, «“The great classicist symphonic movements of Beethoven [...] can be ideally so heard as lasting just a moment”: Adorno on musical time», *Philosophy Study* 6/4, 2016, σ. 230-244. Για την έννοια της στιγμής και τον συσχετισμό της με τη γόνιμη στιγμή στο έργο τέχνης και ιδιαίτερα στο μουσικό έργο, βλ. επίσης στο ίδιο, ιδιαίτερα σ. 234-235 και 237-238, καθώς και Ηλίας Γιαννόπουλος, *Όψεις του χρόνου στη μουσική του εικοστού αιώνα: Η περί χρόνου προβληματική και οι θεωρητικές της*

στην αρχική εισαγωγή, η στιγμή αυτή προκαλεί την έξοδο του Εγώ από τα όριά του, από τη «φυλακή» που συνιστά το ίδιο. Η στιγμή αυτή είναι για το υποκείμενο εξόχως εντατική και αντίθετη με την παλινδρομική «διάσπαση» (Zerstreuung) της προσληπτικότητας του υποκειμένου, την οποία επιδιώκει και τελικά επιφέρει η πολιτιστική βιομηχανία, θέση την οποία ο Adorno³⁴ υιοθετεί από τον Walter Benjamin.³⁵

Υπό τις παραπάνω προϋποθέσεις, ο αποδέκτης του έργου τέχνης έχει τη δυνατότητα να μεταβεί σε ένα άλλο, όχι απαραίτητα ακόλουθο, επίπεδο αισθητικής εμπειρίας. Πρόκειται για την κατανόηση της «απόβλεψης του έργου, αυτού που από μόνο του θέλει να εκφράσει, σύμφωνα με τη γλώσσα της παραδοσιακής αισθητικής, της [θεματικής] ιδέας του».³⁶ Η έκφραση «από μόνο του» υποδηλώνει ότι η απόβλεψη του έργου δεν συμπίπτει απαραίτητα με αυτήν του δημιουργού του. Αυτό γίνεται κατ' αρχήν κατανοητό, εάν ληφθεί υπ' όψιν η προαναφερθείσα κριτική που ασκείται στην ψυχχαναλυτική θεωρία. Ο Adorno δεν διασαφηνίζει την έννοια της απόβλεψης (Intention) ως ιδέα του έργου. Στην «αρχική εισαγωγή», την ορίζει ex negativo με δύο τρόπους. Επισημαίνει αρχικά ότι δεν συνιστά το περιεχόμενο του έργου. Με αντιπαράβολη διαφορετικών αναφορών του Adorno στην έννοια του περιεχομένου του έργου και ιδιαίτερα, όπως θα φανεί παρακάτω, στην έννοια του περιεχομένου αλήθειας, η διαφορά ιδέας και περιεχομένου εντοπίζεται στο σημασιολογικό τους εύρος και στη συνάρτησή τους με την υλική διάσταση και την τεχνική του έργου. Η ιδέα περιορίζεται σε ένα επίπεδο επιγραμματικής θεματικότητας «αυτού που θέλει να εκφράσει». Το παράδειγμα που φέρνει είναι «η ενοχή της υποκειμενικής ηθικότητας»

προϋποθέσεις στη μουσική πρωτοπορία με έμφαση στις δεκαετίες του '50 και '60, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 11 και 113-129. Πρόκειται για δημοσιευμένα κείμενα ελληνόφωνου ερευνητή στη φιλοσοφική αισθητική (της μουσικής) και στη μουσικολογία, όπου γίνεται για πρώτη φορά λόγος για την, κατά τον Lessing, «γόνιμη στιγμή» (fruchtbarer Augenblick) ή «στιγμή πλήρους περιεχομένου» σε συνάρτηση με μουσικοαναλυτικά ευρήματα στο συμφωνικό έργο του Beethoven αλλά και σε συνάρτηση με την έννοια του, κατά τον Adorno, «εντατικού χρονικού τύπου». Για την έννοια της στιγμής στην τέχνη, βλ. επίσης Γκόλφω Μαγγίνη, «Η στιγμή (Augenblick) “τόπος” του έργου τέχνης. Από τους πρώιμους ρομαντικούς στον Γκάνταμερ», στο: Παναγιώτης Νούτσος (επιμ.), *Τα έργα τέχνης και ο τόπος τους*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων / Τομέας Φιλοσοφίας, Ιωάννινα 2006, σ. 73-96.

³⁴ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 416.

³⁵ Benjamin, ό.π., σ. 166.

³⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 515.

στην *Αγριόπαπια* του Ibsen.³⁷ Ο δεύτερος αρνητικός τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται και γίνεται αντιληπτή η απόβλεψη του έργου είναι η αποτυχία πραγμάτωσής της. Ο Adorno αφήνει ανοικτό το κριτήριο αυτής της αποτυχίας· ωστόσο, από τα συμφραζόμενα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι υπόκειται στην πειστικότητα της κατασκευής και, κυρίως, στη δυνατότητά της να συγκρατήσει τις εμμενείς αντιθετικές δυνάμεις που διέπουν κάθε έργο. Η απόβλεψη του έργου, εφορμούμενη μιμητικά από τον ίδιο τον δημιουργό του, προσδιορίζεται διαλεκτικά· είναι η «υποκειμενική κινητήρια οργανωσιακή δύναμη», η οποία «χάνεται στο κατασκευάσμα αλλά αναδεικνύεται επίσης στην ίδια του την αντικειμενικότητα».³⁸ Συνεπώς, η απόβλεψη του έργου προσδιορίζεται από τη διαλεκτική δύο άκρων: από τον μιμητικό χαρακτήρα του και από τη μέθεξη στο περιεχόμενο αλήθειας που μπορεί να εκφράσει, το οποίο, όπως θα φανεί παρακάτω, φέρει αντικειμενικά χαρακτηριστικά. Ο Adorno αναγνωρίζει στην απόβλεψη του έργου, όταν αυτή πραγματώνεται επιτυχώς σε αυτό, τη δυνατότητα αντικειμενικής υπόστασης· συνιστά στοιχείο και «στιγμή» του. Ο καλλιτέχνης, έχοντας μία συγκεκριμένη απόβλεψη ή ιδέα για το έργο που δημιουργεί, έρχεται αντιμέτωπος με τις δυσκολίες του *métier* και του υλικού. Αυτά τα δύο στοιχεία δημιουργούν μία αντίσταση, ειδάλλως το έργο θα συνιστούσε «γυμνή ταυτότητα» της υποκειμενικής απόβλεψης. Σε αυτή την περίπτωση, για να συνεχίσουμε τον συλλογισμό του Adorno, θα επαληθευόταν η ψυχαναλυτική θεωρία της τέχνης. Αυτό όμως δεν είναι δυνατό. Διότι τίποτε δεν μπορεί να παρέχει την εγγύηση ότι η καλλιτεχνική απόβλεψη μπορεί να καταστεί και καλλιτεχνική μορφή και ότι μπορεί να διατηρηθεί και να αναδειχθεί άθικτη μέσα από τους εμμενείς εσωτερικούς ανταγωνισμούς που διέπουν τη μορφοποίηση του έργου. Επανειλημμένα, άλλωστε, για να θυμηθούμε και μία άλλη συσχετίσιμη θέση του Adorno, επισημαίνει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν πραγματώνεται, όσο πρωτότυπη και αν είναι, σε μία ανιστορική *tabula rasa*, στην οποία υποτίθεται ότι εγγράφεται η έμπνευση, αλλά σε μία ήδη διαμορφωμένη καλλιτεχνική γλώσσα. Η πρωτοτυπία και η ανανέωση εκδηλώνονται ως διαλεκτική μεταξύ παρελθόντος και νεωτερισμού, η οποία βελτιώνει τα μειονεκτήματα του παρελθόντος ή απαντά ερωτήματα που έμειναν αναπάντητα.³⁹ Η απόβλεψη του καλλιτέχνη τείνει να πραγματωθεί στο έργο, να αποτελέσει στοιχείο του,

³⁷ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 582.

³⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 227.

³⁹ Πρβλ., π.χ., στο ίδιο, σ. 36 και 524.

αλλά προσκρούει στην αντίσταση του ιστορικά προσδιορισμένου υλικού και στους εμμενείς αντικειμενικούς ανταγωνισμούς που διέπουν υλικό και μορφοποίηση, και καθιστούν την επιτυχία της ολοκλήρωσης του έργου ένα ζητούμενο. Όπως επισημαίνει, η ταυτότητα του έργου με τον εαυτό του εκδηλώνεται τελικά ως διαδικασία μεταξύ υλικού και απόβλεψης.⁴⁰

Προκειμένου να εξηγήσει την επιτυχία ή αποτυχία πραγμάτωσης της απόβλεψης του έργου και να θέσει σαφή κριτήρια αναγνώρισής της σε αυτό, ο Adorno εισάγει και άλλες παραμέτρους, τις οποίες αναλύει διεξοδικά στο πλαίσιο της διερεύνησης της αισθητικής εμπειρίας ως «αντικειμενικής κατανόησης», καθώς και σε άλλα κεφάλαια της *Αισθητικής Θεωρίας*. Πρόκειται για το «περιεχόμενο» (Gehalt), «το νόημα» (Sinn) και το «περιεχόμενο αλήθειας» (Wahrheitsgehalt). Το περιεχόμενο συναρτάται με τη μορφοποίηση του έργου και ορίζεται και αυτό ex negativo, διαφοροποιούμενο από την απόβλεψη. Με αυτόν τον τρόπο, ο Adorno επιδιώκει να περιορίσει την ταύτιση του έργου με την, εξωτερική ως προς αυτό, απόβλεψη του δημιουργού του, πόσο μάλλον όταν αυτή αναδεικνύεται από βιογραφικές αναλύσεις, βασιζόμενες σε «δευτερεύουσα βιβλιογραφία». Σε αυτή την περίπτωση, η ταυτολογική ερμηνεία που συνιστά η «φιλολογική»⁴¹ ανάλυση σφετερίζεται την πνευματικότητα που από μόνο του το έργο δια του περιεχομένου του επιδεικνύει και που αφήνει να εγκατασταθεί σε έναν πιο απόμερο τόπο. Η θεματοποίηση και ερμηνευτική ανοχή μίας «προεξέχουσας» στοχαστικότητας, ως απόβλεψης του δημιουργού του έργου, δεν εγγυάται την πνευματικότητά του, αλλά χρειάζεται περαιτέρω στοχασμό για να γίνει κατανοητή ως ενσωματωμένη σε αυτό.⁴²

Το νόημα ορίζεται ως «αντικειμενικός φορέας»⁴³ της απόβλεψης του έργου. Ως τέτοιος, μπορεί να αναχθεί σε μία θεματική γενικότητα, αντιπροσωπευτική για το περιεχόμενο του έργου: π.χ. «ο ανθρωπισμός» στην *Ιφιγένεια* του Goethe.⁴⁴ Θα μπορούσε κανείς εδώ να αντιτείνει ότι ως θεματική γενικότητα δεν διαφέρει από την απόβλεψη, από αυτό «που από μόνο του θέλει να εκφράσει» το έργο ως «ιδέα». Η διαφορά, ωστόσο, εντοπίζεται στην εξωτερικότητα και υποκειμενικότητα της πρώτης και την εσωτερικότητα και αντικειμενικότητα του δεύτερου σε σχέση με το έργο.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 227.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 226.

⁴² Στο ίδιο.

⁴³ Στο ίδιο, καθώς και Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 260.

⁴⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 227.

Χωρίς να το διευκρινίζει, ωστόσο, ο Adorno εμφανίζεται αρκετά επιφυλακτικός απέναντι στο κριτήριο αυτό, δηλαδή όσον αφορά την ύπαρξη νοήματος σε ένα έργο τέχνης. Αναγνωρίζει σε αυτό «συνάφεια» με το έργο, αλλά παραδέχεται συγχρόνως την προβληματικότητά του και το γεγονός ότι αυτό δεν έχει τον τελευταίο λόγο. Πέραν από τη διεγνωσμένη από τον Adorno «κρίση του νοήματος» στην τέχνη της νεωτερικότητας, είναι χρήσιμο να ληφθούν υπ' όψιν διαφορετικά του κείμενα που αφορούν τη φιλοσοφία της τέχνης και ιδιαίτερα της μουσικής, και βέβαια το γεγονός ότι το χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου τέχνης για όλη την Αισθητική Θεωρία παραμένει το μουσικό έργο· μία εξήγηση για την επιφύλαξη αυτή είναι ο συσχετισμός της μουσικής με μία «μη αποβλεπτική γλώσσα»,⁴⁵ στερούμενη σημασιολογικού νοήματος. Αλλά η βασική επιφύλαξη του Adorno απέναντι στην ύπαρξη νοήματος στο έργο τέχνης οφείλεται, όπως θα φανεί παρακάτω, στον αινιγματικό χαρακτήρα του τελευταίου. Στο παράδειγμα του «*Claire de lune*» του Verlaine, ο Adorno αφήνει να διαφανεί ότι το νόημα εκδηλώνεται ταλαντευόμενο σε έναν αιθέριο, θα λέγαμε, χώρο, μεταξύ ιδεατού και αντικειμενοποιημένου, απόβλεψης («αισθησιακότητα») και περιεχομένου («χαρά και λύπη»), ως «μη αισθητηριακή αισθησιακότητα».⁴⁶ Καθίσταται σαφές ότι η προσπάθεια του Adorno να μετριάσει και να ελέγξει τη σημασία και τη συμβολή της υποκειμενικής απόβλεψης του δημιουργού καλλιτέχνη στη διαμόρφωση του έργου, αλλά και την περιεχομενική του αντιπροσώπευση από την ύπαρξη ενός νοήματος, αποσκοπεί στη διασφάλιση της αυτονομίας του έργου. Κατά συνέπεια, ενώ η απόβλεψη δεν διαμορφώνει το έργο, αλλά συγχρόνως υπάρχει αντικειμενικά σε αυτό με φορέα το νόημα, η αναλήθειά της μπορεί να αποβεί καταστροφική για αυτό και συγκεκριμένα για την απώτερη στιγμή του, στην κατανόηση της οποίας αποβλέπει η αισθητική εμπειρία: για το περιεχόμενο αλήθειάς του.

Από τη διάκριση μεταξύ απόβλεψης και περιεχομένου διαφαίνεται ένα άλλο επίπεδο αισθητικής εμπειρίας, το οποίο απαιτεί κατανόηση. Αυτό σημαίνει ότι το στοιχείο που κατανοείται μπορεί να είναι αληθές ή αναληθές. Πρόκειται για το περιεχόμενο, το οποίο με αυτόν το δείκτη καθίσταται «περιεχόμενο αλήθειας». Η τεχνική του έργου αναδεικνύεται αποφασιστικός παράγοντας κατανόησης του έργου· η ενσυνείδητη γνώση της δεν υπονομεύει την αισθητική εμπειρία, αντίθετα διανοίγει ορίζοντες

⁴⁵ Theodor W. Adorno, «Fragment über Musik und Sprache», *Quasi una Fantasia*, στο: *Gesammelte Schriften* 16, ό.π., σ. 252 κ.εξ.

⁴⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 226.

στο εσωτερικό του σε εκείνον που «καταλαβαίνει τη γλώσσα της».⁴⁷ Η τεχνική καθίσταται ένα «κλειδί» για την κατανόηση του έργου, καθ' ότι «υπαγορεύεται από τα προβλήματα, τα οποία καλείται να λύσει, από την απορητική του κατάσταση στην οποία αντικειμενικά βρίσκεται».⁴⁸ Η απορητική κατάσταση του έργου τέχνης ή αυτό που ο Adorno ονομάζει «ερωτηματική του μορφή», η οποία δεν επιδέχεται, όπως θα δούμε, μία διασκεπτική απάντηση, σημαίνει ότι το έργο έχει έναν αινιγματικό χαρακτήρα και η τεχνική καθίσταται η «προσδιορίσιμη δομή» του.⁴⁹ Ο Adorno συσχετίζει την τεχνική με την αρχαία τεχνουργία, αλλά αναγνωρίζει στην πρώτη το στοιχείο της ελευθερίας σε σχέση με τη δεύτερη. Ως σχετιζόμενη με την τεχνουργία, η τεχνική καθιστά σαφές ότι το έργο είναι ανθρώπινη κατασκευή, αλλά δεν προσδιορίζει ολοκληρωτικά το έργο. Το περιεχόμενο, ως μη κατασκευασμένο, συναρτάται με την τεχνική, η οποία το υπηρετεί και το αναδεικνύει με την «εφαρμογή» της. Συνεπώς, η κατανόηση του έργου και της τεχνικής είναι άρρηκτα συνδεδεμένες.⁵⁰ Ο Adorno φέρνει ως σχετικό παράδειγμα αλληλεξάρτησης και διάδρασης περιεχομένου και τεχνικής τη συνάρτηση ατομικότητας, ως περιεχομένου, με τη διαδοχή σύντομων επεισοδιακών σκηνών σε έργα του Shakespeare. Η άρρηκτη διασύνδεση τεχνικής και περιεχομένου στην κατανόηση του έργου τέχνης, αλλά συγχρόνως και η συνειδητή διάκριση μεταξύ τους, προκειμένου να επιτευχθεί η κατανόηση ως στάδιο της αισθητικής εμπειρίας, υποδηλώνουν ότι «ο αφηρημένος διαχωρισμός τους» και η συνακόλουθη απαξίωση της τεχνικής σε συνδυασμό με την αφηρημένη ανάδειξη του περιεχομένου, έχουν «ιδεολογικό χαρακτήρα».⁵¹ Από την άλλη μεριά, ο Adorno υποστηρίζει ότι τα τεχνικά ζητήματα, όσο περίπλοκα και ατελείωτα και αν είναι, μπορούν να λάβουν μια λύση και εξήγηση ως τέτοια, δηλαδή ως προς αυτό που εξυπηρετούν, σε αντίθεση με την απορητική κατάσταση του έργου τέχνης. Πιθανώς εδώ να διαφαίνεται και μία επιπλέον σημασία της έννοιας της τεχνικής, στην οποία μεταβαίνει λίγο παρακάτω. Πρόκειται για την τεχνική από τη μεριά της εργασίας του καλλιτέχνη δημιουργού, δηλαδή για την «επαγγελματική δεξιότητα» (*métier*).⁵² Εν κατακλείδι, η τεχνική, ως πεπερασμένη κατασκευαστική

⁴⁷ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 362.

⁴⁸ Στο ίδιο.

⁴⁹ Στο ίδιο.

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ Στο ίδιο.

⁵² Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 318.

διαδικασία, όταν υπόκειται σε μία περιεχομενική τελεολογία, μπορεί να καταστεί «προσδιορίσιμη δομή του έργου τέχνης».

Παρ' όλο που ο Adorno είναι μάλλον συνοπτικός όσον αφορά τον ρόλο που διαδραματίζει η κατανόηση της τεχνικής στη διαδικασία της αισθητικής εμπειρίας και τη σχέση της με το περιεχόμενο του έργου, η επιχειρηματολογία του μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή και οι θέσεις του πιο συγκεκριμένες, εάν ληφθούν υπ' όψιν σκέψεις που εκφράζει στα *Κείμενα για τη μουσική* (*Musikalische Schriften*) και συγκεκριμένα στο πλαίσιο της κριτικής που άσκησε στη μουσική πρωτοπορία. Οι «υλικές συνθέσεις» (*Materialkompositionen*), οι οποίες βασίζονταν στην εκ των προτέρων παραμετροποίηση όλων των δομικών στοιχείων του ήχου στον γενικευμένο σειραϊσμό, π.χ. στα έργα του Stockhausen του 1950, που συνιστούν και μια αποθέωση της τεχνικής και τεχνικοποίησης του μουσικού έργου, προκάλεσαν την κριτική του Adorno. Εντοπίζει σε αυτές την κατάρρευση μίας μουσικής σύνταξης με νόημα· αυτή στοιχειοθετείται, σύμφωνα με τον Adorno, από τη ρυθμιστική συσχέτιση μιας κανονιστικής χρονικής διαδοχής και περιεχομένου, η οποία συνιστά τη μουσική μορφή και της προσδίδει νόημα.⁵³ Από τη συνάρτηση χρονικότητας, περιεχομένου, μορφής και νοήματος σε μία αφηρημένη τέχνη, όπως η μουσική, στην οποία δεν μπορούν να θεματοποιηθούν η απόβλεψη και το νόημα όπως στα παραδείγματα έργων τέχνης βασιζόμενων στο λόγο που αναφέρει στην *Αισθητική Θεωρία*, διαφαίνεται και η διάρρηξη της σχέσης τεχνικής και περιεχομένου· διότι μια τεχνική από την οποία διεξάγεται το περιεχόμενο και η επί χάρτου υλικοποίηση και τεχνικοποίηση της συνθετικής διαδικασίας από τους σειραϊστές οδήγησαν όχι μόνο στην επίφοβη, σύμφωνα με τον Adorno, απομόνωση της τεχνικής από το έργο αλλά και σε ένα ανάθεμα για την οραματιζόμενη, από τον ίδιο, αυτονομία της τέχνης· στον ολοκληρωτισμό και καθεστωτισμό της επικράτησής της (της τεχνικής), στους οποίους τελικά εντοπίζει τη «γήρανση της νέας μουσικής».⁵⁴

III. Περιεχόμενο αλήθειας και αινιγματικός χαρακτήρας του έργου τέχνης

Από τη σημασία που προσδίδει ο Adorno στην κατανόηση της τεχνικής ενός έργου προκύπτει το συμπέρασμα ότι αυτό απευθύνεται μόνο στον ειδήμονα, ο οποίος έχει και τη σχετική κατάρτιση και «καταλαβαίνει τη

⁵³ Γιαννόπουλος, *Όψεις του χρόνου στη μουσική του εικοστού αιώνα...*, ό.π., σ. 95.

⁵⁴ Βλ. Adorno, «Das Altern der neuen Musik», *Dissonanzen*, στο: *Gesammelte Schriften* 14, ό.π.

γλώσσα της». Πράγματι, η περί την τέχνη γνώση θεωρείται από τον Adorno εν γένει απαραίτητη προϋπόθεση για την ορθή πρόσληψή της, δεδομένου ότι η αισθητική εμπειρία αναλύεται με όρους «αντικειμενικής κατανόησης». Ωστόσο, καίτοι απαραίτητη, όπως και η «άμεση αισθητηριακή αντίληψη», δεν την εξασφαλίζει. Η στρωμάτωση της αισθητικής εμπειρίας, από την αισθητηριακή αντίληψη μέχρι και την κατανόηση της τεχνικής, είναι ενδεικτική της προσπάθειας που το έργο τέχνης αξιώνει από τον αποδέκτη του και των προκλήσεων που του θέτει, και κορυφώνεται σε διαφορετικά στάδια. Σε αυτά, ο αποδέκτης του έργου τέχνης καλείται να κατανοήσει το περιεχόμενο αλήθειάς του. Η έννοια του περιεχομένου αλήθειας στην *Αισθητική Θεωρία* είναι πολύσημη και οι σχετικές επισημάνσεις του Adorno διάσπαρτες. Σε μια προσπάθεια συστηματοποίησής τους, μπορούμε να πούμε ότι το περιεχόμενο αλήθειας προσδιορίζεται ιστορικά και κοινωνιολογικά.⁵⁵ Όπως επισημαίνει, δεν είναι αυτό που η «παραδοσιακή φιλοσοφία» θεωρούσε επιγραμματικά την «ιδέα» του έργου.⁵⁶ Άλλωστε, ο Adorno εξαντλεί την πιθανότητα αυτή αναλύοντας τις έννοιες της απόβλεψης και του νοήματος. Εφιστά την προσοχή σε έργα τέχνης τα οποία πραγματεύονται μεγάλες «αιώνιες αλήθειες», στις οποίες «επαναλαμβάνεται ο μύθος»⁵⁷ και οι οποίες τελικά σφετερίζονται το περιεχόμενο αλήθειας, απλά θεματοποιώντας «αναπόφευκτες» και επαναλαμβανόμενες παραδοχές. Κριτήριο για το περιεχόμενο αλήθειας καθίσταται η τεχνική και η κριτική της. Η αναλήθεια του έργου τέχνης εκδηλώνεται, εν είδει ρωγμής, ως τεχνική αποτυχία, η οποία ματαιώνει την «εσωτερική συνοχή» του (*Stimmigkeit*). Ο Adorno δεν θέλει στο σημείο αυτό να αποθεώσει την τεχνική, δεδομένου ότι, όπως αναφέρθηκε, τη συνδέει άρρηκτα με το περιεχόμενο. Εκείνο που έμμεσα θίγει είναι το γεγονός ότι ένα μεγάλο έργο τέχνης διακρίνεται και από την υψηλή τεχνική του, η οποία εμπεριέχει σκέψη και επιφέρει συνοχή στην κατασκευή. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι φτάνει στο σημείο να εξαίρει πλήρως μορφοποιημένα έργα, στα οποία προσάπτεται φορμαλισμός, επειδή ακριβώς ως πραγματωμένα (και τεχνικά άρτια) εκθέτουν το περιεχόμενο

⁵⁵ Ο J. M. Bernstein αναφέρει «τέσσερα» ενδεικτικά «παραδείγματα» του σημασιολογικού εύρους της έννοιας του περιεχομένου αλήθειας: «φύση, κοινωνία, ιδεολογική κριτική, φιλοσοφική έννοια». Βλ. «“The dead speaking of stones and stars”: Adorno’s *Aesthetic Theory*», στο: Fred Rush (επιμ.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 157.

⁵⁶ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 222.

⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 223.

αλήθειάς τους αντί να χρειάζεται να το υποδηλώνουν.⁵⁸ Σε αυτή την περίπτωση, το έργο, επιδεικνύοντας εσωτερική συνοχή, δικαιολογεί την τεχνική εκθέτοντας τη σκοπιμότητά της. Η Lucia Sziborsky και ο Max Paddison επιχειρούν έναν συσχετισμό περιεχομένου αλήθειας και μουσικού υλικού υπό το πρίσμα του ιστορικού προσδιορισμού τους.⁵⁹ Συνεχίζοντας τη σκέψη τους, θα λέγαμε ότι αμφότερες οι έννοιες αυτές είναι ενδεικτικές μιας ιστορικής συνειδησίας του δημιουργού του έργου τέχνης. Διότι το περιεχόμενο αλήθειας κατανοείται κατ' αρχήν δια της κριτικής, η οποία αποφαίνεται για το αν στο έργο τέχνης «αντικειμενοποιείται ορθή συνειδησία». Αυτή καθιστά το περιεχόμενο αλήθειας ιστορικό και σχετιζόμενο με την εποχή του. Η ορθή συνειδησία είναι η «πιο προοδευτική» συνειδησία, η οποία είναι ικανή να αντιληφθεί τις αντιφάσεις της εποχής και την πιθανότητα «συμφιλίωσής» τους. Ως ιστορικό μόρφωμα και κοινωνικό γεγονός (*fait social*), το έργο τέχνης αντανακλά την εποχή του και κριτήριο για την ενυπάρχουσα ορθή συνειδησία του είναι η «στάθμη ανάπτυξης» (*Stand*) των αντιθετικών «παραγωγικών δυνάμεων» στο έργο. Ο Adorno διευκρινίζει ότι οι παραγωγικές δυνάμεις στο έργο εκδηλώνονται πολλαχώς: ως αποκρυσταλλωμένο μέσο και ως αφομοίωση τεχνικών εκτός του έργου, οι οποίες μπορούν να επιφέρουν ή και να μην επιφέρουν πρόοδο. Τέλος, μπορούν να συνιστούν την ανθρώπινη υποκειμενική συμβολή, πρόοδο ή οπισθοδρόμηση, και διαφοροποίηση από την εποχή. Την προοδευτικότητα δεν συνιστούν οι επιταγές της μόδας αλλά η γνώση του «συνολικού επιπέδου ανάπτυξης της θεωρίας». Ως παράδειγμα φέρνει το έργο του Bruckner, το οποίο, καίτοι αναθεωρητικού θεολογικού προσανατολισμού ή, καλύτερα, σύμφωνα με την ορολογία του φιλοσόφου, θεολογικής απόβλεψης και μάλιστα ως «αιώνιας αλήθειας», αφομοιώνει όλη τη θεωρητική γνώση της εποχής όσον αφορά την ενορχήστρωση και την αρμονία. Η ιστορικότητα, συνεπώς, είναι εμμενής στο έργο και το περιεχόμενο αλήθειας καθίσταται «ασυνείδητη ιστοριογραφία».⁶⁰ Ανάλογα, το μουσικό υλικό συνιστά «ιζηματοποιημένο πνεύμα»⁶¹ και η «στάθμη ανάπτυξής του» είναι ενδεικτική της ιστορικής συνειδησίας του συνθέτη όσον αφορά τη σχέση της τέχνης του με την εποχή του, και όχι μόνο.⁶² Ωστόσο, ενδέχεται και η μη

⁵⁸ Βλ. στο ίδιο, σ. 224.

⁵⁹ Sziborsky, ό.π., σ. 34· Max Paddison, *Adorno on Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, σ. 111.

⁶⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 285-287· *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 326-328.

⁶¹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, ό.π., σ. 39.

⁶² Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Adorno αναφέρεται στην «οξεία συνειδησία της πραγματικότητας» καλλιτεχνών όπως ο Rembrandt και ο Beethoven· βλ. *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 21.

ορθή συνειδησία, όταν εκτίθεται ολοκληρωμένα και δεν αποκρύπτεται, να παραπέμπει στο αληθές περιεχόμενο αλήθειας του έργου τέχνης, καθ' ότα μεγάλα έργα τέχνης δεν ψεύδονται.⁶³ Σε αυτή την περίπτωση, το έργο τέχνης δια του περιεχομένου αλήθειάς του εμπεριέχει ιδεολογική κριτική.⁶⁴ Από την εμμενή ιστορικότητα του περιεχομένου αλήθειας προκύπτει όμως και κάτι άλλο· ότι και αυτή, όπως και το έργο, υπόκεινται στην ιστορική μεταβολή, η οποία ξεπερνά την εποχή τους και ενεργοποιεί την κριτική: «η ανάπτυξη των έργων είναι η μεταγενέστερη ζωή της εσωτερικής δυναμικής τους. Αυτό που λένε τα έργα με τη μορφολογική διάταξη, τον αστερισμό των στοιχείων τους, είναι αντικειμενικά διαφορετικό στις διάφορες εποχές, και αυτό θίγει τελικά και το περιεχόμενο αλήθειάς τους».⁶⁵

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αυτό του τρόπου ανάκτησής του, ο Adorno συναρτά το περιεχόμενο αλήθειας με το πνευματικό περιεχόμενο του έργου. Ως προς το τελευταίο, φαίνεται να ακολουθεί τις πρώιμες σκέψεις που προαναφέρθηκαν και συμπεριλήφθηκαν στο κείμενο «Der getreue Korrepetitor»: το πνευματικό περιεχόμενο υπερβαίνει τη γεγονόττητα του έργου, δεν προσκολλάται στα εμπειρικά δεδομένα, αλλά συγκροτείται δι' αυτών. Με τον τρόπο που εκδηλώνεται, το πνευματικό περιεχόμενο, ως «πνοή» πάνω από το έργο και ως απορρέον από τη «συνοχή της κατασκευής», συγγενεύει με το περιεχόμενο αλήθειας.⁶⁶ Το περιεχόμενο αλήθειας δεν είναι αυτό που τα έργα «σημαίνουν», διότι, όπως θα δούμε, λόγω του αινιγματικού τους χαρακτήρα δεν μπορούν να σημαίνουν κάτι. «Είναι αυτό, δια του οποίου μπορεί κανείς να αποφανθεί εάν είναι αληθή ή αναληθή».⁶⁷ Προκειμένου να διασφαλίσει την εγκυρότητα του περιεχομένου αλήθειας και κυρίως να προσδιορίσει, μάλλον με έμμεσο τρόπο, τον τόπο του, ο Adorno προβαίνει σε έναν συσχετισμό τέχνης και φιλοσοφίας· ο συσχετισμός αυτός επιτυγχάνεται με την αντιπαραβολή της, δάνειας από την τέχνη, κλειστής ολότητας των ιδεαλιστικών φιλοσοφικών συστημάτων και της αυτάρκειας και αυτοαναφορικότητας της τέχνης. Σύμφωνα με τον Adorno, δεδομένου ότι το αντικείμενο που επιδιώκει να εξηγήσει η φιλοσοφία βρίσκεται έξω από αυτήν, τα συστήματα αυτά, τα οποία υποτιμητικά αποκαλούνταν «καλλιτεχνήματα της διάνοιας», κατέρρευσαν. Η αποτυχία αυτή, σύμφωνα με τον Adorno, υπονομεύει

⁶³ Στο ίδιο, σ. 196.

⁶⁴ Βλ. Bernstein, ό.π., σ. 157.

⁶⁵ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 330.

⁶⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 195.

⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 197.

αναδρομικά την αυτονομία και αυτάρκεια της τέχνης. Το περιεχόμενο αλήθειας προσεγγίζεται με τη φιλοσοφική ερμηνεία και «συμπίπτει με τη φιλοσοφική αλήθεια»⁶⁸ ως προς την εγκυρότητά του. Συνεπώς, τα έργα τέχνης μετέχουν σε μία αλήθεια,⁶⁹ η οποία γίνεται προσβάσιμη με φιλοσοφικό αναστοχασμό. Η αλήθεια αυτή, σύμφωνα με τον παραπάνω συσχετισμό, πρέπει περιεχομενικά να αναζητηθεί έξω από αυτά τα ίδια. Ο Adorno δεν προβαίνει σε μια ρητή μεταφορά της αμφισβήτησης της κλειστότητας των ιδεαλιστικών συστημάτων και στη δυνατότητα του έργου τέχνης να συγκροτήσει εσωτερικά το περιεχόμενο αλήθειάς του. Ωστόσο, η εγγύτητα του συσχετισμού επιτρέπει τη μεταφορά αυτή. Με άλλα λόγια, η αμφισβήτηση των κλειστών (ιδεαλιστικών φιλοσοφικών) συστημάτων αναδεικνύει την ανάγκη αναζήτησης της αλήθειας έξω από το ίδιο το έργο τέχνης. Η εξωτερικότητα αυτή, η οποία, όπως αναφέρθηκε, τείνει να υπονομεύσει την αυτονομία και την αυτάρκειά του, αφορά κατ' αρχήν την ιστορικότητά του. Αφορά όμως και μία γενικότητα, δια της εγκυρότητας της οποίας δύναται να προσιδιάζει στη φιλοσοφία και τελικά να συγκλίνει με αυτή. Πρόκειται για τον συλλογικό του χαρακτήρα, για τον αντικατοπτρισμό της κοινωνίας μέσα σε αυτό και, τελικά, για την κατανόησή του ως κοινωνικό γεγονός (*fait social*). Η κοινωνία «εγκαθίσταται»⁷⁰ στο περιεχόμενο αλήθειας ως συλλογικό υποκείμενο. Κινητήριος δύναμη σε αυτή την έξοδο από το μεμονωμένο υποκείμενο, ως ενυπάρχον στο έργο τέχνης, καθίσταται το συλλογικό υποκείμενο.⁷¹ Η μνήμη του μιμητικού χαρακτήρα του έργου τέχνης ή, για να το συνδυάσουμε με άλλες σκέψεις του Adorno στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, η αρχέγονη προ-ορθολογιστική λειτουργία της τέχνης, δημιουργεί την όσμωση μεταξύ μεμονωμένου και συλλογικού.

Δεν είναι όμως μόνο η αντιπαραβολή με την κλειστότητα των ιδεαλιστικών φιλοσοφικών συστημάτων και η διακρίβωση του συλλογικού χαρακτήρα του έργου τέχνης που επιβάλλουν την αναζήτηση του περιεχομένου αλήθειάς του έξω από αυτό το ίδιο. Το έργο τέχνης, ως ποιημένο, συνιστά φαινομενικότητα και «το ερώτημα σχετικά με την αλήθεια ενός [ποιημένου] αφορά τη φαινομενικότητα και τη [διάσωσή] της

⁶⁸ Στο ίδιο, καθώς και Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 226.

⁶⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 166.

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 197.

⁷¹ Βλ. σχετικά και τις επισημάνσεις αναφορικά με τον γλωσσικό χαρακτήρα της τέχνης και το συλλογικό υποκείμενο, στην *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 285-288: «Το μεμονωμένο ανθρώπινο υποκείμενο που παρεμβαίνει κάθε φορά αντιπροσωπεύει απλώς μια οριακή τιμή, κάτι ελάχιστο που απαιτεί το έργο τέχνης για να αποκραυσταλλωθεί» (στο ίδιο, σ. 286).

ως [φαινομενικότητας] της αλήθειας. Το περιεχόμενο αλήθειας δεν μπορεί να είναι κάτι [ποιημένο]». ⁷² Συνεπώς, πρέπει να αναζητηθεί έξω από το έργο και τη φαινομενικότητά του, παρ' όλο που μπορεί να εμφανίζεται σε αυτό· το πιο εμμενές παράδοξο της τέχνης είναι, σύμφωνα με τον Adorno, ότι προσεγγίζει την αλήθεια, ως μη ποιημένη, δια του μεμονωμένου έργου. Η αλήθεια αυτή, που συνιστά το περιεχόμενο αλήθειας του έργου, δεν μπορεί να έχει μεμονωμένη αλλά, ως τέτοια, καθολική ισχύ. Η ισχύς αυτή την καθιστά συγχρόνως αδυσώπητη για το έργο και η αλήθεια αυτή, με την προοπτική της πραγμάτωσής της, τείνει να εξαφανίσει το έργο και να το μετατρέψει σε ένα «καθαρό κέλυφος». ⁷³ Προκειμένου να διαφανεί η καθολική ισχύς και εγχυρότητα του περιεχομένου αλήθειας του έργου τέχνης χρειάζεται «φιλοσοφικό [ανα]στοχασμό». ⁷⁴ Ίσως τελικά μπορούμε να συμπεράνουμε ότι με αυτόν τον τρόπο «η φιλοσοφία και η τέχνη [μπορούν να] συγκλίνουν στο περιεχόμενο αλήθειάς τους». ⁷⁵

Οστόσο, τα μη διαδοχικά στάδια της αισθητικής εμπειρίας δεν εξαντλούνται στην κατανόηση του περιεχομένου αλήθειας του έργου τέχνης. Επανειλημμένα ο Adorno επισημαίνει τον αινιγματικό χαρακτήρα του, καθ' ότι επιδεικνύει μία «μορφή ερωτήματος». Με την επισήμανση αυτή σε διάσπαρτα, ενίοτε διαδοχικά, υποκεφάλαια της *Αισθητικής Θεωρίας*, ο Adorno θίγει, εξαιρετικά συμπυκνωμένα, διαφορετικές εκφάνσεις του αινιγματικού χαρακτήρα του έργου τέχνης. Επιχειρώντας μια συστηματική σύνοψή τους, θα λέγαμε ότι ο αινιγματικός χαρακτήρας του έργου τέχνης αφορά το περιεχόμενο και τον υπαρξιακό του σκοπό ή το «προς τι». ⁷⁶ Όσον αφορά το πρώτο, και δεδομένης της προαναφερθείσας αμφισβήτησης μιας ρητής σημασίας της απόβλεψης και του νοήματος, τα έργα τέχνης, «όσο ολοκληρωμένα και αν εμφανίζονται, είναι αποσπασματικά». ⁷⁷ «Αυτό που σημαίνουν δεν είναι η ουσία τους». ⁷⁸ Έτσι παραπέμπουν σε κάτι έξω από τις συναρτήσεις της υλικής τους γεγονότητας, εξ ου και η αναλογία με την ασάφεια των αστρολογικών προβλέψεων. Συνεπώς, αυτή η ετεροαναφορά εκδηλώνεται, θα λέγαμε, ως ατέλεια και αποσπασματικότητα της υλικής τους γεγονότητας. Η τεχνική γνώση, η κατανόηση της κατασκευής ενός έργου, ακόμα και η «καλλιτεχνική εμπειρία», «ερμηνεία» και

⁷² Στο ίδιο, σ. 227.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 228.

⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 221.

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 225.

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 210 και 220.

⁷⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 191.

⁷⁸ Στο ίδιο.

«αναπαραγωγή» [!], λειτουργούν ανασταλτικά για την ανάδυση του αινιγματικού του χαρακτήρα.⁷⁹ Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις αφορούν «εκ των έσω εμπειρία». Αντίθετα, η εμπειρία της αινιγματικότητας του έργου τέχνης απαιτεί όχι μόνον αποστασιοποίηση αλλά και έξοδο από αυτό. Ο Adorno προβαίνει σε μία παρομοίωση της αινιγματικότητας του έργου τέχνης με το ουράνιο τόξο· όσο το πλησιάζουμε, τόσο αυτό διαλύεται. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να θεωρεί ενδεικτική μιας εμπειρίας του αινιγματικού χαρακτήρα του έργου τέχνης την αντίδραση άμουσων και αμύητων, η οποία οδηγεί σε θυμό και επιθετικότητα απέναντι στο, για αυτούς, ακατανόητο αλλά πολιτιστικά καθιερωμένο.⁸⁰ Η στάση αυτή συνιστά μια «ακραία μορφή κριτικής της τέχνης και, ως ελαττωματική συμπεριφορά, στηρίζει την αλήθειά της»,⁸¹ δηλαδή ένα πραγματικό χαρακτηριστικό της, την αινιγματικότητά της. Το «απλάνες και απορημένο βλέμμα», που ρίχνει το έργο τέχνης στον αμύητο, παραμένει ένα αισθητικό ζητούμενο, ως έκφραση του αινιγματικού του χαρακτήρα.⁸² Στο σημείο αυτό, ο Adorno φαίνεται να αντιφάσκει με προαναφερθείσες θέσεις του. Σύμφωνα με αυτές, η αισθητική εμπειρία απαιτεί γνώση, κατανόηση της τεχνικής και, εν γένει, ενσυνείδητη προσπάθεια. Αλλά και η σημασία της «εκ των έσω» κατανόησης της συνοχής του έργου τίθεται εδώ υπό αμφισβήτηση.

Όσον αφορά το «προς τι» του έργου τέχνης, ο Adorno συναρτά το ερώτημα αυτό επανειλημμένα με μία άλλη διάσταση του αποσπασματικού του χαρακτήρα· η αποσπασματικότητά του είναι αποτέλεσμα της απώλειας της πρωταρχικής μαγικής και λατρευτικής λειτουργίας της τέχνης. Η αρχέγονη αυτή λειτουργία, την οποία ο Adorno θεωρεί «παραδόξως αρχαϊκό ορθολογισμό», μετά την απώλειά της μετατρέπεται σε ένα «καθ' εαυτόν στοιχείο»⁸³ της τέχνης, το οποίο συνεισφέρει, μεταξύ άλλων, στον αινιγματικό του χαρακτήρα. Συνεπώς, για το έργο τέχνης προκύπτει ένα «γιατί» της ύπαρξής του, η καντιανή έλλειψη

⁷⁹ Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 184.

⁸⁰ Η επιθετικότητα αυτή, σύμφωνα με τον Adorno, «εξωθεί τη γενική συνείδηση στην αποκαλλιτεχνοποίηση της τέχνης» (στο ίδιο, σ. 209). Στο πλαίσιο της κριτικής της πολιτιστικής βιομηχανίας, επισημαίνει την ίδια στάση από τον καταναλωτή, ο οποίος χλευάζει το, ακατανόητο για αυτόν, μεγάλο έργο τέχνης.

⁸¹ Στο ίδιο.

⁸² Στο ίδιο. Εδώ διαφαίνεται μία ακόμα επιρροή από τον Benjamin όσον αφορά την οπτική απόκριση του έργου τέχνης (και όχι μόνο) προς τον παρατηρητή του· βλ. «Über einige Motive bei Baudelaire», *Illuminationen*, ό.π., σ. 222-224.

⁸³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 192.

σκοπιμότητάς του. Δεδομένου ότι ο Adorno υιοθετεί αυτή την καντιανή θέση, η διάγνωση της παραπάνω απώλειας και ο αινιγματικός χαρακτήρας του έργου τέχνης δεν αφορούν μόνο την αυτόνομη τέχνη από τα μέσα του 19ου αιώνα και εντεύθεν. Ωστόσο, η αυτονόμηση της τέχνης και η αναπόφευκτη ενσωμάτωσή της στους νόμους της αγοράς επαναπροσδιορίζουν το πρόβλημα της αυτονομίας της.⁸⁴ Ο Adorno θέτει κάποια καίρια ερωτήματα, όπως το «γιατί κάποια έργα αφηγούνται κάτι σαν να ήταν πραγματικό, ενώ δεν είναι;» ή το «γιατί μιμούνται κάτι;».⁸⁵ Τα ερωτήματα αυτά στερούνται όμως διασκεπτικής απάντησης. Συνεπώς, ο αποδέκτης του έργου τέχνης οδηγείται σε ένα αντιληπτικό όριο, όπου κατανοεί την «ακατανοητότητα» του πρώτου.⁸⁶

Πού αποσκοπεί τελικά η «λύση της σύμβασης με τα εμμενή συγκείμενα»⁸⁷ του έργου τέχνης, η έξοδος από το πλαίσιο των εσωτερικών του συσχετισμών; Και πώς μπορεί να κατανοηθεί η ακατανοητότητά του; Αφενός αποσκοπεί σε μια εξαιρετική συνθήκη αισθητικής πρόσληψης και εμπειρίας. Αφετέρου, για να συνεχίσουμε και να ανασυστήσουμε τις σκέψεις του Adorno, αποσκοπεί σε μια εξωτερική αναζήτηση μίας αλήθειας, όπως στην περίπτωση του περιεχομένου αλήθειας. Η εξωτερικότητα αυτή συνδυάζεται με μια αλλαγή στη στάση του αποδέκτη του έργου τέχνης, η οποία συνιστά ένα τελικό στάδιο αισθητικής εμπειρίας. Πρόκειται για μια στιγμιαία αναδίπλωση και υποκειμενική κάθαρση από αποκτηθείσες γνώσεις· αυτή ενεργοποιεί τον πρωταρχικό ενθουσιασμό απέναντι στο έργο και προϋποθέτει δημιουργική και άδολη ανοικτότητα προς αυτό. Προκειμένου ο αποδέκτης του έργου τέχνης να επιτύχει αυτή την αισθητική στάση και την έξοδο από τα εμμενή συγκείμενα του έργου, χρειάζεται «αφέλεια» (*naïveté*). Συνεπώς και άκρως παραδόξως, «η αφέλεια συνιστά σκοπό και όχι αφετηρία»⁸⁸ της αισθητικής εμπειρίας. Ωστόσο, καίτοι συνιστώντας στιγμιαία έξοδο από

⁸⁴ Βλ. σχετικά: Andrew Hamilton, «Adorno and the autonomy of art», στο: Stefano Giacchetti (επιμ.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Delaware University Press, Delaware 2008, σ. 251· Bernstein, ό.π., σ. 146-150. Λόγω της έκτασης, της πολυπλοκότητας και της ιδιαίτερης θεματικής του, το ζήτημα της αυτονομίας της τέχνης δεν είναι δυνατό να διερευνηθεί στο παρόν άρθρο. Προβλ. επίσης σχετικά: Ilias Giannopoulos, «Decay of aura and redemption of semblance: Benjamin and Adorno on autonomy of art», εισήγηση στο 10ο Διεθνές Συνέδριο Κριτικής Θεωρίας στη Ρώμη, Felice Center / Rome of the Loyola University Chicago, 11 Μαΐου 2017.

⁸⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 183.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 516.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 183.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 502.

τεχνικές και εν γένει συσσωρευμένες γνώσεις και την κατανόηση των εμμενών συμφραζομένων του έργου, συγχρόνως τις προϋποθέτει: «όποιος δεν γνωρίζει τι βλέπει ή τι ακούει, δεν απολαμβάνει το προνόμιο της αδιαμεσολάβητης επαφής με τα έργα και δεν είναι ικανός να τα αντιληφθεί».⁸⁹ Η αφέλεια χωρίς προϋπάρχουσες γνώσεις κινδυνεύει από την «αλλαγή λειτουργίας της», την οποία διαγιγνώσκει στους καταναλωτές της πολιτιστικής βιομηχανίας.⁹⁰ Τελικά, κατανόηση και αφέλεια, αναλυτική σκέψη και άμεση αισθητηριακή αντίληψη, αναστοχασμός και συγκίνηση, ενυπάρχουν και λειτουργούν στην αισθητική εμπειρία «αμοιβαία» (reziprok).⁹¹ Ωστόσο, παρ' όλο που εντοπίζει και αναλύει τη «στρωμάτωση» της αισθητικής εμπειρίας, ο Adorno δεν είναι φυσικά δυνατό να υποστηρίξει ότι υπάρχει αντίστοιχα μία ιεραρχική στρωμάτωση της συνείδησης, σύμφωνα με την οποία πραγματοποιείται η πρώτη. Το μουσικό έργο συνιστά, για άλλη μία φορά, την κατ' εξοχήν μορφή τέχνης και εδώ ένα φορμαλιστικά διατυπωμένο παράδειγμα, που επιτρέπει στον Adorno να καταδείξει την παραπάνω αμοιβαιότητα και τον ρόλο της αφέλειας σε αυτή. Όπως υποστηρίζει, κατά τη διάρκεια ακρόασης εκτενών και σύνθετων μουσικών έργων υπάρχει μια συνεχής μετατόπιση του σημείου που χωρίζει την άμεση αισθητηριακή αντίληψη του παροντικού μορφώματος από την αναστοχαστική ανασύνθεση δια της συνείδησης προηγηθέντων και σχετιζόμενων μορφωμάτων, τα οποία το καθιστούν κατανοητό ως ανήκον στο όλον· η μία αντιληπτική λειτουργία τροφοδοτεί την άλλη. Αντίστοιχα, το όλον της κατασκευής νοηματοδοτεί το παρόν και το κατ' αίσθησιν παρόν χρησιμεύει «ως παράθυρο» στο όλον, όπως είχε υποστηρίξει στην πρώιμη διάλεξη. Ωστόσο, δεν πρόκειται εδώ απλώς για μία φαινομενολογία της ακρόασης και της εκτύλιξης του μουσικού έργου στον χρόνο, αλλά για ένα σχήμα, σύμφωνα με το οποίο μπορεί το αναστοχαστικά «μεσολαβημένο» να καταστεί κατ' αίσθησιν «αδιαμεσολάβητο». Η δυναμικότητα και ελαστικότητα του σχήματος αυτού επιτρέπουν στον Adorno να καταδείξει την αμοιβαιότητα αντιληπτικών λειτουργιών διαφορετικών επιπέδων και πιθανές προϋποθέσεις, υπό τις οποίες αυτές μπορούν να αναχθούν σε αισθητική κρίση. Πρόκειται για την «ιδεατή αντίληψη έργων τέχνης» και, όσον αφορά τη μουσική, για τη «δομική ακρόαση».⁹²

⁸⁹ Στο ίδιο.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 499-502.

⁹¹ Στο ίδιο.

⁹² Στο ίδιο.

IV. Επίλογος

Η ανάλυση της αισθητικής εμπειρίας ως διαφοροποιημένης διαδικασίας από τον Adorno παραπέμπει σε μία ιδανική πρόσληψη του έργου τέχνης. Η κατά παράδοση ιδεατή και πιο εντατική στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, η στιγμή του συγκλονισμού από το μεγάλο έργο τέχνης, μπορεί πράγματι να βασίζεται σε έναν συνδυασμό αφομοιωμένων γνώσεων και αφελούς ανοικτότητας και δεκτικότητας προς αυτό. Το πρόβλημα είναι ότι όλες οι προαναφερθείσες πτυχώσεις, κυρίως δε αυτές που αφορούν την «αντικειμενική κατανόηση», δεν είναι δυνατόν να αναδειχθούν με μία μεμονωμένη επαφή με το (μεγάλο) έργο τέχνης· η διείσδυση του περιεχομένου αλήθειας στην υποκειμενική συνείδηση του αποδέκτη του έργου τέχνης συνιστά πράγματι κομβική στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, καθ' ότι σε αυτή διαφαίνεται και βιώνεται η αντικειμενικότητα του έργου.⁹³ Ωστόσο, η αντικειμενικότητα αυτή, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, εμπεριέχει μία ιστορική διάσταση. Προϋποθέτει κριτική, μακρόχρονη αποτίμηση και σίγουρα σταδιακή επαφή με ένα έργο τέχνης, από τις οποίες προκύπτουν γνώσεις, ευαισθητοποίηση και αισθητική καλλιέργεια. Συνεπώς, η κριτική ανασύνθεση της έννοιας της αισθητικής εμπειρίας στη σκέψη του Adorno παραπέμπει σε μια μακρόχρονη διεργασία και αφήνει επιπλέον να διαφανεί μία παιδαγωγική της διάσταση.⁹⁴ Εξάλλου, ο Adorno ρητά αναφέρει ότι τα έργα τέχνης υπόκεινται σε ένα ιστορικό γίγνεσθαι που κατανοείται με «μορφές του πνεύματος» όπως το σχόλιο και η κριτική, οι οποίες πρέπει να μετουσιωθούν σε αισθητική αποτίμηση.⁹⁵ Επιπλέον, μέσα στην ιστορική τους ζωή τείνουν να γίνουν ανερμήνευτα, ακόμα και να σωπάσουν.⁹⁶ Πώς είναι δυνατόν να ενυπάρχουν αυτές «οι μορφές του πνεύματος» στη στρωμάτωση της αισθητικής εμπειρίας, να συνυπάρχουν «αμοιβαία» με τις διανοητικές και αισθητηριακές στιγμές της, και να αποκαλύπτονται σε μία ιδεατή και εντατική στιγμή; Μάλλον παραπέμπουν σε διαφορετικά ιστορικά στάδια στην πρόσληψη ενός έργου και επιπλέον είναι διυποκειμενικές. Σε αυτή την ιστορικά εκτατική στρωμάτωση, το έργο τέχνης, εφ' όσον δεν σωπαίνει, συνεχίζει να «ανοίγει τότε μόνο τα μάτια [του] στον [μεμονωμένο] παρατηρητή, όταν αρθρώνει κάτι εμφαντικά αντικειμενικό».⁹⁷

⁹³ Βλ. στο ίδιο, σ. 363.

⁹⁴ Βλ. σχετικά: Sziborsky, ό.π., σ. 37.

⁹⁵ Βλ. σχετικά: Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ό.π., σ. 574.

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 330.

⁹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, ό.π., σ. 409.

Ο εξευρωπαϊσμός της τουρκικής έντεχνης μουσικής
από τα οθωμανικά εμβατήρια του Donizetti Πασά στη
σύγχρονη Εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκικής Δημοκρατίας

Δημοσθένης Φιστουρής

Η πορεία της τουρκικής μουσικής προς τον εξευρωπαϊσμό – και η διαμόρφωση ενός αστικού μουσικού πολιτισμού στα πρότυπα της Δύσης – ξεκινά από τις αρχές του 19ου αιώνα, κατά την τελευταία περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, και ουσιαστικά συστηματοποιείται, με ιδεολογική νομιμοποίηση, ως ένα εθνικό προϊόν από την περίοδο της Κεμαλικής Δημοκρατίας, ενώ από τα μέσα του 20ού αιώνα αρχίζει να διακρίνεται στον ευρύτερο χώρο της διεθνούς μουσικής σκηνής.

1. Εννοιολογικοί ορισμοί και οριοθετήσεις για την τουρκική μουσική

Στην Τουρκία, όροι όπως *κλασική, έντεχνη, λαϊκή, δημοτική μουσική* χρησιμοποιούνται με μια εθνικιστική και ιστορική ιδιαιτερότητα, που δημιουργεί εντυπώσεις διγλωσσίας, και γι' αυτό το λόγο χρήζουν μιας οριοθέτησης πριν από την ανάπτυξη του παραπάνω θέματος. Για παράδειγμα, στο λεξικό *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, στο λήμμα για την Τουρκία, δίνονται οι ακόλουθες πέντε βασικές κατηγορίες για την τουρκική μουσική:¹

α) Η δημοτική-παραδοσιακή (*folk*) μουσική, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως στους κόλπους του αγροτικού πληθυσμού.

β) Η έντεχνη (*art*) μουσική, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, στηρίζεται στο σύστημα των μακαμιών (τρόπων) και των ουσουλιών (ρυθμικών ποδών), ενώ εκτελείται – όπως και η δημοτική – με την τεχνική της ετεροφωνίας από μια ομάδα μικτών αλλά όχι σταθερών οργάνων. Από τις αρχές του 19ου αιώνα ξεκίνησε ο εξευρωπαϊσμός της από την Ύψηλή Πύλη και κορυφώθηκε κατά την πρώτη πεντηκονταετία της Τουρκικής Δημοκρατίας με συνθετικά είδη επί τη βάση της δυτικής μουσικής.

¹ Kurt Reinhard, Martin Stokes και Ursula Reinhard, «Turkey», στο: Stanley Sadie και John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 25, σ. 909-922.

γ) Η λαϊκή (popular) μουσική, η οποία αναπτύχθηκε κατά τον 20ό αιώνα, κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, συνδέεται στενά με την έντεχνη και τη δημοτική παράδοση, ενώ παράλληλα οικειοποιήθηκε και άλλα δυτικά είδη κοσμικής μουσικής. Η λαϊκή μουσική διακρίνεται σε λαϊκή έντεχνη, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, σε ποπ-ροκ και σε αραμπέσκ, με τις αντίστοιχες ξενικές επιδράσεις.

δ) Η θρησκευτική μουσική, με τις αυστηρές οργανικές και τραγουδιστικές της μορφές που στηρίζονται στο μουσικό σύστημα της οθωμανικής έντεχνης μουσικής, ενσωματώνει παράλληλα στοιχεία και από τη δημοτική παράδοση.

ε) Η απόδημη μουσική, που αναπτύχθηκε από τα μέσα του 20ού αιώνα κυρίως από τους τούρκους μετανάστες σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, όπως στη Γερμανία. Η μουσική αυτή παρουσιάζει προσμίξεις από την τουρκική δημοτική, έντεχνη και ποπ μουσική, ενίοτε δε και ιδιόμορφες προσμίξεις από τη δυτική μουσική.

Ωστόσο, από την πλευρά των τούρκων μουσικών και μουσικολόγων, οι παραπάνω όροι χρησιμοποιούνται με αποκλίσεις ή πρόσθετους χαρακτηρισμούς. Για παράδειγμα, για τη δημοτική-παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιείται ο όρος *halk* που σημαίνει λαϊκός, δηλαδή πρόκειται για τη λαϊκή παραδοσιακή μουσική, η οποία αναπτύχθηκε στον αγροτικό πληθυσμό και σταδιακά πέρασε στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, κυρίως δε με την επικράτηση των Νεότουρκων, που τη χρησιμοποίησαν ως κατεξοχήν εθνικό προπαγανδιστικό προϊόν.² Για την έντεχνη μουσική που αφορά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας χρησιμοποιείται ο όρος *τουρκική κλασική μουσική* ή *κλασική έντεχνη* (*klasik sanat*) *μουσική*,³ κυρίως λόγω των περίτεχνων οργανικών και τραγουδιστικών της μορφών, ενώ για τη

² Στο μανιφέστο του για τον τουρκικό εθνικισμό, *Türkçülüğün Esasları* (Οι θεμελιακές αρχές του Τουρκισμού), που εκδόθηκε το 1923, ο εθνικιστής κοινωνιολόγος Ziya Gökalp αναφέρει ότι, πριν από την είσοδο της ευρωπαϊκής μουσικής, στη χώρα υπήρχαν δύο είδη μουσικής. Η πρώτη ήταν η ανατολική, με τα τεταρτημυρία της, την οποία ο φιλόσοφος του Ισλάμ Φαραμπί πήρε από τη βυζαντινή μουσική. Αυτή αναπτύχθηκε στους κόλπους των σαραγιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και δεν δύναται να εναρμονισθεί, ενώ η δεύτερη αποτελεί τη συνέχεια της παλιάς τουρκικής μουσικής και δεν είναι άλλη από τις παραδοσιακές λαϊκές μελωδίες, που στηρίζονται σε διαστήματα τόνων και ημιτονίων· οι μελωδίες αυτές χρήζουν συλλογής και εναρμόνισης σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, ώστε η Τουρκία να αποκτήσει μια εθνική και συνάμα ευρωπαϊκή μουσική ταυτότητα. Βλ. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, επιμ. Mehmet Kaplan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları (Türk Klasikleri) İstanbul 1996, σ. 145-147.

³ Βλ. Ercüment Berker, «Geçmişten Geleceğe Türk Müsikisi», στο: *Türk Gençliğinin Müzik Eğitimi*, Türk Kadınları Kültür Dergisi, Ankara 1985, σ. 15.

συνέχειά της μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνας χρησιμοποιείται απλώς ο όρος *έντεχνη* (sanat) ή *αλατούρκα μουσική*.⁴ Όσον αφορά τη μουσική που ακολουθεί τα είδη της δυτικής έντεχνης μουσικής (αλαφράγκα),⁵ αυτή διαχωρίζεται από το πλαίσιο της έντεχνης (sanat) μουσικής και δηλώνεται με τον σύνθετο όρο *κλασική τουρκική-δυτική μουσική* (Klasik Türk Batı Müziği)⁶ ή ως *σύγχρονη έντεχνη τουρκική μουσική* (Çağdaş Türk Sanat Müziği),⁷ ενίοτε όμως και ως *τουρκική πολυφωνική μουσική* (με ορόσημο το έτος 1923, από την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας), σε αντιδιαστολή με την μονοφωνική οθωμανική έντεχνη μουσική.⁸

2. Η δυτική μουσική στην Υψηλή Πύλη

Στο πλαίσιο της σύσφιξης των διπλωματικών σχέσεων και της ανάπτυξης των εμπορικών συναλλαγών της Δύσης με την Υψηλή Πύλη,

⁴ Ο μουσικολόγος, πολιτικός και συγγραφέας Yilmaz Öztuna, στη μεγάλη δίτομη εγκυκλοπαίδειά του για την τουρκική μουσική, αναφέρει ότι η μεγάλη ιδιαιτερότητα της τουρκικής μουσικής είναι η μονοφωνία της και ο τεράστιος μελωδικός της πλούτος, ενώ για την έντεχνη μουσική που αναπτύχθηκε κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέχρι και τον 20ό αιώνα χρησιμοποιεί τον όρο «τουρκική κλασική μουσική». βλ. Yilmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1990, τομ. 1, σ. 411-412.

⁵ Ο όρος *αλατούρκα* ή *αλαφράγκα* αναφερόταν κυρίως στον τρόπο εκτέλεσης από τη στρατιωτική μπάντα της Υψηλής Πύλης, από τις αρχές του 19ου αιώνας μέχρι την πτώση της αυτοκρατορίας. Ωστόσο οι όροι αυτοί αργότερα επικράτησαν και στα κέντρα διασκέδασης μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνας. Βλ. John Morgan O'Connell, *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*, Routledge, New York 2016, σ. 30-34.

⁶ Βλ. τη σχετική προβληματική που αναπτύσσει ο διεθνώς διακεκριμένος τούρκος συνθέτης Cemal Reşit Rey από το 1964 σχετικά με τη χρήση των όρων και την περιθωριοποίηση των τούρκων συνθετών δυτικής μουσικής στην Τουρκία. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εδώ και πολύ καιρό στις εφημερίδες, στον τύπο, εδώ και εκεί, συναντάμε συχνά τον όρο “Τουρκική Μουσική – Δυτική Μουσική”. Παλαιότερα λεγόταν “Αλατούρκα – Αλαφράγκα” και κανενός ανθρώπου το αυτί δεν ενοχλείτο [...]. Στη μια πλευρά της ζυγαριάς η δυτική μουσική και στην άλλη η δική μας, η αγαπημένη και αξιολάτρευτη μονοφωνική “αρχαία” μας μουσική. Ωστόσο, εδώ και τόσα χρόνια, νέοι τούρκοι συνθέτες, που γράφουν έργα με βάση τα δυτικά πρότυπα και που στην Ευρώπη θεωρούνται ως οι εκπρόσωποι της τουρκικής μουσικής, δεν συμπεριλαμβάνονται στο δυναμικό της “τουρκικής μουσικής” από αυτούς που επινόησαν τον διαχωρισμό “Τουρκική Μουσική – Δυτική Μουσική”. Κατά τη γνώμη μου, ο όρος “Αλατούρκα – Αλαφράγκα” αναφερόταν απλώς σε μερικά έργα για μικρή ορχήστρα εγχόρδων και σε “λαμπερά” πιανιστικά έργα, όπως ήταν τα βαλς και οι πόλκες της εποχής εκείνης. Γι’ αυτόν το λόγο, ο όρος αυτός ήταν πιο δόκιμος και λογικός. Αν πάλι πρέπει να μπορούμε στη διαδικασία της σύγκρισης, ας μην έχουμε ενδοιασμούς, ας δούμε το καλό μας και ας αναβιώσουμε αυτόν τον όρο». Βλ. Cemal Reşit Rey, «Türk müziği – batı müziği», *Orkestra* 146, 1985, σ. 78-80.

⁷ Ali Uçan, «Ankara’da Çağdaş Türk Sanat Müziği», στο: *Anadolu’nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara*, Ankara Valiliği – Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve Ankara Kalkınma Ajansı, Ankara 2017, σ. 192-193.

⁸ Βλ. Halûk Tarcan, «Türk musîkisi kavramlar...», *Orkestra* 148, 1985, σ. 2-7.

αρχίζει αργά και σταδιακά η είσοδος της δυτικής μουσικής στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η πρώτη επαφή χρονολογείται περίπου το 1523, κατά τους γιορτινούς χορούς των Ιταλών της Κωνσταντινούπολης, ενώ μαρτυρούνται δύο ενδεικτικά γεγονότα, τα οποία είναι: α) το 1543, η αποστολή μιας μικρής ορχήστρας από τον γάλλο βασιλιά Φραγκίσκο Α΄ στον σουλτάνο Süleyman τον Μεγαλοπρεπή⁹ και β) το 1599, το εκκλησιαστικό όργανο που κατασκεύασε ο Thomas Dallam για τον σουλτάνο, ως δώρο της βασίλισσας Ελισάβετ Α΄ της Αγγλίας, για τη διευκόλυνση των λεβαντίνων εμπόρων στην Κωνσταντινούπολη.¹⁰

Από τις αρχές του 18ου αιώνα, στο πλαίσιο των πολιτιστικών ανταλλαγών με τη Δύση, διάφοροι επίσημοι απεσταλμένοι των σουλτάνων άρχισαν να παρακολουθούν παραστάσεις όπερας στην Ευρώπη και να κάνουν εκτενείς αναφορές στις εκθέσεις τους για τη μουσική, τα κοστούμια, τα σκηνικά, αλλά και το κόστος παραγωγής της όπερας. Η πρώτη έκθεση είναι αυτή του 28ου Mehmet Celebi¹¹ το 1720,¹² ενώ μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα ακολουθήσαν και άλλες τέτοιες εκθέσεις απεσταλμένων.¹³

Το ενδιαφέρον των σουλτάνων προς τη δυτική μουσική ουσιαστικά ξεκινάει με τον Selim III, ο οποίος, ως δεινός μουσικός και μελοποιός της έντεχνης οθωμανικής μουσικής, δεν έμεινε αδιάφορος για τις εξελίξεις στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών στην Ευρώπη.¹⁴ Είναι ο πρώτος σουλτάνος που παρακολούθησε παράσταση όπερας στις 2 Μαΐου του 1797, στο σαράι του Τόπκαπι· ωστόσο, σύμφωνα με το ημερολόγιο του ειδικού γραμματέα του σουλτάνου, Ahmed Efendi, η παράσταση, όντας ξενική ως προς τα οθωμανικά αισθητικά πρότυπα, όχι μόνο δεν άρεσε στον κόσμο της Ύψηλης Πύλης, αλλά έγινε και αντικείμενο χλευασμού.¹⁵

⁹ Βλ. Mahmut Ragıp Kösemihal, *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri: 1600-1875*, Numune Matbaası, İstanbul 1939, σ. 49-50.

¹⁰ Βλ. Halim Spatar, *Sultan'ın orgu*, İletisim Yayincilik, İstanbul 2000, σ. 9.

¹¹ Ο όρος «Celebi» είναι τίτλος τιμής και αναφέρεται σε άρχοντα.

¹² Faik Reşit Unat, *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1968, σ. 56-57.

¹³ Βλ. στο ίδιο για περισσότερα.

¹⁴ Öztuna, ό.π., τομ. 2, σ. 279-282.

¹⁵ Βλ. Sema Arıkan, *III. Selim'in Sirkâtı Ahmed Efendi tarafından tutulan rûznâme*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1993, σ. 248.

2.1. Ο εξευρωπαϊσμός και η οργάνωση της μουσικής σχολής της Ύψηλής Πύλης

Ο εξευρωπαϊσμός της μουσικής στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ξεκίνησε από τις αρχές του 19ου αιώνα, με την αναδιοργάνωση του κράτους κατά τα δυτικά πρότυπα. Το 1826, ο εκσυγχρονιστής σουλτάνος Mahmud II, στο πλαίσιο της αναμόρφωσης των ενόπλων δυνάμεων, αφού διέλυσε το προβληματικό σώμα των γενιτσάρων,¹⁶ ίδρυσε μία νέα αυτοκρατορική μουσική μπάντα, ονόματι Muzika-i Hümayun, η οποία συμπεριελάμβανε και μια μουσική σχολή, ενώ τον Ιούλιο του 1828 προσκάλεσε τον Giuseppe Donizetti (1788-1856), αδελφό του συνθέτη όπερας Gaetano Donizetti, να αναλάβει τη θέση του διευθυντή της μπάντας.¹⁷ Ο Giuseppe Donizetti, αφού έμαθε τη σημειογραφία της οθωμανικής μουσικής του Αρμένιου Hamparsum Limonciyan,¹⁸ συνέταξε ένα πρακτικό σύστημα μεταγραφής στο ευρωπαϊκό σύστημα του πενταγράμμου για τη διευκόλυνση των μουσικών της μπάντας, δημιούργησε ένα πλούσιο μουσικό αρχείο και ασχολήθηκε συστηματικά με την μουσική εκπαίδευση των στρατιωτών,¹⁹ ενώ, στο πλαίσιο του νέου πρωτοκόλλου για τις διακρατικές διπλωματικές συναντήσεις της Ύψηλής Πύλης με τη Δύση, μελοποίησε ύμνους και εμβατήρια, όπως το *Mahmudiye marche* για τον Mahmud, το *Mecidiye marche* για τον Abdülmecid και το *Grande marche militaire* για το στρατό. Για τις υπηρεσίες που προσέφερε στην Ύψηλή Πύλη, ο Donizetti έλαβε τον τίτλο του πασά (στρατηγού),²⁰ ενώ μέχρι το θάνατό του, το 1856, φρόντισε για την

¹⁶ Για τη διάλυση του σώματος των γενιτσάρων και τις στρατιωτικές μεταρρυθμίσεις του Μαχμούτ, βλ. M. Sükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire*, Princeton University Press, New Jersey 2008, σ. 58-60· βλ. επίσης Τζον Φρίλι, *Κωνσταντινούπολη: Η ιστορία της αυτοκρατορικής Πόλης*, μτφρ. Έλλη Έμκε, Μίνωας, Αθήνα 2014, σ. 312-314.

¹⁷ Η στρατιωτική αυτή μπάντα εξελίχθηκε σύντομα σε πλήρη ορχήστρα και από το 1957, με προεδρικό διάταγμα, ονομάζεται Μεγάλη Προεδρική Συμφωνική Ορχήστρα. Βλ. Hikmet Şimşek, «Atatürk ve türk müzik devrimi», *Orkestra* 130, 1984, σ. 5. Σήμερα, στο στρατιωτικό μουσικό αρχείο, υπάρχουν χειρόγραφες παρτιτούρες έργων των Franz von Suppé, Jacques Offenbach, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi κ.ά. Βλ. Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, σ. 85-121 και 225-227.

¹⁸ Ο Hamparsum Limonciyan, με εντολή του Selim III, ετοίμασε ένα ειδικό σύστημα παρασημαντικής της οθωμανικής μουσικής, το οποίο συνέχισε να χρησιμοποιείται μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Βλ. Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 325-326.

¹⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*, Maârif Basımaevi, İstanbul 1955, σ. 43-56.

²⁰ Βλ. Emre Aracı, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının Italian Maestrosu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, σ. 42 και 66. Επίσης, στον Donizetti και την μουσική κίνηση στην Πόλη το 1843 αναφέρεται σε χρονογράφημά του και ο Νερβάλ· βλ. Ζεράρ ντε Νερβάλ, *Ταξίδι στην Ανατολή: Αρχιτέλαρος – Κωνσταντινούπολη*, μτφρ. Πωλίνα Πεφάνη, Στοχαστής, Αθήνα 2000, σ. 139-140.

ευρύτερη ανάπτυξη της δυτικής μουσικής και κυρίως της ιταλικής όπερας στην Κωνσταντινούπολη.²¹

Οι θέσεις των μουσικών εκπαιδευτών στην αυτοκρατορική στρατιωτική σχολή και ιδιαίτερα αυτή του αρχιμουσικού, με τις μεγάλες και γενναιόδωρες «σουλτανικές» απολαβές, είχαν ήδη αρχίσει να προσελκύουν το ενδιαφέρον πολλών ξένων μουσικών, καθώς έβλεπαν να ανοίγεται μια ολόκληρη προσοδοφόρα μουσική αγορά προς ανατολάς.²² Τα χνάρια του Donizetti ακολούθησε ο Callisto Guatelli (1819-1900), συνθέτης και διευθυντής ορχήστρας, ο οποίος έγραψε διάφορα έργα, μεταξύ των οποίων εμβατήρια καθώς και μία συλλογή από *Arie nazionali e canti popolari orientali* που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη.²³ Στη συνέχεια, η διεύθυνση της σχολής πέρασε στα χέρια του ισπανικής καταγωγής, γάλλου πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας Fernando de Aranda (1848-1919) μέχρι την περίοδο του συνταγματικού κινήματος, το 1908, που σηματοδοτούσε πλέον και την επερχόμενη πτώση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.²⁴

Εκτός από τους μουσικούς της μπάντας, η Υψηλή Πύλη φιλοξένησε στους κόλπους της μεγάλες μορφές της δυτικής μουσικής της εποχής εκείνης· ενδεικτικά:

- Το 1836, ο άγγλος συνθέτης και αρπιστής Elias Parish Alvars (1808-1849) έπαιξε ενώπιον του σουλτάνου το έργο του *Voyage d'un harpiste en Orient*, όπως αναφέρεται στο εξώφυλλο της έκδοσης.²⁵
- Το 1842, ο αυστριακός συνθέτης και πιανίστας Léopold de Meyer (1816-1883) έπαιξε, μεταξύ άλλων, διάφορα θέματα από όπερες του Gaetano Donizetti διασκευασμένα για πιάνο, ενώ το 1846, στο έργο του *Grande fantaisie orientale – Danse du Sérail*, αποτύπωσε στο πιάνο τις εντυπώσεις του από τη θέα του Βοσπόρου και τα εξωτικά σεράι με τις οδολίσκες.²⁶

²¹ Όταν ο σουλτάνος Mahmud II έβγαινε από το παλάτι του κάθε Παρασκευή για προσευχή, καθοδόν για το τζαμί η στρατιωτική μπάντα τον συνόδευε με αποσπάσματα από όπερες των Rossini, Bellini και Donizetti. Βλ. Şerafettin Turan, «II Mahmud'un Reformlarında İtalyan Etkisi ve Katkısı», στο: *Sultan II. Mahmud ve Reformları Semineri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi – Tarih Araştırma Merkezi, Bildiriler İstanbul 1990, σ. 113-125.

²² Βλ. Alimdar, ό.π., σ. 88-103.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Στο ίδιο.

²⁵ Το έργο εκδόθηκε από τον οίκο Mechetti. Ο Parish Alvars έγραψε και ένα *Marche favorite du Sultan*. Βλ. Floraleda Sacchi, *Elias Parish Alvars: Life, Music, Documents. Annotated catalogue of his works for harp, piano, orchestra and voice*, Odilia Publishing, Dornach 1999, σ. 80.

²⁶ Ο Meyer έγραψε επίσης τα *Marche marocaine* (Macmudier: *Air guerrier des Turcs*) και *Air national des Turcs*. Βλ. Araci, ό.π., σ. 146-148.

- Το 1847, ο Franz Liszt (1811-1886) έδωσε διάφορα ρεσιτάλ ενώπιον του σουλτάνου αλλά και του ευρύτερου αστικού κοινού.²⁷
- Το 1848, ο βέλγος βιολονίστας Henri Vieuxtemps (1820-1881) έπαιξε μαζί με τη σύζυγό του, Joséphine, κυρίως διασκευές από όπερες καθώς και ένα δικό του έργο, το *Fantaisie-Caprice*.²⁸
- Το 1858, ο ουγγαρέζος August von Adelburg (1830-1873) έπαιξε αποσπάσματα από τη συμφωνική φαντασία του *Aux bords du Bosphore* στο μεγάλο παλάτι του Ντολμά-μπαχτσέ.²⁹
- Το 1858, επίσης, ο ιταλός βιολονίστας, συνθέτης και μαέστρος Luigi Arditi (1822-1903), αφού διεύθυνε με επιτυχία διάφορες παραστάσεις όπερας στο γνωστό θέατρο Ναούμ, προσκλήθηκε να παίξει ενώπιον του σουλτάνου Abdülmecid, για τον οποίο έγραψε μια καντάτα. Στη συνέχεια αναχώρησε για το Λονδίνο, ενώ το 1867, για τον επόμενο σουλτάνο, Abdülaziz, έγραψε έναν ύμνο σε στίχους του ρωμιού Ζαφειράκη.³⁰

Το φαινόμενο της σύνθεσης εμβατηρίων και ύμνων για τους σουλτάνους και το στρατό, που ξεκίνησε ως μια αναγκαιότητα τυπικού πρωτοκόλλου και συνεχίστηκε μέχρι την πτώση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από διάφορους ξένους συνθέτες, οι οποίοι απέβλεπαν κυρίως στην εύνοια και την απλόχερη αμοιβή του εκάστοτε σουλτάνου, απετέλεσε παράλληλα και πεδίο εθνικιστικής έκφρασης για τους νέους τούρκους συνθέτες, με κυριότερο τον Necib Paşa (1812-1883), διευθυντή της μουσικής σχολής της Υψηλής Πύλης, ο οποίος συνέθεσε το επίσημο εμβατήριο του σουλτάνου Χαμίτ.³¹

Στο πεδίο αυτό δραστηριοποιήθηκαν και οι Ρωμιοί της Πόλης, όπως ο μουσικός (πιανίστας) της Υψηλής Πύλης Αλέξανδρος Ευσταθιάδης με το *Marche triomphale* κατά την περίοδο του σουλτάνου Abdülhamit II,³² ο Κωνσταντίνος Κ(Χ)αρικιόπουλος, για τον οποίο σήμερα ελάχιστα

²⁷ Kösemihal, ό.π., σ. 98-108.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Στο ίδιο.

³⁰ Luigi Arditi, *My reminiscences*, Skeffington and Son, London 1896, σ. 44 και 169.

³¹ Εκτός από τα εμβατήρια για τους σουλτάνους, τα περισσότερα εμβατήρια που γράφτηκαν κατά την περίοδο του 19ου αιώνα από τούρκους συνθέτες ήσαν για τον οθωμανικό στρατό και τους νικηφόρους πολέμους. Βλ. Etem Ruhi Üngör, «Türk Marşları», *Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları* 11, seri IV, τ. A3, Ankara 1965, σ. 50-172.

³² Βλ. Γεώργιος Κωνσταντίνος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας – Θράκης, Περιφερειακή Ενότητα Έβρου, Διεύθυνση Δημόσιας Υγείας και Κοινωνικής Μέριμνας, Αλεξανδρούπολη 2014*, σ. 155.

πράγματα γνωρίζουμε και που το 1908 συνέθεσε τον *Hymne de la constitution* (Ύμνο του τουρκικού συντάγματος), αφιερωμένο στον σουλτάνο,³³ ο Σωτήριος Γκρεκ που έγραψε το *Salonique – Marche orientale*,³⁴ ενώ σημαντική ήταν και η παρουσία του μουσικού εκδοτικού οίκου S. Christidis. Την ίδια περίοδο, διακεκριμένοι ψάλτες μελοποίησαν πολυχρονισμούς και εγκωμιαστικά άσματα σε βυζαντινή σημειογραφία, σε ελληνική αλλά και τουρκική γλώσσα με την ιδιαίτερη «καραμανλίδικη» γραφή σε ελληνικό αλφάβητο.³⁵ Τα έργα αυτά εμπίπτουν γενικότερα στη ευρύτερη πολιτική τακτική του ελληνικού στοιχείου, που την περίοδο εκείνη είχε εισχωρήσει δυναμικά στο πολιτικό, διοικητικό και διπλωματικό σώμα του κράτους, καταλαμβάνοντας νευραλγικές θέσεις στα κέντρα λήψης αποφάσεων.³⁶



³³ Στο ίδιο, σ. 168.

³⁴ Ο Σωτήριος Γκρεκ γεννήθηκε στην Αθήνα το 1881, ενώ το 1913 εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου για δέκα χρόνια ανέπτυξε καλλιτεχνική δραστηριότητα με το ψευδώνυμο XX. Στο ίδιο, σ. 150-151.

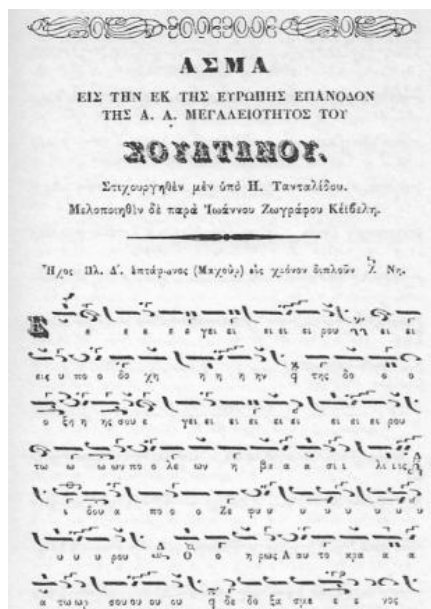
³⁵ Αυτά εκδόθηκαν σε διάφορα τεύχη περιοδικών, όπως, ενδεικτικά, στο *Παράρτημα Εκκλησιαστικής Αληθείας*, τεύχος τρίτον, 31 Δεκεμβρίου 1900 (εκ του Πατριαρχικού τυπογραφείου), σ. 181, και σε συλλογές τραγουδιών, όπως του Ζωγράφου Κεϊβελή, *Μουσικών απάνθισμα*, Μέρος δεύτερον, Εκ του Τυπογραφείου «Η Ανατολή» (Ευαγγελινού Μισαηλίδου), εν Κωνσταντινουπόλει 1875, σ. 3-4.

³⁶ Για τις δράσεις των Ρωμιών, βλ. Σία Αναγνωστοπούλου, *Μικρά Ασία, 19ος αι. – 1919: Οι ελληνορθόδοξες κοινότητες – Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο ελληνικό έθνος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998, σ. 19-35 και 271-312.

The image shows two pages of a musical score. The left page features a piano introduction with a treble and bass staff, accompanied by Ottoman Turkish lyrics in Arabic script. The right page is the title page of the march, titled 'MARCHE de S.M. le Sultan ABDUL-HAMID-HAN II. par S.E. NÉDJIB PACHA.' It includes the publisher's information: 'Constantinople chez A. COMENGINER' and a price of 'fr. 1.75'. The page is decorated with an ornate border and a central emblem.

The image shows the title page of a 'Marche Triomphale' dedicated to 'S.M. LE SULTAN ABDUL-HAMID-KHAN II.' The page features a central illustration of a triumphal archway flanked by two flags. The title 'Marche Triomphale' is written in a large, stylized font. Below it, the dedication 'À S.M. LE SULTAN ABDUL-HAMID-KHAN II.' is printed. At the bottom, the composer's name 'ALEXANDRE EUSTATHIADIS.' is listed. The page is decorated with ornate borders and a central emblem.

The image shows the title page of a 'HYMNE DE LA CONSTITUTION' by C. CARIKIOPOULO. The page features a large illustration of the Turkish flag (a red field with a white crescent and star). The title 'HYMNE DE LA CONSTITUTION' is written in a large, stylized font. Above it, the text 'HOMMAGE RESPECTUEUX À S.M. LE SULTAN' is printed. Below the title, the words 'LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ' are written. The composer's name 'C. CARIKIOPOULO' is at the bottom. The page is decorated with ornate borders and a central emblem.



Εικόνα 2: Ενδεικτικά εμβατήρια και ύμνοι για τους σουλτάνους από τους συνθέτες G. Donizetti, C. Guatelli, Necib Paşa και Α. Ευσταθιάδη, ο Ύμνος του συντάγματος του Κ. Κ(Χ)αρικιόπουλου, το Σαλονικιό εμβατήριο του Σ. Γκρεκ (με το ψευδώνυμο XX) και ένας Πολυχρονισμός (1875) για τον σουλτάνο σε βυζαντινή σημειογραφία

2.2. Η μουσική εκπαίδευση στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και η μεταγραφή της παράδοσης

Με το γνωστό μεταρρυθμιστικό διάταγμα, το Τανζιμάτ, που εξέδωσε ο Abdülmecid το 1839, η Οθωμανική Αυτοκρατορία μπήκε σε τροχιά έντονων μεταρρυθμίσεων με βάση τα δυτικά πρότυπα. Ειδικότερα στον τομέα της παιδείας, ο σουλτάνος φρόντισε αφ' ενός την αποδέσμευση του εκπαιδευτικού συστήματος από τον οθωμανικό θρησκευτικό κλοιό και αφ' ετέρου την προαγωγή της κοσμικής εκπαίδευσης.³⁷ Από το 1845, με την ίδρυση του Υπουργείου Παιδείας, το ειδικό μάθημα της μουσικής άρχισε σταδιακά να εντάσσεται στα σχολεία όλων των βαθμίδων εκπαίδευσης.³⁸ Άλλωστε, ο Abdülmecid ήταν ο πρώτος σουλτάνος που είχε αποκτήσει

³⁷ Παράλληλα έγιναν πολλά έργα υποδομών: κατασκευάστηκαν και φωταγωγήθηκαν δρόμοι και πλατείες, έτσι ώστε η οθωμανική Κωνσταντινούπολη να μεταμορφωθεί σε μια ευρωπαϊκή μητρόπολη. Ο Abdülmecid αποδείχθηκε μεγάλος εργολάβος, καθώς ξόδεψε τεράστια ποσά για την κατασκευή παλατιών και τζαμιών κατά μήκος του Βοσπόρου. Βλ. Φρίλι, ό.π., σ. 323-325.

³⁸ Erhan Özden, *Osmanlı Maârifî'nde Mûsikî*, Türk Tarihi Kurumu, Ankara 2015, σ. 82-120.

ευρωπαϊκή κουλτούρα και είχε μάθει να παίζει πιάνο.³⁹ Παρά τις έντονες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της εποχής εκείνης, με τους πολέμους (Ρωσοτουρκικοί Πόλεμοι, Βαλκανικοί Πόλεμοι και Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), τους υπέρογκους δανεισμούς για τον εκσυγχρονισμό των ενόπλων δυνάμεων και άλλων θεσμών, καθώς και τις σπατάλες των σουλτάνων για την κατασκευή ανακτόρων που οδήγησαν την αυτοκρατορία στο χείλος της χρεοκοπίας,⁴⁰ το μουσικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Υψηλής Πύλης υλοποιήθηκε με αργούς ρυθμούς, οδηγώντας στην ίδρυση του πρώτου κρατικού ωδείου την 1η Ιανουαρίου του 1917 με την ονομασία *Dârülehân* (στα οθωμανικά σημαίνει «οίκος των μελωδίων»), επί εποχής του σουλτάνου Mehmed V Reşad.⁴¹ Το ωδείο αυτό, στη συνέχεια, πέρασε το 1927 στη δικαιοδοσία του Δήμου της Κωνσταντινούπολης με την επωνυμία *İstanbul Belediye Konservatuari*, ενώ από το 1986 λειτουργεί ως ωδείο του Τεχνικού Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης (*İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuari*).⁴²

Ενώ οι πρώτες καταγραφές έργων οθωμανικής μουσικής στο πεντάγραμμο σύστημα σημειογραφίας της δυτικής μουσικής εντοπίζονται στα μέσα του 17ου αιώνα, στα έργα του πολωνικής καταγωγής Ali Ufkî Bey (Bobowsky),⁴³ η συστηματική εξέταση του θεωρητικού πλαισίου των μακαμιών της οθωμανικής έντεχνης μουσικής και οι αντιστοιχίσεις τους με το δυτικό μουσικό σύστημα άρχισαν μόλις από τα μέσα του 19ου αιώνα με τον Hâşim Bey, δάσκαλο στην αυτοκρατορική στρατιωτική μουσική σχολή. Ωστόσο, καθώς στην Υψηλή Πύλη η έντεχνη μουσική άρχισε να εκτοπίζεται από την ευρωπαϊκή και να υποβαθμίζεται, η μεγάλη παράδοση διασώθηκε στους τεκέδες των δερβίσηδων, εκεί όπου γαλουχήθηκαν τρεις τούρκοι μουσικοί, ο Dr. Suphi Ezgi (1869-1962), ο Rauf Yekta (1871-1935) και ο Sâdeddin Arel (1880-1955), εκ των οποίων μάλιστα οι δυο τελευταίοι είχαν αποκτήσει πολύ αξιόλογη ευρωπαϊκή παιδεία.⁴⁴ Οι τρεις τους, από το 1913

³⁹ Βλ. Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 20. Από τον 19ο αιώνα, σχεδόν όλοι οι διάδοχοι και οι θυγατέρες των σουλτάνων απολάμβαναν τα προνόμια της ιδιωτικής μουσικής εκπαίδευσης με βασικό όργανο το πιάνο· βλ. επίσης Alimdar, ό.π., σ. 7-8. Άλλωστε και η μεγάλη κυρία των γραμμάτων και των τεχνών Σοφία Σπανούδη είχε διδάξει πιάνο στις θυγατέρες του Χαμίντ· βλ. Σοφία Σπανούδη, *Στα παλάτια του Χαμίτ*, επιμ. Α. Ε. Σαββάκης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2009.

⁴⁰ Φρίλι, ό.π., σ. 323-347.

⁴¹ Özden, ό.π., σ. 121-125.

⁴² Στο ίδιο.

⁴³ Βλ. Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 54-55.

⁴⁴ Ο Rauf Yekta είχε συγγράψει το λήμμα «La musique turque», στο: Albert Lavignac (επιμ.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Première partie, Volume V,

μέχρι το 1920, συνεργάστηκαν για να καθορίσουν συστηματικά το θεωρητικό πλαίσιο της οθωμανικής μουσικής μέσα στο σύστημα του πενταγράμμου, να ολοκληρώσουν τη μεταγραφή των έργων (από εκδόσεις και χειρόγραφα) και να διασώσουν μέσω της καταγραφής τη ζώσα προφορική παράδοση. Ωστόσο, λόγω των διαφωνιών τους, από το 1920 εργάστηκαν χωριστά, ενώ από τα μέσα του 20ού αιώνας έγινε αποδεκτό το σύστημα που προέκυψε από τις μελέτες του κορυφαίου συνθέτη και μουσικολόγου Sâdeddin Arel, ο οποίος, ενώ δίδαξε για χρόνια την έντεχνη μονοφωνική οθωμανική μουσική, παράλληλα υποστήριξε και την πολυφωνική-αντιστιχτική επεξεργασία της.⁴⁵

2.3. Η όπερα και τα λυρικά θέατρα της Κωνσταντινούπολης από την εποχή της αναδιοργάνωσης μέχρι την πτώση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1826-1923)

Η κατασκευή θεάτρων ξεκινάει από την περίοδο του Mahmud II, χάρη στην υποστήριξη των ξένων αριστοκρατών αλλά και μιας μερίδας της οθωμανικής αριστοκρατίας.⁴⁶ Τα ξύλινα αυτά θέατρα δυστυχώς κατέληγαν παρανάλωμα του πυρός από τις συχνές πυρκαγιές που ξέσπαγαν κάθε τόσο στην Κωνσταντινούπολη.⁴⁷ Η μεγάλη περίοδος ακμής της όπερας στην Κωνσταντινούπολη ξεκινά με την ενθρόνιση του γιού του Mahmud II, του Abdülmecid, καθώς ένα χρόνο αργότερα, το 1840, στην κοσμοπολίτικη περιοχή του Πέρα, ένας Ιταλός, ονόματι Giovanni Bartolomeo Bosco, κατασκεύασε το πρώτο λυρικό θέατρο, χωρητικότητας 400 ατόμων, το οποίο ήταν γνωστό ως «Θέατρο του Bosco» ή «Θέατρο του Πέρα» ή, γαλλιστί, «Théâtre de Pera». Αρχικά, ο Bosco με τη βοήθεια ενός ιταλού ιμπρεσάριου, ονόματι Basilio Sansoni, οργάνωσε παραστάσεις ζογκλέρ και ταχυδακτυλουργών, ενώ στη συνέχεια προχώρησε σε κωμωδίες

Librairie Delagrave, Paris 1922, σ. 2945-3064. Ο Arel, εκτός από τις θεωρητικές του μελέτες που εξέδωσε από το 1948, και τα φωνητικά και ενόργανα έργα του οθωμανικής μουσικής, συνέθεσε επίσης έργα πολυφωνικής και οργανικής μουσικής για διάφορα σύνολα, εμπνευσμένα από την οθωμανική μουσική παράδοση. Βλ. Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 67-94.

⁴⁵ Βλ. Öztuna, ό.π.

⁴⁶ Ένας Γενοβέζος, ονόματι Giustiniani, κατασκεύασε το 1828 το Théâtre Français στην κεντρική περιοχή του Πέρα στην Κωνσταντινούπολη, όπου φιλοξενούνταν μικρές παραγωγές κυρίως γαλλικών θεατρικών έργων αλλά και vaudeville, καθώς αυτά είχαν ευρεία απήχηση στο αστικό κοινό. Βλ. Metin And, *Türkiye’de Italian Sahnesi – Italian sahnesinde Türkiye*, Metis Yayınları, İstanbul 1989, σ. 47-48.

⁴⁷ Τα σπίτια της Πόλης ήταν φτιαγμένα από ξύλο, με αποτέλεσμα να ξεσπούν συχνά πυρκαγιές και η Πόλη να γίνεται παρανάλωμα του πυρός. Βλ. Φρίλι, ό.π., σ. 323.

και vaudeville.⁴⁸ Η εναρκτήρια παράσταση όπερας ήταν η *Norma* του Bellini, που δόθηκε στις 18 Νοεμβρίου του 1841 με μεγάλη επιτυχία, σύμφωνα με τον ανταποκριτή της *The Musical World*.⁴⁹ Οι παραστάσεις όπερας συνήθως γίνονταν με μετακλήσεις ιταλικών λυρικών θιάσων, ενώ παράλληλα ο Bosco, για να προσελκύσει και το τουρκικό κοινό, είχε ξεκινήσει να τυπώνει τις μεταφράσεις των λιμπρέτων και στα τούρκικα.⁵⁰

Η όπερα, σαν μια κατεξοχήν αστική παραστατική τέχνη, απευθυνόταν στο κοινό της αστικής τάξης που είχε ευρωπαϊκή κουλτούρα. Το Πέρα ήταν η καρδιά της Κωνσταντινούπολης, με τα νεοκλασικά κτήρια, τις πρεσβείες, τις τράπεζες, τα ξενοδοχεία, τις μεγάλες εμπορικές στοές, τα θέατρα, τα καφωδεία, τα εστιατόρια και τους χώρους ψυχαγωγίας, που προσέδιδαν ένα σφυγμό ζωής και πολυποίκιλου κοχλασμού Τούρκων, Ελλήνων, Εβραίων, Αρμενίων, Αλβανών, Αράβων και ξένων, κυρίως Γάλλων, Ιταλών, Άγγλων και Γερμανών, διπλωματικών υπαλλήλων και πρεσβευτών αλλά και λεβαντίνων εμπόρων. Πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Νερβάλ:⁵¹

Έπαιζαν τον *Buondelmonte*.⁵² η αίθουσα του θεάτρου, πάνω στο ύψωμα του Πέραν, ήταν μακρόστενη. Το μεγαλύτερο μέρος των καθισμάτων, τοποθετημένα α λα ιταλικά και δίχως θεωρεία, ήταν πιασμένα από πρέσβεις και τραπεζίτες. Οι Αρμένιοι, οι Έλληνες και οι Ευρωπαίοι σχημάτιζαν σχεδόν την εξέδρα και μονάχα στην ορχήστρα μπορούσε κανείς να ξεχωρίσει κάποιους Τούρκους, από αυτούς που οι γονείς τους έστειλαν, όταν ήταν νέοι, στο Παρίσι ή στη Βιέννη.

Με την αποχώρηση του Bosco, το 1844, το θέατρο πέρασε στα χέρια του Michael Naum και μετονομάστηκε σε «θέατρο Naum». Με τη φωτιά που ξέσπασε το 1846 το θέατρο κάηκε ολοσχερώς, και το 1848 ανοικοδομήθηκε με την οικονομική υποστήριξη ευρωπαίων πρεσβευτών. Για το νέο θεατρό του, χωρητικότητας 1.000 θέσεων, ο Naum, με εντολή του σουλτάνου, φρόντισε να εξασφαλίσει την αποκλειστική διαχείριση των παραστάσεων όπερας μέχρι το 1862, ενώ μετά το θάνατό του, το 1868, η διεύθυνση του θεάτρου πέρασε στα χέρια του αδελφού του, Joseph Naum. Στο παραστασιολόγιο του θεάτρου, το μεγαλύτερο μερίδιο είχαν οι όπερες

⁴⁸ Alimdar, ό.π., σ. 244.

⁴⁹ *The Musical World* 2/17, 13 January 1842, σ. 14.

⁵⁰ Kösemihal, ό.π., σ. 116-117.

⁵¹ Ζεράρ ντε Νερβάλ, ό.π., σ. 140.

⁵² Όπερα του Giovanni Pacini.

των Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi και Meyerbeer.⁵³ Το θέατρο λειτούργησε μέχρι το 1870, καθώς τη χρονιά εκείνη έγινε παραανάλωμα του πυρός και δεν ξαναχτίστηκε. Σήμερα έχει απομείνει μόνον η πρόσοψη του θεάτρου, στη Στοά των Λουλουδιών του Πέρα.⁵⁴

Το 1859, στην περιοχή Gedikpaşa κτίστηκε το θέατρο Osmanié, το οποίο μετά την άρση της αποκλειστικής εκμετάλλευσης των λυρικών παραστάσεων από το θέατρο Naum, το 1862, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Αρμένιου Güllü Agor, άρχισε να παρουσιάζει κυρίως γαλλικές οπερέτες σε τουρκική απόδοση, όπως των *La belle Hélène* του Offenbach και *La fille de Madame Angot* του Charles Lecocq, ενώ στη συνέχεια ανέβηκαν εκεί και οι πρώτες τούρκο-αρμένικες οπερέτες.⁵⁵

Στη θέση της σημερινής καθολικής εκκλησίας του St. Antoine, το 1871 κτίστηκε το θέατρο Concordia, το οποίο αρχικά λειτούργησε ως καφωδείο για την οργάνωση χοροεσπερίδων, αλλά αργότερα ανακαινίστηκε σε μεγάλο θέατρο που λειτούργησε μέχρι το 1906, υπό τη διεύθυνση των Ελλήνων Α. Ξενάτου και Α. Λιβαδά.⁵⁶

Ένα άλλο επίσης σημαντικό θέατρο, το οποίο άλλαξε πολλά ονόματα στο διάβα της λειτουργίας του, αλλά τελικά έγινε γνωστό ως πρώην Verdi – Odeon, κτίστηκε το 1871, με το όνομα Elhambra, και μετά την πυρκαγιά του 1875 ανοικοδομήθηκε με δύο σειρές θεωρείων και μετονομάστηκε σε «θέατρο Verdi», όπου ανέβηκαν κυρίως ιταλικές όπερες, ενώ έγινε γνωστό και με την επωνυμία Variété. Το 1896, η διαχείριση του θεάτρου πέρασε στα χέρια του Ραφτόπουλου και μετονομάστηκε σε Odeon.⁵⁷

Άξιο μνείας είναι επίσης το θερινό-χειμερινό Θέατρο των Μνηματακίων ή Théâtre des Petites Champs στην περιοχή Tepebaşı, το οποίο κατασκευάστηκε το 1871, ενώ ακολούθησαν πολλές ανακατασκευές του. Το θέατρο αυτό, μαζί με το θέατρο Verdi – Odeon, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ελληνική καλλιτεχνική παρουσία στην Κωνσταντινούπολη, καθώς αμφότερα φιλοξένησαν ως επί το πλείστον ελληνικούς δραματικούς και λυρικούς θιάσους.

⁵³ Στο Θέατρο Naum, ο Gustave Flaubert παρακολούθησε το 1850 την *Lucia di Lammermour*, όπως αναφέρει ο ίδιος στην *Madame Bovary*.

⁵⁴ Βλ. Alimdar, ό.π., σ. 246-250 και 574-575.

⁵⁵ Στο ίδιο, ό.π., σ. 255 και 490.

⁵⁶ Στο ίδιο, ό.π., σ. 253.

⁵⁷ Metin And, «Odeon Tiyatrosu», στο: *Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı, İstanbul 1994, τομ. 6, σ. 121-122.

Εκτός από τα παραπάνω θέατρα, υπήρχαν και άλλα στην περιοχή του Πέρα, κυρίως με γαλλικά προσωνύμια.⁵⁸

Ο μεταρρυθμιστής σουλτάνος Abdülmecid, ο οποίος ήταν από τους τακτικούς θαμώνες του θεάτρου Naum, το 1858 έκτισε ένα δικό του θέατρο όπερας 300 θέσεων, δίπλα στο πολυτελές παλάτι του Dolmabahçe, αλλά μετά από δύο χρόνια έγινε και αυτό παρανάλωμα του πυρός και δεν ξανακτίστηκε.⁵⁹

Ο γιός του Abdülmecid, ο Abdülhamid, αφού εγκαταστάθηκε στο σεράι Yıldız, το 1888 έκτισε και το αντίστοιχο θέατρο όπερας Yıldız, το οποίο λειτουργεί μέχρι σήμερα.⁶⁰

Εκτός από τα θέατρα, στην περιοχή του Πέρα υπήρχαν και άλλοι χώροι συνεστιάσεων που έδιναν ένα νέο ανανεωτικό σφυγμό στην πολιτιστική ζωή και ψυχαγωγία, όπως π.χ., τα café-concert, οι μεγάλες αίθουσες δεξιώσεων των πρεσβειών και των ξένων ιδρυμάτων (Union Française, Società Operaia Italiana, Γερμανική Teutonia) κ.λπ. Ιδιαίτερη δραστηριότητα παρουσιάζει ο Ελληνικός Σύλλογος του Πέρα, ο οποίος φιλοξένησε πολύ αξιόλογες συναυλίες δυτικής έντεχνης μουσικής, όπως π.χ. το 1878, όταν παρουσιάστηκαν έργα των Haydn, Verdi, Beethoven, Weber και Rossini από ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του μουσικού Α. Pasquale, ενώ το 1894 ανέβηκε η όπερα *Samson et Dalila* του Camille Saint-Saëns και το 1895 παίχθηκε η Εισαγωγή από τον *Oberon* του Weber.⁶¹

2.4. Η αρμένικη και η τουρκική οπερέτα

Με την ανάπτυξη της αγοράς της όπερας και οπερέτας από ξένους ιμπρεσάριους, τόσο προς δυσμάς όσο και προς ανατολάς, η Κωνσταντινούπολη υπήρξε από τα μέσα του 19ου αιώνα ένα από τα πιο σημαντικά κέντρα προορισμού. Ιδιαίτερα δε με τις μεταγλωττίσεις στην τουρκική, το είδος της οπερέτας, ως μικρή κωμική όπερα με διαλόγους, άρχισε να έχει μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα ιδιότυπο μουσικό είδος, αυτό της *τουρκικής οπερέτας*, και του *canto* με στοιχεία της αλατούρκια μουσικής, όπως π.χ. τροπικές

⁵⁸ Την περίοδο από το 1868 μέχρι το 1921 λειτούργησαν στην Κωνσταντινούπολη 31 θέατρα. Για περισσότερα σχετικά με τα θέατρα και τα παραστασιολόγια τους, βλ. Alimdar, ό.π., σ. 252, 257 και 574-582.

⁵⁹ Refik Ahmet Sevensil, *Saray Tiyatrosu*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, σ. 16-20.

⁶⁰ Το πιο αγαπημένο έργο του σουλτάνου Abdülhamid ήταν η οπερέτα *La fille de Madame Angot*. Περισσότερα για το παραστασιολόγιο του θεάτρου και τους μετακληθέντες σε αυτό λυρικούς καλλιτέχνες, βλ. στο: Sevensil, ό.π., σ. 122-131.

⁶¹ Βλ. Alimdar, ό.π., σ. 574-582.

κλίμακες (çargah, hicaz, nihavend, segâh κ.λπ.), ιδιότυπες φράσεις και πτώσεις, καθώς και τονισμούς που βασιζόνταν στην ίδια την άρθρωση της τουρκικής γλώσσας.⁶² Ιδιαίτερα δε το canto ήταν ένα είδος ελαφριού φαντεζί τραγουδιού που αρχικά τραγουδιόταν αποκλειστικά από γυναίκες με μια ιδιότυπη σκηνική-χορευτική και μουσική απόδοση, ενώ στη συνέχεια αναπτύχθηκαν και ντουέτα, με υποβοηθητικό το ρόλο του άνδρα.⁶³ Η τουρκική οπερέτα συμπεριελάμβανε σε πολλά μέρη της και τέτοια τραγούδια.

Η πρώτη τουρκική οπερέτα αποδίδεται στον κοσμοπολίτη ιατρό Hayrullah Efendi (1866), ο οποίος, ως φιλόμουσος και άνθρωπος των γραμμάτων και των τεχνών, είχε παρακολουθήσει πολλές παραστάσεις όπερας και οπερέτας στο Παρίσι και την Κωνσταντινούπολη. Ο Hayrullah Efendi έγραψε το λιμπρέτο *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî*, το οποίο αναφέρεται στα γεγονότα που συνέβησαν στο περιβάλλον του μεγάλου βεζίρη İbrahim και του Şeyh İbrahim Gülşenî την περίοδο του Süleyman του μεγαλοπρεπή. Ο Hayrullah μελοποίησε ορισμένα μέρη, όπως μονωδίες και διωδίες, τις οποίες εμπλούτισε με οθωμανικές φωνητικές μορφές.⁶⁴ Χρονολογικά, η δεύτερη κατά σειρά τουρκική οπερέτα θεωρείται η κωμωδία *Şair Evlenmesi* (Ο γάμος του ποιητή) του θεατρικού συγγραφέα İbrahim Şinasi Bey. Η κωμωδία ανέβηκε στο θέατρο Naum το 1858 και περιελάμβανε και ένα τραγούδι του οποίου η μουσική αποδίδεται στον ίδιο τον συγγραφέα.⁶⁵

Η πρώτη επίσημη τουρκική κωμική οπερέτα με αλατούρκα στοιχεία είναι η *Arif'in Hilesi* (Η απάτη του Arif)⁶⁶ του αρμένιου συνθέτη Dikran Çuhancıyan, η οποία ανέβηκε στις 9 Δεκεμβρίου του 1870 στο θέατρο Osmanié του Αρμένιου Güllü Agop, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία. Στη συνέχεια, ο Çuhancıyan, δημιουργώντας τη δική του καλλιτεχνική εταιρεία, προσπάθησε να έχει την αποκλειστική εκμετάλλευση των έργων του, όπως του *Köse Kâyhya* (Ο σπανός κεχαγιάς) το 1875 και, τον ίδιο χρόνο,

⁶² Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 424.

⁶³ Στη σύνθεση τέτοιων τραγουδιών διακρίθηκε και ο Ορέστης Τσαλαπατάνης, όπως με το σουξέ της εποχής «Vah çoban yüz verdin Emine'ye» που τραγουδιόταν από την Bayan Suna. Βλ. Κωνσταντζός, Ταμβάκος και Τριχούπης, ό.π., σ. 262-263.

⁶⁴ Refik Ahmet Sevengil, *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, σ. 69-71.

⁶⁵ Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1968, σ. 4 και 43-44.

⁶⁶ Η υπόθεση του έργου στηρίζεται στο *Le Nouveau Seigneur de village* του François-Adrien Boieldieu.

της μεγάλης του επιτυχίας, της οπερέτας *Leblebici Horhor Ağa*, σε λιμπρέτο του Takvar Nalyan, η οποία αργότερα μεταφράσθηκε στα αρμένικα, στα ελληνικά, στα γαλλικά και στα ρωσικά.⁶⁷

Την περίοδο του φιλότεχνου σουλτάνου Χαμίντ (1876-1909), μία άξια μνείας οπερέτα ήταν η *Zeybekler* σε μουσική σύνθεση του Χρήστου Κυριαζή (γνωστού με το καλλιτεχνικό όνομα İlvaci Hristaki Efendi), η οποία ανέβηκε το 1887.⁶⁸

Ανθηση της τουρκικής οπερέτας παρατηρείται ιδιαίτερα κατά την περίοδο της δεύτερης συνταγματικής μοναρχίας (1908-1923), καθώς συμπίπτει με τον εξευρωπαϊσμό της αστικής τάξης και την απάρνηση των ισλαμικών αξιών.⁶⁹ Την πρώτη δεκαετία κυριαρχεί ο θίασος της αρμένικης οπερέτας ονόματι Millî Osmanlı Operet Kumpanyası (Εθνικό Συγκρότημα Οθωμανικής Οπερέτας) υπό τη διεύθυνση του Arşak Haçaturyan,⁷⁰ ο οποίος παρουσιάζει ξένες οπερέτες, ενώ, ελλείψει γηγενών συνθετών, για τις τουρκόφωνες οπερέτες συνεργάζεται με τον Αρμένιο Çuhancıyan και τον Τούρκο Kemanî Haydar Bey (1846-1904), ο οποίος είχε ήδη στο ενεργητικό του αρκετές οπερέτες, με πιο γνωστή την *Pembe kiz* (*Το ροζέ κορίτσι*).⁷¹ Μετά το 1920 ιδρύονται νέοι τουρκικοί θίασοι οπερέτας, καθώς εμφανίζονται πολλοί νέοι τούρκοι συνθέτες οπερέτας που αποδεικνύονται πολύ παραγωγικοί, όπως οι İsmail Hakkı Bey,⁷² Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin Ezgi, Kazım Uz, Suphi (Ezgi) Bey κ.ά.⁷³

2.5. Έλληνες συνθέτες και μουσικοί στην Κωνσταντινούπολη από τα τέλη του 19ου αιώνα

Πριν από την περιοδεία του Ελληνικού Μελοδράματος στην Κωνσταντινούπολη, τα πρώτα καλλιτεχνικά βήματα είχαν ήδη γίνει από δραματικούς θιάσους, κυρίως του Ταβουλάρη, του Ευάγγελου Παντόπουλου και άλλων, οι οποίοι, εκτός από τα μεγάλα έργα του

⁶⁷ Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 204.

⁶⁸ Βλ. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Tütkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, σ. 434-435.

⁶⁹ Φρίλι, ό.π., σ. 340-341.

⁷⁰ Βλ. Alimdar, ό.π., σ. 492-493.

⁷¹ Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 339.

⁷² Ο Muallim İsmail Hakkı Bey θεωρείται ο συνθέτης που διαμόρφωσε το ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα της τουρκικής οπερέτας. Βλ. Öztuna, ό.π., τομ. 1, σ. 402-403.

⁷³ Από τις πολυάριθμες οπερέτες αναφέρουμε, ενδεικτικά, τις *Lâle Devri*, *Macun Hakkası*, *Yedekçi*, *Kaşıkçılar*, *Atlı Ases*, *Demirbaş Şarl*, *Moda Çılgınları*, *İtaat İlâmi*, *Fermanlı Deh Hazretleri* και *Çapkın Süleyman*. Βλ. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, Tütkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1971, σ. 258-265.

διεθνούς δραματολογίου, ανέβαζαν και κωμειδύλλια, όπως *Η τύχη της Μαρούλας* και *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας* του Κορομηλά ή *Οι Μυλωνάδες* του Ανδρέα Σάιλερ, δραματικά ειδύλλια, όπως *Η Ψυχοκόρη* του Ιωάννου Βότσαρη, αλλά και αποσπάσματα από την ελληνική όπερα *Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα (π.χ. το 1890, στο Θέατρο Verdi, με τους Ευάγγελο Παντόπουλο και Χαρίκλεια Αθανασοπούλου), κυρίως στο Θέατρο Odeon (ή πρώην Verdi), του οποίου οι θεατρώνες ήσαν Έλληνες, πρώτα ο Δάνδολος και στη συνέχεια ο Ραφτόπουλος.⁷⁴

Η πρώτη λυρική εξόρμηση από την Ελλάδα στην Κωνσταντινούπολη έγινε στις αρχές Μαρτίου του 1889 από την ομάδα του Β' Ελληνικού Μελοδράματος του Καραγιάννη με μαέστρο τον Μπεκατώρο, η οποία για δύομιση μήνες έπαιζε ως βασικό έργο τον *Υποψήφιο* του Ξύνδα, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία. Τις παραστάσεις παρακολούθησαν, εκτός από το ευρύ κοινό, η αριστοκρατία του Πέρα, ξένοι πρεσβευτές και Τούρκοι, παρά τα προβλήματα λογοκρισίας που φαίνεται να αντιμετώπισε ο θίασος των ελλήνων λυρικών καλλιτεχνών.⁷⁵ Ο θίασος, στη συνέχεια, μετά την περιοδεία του στην Οδησό, επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη, παίζοντας στο Θέατρο των Μνηματακίων με τόσο μεγάλη επιτυχία, που κατά παραγγελία του σουλτάνου Abdülhamid έπαιξε κατόπιν και στο θέατρο Yıldız, εισπράττοντας γενναιόδωρη αμοιβή.⁷⁶

Το 1891, στο θέατρο Concordia, παρουσιάστηκαν *Το Φιλάκι* του Ξύνδα και η *Flora mirabilis* του Σπύρου Σαμάρα, ο οποίος, ως κοσμοπολίτης, επισκεπτόταν τακτικά την Κωνσταντινούπολη, όπως, για παράδειγμα, το 1901 με τη *La Martire*, πάλι στο θέατρο Concordia,⁷⁷ το 1907 με την *Mademoiselle de Belle-Isle* στο Θέατρο Βαριετέ, όπου σημείωσε τεράστια επιτυχία, με πολυάριθμες ανακλήσεις επί της σκηνής,⁷⁸ και το 1911 με την τελευταία του όπερα *Rhea*.⁷⁹

⁷⁴ Περισσότερα για τα παραστασιολόγια, βλ. στο: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Κωνσταντινουπολίτικα θεατρικά προγράμματα, 1876-1900. Συμβολή στη βιβλιογράφηση θεατρικών μονόφυλλων του 19ου αιώνας*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1999.

⁷⁵ Αντ. Χατζηαποστόλου, *Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος*, Αθήνα 1949, σ. 28-29 και 32-33.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Μετίν Αντ, «Η δράση του ελληνικού θεάτρου στην παλιά Κωνσταντινούπολη. Μία ιστορική διαδρομή από το 1818 ως το 1914», μτφρ. Τάσος Μπαντής, *Θέατρο* 59-60, 1977, σ. 45-50.

⁷⁸ Βλ. κριτική στην εφημερίδα *Corriere della Sera*, Μιλάνο, 15 Μαΐου 1907, σ. 3.

⁷⁹ Μάλλον στο Θέατρο Βαριετέ· βλ. Γεώργιος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917). Ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής – Δοκιμή βιογραφίας*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη (Μελέτες για την τέχνη, 4), Αθήνα 2013, σ. 496.

Το φθινόπωρο του 1905, ο Διονύσιος Λαυράγκας έδωσε με το Γ' Ελληνικό Μελόδραμα διθυραμβικές παραστάσεις στο θέατρο Ωδείον με τα έργα *Faust* του Gounod και *La Bohème* του Puccini, τον *Υποψήφιο* του Ξύνδα (αντιμετωπίζοντας πάλι προβλήματα λογοκρισίας) καθώς και την *Μάγισσα* του Λαυράγκα,⁸⁰ ενώ το Φεβρουάριο του 1910 ο ίδιος επισκέφθηκε για τελευταία φορά την Πόλη, δίνοντας παραστάσεις στο προάστιο Kadıköy της μητρόπολης Χαλκηδόνας.⁸¹

3. Από τον εξευρωπαϊσμό της οθωμανικής μουσικής στον εκσυγχρονισμό της τουρκικής μουσικής

Οι προσπάθειες αναδιοργάνωσης της χώρας στο όνομα ενός εξευρωπαϊσμού χωρίς καθορισμένους προγραμματικούς στόχους που διήρκησε ατάκτως πάνω από έναν αιώνα, σε συνδυασμό με τις επεκτατικές ενέργειες των μεγάλων δυνάμεων της Δύσης, οδήγησαν στη σταδιακή συρρίκνωση, πτώχευση και διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, χωρίς τελικά να επιτευχθούν οι προσδοκίες περί οικονομικής ανάπτυξης, κοινωνικής ευημερίας και διοικητικής αναβάθμισης της αχανούς χώρας.⁸² Ωστόσο, οι αναμορφωτικές και μεταρρυθμιστικές ενέργειες που συνεχίστηκαν επί Τουρκικής Δημοκρατίας μπορούν να χαρακτηριστούν ως ένα έντονο και προγραμματικό επιστέγασμα αυτών των προσπαθειών, που έγιναν στο πλαίσιο των κελυσμάτων του εκσυγχρονισμού, του εθνικισμού και της παγκοσμιοποίησης.⁸³ Η έννοια του εκσυγχρονισμού του κράτους ταυτίζεται κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με αυτή του εξευρωπαϊσμού, ενώ κατά την περίοδο της Τουρκικής Δημοκρατίας τροφοδοτείται από τις αξίες του Τουρκισμού του Ziya Gökalp, κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αποκτά έναν ιδιότυπο εκσυγχρονιστικό εθνικιστικό χαρακτήρα με στόχο τη διεθνή καταξίωση. Από τις πιο σημαντικές μεταρρυθμίσεις που έγιναν σε κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο είναι αυτές στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης, που υπαγόρευε ευθύς εξαρχής τον προσδιορισμό της εθνικής μουσικής ταυτότητας. Σύμφωνα με τον εθνάρχη της Τουρκικής Δημοκρατίας, Κεμάλ Ατατούρκ:⁸⁴

⁸⁰ Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 2009, σ. 168-171.

⁸¹ Στο ίδιο, σ. 215-225.

⁸² Βλ. Mümtaz Turhan, *Maarifimizin Ana Davaları ve Bazı Hal Çareleri*, Bedir Yayınevi, İstanbul 1964, σ. 29-30.

⁸³ Στο ίδιο.

⁸⁴ Ali Uçan, *Müzik Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997, σ. 45.

[...] Μια ιστορικής σημασίας ιδιότητα του τουρκικού έθνους είναι η αγάπη του προς τις Καλές Τέχνες και η ανάδειξή του σε αυτές. Στους κλάδους των τεχνών, αυτή που πρέπει να προβληθεί και να αναπτυχθεί γρήγορα είναι η Μουσική, καθώς ο στόχος της νέας μεταρρύθμισης είναι ο λαός να αντιληφθεί και να προσλάβει τις εξελίξεις στη μουσική. Η οθωμανική μουσική δεν δύναται να εκφράσει τις μεγάλες μεταρρυθμίσεις της Τουρκικής Δημοκρατίας. Χρειαζόμαστε μια νέα αρμονική μουσική, που η υπόστασή της θα πηγάζει από την πεμπτουσία της εθνικής μας μουσικής που είναι η λαϊκή μας παραδοσιακή μουσική. Γι' αυτό το λόγο, χρειάζεται να συλλέξουμε τα λεπτά εκείνα αισθήματα, τα ρητά, τα γνωμικά και τις υψηλές εκφράσεις της λαϊκής σοφίας, και μια ώρα αρχύτερα να τα επεξεργαστούμε με βάση τους σύγχρονους κανόνες της μουσικής. Μόνο προς αυτή την κατεύθυνση, η Εθνική Τουρκική Μουσική μπορεί να αναπτυχθεί και να καταλάβει τη θέση της στο διεθνές μουσικό στερέωμα.

Υπό τις προσταγές του Κεμάλ, περιθωριοποιήθηκε η οθωμανική έντεχνη μουσική, καθώς δεν είχε απήχηση στις λαϊκές μάζες, και δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα αφ' ενός στη δυτική μουσική και στην αναβάθμιση του κρατικού εκπαιδευτικού προγράμματος, και αφ' ετέρου στην περισυλλογή και αξιοποίηση του λαϊκού παραδοσιακού μουσικού πλούτου, προκειμένου να αναδειχθεί η νέα τουρκική πολυφωνική μουσική.⁸⁵ Μερικά από τα βασικά μέτρα που λήφθηκαν ευθύς αμέσως από την πρώτη αναγγελία του κρατικού προγραμματισμού, το 1923, από τον Κεμάλ, ήταν τα εξής:⁸⁶

- Η αλλαγή έδρας της μπάντας και της μουσικής σχολής της Υψηλής Πύλης στη νέα πρωτεύουσα του κράτους, την Άγκυρα, και η προετοιμασία της Προεδρικής Συμφωνικής Ορχήστρας.
- Η επαναλειτουργία του πρώτου κρατικού ωδείου της Κωνσταντινούπολης, του Dârülehân, κατάλοιπου από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, με βάσει τα δυτικά πρότυπα και η έκδοση ειδικού μουσικού περιοδικού.
- Η συστηματική αποστολή ταλαντούχων νέων με κρατική υποτροφία για την μουσική εκπαίδευση και κατάρτισή τους σε ανώτατα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ευρώπης, κυρίως στη Γαλλία και τη Γερμανία, προκειμένου κατά την επιστροφή τους στη χώρα να επανδρώσουν το Κρατικό Ωδείο της Κωνσταντινούπολης και τη

⁸⁵ Ahmet Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1981, σ. 48.

⁸⁶ Βλ. Ali Uçan, «Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği», ό.π., σ. 213.

νεοϊδρυθείσα (το 1924) Κρατική Σχολή Δασκάλων Μουσικής (Musiki Mualim Mektebi) στην Άγκυρα⁸⁷ για την προετοιμασία της νέας γενιάς δασκάλων μουσικής στη πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

- Η περισυλλογή και καταγραφή της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.

Για την επίτευξη των παραπάνω στόχων, ζητήθηκαν επίσης οι εμπειρογνομosύνες διακεκριμένων ξένων μουσικών, που επισκέφθηκαν τη χώρα και συνέταξαν ειδικές εκθέσεις. Με χρονολογική σειρά, ήταν οι ακόλουθοι:

- Το 1932, ο αυστριακός συνθέτης και καθηγητής στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης Joseph Marx επεσήμανε στην έκθεσή του την ανάγκη εφαρμογής ενός αυστηρού εκπαιδευτικού προγράμματος και μιας συστηματικής προπαγάνδας για τη δυτική μουσική, προκειμένου αυτή να αποκτήσει βαθμιαία έρεισμα στις ευρύτερες λαϊκές μάζες, ενώ δεν παρέλειψε να τονίσει τη σημασία της ανάδειξης της νέας τουρκικής μουσικής με την αξιοποίηση των τεχνικών σύνθεσης της δυτικής μουσικής, χωρίς όμως να αλλοιωθούν τα εθνικά γνωρίσματα της λαϊκής παράδοσης.⁸⁸
- Το 1934, ο ουγγρικής καταγωγής κορυφαίος βιολονίστας της Φιλαρμονικής του Βερολίνου Lico Amar επεσήμανε την ανάγκη δημιουργίας ενός φυτωρίου από αξιόλογους μουσικούς ερμηνευτές. Ο Amar πήρε αργότερα την τουρκική υπηκοότητα και δίδασκε από το 1938 μέχρι το 1957 στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας. Ανάμεσα στους μαθητές του, στην τάξη του βιολιού, συγκαταλέγεται και η μετέπειτα διεθνούς φήμης τουρκάλα βιολονίστα Suna Kan.⁸⁹
- Το 1935, ο γερμανός συνθέτης και θεωρητικός Paul Hindemith συνέταξε ένα αναλυτικό μουσικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα υψηλών προδιαγραφών στη μελέτη του *Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens*.⁹⁰ Ο Hindemith επέστρεψε στην Τουρκία άλλες δύο φορές, το 1936 και το 1937, προκειμένου να επιβλέπει την υλοποίηση του προγράμματός του και να δώσει συμπληρωματικές οδηγίες.⁹¹ Την περίοδο εκείνη βρισκόταν σε δυσμένεια από το χιτλερικό καθεστώς

⁸⁷ Η Κρατική Μουσική Σχολή μετονομάστηκε το 1936 σε Κρατικό Ωδείο Άγκυρας. Βλ. Ali Uçan, *Türk Müzik Kültürü*, Evrensel Müzik Evi, Ankara 2005, σ. 339.

⁸⁸ Orhan Şaik Gökyay, *Devlet Konservatuari Tarihçesi*, Maarif Matbaası, Ankara 1941, σ. 53-54.

⁸⁹ Στο ίδιο, σ. 65.

⁹⁰ Giselher Schubert, «Paul Hindemith», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 11, σ. 529.

⁹¹ Στο ίδιο.

και για να εξασφαλίσει την ελευθερία στις μετακινήσεις του προέβαλε στις γερμανικές αρχές το επιχείρημα ότι ενεργούσε υπέρ του γερμανικού πολιτισμού, ενώ παράλληλα διευκόλυνε τους διωκόμενους εβραίους μουσικούς να βρουν καταφύγιο στην Τουρκία.⁹²

- Το 1935, ο αρχιμουσικός Hermann von Schmeidel έκανε συστάσεις για την ίδρυση κτηρίου όπερας και ορχήστρας, και πρότεινε ειδικά εκπαιδευτικά προγράμματα για την κατάλληλη προετοιμασία των νέων μουσικών και λυρικών καλλιτεχνών.⁹³
- Το 1936, ο ούγγρος συνθέτης και εθνομουσικολόγος Béla Bartók έθεσε τις βάσεις για την έρευνα, καταγραφή, αξιοποίηση, μελέτη και επεξεργασία της τουρκικής λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.⁹⁴
- Όταν το 1936 ο γερμανός συνθέτης και παιδαγωγός Eduard Zuckmayer προσκλήθηκε για την οργάνωση του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας, βρήκε παράλληλα καταφύγιο για να αποφύγει τα δεινά του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και από το 1939 έμεινε μόνιμα εκεί, αναλαμβάνοντας σημαντικές πρωτοβουλίες για την μουσική εκπαίδευση, κυρίως από τη θέση του προέδρου του τμήματος μουσικών σπουδών του Gazi Eğitim Enstitüsü (Εκπαιδευτικού Ινστιτούτου Gazi), το οποίο απετέλεσε τον πιο σημαντικό θεσμό της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης στην Άγκυρα.⁹⁵
- Το 1939, με προτροπή του Hindemith, κλήθηκε ο γερμανός σκηνοθέτης και θεατρολόγος Carl Ebert, ο οποίος συνέταξε έξι εκθέσεις για τη θεσμική ίδρυση και λειτουργία κτηρίων και ακαδημίας όπερας και θεάτρου, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην ίδρυση του ειδικού τμήματος όπερας και θεάτρου στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας.⁹⁶

Αποτέλεσμα των παραπάνω εκθέσεων ήταν η λήψη σημαντικών κρατικών πρωτοβουλιών για την ίδρυση και λειτουργία σημαντικών θεσμών, όπως του Κρατικού Ωδείου και του Κρατικού Θεάτρου της Άγκυρας, της Κρατικής Όπερας και Μπαλέτου (στην Άγκυρα, την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη), της Προεδρικής Συμφωνικής Ορχήστρας, της Κρατικής Συμφωνικής Ορχήστρας, του Κρατικού Ωδείου

⁹² Στο ίδιο.

⁹³ Horst Weber και Stefan Drees, *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker, 1933-1950*, Walter de Gruyter, Berlin 2005, σ. 38.

⁹⁴ Uçan, *Türk Müzik Kültürü*, ό.π., σ. 255.

⁹⁵ Uçan, «Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği», ό.π., σ. 215.

⁹⁶ Şaduman Halıcı, *Ankara Devlet Konservatuari'nin Kuruluşu: Prof Carl Ebert Raporları*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2009, σ. 8-19.

στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, αντίστοιχα, καθώς και άλλων σημαντικών θεσμικών φορέων.⁹⁷

3.1. Η Εθνική Σχολή της σύγχρονης τουρκικής έντεχνης μουσικής

Η πρώτη γενιά των συνθετών της Τουρκικής Δημοκρατίας, βάσει της ημερομηνίας γέννησής τους, αποτελείται από τους Cemal Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (1908-1999) και Ekrem Zeki Ün (1910-1987). Όλοι τους σπούδασαν τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην Ευρώπη και ήρθαν σε άμεση επαφή με τα κύρια μουσικά ρεύματα της εποχής, ενώ μετά το πέρας των σπουδών τους επέστρεψαν στην πατρίδα τους για να προσφέρουν πολυσχιδείς υπηρεσίες: α) καταρχήν, στον τομέα της εκπαίδευσης, στα δυο κρατικά Κονσερβατουάρ της Κωνσταντινούπολης και της Άγκυρας, προκειμένου να προετοιμάσουν τις επερχόμενες γενιές, β) στον διαχειριστικό και υποστηρικτικό τομέα, για την σύσταση, την οργάνωση και τη λειτουργία σημαντικών υποδομών και θεσμών, όπως μουσικών συνόλων, συμφωνικών ορχηστρών και λυρικών θεάτρων, γ) ως ερμηνευτές ή/και διευθυντές ορχήστρας, στο πλαίσιο της κρατικής προπαγάνδας για την προβολή της δυτικής και κυρίως της τότε ακόμη ευρισκόμενης στα σπάργανα νεοτουρκικής έντεχνης μουσικής, και δ) στον δημιουργικό τομέα της σύνθεσης, για τη δημιουργία της πολυφωνικής σύγχρονης τουρκικής έντεχνης μουσικής, την οποία, χάρη στην κρατική υποστήριξη, κατάφεραν να προβάλουν στο εξωτερικό και με το ταλέντο τους να διακριθούν οι ίδιοι στο διεθνές μουσικό στερέωμα.

Οπλισμένοι με τις γνώσεις των δυτικών τεχνικών επιτευγμάτων στη μουσική, οι παραπάνω συνθέτες αξιοποίησαν το γηγενές τροπικό σύστημα των οθωμανικών μαχαμιών και, εμπνεόμενοι από τον ρυθμικομελωδικό πλούτο της τουρκικής λαϊκής παράδοσης, έθεσαν τις βάσεις της σύγχρονης τουρκικής έντεχνης μουσικής. Ως εκ τούτου, στο πλαίσιο αυτού του κοινού στόχου, καθένας τους ξεχωριστά διαμόρφωσε το δικό του μουσικό ιδίωμα, ενώ κανένας τους δεν ενστερνίσθηκε την προσηγορική ομαδοποίηση «Οι Πέντε Τούρκοι», που προτάθηκε αργότερα από τον τούρκο μουσικολόγο και εκπαιδευτικό Halil Bedi Yönetken (1899-1969) για την Τουρκική

⁹⁷ Βλ. Makbule Üstün, «İstanbul devlet senfoni orkestrasının tarihçesi (1934-1982) ve dinleti dağıtım», *Orkestra* 135, 1984, σ. 16-27· Uçan, «Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği», ό.π., σ. 221-224.

Εθνική Μουσική Σχολή, η οποία πλέον έχει επικρατήσει για τους πέντε πρώτους, δηλαδή τους Rey, Erkin, Alnar, Saygun και Akses.⁹⁸

3.1.1. Cemal Reşid Rey – Τα πρώτα έργα της τουρκικής εθνικής έντεχνης μουσικής στην Ευρώπη και η αναβίωση της τουρκικής οπερέτας

Το 1913, ο Cemal Reşid Rey, σε ηλικία εννέα ετών, ως παιδί θαύμα, ξεκίνησε μαθήματα πιάνου με την Marguerite Long στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού.⁹⁹ Στη συνέχεια, όταν η οικογένειά του μετακόμισε στην Ελβετία, σπούδασε στο Ωδείο της Γενεύης και μετά συνέχισε τις σπουδές του πάλι στο Παρίσι με την Long, τον Fauré (σύνθεση και αισθητική της μουσικής), τον Raoul Laparra (ενορχήστρωση και σύνθεση) και τον Henri Derosse (διεύθυνση ορχήστρας). Το 1923, με την επανалειτουργία και αναδιοργάνωση του εκπαιδευτικού προγράμματος του Ωδείου της Κωνσταντινούπολης, Dârülelhân, εκλήθη να αναλάβει τα μαθήματα πιάνου και σύνθεσης. Ο Rey επέδειξε εξαιρετική δραστηριότητα, καθώς το 1934 ίδρυσε την ορχήστρα του ωδείου, το 1938 διορίστηκε διευθυντής του μουσικού προγράμματος του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Άγκυρας, το 1945 έγινε Διευθυντής της Δημοτικής Ορχήστρας της Κωνσταντινούπολης και από το 1949 έως το 1950 ανέλαβε τη διεύθυνση του μουσικού προγράμματος του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Κωνσταντινούπολης, ενώ μεταξύ των ετών 1949 και 1960 πραγματοποίησε επίσης συναυλίες στο εξωτερικό. Ως αρχιμουσικός του Φιλαρμονικού Ιδρύματος της Κωνσταντινούπολης συνεργάστηκε με πολλούς διάσημους μουσικούς, όπως, ενδεικτικά, τους Alfred Cortot, Νταβίντ Όιστραχ, Jacques Thibaud, Wilhelm Kempff, Yehudi Menuhin, Pierre Fournier, Joaquín Rodrigo κ.ά.¹⁰⁰ Το 1949 διηύθυνε την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, ενώ το 1952 συνεργάστηκε με τον Μανώλη Καλομοίρη για το μουσικό φεστιβάλ των Βαλκανίων.¹⁰¹ Μετά την αποχώρησή του από τις επίσημες θέσεις, συνέχισε να διδάσκει ιδιωτικά και να συνθέτει.

⁹⁸ Βλ. Elvin İlyasoğlu, *Cemal Reşid Rey Müzikten ibaret bir dünyada gezintiler*, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, σ. 124-126. Στο λεξικό Grove, στην παραπάνω σειρά συνθετών δεν συμπεριλαμβάνεται ο Alnar αλλά ο νεότερης γενιάς Yalçın Tura (γεν. 1934), ο οποίος υπήρξε μαθητής του Rey· βλ. Reinhard, Stokes και Reinhard, «Turkey», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 25, σ. 918. Από τον Uşan, επίσης, αντί των «Πέντε Τούρκων» προτείνεται ο όρος «Οι Έξι Τούρκοι» για την παραπάνω ομάδα των έξι συνθετών που γεννήθηκαν κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνας· βλ. Uşan, «Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği», ό.π., σ. 219-220.

⁹⁹ Η διακεκριμένη πιανίστρια Marguerite Long ήταν καθηγήτρια στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού και συνεργάτιδα των Debussy και Ravel. Βλ. İlyasoğlu, ό.π., σ. 60-62.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 196.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σ. 209.

Το προσωπικό μουσικό ιδίωμα του Cemal Reşid Rey, με την ιδιαίτερη πολυχρωμία του, σε μια ιμπρεσιονιστική βάση, εμπνέεται στα πρώτα του έργα από το ρυθμικομελωδικό πλούτο της λαϊκής παραδοσιακής τουρκικής μουσικής, ενώ αργότερα παρουσιάζει μια στροφή προς το μυστικισμό της έντεχνης οθωμανικής μουσικής.¹⁰² Το πρώτο έργο της Τουρκικής Εθνικής Έντεχνης Μουσικής Σχολής που εκδόθηκε και εκτελέστηκε στην Ευρώπη ήταν τα *Douze chants d'Anatolie* του Cemal Reşid Rey. Η συλλογή αυτή των 12 τραγουδιών της Ανατολίας εκδόθηκε το 1926 από τον παρισινό εκδοτικό οίκο Heugel, ενώ τέσσερα από τα τραγούδια, σε ενορχηστρωμένη μορφή, ερμηνεύθηκαν τον ίδιο χρόνο από το ρώσικο φωνητικό σύνολο Κέντροβ (Kedroff) στο θέατρο Mogador του Παρισιού με την ορχήστρα Passetouf υπό τη διεύθυνση του Albert Wolff, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία και αποσπώντας ευνοϊκές κριτικές από τον γαλλικό τύπο.¹⁰³ Στη συνέχεια, ακολούθησε η σουίτα για πιάνο *Scènes turques*, με έξι τουρκικούς λαϊκούς χορούς, η οποία εκδόθηκε και πάλι από τον οίκο Heugel με αφιέρωση στον πιανίστα Alfred Cortot, ενώ τέσσερεις από τους χορούς, σε ενορχηστρωμένη μορφή, ερμηνεύθηκαν το 1928 από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Παρισιού υπό τη διεύθυνση του Eugène Bigot.¹⁰⁴ Το ίδιο έτος, ο Rey ολοκλήρωσε το πρώτο του συμφωνικό ποίημα, *La légende du Bebek*, σε τρία μέρη, που παρουσιάστηκε το 1929 στο Théâtre des Champs-Élysées του Παρισιού, από την ορχήστρα Passetouf υπό τη διεύθυνση του Désiré-Émile Inghelbrecht, αποσπώντας και πάλι τις ευμενείς κριτικές του γαλλικού τύπου.¹⁰⁵ Το 1931 ακολούθησε ένα άλλο συμφωνικό ποίημα, το *Instantanés – Impressions pour orchestre*, σε πέντε μέρη, το οποίο παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι από την ορχήστρα της École Normale de Musique υπό τη διεύθυνση του Alfred Cortot, ενώ, σε ένα μέρος, στο πιάνο έπαιξε ο ίδιος ο συνθέτης.¹⁰⁶ Το 1932 διηύθυνε ο ίδιος ένα άλλο συμφωνικό του ποίημα, το *Karagöz*, με την ορχήστρα Passetouf στο Théâtre des Champs-Élysées, ενώ το 1933, στην αίθουσα Pleyel, έπαιξε ο ίδιος στο πιάνο το *Concerto chromatique*, με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Παρισιού υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου.¹⁰⁷ Δύο χρόνια μετά, το κοντσέρτο αυτό επαναλήφθηκε στη Βιέννη με διευθυντή

¹⁰² Στο ίδιο, σ. 124.

¹⁰³ Στο ίδιο, σ. 108-112.

¹⁰⁴ Στο ίδιο, σ. 113.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 114-118.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 118-120.

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ. 122.

ορχήστρας τον Oswald Kabasta. Το 1951, στη Ρώμη, ο ίδιος ο Rey διηύθυνε τη 1η συμφωνία του (πρώτη εκτέλεση: 1948 στην Άγκυρα) με την Ορχήστρα της Santa Cecilia.¹⁰⁸

Ο πολυσχιδής Rey έγραψε έργα σχεδόν σε όλα τα είδη μουσικής, αλλά εκείνα που τον καθιέρωσαν στο ευρύ κοινό της Τουρκίας είναι οι εννέα οπερέτες και οι τρεις επιθεωρήσεις του, με εύληπτες αλατούρκα μελωδίες και στοιχεία από τη μουσική τζαζ. Ο Rey ασχολήθηκε με τις οπερέτες σε δύο διαφορετικές περιόδους, τη δεκαετία του '30 και, πολύ αργότερα, τη δεκαετία του '70, αναβιώνοντας την παράδοση της οθωμανικής οπερέτας. Ειδικότερα δε την πρώτη περίοδο, συνεργάστηκε με τον αδελφό του, τον θεατρικό συγγραφέα Ekrem Resid Rey, ο οποίος έγραψε αποκλειστικά τα λιμπρέτα για τις οπερέτες, από τις οποίες η πιο γνωστή μέχρι σήμερα είναι η *Liikiüs hayat – Λουσάτη ζωή* (1933).

3.1.2. Ulvi Cemal Erkin – Από τη σουίτα με τους λυγερούς ανδρικούς χορούς στις συμφωνίες

Ο Erkin σπούδασε το 1925, με κρατική υποτροφία, στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού και στην École Normale de Musique, όπου πήρε μαθήματα σύνθεσης και πιάνου από τους Jean και Noël Gallon και την Nadia Boulanger, αντίστοιχα.¹⁰⁹ Επιστρέφοντας στην Τουρκία το 1930, εργάστηκε ως καθηγητής πιάνου και σύνθεσης, ενώ παράλληλα δεν έπαψε ποτέ να συνθέτει και να δίνει συναυλίες στην Τουρκία και αλλού.¹¹⁰ Στις πρώτες του συνθέσεις διαφαίνεται η επίδραση του ιμπρεσιονισμού, αλλά στη συνέχεια ο Erkin διαμόρφωσε ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα με πλούσια και πολύχρωμη ενορχήστρωση, ενώ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι η δεξιοτεχνική χρήση των ρυθμικομελωδικών στοιχείων της τουρκικής λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.¹¹¹ Έγραψε έργα κυρίως για ορχήστρα, σύνολα μουσικής δωματίου, πιάνο και βιολί. Το πιο γνωστό του έργο είναι η σουίτα *Köçekçe* (1943), εμπνευσμένη από τους παραδοσιακούς χορευτές *köçek*¹¹² της πατρίδας του. Το *Κοντσέρτο για βιολί* (1947) αναπτύσσεται πάνω σε κλασική δυτική δομή, ενώ στο τελευταίο μέρος του

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 140.

¹⁰⁹ Faruk Yener, «Erkin, Ulvi Cemal», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 8, σ. 300.

¹¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹¹ Στο ίδιο.

¹¹² Ζωηρός, λυγερός και εύθυμος χορός, που εκτελείται από άνδρες που φοράνε γυναικεία ρούχα. Βλ. Dr. Hasan Eren κ.ά. (επιμ.), *Türkçe Sözlük*, 6η έκδοση, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1981, σ. 511.

ένα *taksim* σε μακάμι νιγκρίζ δείχνει ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα της αλατούρκα αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του βιολιού.¹¹³ Στη 2η συμφωνία του Erkin (πρώτη εκτέλεση: 1958, Φιλαρμονική Ορχήστρα του Μονάχου υπό τη διεύθυνση του Karl Oehring), το τελευταίο μέρος, Allegro alla köçekçe, αναπτύσσεται εξ ολοκλήρου πάνω σε λαϊκούς παραδοσιακούς σκοπούς.

3.1.3. Hasan Ferid Alnar – Η οθωμανική έντεχνη μουσική στη δυτική συμφωνική της εκδοχή

Ο Alnar έδειξε από μικρή ηλικία ένα πρώιμο ταλέντο στο κανονάκι και αρχικά ασχολήθηκε με την έντεχνη οθωμανική μουσική σπουδάζοντας δίπλα στον Sâdeddin Arel, με την υποστήριξη του οποίου, το 1927, πήγε στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης για να σπουδάσει σύνθεση με τον Joseph Marx και διεύθυνση ορχήστρας με τον Oswald Kabasta.¹¹⁴ Όταν το 1932 επέστρεψε στην Τουρκία, εργάστηκε ως διευθυντής ορχήστρας και εκπαιδευτικός, ενώ το 1952, λόγω κόπωσης, έπαψε τις δραστηριότητές του στην Τουρκία και άρχισε να εμφανίζεται σποραδικά ως φιλοξενούμενος αρχιμουσικός στη Βιέννη, τη Στουτγάρδη και την Άγκυρα.¹¹⁵ Στα έργα του παρατηρείται μια ιδιαίτερη έλξη προς τα ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία της οθωμανικής μονοφωνικής μουσικής. Τα πιο γνωστά του έργα είναι οι *Τρεις χοροί για ορχήστρα* (1932), οι *Οκτώ χοροί για πιάνο* (1935), το *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα δωματίου* (1943) και το *Κοντσέρτο για κανονάκι και ορχήστρα εγχόρδων* (1944-1951).¹¹⁶

3.1.4. Ahmet Adnan Saygun – Οι πρώτες όπερες και το πρώτο ορατόριο της τουρκικής έντεχνης μουσικής

Ο συνθέτης, αρχιμουσικός και εθνομουσικολόγος Saygun ξεκίνησε τραγουδώντας στη χορωδία του δημοτικού σχολείου και πήρε μαθήματα πιάνου σε ηλικία 13 ετών.¹¹⁷ Από το 1925 εργάστηκε ως δάσκαλος μουσικής στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και το 1928, κερδίζοντας ένα διαγωνισμό του Υπουργείου Παιδείας, σπούδασε στο Κονσερβατοуάρ του Παρισιού με τον Eugène Borrel, ενώ αργότερα παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης με τον Vincent d'Indy στη Schola

¹¹³ Önder Kütahyalı, «Erkin'in keman konçertosu üzerine», *Orkestra* 152, 1986, σ. 2-9.

¹¹⁴ Faruk Yener, «Alnar, Hasan Ferid», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 1, σ. 415.

¹¹⁵ Στο ίδιο.

¹¹⁶ Στο ίδιο.

¹¹⁷ Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 22, σ. 359-360.

Cantorum.¹¹⁸ Το 1931 επέστρεψε στην Άγκυρα και άρχισε να διδάσκει και να διευθύνει ορχήστρες, ενώ το 1939 συνεργάστηκε με τον Bartók στην μελέτη και έρευνα της τουρκικής λαϊκής μουσικής και συνέβαλε σημαντικά στο άρθρο «La musique turque» της *Encyclopédie de la Pléiade*.¹¹⁹

Ο Saygun είναι ο πρώτος τούρκος συνθέτης που έγραψε όπερες μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας. Την πρώτη του όπερα, *Özsoy* (Το βασικό γένος), την έγραψε κατά παραγγελία και ιδέα του ίδιου του Kemal Atatürk, στο πλαίσιο της επίσκεψης του Σάχη της Περσίας Rıza Pehlevi για τη σύσφιξη των διπλωματικών σχέσεων Τουρκίας – Ιράν, και ανέβηκε για πρώτη φορά στις 19 Ιουνίου του 1934.¹²⁰ Οι πιο γνωστές του όπερες είναι οι *Kerem* (πρώτη παράσταση: Άγκυρα, 1953) και *Köroğlu* (πρώτη παράσταση: Κωνσταντινούπολη, 1973), που στηρίζονται σε τουρκικούς μύθους, αλλά το έργο που του έφερε μεγάλη φήμη είναι το ορατόριο *Yunus Emre* (πρώτη εκτέλεση: 1946 στην Άγκυρα, το 1947 στο Παρίσι και το 1958 στη Νέα Υόρκη υπό τη διεύθυνση του Leopold Stokowski), το οποίο στηρίζεται στο έργο του ομώνυμου τούρκου μυστικιστή ποιητή του 13ου αιώνα.¹²¹

Ο Saygun υπήρξε ένας παραγωγικός συνθέτης και, εκτός από τις όπερες, έγραψε πέντε συμφωνίες (από το 1953 μέχρι το 1984), ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σουίτα του για πιάνο σε 7 μέρη, *İnci'nin Kitabı* (1934). Οι αρχικές του συνθέσεις αντανακλούν ένα ιδιόμορφο μίγμα ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού, με δεξιοτεχνική αντιστικτική επεξεργασία των μακαμιών της οθωμανικής μουσικής και των παραδοσιακών ρυθμικομελωδικών μοτίβων με έμφαση στα πεντατονικά στοιχεία της λαϊκής μουσικής, αλλά στα μεταγενέστερά του έργα προσπάθησε να ανανεώσει το μουσικό του ιδίωμα με νεότερες τεχνικές.¹²² Τα περισσότερα έργα του Saygun έχουν εκδοθεί από ξένους μουσικούς οίκους, ενώ για το σύνολο του έργου του έχει βραβευτεί με κρατικά και διεθνή βραβεία.¹²³

3.1.5. Necil Kâzım Akses – Λίγα έργα με ανανεωτικές τάσεις

Ο Akses ξεκίνησε σε ηλικία 14 ετών σπουδές βιολιού και μετά τσέλου, ενώ παράλληλα σπούδασε αρμονία με τον Cemal Reşit Rey στο Δημοτικό

¹¹⁸ Στο ίδιο.

¹¹⁹ Στο ίδιο.

¹²⁰ Βλ. επίσης Emre Araci, «The Turkish Music Reform: From Late Ottoman Times to the Early Republic», στο: Celia J. Kerslake, Kerem Öktem και Philip Robins (επιμ.), *Turkey's Engagement with Modernity: Conflict and Change in the Twentieth Century*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, σ. 341.

¹²¹ Yener και Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», ό.π.

¹²² Önder Kütahyalı, «Saygun'nu anlamak», *Orkestra* 211, 1991, σ. 2-6.

¹²³ Yener και Beken, «Saygun, Ahmet Adnan», ό.π.

Ωδείο της Κωνσταντινούπολης.¹²⁴ Το 1926 πήγε στην Ακαδημία της Βιέννης, όπου παρακολούθησε μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και σύνθεσης με τον Joseph Marx. Αφού έλαβε το δίπλωμά του το 1931, πήγε στην Πράγα, όπου σπούδασε με τους Josef Suk και Alois Hába, και το 1934 επέστρεψε στην Τουρκία, αναλαμβάνοντας σημαντικές θέσεις στον εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό τομέα.¹²⁵

Τα έργα του Akses είναι λιγοστά, αλλά εκτενή και σημαντικά, καθώς αντανακλούν επιρροές των σύγχρονων μουσικών ρευμάτων της κεντρικής Ευρώπης, ενώ συγχρόνως ενσωματώνουν δεξιολογικά ρυθμικομελωδικούς σχηματισμούς από τη λαϊκή παράδοση.¹²⁶ Από τα πρώτα έργα του συνθέτη είναι τα πιανιστικά *Πέντε κομμάτια* (1930) και οι *Μινιατούρες* (1936), ενώ το σημαντικότερο ορχηστρικό του έργο είναι το συμφωνικό ποίημα *Ankara kalesi* (1942), που εκτελέστηκε στην Άγκυρα και στο Βερολίνο την ίδια χρονιά. Άλλα αξιοσημείωτα έργα του είναι το *Röeme* για τσέλο και ορχήστρα (1946), το *Κοντσέρτο για βιολί* (1972) και η *Ρητορική* (5η) *συμφωνία*, «*Τάδε έφη ο Ατατούρκ*» (1988).¹²⁷

3.1.6. Ekrem Zeki Ün – Με έμφαση στη μουσική δωματίου

Ο ÜN σπούδασε βιολί με τους Line Talluel, Marcel Chailley και Jacques Thibaud, αρμονία με τους L. Laurant και Alexandre Cellier στην École Normale de Musique στο Παρίσι, και πήρε επίσης μαθήματα σύνθεσης από τον Georges Dandelot.¹²⁸ Το μουσικό του ιδίωμα εξελίχθηκε σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του. Οι ιμπρεσιονιστικές πρώιμες συνθέσεις του αντικατοπτρίζουν την εκπαίδευσή του στο Παρίσι, ενώ αργότερα επηρεάστηκε από τη φιλοσοφία του Henri Bergson και άρχισε να ενσωματώνει τα τροπικά ρυθμικομελωδικά σχήματα της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής.¹²⁹ Όπως αναφέρει ο ίδιος, τα έργα του μετά το 1965 λειτουργούν ως εικόνες του ανατολικού μυστικισμού, ενώ στις προηγούμενες συνθέσεις του ανέπτυξε συχνά εθνικά θέματα, όπως στο συμφωνικό του ποίημα *Yurdum* (Η χώρα μου, 1955).¹³⁰ Έγραψε 19 έργα μουσικής δωματίου, από τα οποία πιο γνωστά είναι το *Yunus'un Mezarında*

¹²⁴ Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Akses, Necil Kâzım», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 1, σ. 265.

¹²⁵ Στο ίδιο.

¹²⁶ Στο ίδιο.

¹²⁷ Στο ίδιο.

¹²⁸ Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Ün, Ekrem Zeki», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 26, σ. 70.

¹²⁹ Στο ίδιο.

¹³⁰ Βλ. αφιερωματικό τεύχος *Orkestra* 164, Απρίλιος 1987, στη μνήμη του Ekrem Zeki ÜN.

(Στον τάφο του *Yunus*), για φλάουτο και πιάνο (1933), και τα τρία *Κουαρτέτα εγχόρδων* (1933, 1935 και 1937). Ο Ύη συνέγραψε επίσης διάφορα βιβλία για την μουσική εκπαίδευση στην Τουρκία.¹³¹

3.1.7. Οι επόμενες γενιές με νέες προοπτικές

Μετά την πρώτη γενιά συνθετών, ακολούθησαν και νέοι αξιόλογοι συνθέτες και συνθέτριες:

Η Nazife Güran (1921-1993), μαθήτρια του Cemal Reşid Rey, ανήκει στην πρώτη γενιά γυναικών συνθετριών της Τουρκικής Δημοκρατίας. Έγραψε έργα κυρίως για φωνή και πιάνο, όπως *Lieder* σε στίχους τούρκων λογοτεχνών, παιδικά τραγούδια, εμβατήρια και κομμάτια για πιάνο.¹³²

Η Yüksel Koptagel (γεν. 1931), μέλος και αυτή της πρώτης γενιάς των γυναικών συνθετριών, σπούδασε σύνθεση με τον Cemal Reşit Rey στην Κωνσταντινούπολη και μετά με τους Rodrigo και Tansman στην Ισπανία αλλά και τους Levy, Wissmer, Daniel-Lesur και Aubin στο Παρίσι. Ως πιανίστρια, έκανε πολλές ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εμφανίσεις και έδωσε συναυλίες στην Ευρώπη, τις Η.Π.Α. και την πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. Τα σημαντικότερα έργα της είναι το *Pastorale* (1963) και το *Capriccio* (1998), για πιάνο και ορχήστρα. Συνθέσεις της Koptagel έχουν κερδίσει βραβεία στην Τουρκία και στην Ευρώπη.¹³³

Ο İlhan Usmanbaş (γεν. 1921) σπούδασε αρχικά τσέλο και το 1941 εγγράφηκε στο Δημοτικό Ωδείο της Κωνσταντινούπολης, όπου μαθήτευσε δίπλα στον Cemal Reşit Rey. Το επόμενο έτος εισήλθε στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας, όπου σπούδασε σύνθεση με τον Hasan Ferit Alnar και πιάνο με τον Ulvi Cemal Erkin. Το 1952 πήγε στις Η.Π.Α. με χορηγία της UNESCO και συνέχισε τις σπουδές του δίπλα στον Dallapiccola. Το 1955, το *Κουαρτέτο εγχόρδων* του κέρδισε το βραβείο Fromm και ηχογραφήθηκε. Από το 1963 συνέχισε το εκπαιδευτικό του έργο στην Τουρκία.¹³⁴ Οι επιρροές από τους Bartók, Στραβίνσκι και Hindemith, που διαφαίνονται στα πρώιμα νεοκλασικά έργα του, έχουν δώσει τη θέση τους σε ένα προσωπικό ύφος, που περιλαμβάνει δωδεκαφθογγικές και ιδιαίτερα αλεατορικές τεχνικές, όπως, για παράδειγμα, στη *Συμφωνία αρ. 3* (1979),

¹³¹ Στο ίδιο.

¹³² Münir Nurettin Beken, «Güran, Nazife», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 10, σ. 590-591.

¹³³ Münir Nurettin Beken, «Koptagel, Yüksel», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 13, σ. 795.

¹³⁴ Faruk Yener και Münir Nurettin Beken, «Usmanbaş, İlhan», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 26, σ. 171.

στην οποία οι εκτελεστές μπορούν να επιλέξουν τη σειρά των μερών. Η Ιαπωνική Ραδιοφωνία τού ανέθεσε την *Ιαπωνική μουσική* (1956), ενώ το έργο του *Μουσική με ένα ποίημα* (1958) βραβεύτηκε στο διαγωνισμό Κουσεβίτσκι στο Tanglewood.¹³⁵

Ο Nevit Kodalli (1924-2009) σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας με τον Akses και από το 1948 στο Παρίσι με τους Arthur Honegger και Nadia Boulanger. Το 1953 επέστρεψε στην Τουρκία για να διδάξει στο Ωδείο της Άγκυρας και μετά διορίστηκε διευθυντής της Κρατικής Όπερας της Άγκυρας, όπου παίζονταν ταχτικά οι δύο του όπερες, *Van Gogh* (1955) και *Gilgames* (1963). Έγραψε επίσης δύο συμφωνίες, ένα ορατόριο (*Atatürk*, 1950) και ένα Κοντσέρτο για βιολοντσέλο (1983). Τα έργα του χαρακτηρίζονται από πιστότητα στην τονικότητα και τις κλασικές μορφές, ενώ παράλληλα κάνουν χρήση της λαϊκής μουσικής παράδοσης.¹³⁶

Ο Ferit Tüzün (1929-1977) σπούδασε πιάνο με τον Erkin και σύνθεση με τον Akses στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας. Το 1954 πήγε στο Μόναχο, όπου ολοκλήρωσε στη Hochschule ένα τετραετές πρόγραμμα διεύθυνσης ορχήστρας με τους Fritz Lehmann και Adolf Mennerich. Η καριέρα του ως συνθέτη ξεκίνησε το 1948, με έργα για πιάνο και μουσικής δωματίου. Τα έργα του αντικατοπτρίζουν την επιρροή γερμανών συνθετών, όπως του Richard Strauss, του Pfitzner και του Hindemith. Ορισμένες από τις συνθέσεις του έχουν εκτελεστεί και εκτός Τουρκίας.¹³⁷ Από τα ορχηστρικά του έργα, τα πιο γνωστά είναι μία *Συμφωνία* (1951), τρεις σουίτες – *Anadolu* (1954), *Çeşmebaşı* (1964) και *Esintiler* (*Αγεράκια*, 1965) – το *Τουρκικό Capriccio* (1956), το *Humerosque “Nasreddin Hoca”* (1956) και μία όπερα, *Τα αφτιά του Μίδα*.¹³⁸

Ο συνθέτης και εθνομουσικολόγος Yalçın Tura (γεν. 1934) αξιοποίησε στις συνθέσεις του ρυθμικομελωδικά στοιχεία της τουρκικής μουσικής.¹³⁹ Το μιούζικαλ-έπος *Keşanlı Ali destanı* (1963-1964) έχει μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες και ανεβεί στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α. Το ορατόριό του *Το νόημα των τεσσάρων βίβλων* (1999) περιλαμβάνει κείμενα από

¹³⁵ Στο ίδιο.

¹³⁶ Faruk Yener, «Kodalli, Nevit», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 13, σ. 716.

¹³⁷ Faruk Yener, «Tüzün, Ferit», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 25, σ. 939.

¹³⁸ Βλ. συνέντευξη του αρχιμουσικού Hikmet Şimşek στο περιοδικό *Orkestra* 129, 1984, σ. 12.

¹³⁹ Münir Nurettin Beken, «Tura, Yalçın», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 25, σ. 896.

τέσσερις μονοθεϊστικές θρησκείες. Ο Tura έχει κερδίσει πολλά βραβεία για τη μουσική του για πάνω από 50 κινηματογραφικές ταινίες και τηλεοπτικά προγράμματα, ενώ έχει επίσης συγγράψει διάφορα μουσικολογικά βιβλία και άρθρα.¹⁴⁰

Ο Okan Demiriş (1942-2010) σπούδασε βιολί στο Δημοτικό Ωδείο της Κωνσταντινούπολης με τον Üh και στο Κρατικό Ωδείο της Άγκυρας. Τα πρώτα έργα του βασίζονται στην παραδοσιακή τουρκική μουσική, ενώ οι μεταγενέστερες συνθέσεις του παρουσιάζουν μια πιο εκλεκτική ποικιλία επιρροών. Ο Demiriş, με πολύχρωμη ενορχήστρωση, συνδυάζει ένα χαρακτηριστικό τουρκικό αρμονικό ύφος με την ατονικότητα, την πολυτροπικότητα και τις τροπικές κλίμακες της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής στις τρεις του όπερες. Ο ισλαμικός μυστικισμός και η τουρκική στρατιωτική μουσική αποτελούν την κύρια πηγή έμπνευσης στην όπερά του για τον σκληρό σουλτάνο *Murat IV* (πρώτη παράσταση: 1980, Κρατική Όπερα Κωνσταντινούπολης), ενώ ενίοτε η θεματολογία των έργων του βασίζεται σε λαϊκούς θρύλους, όπως π.χ. στις όπερες *Karyağdı Hatun*¹⁴¹ (πρώτη παράσταση: 1985, Κρατική Όπερα Κωνσταντινούπολης) και *Yusuf ile Züleyha* (1988). Τα έργα του εκτελούνταν συχνά από τις κρατικές λυρικές σκηνές στην Τουρκία με πρωταγωνίστρια τη σύζυγό του, σοπράνο Leyla Demiriş.¹⁴²

4. Επίλογος

Οι πρώτες προσπάθειες εισόδου και ανάπτυξης της ευρωπαϊκής μουσικής στην Υψηλή Πύλη αποδείχθηκαν άκαρπες, καθώς επρόκειτο για ένα προϊόν του χριστιανικού πολιτισμού, τελείως ξένο προς τις ισλαμικές-οθωμανικές αισθητικές αντιλήψεις και εμπειρίες. Ωστόσο, η σύγκλιση των δυο κόσμων, της Δύσης και της Ανατολής, σε διπλωματικό και διακρατικό επίπεδο, με τις επακόλουθες συναλλαγές-ανταλλαγές, τις προϊούσες ωσμώσεις και τους πολύχρωμους κοχλασμούς στο πολιτιστικό και πολιτισμικό σταυροδρόμι της Κωνσταντινούπολης, σε συνδυασμό και με τις απαραίτητες δυτικού τύπου μεταρρυθμίσεις που ξεκίνησαν από τις αρχές του 19ου αιώνα στην ήδη φθίνουσα Οθωμανική Αυτοκρατορία για τη διατήρηση τουλάχιστον του ένδοξου κλέους της, δημιούργησαν το

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Βλ. Ömer Sabar, «İşte bizim müzigimiz...», *Orkestra* 151, 1986, σ. 17-19. Η υπόθεση της όπερας *Karyağdı Hatun* βασίζεται σε ένα θρύλο περί μιας αγίας γυναίκας που είναι έγκυος, λαχταράει το χιόνι μέσα στο καλοκαίρι και τελικά ανατρέπει τον κύκλο της φύσης.

¹⁴² Münir Nurettin Beken, «Demiriş, Okan», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 7, σ. 196.

κατάλληλο έδαφος προσρόφησης της δυτικής μουσικής στην οθωμανική έντεχνη μουσική, αρχικά με εμβατήρια, βάλς και πόλκες, και σταδιακά με όπερες και οπερέτες, αλλάζοντας συθέμελα την αισθητική της Υψηλής Πύλης και την αστική ψυχαγωγία, με επακόλουθο την περιθωριοποίηση της μονοφωνικής οθωμανικής παράδοσης.

Αξιοσημείωτο όμως γεγονός είναι ότι η Υψηλή Πύλη προσπάθησε να εντάξει την εκπαίδευση της δυτικής μουσικής στο γενικότερο κρατικό μεταρρυθμιστικό της πρόγραμμα, πάνω στις βάσεις του οποίου ακολούθησε αργότερα το νέο κράτος της Τουρκικής Δημοκρατίας, συγκροτώντας ταχύτατα έναν αποκεντρωτικό κρατικό μηχανισμό για την οργάνωση της μουσικής παιδείας σε όλη τη χώρα και τη δημιουργία των κατάλληλων υποδομών και προϋποθέσεων σε επίπεδο θεσμών, εργασίας και προπαγάνδας, με στόχο την ανάπτυξη μιας εθνικής μουσικής που θα είχε ως βάση τα επιτεύγματα της δυτικής μουσικής και παράλληλα θα αντλούσε την έμπνευσή της από τη λαϊκή παράδοση. Στο πλαίσιο δε αυτής της προσπάθειας καταγράφηκαν πάνω από δέκα χιλιάδες άσματα και χοροί στο αρχείο του Κρατικού Ωδείου της Άγκυρας.¹⁴³

Η ιδεολογική νομιμοποίηση και οικονομική υποστήριξη του εθνικιστικού εγχειρήματος από τον κεμαλικό κρατισμό, που γνώριζε καλά ότι η ανάπτυξη της εθνικής συνείδησης θα προέκυπτε μέσα από συντονισμένες ενέργειες εξευρωπαϊσμού του πληθυσμού,¹⁴⁴ σε συνδυασμό με την ανάδειξη νέων ταλαντούχων συνθετών που επιμορφώθηκαν με κρατικές υποτροφίες στα μεγάλα μουσικά κέντρα της Ευρώπης, απέφεραν καρπούς για την προβολή της νέας τουρκικής έντεχνης μουσικής στο διεθνές μουσικό στερέωμα.

Ωστόσο, παρά το κεμαλικό μανιφέστο για την απεμπόληση της οθωμανικής κληρονομιάς και την εντατική στροφή προς τη λαϊκή παράδοση, οι τούρκοι συνθέτες της πρώτης γενιάς όχι μόνο δεν την αποποιήθηκαν αλλά, αντιθέτως, την αξιοποίησαν συστηματικά και την ενσωμάτωσαν αποτελεσματικά στο μουσικό τους ιδίωμα.¹⁴⁵

¹⁴³ Koral Çalgan, *Ulvi Cemal Erkin Duyuluşlar'dan köçekçe'ye*, Sivda Cenap & Müzik Vakfı yayınları (Onur Ödülü Altın Madalyası Sahipleri dizisi, no. 3), Ankara 1991, σ. 29.

¹⁴⁴ Για τον εξευρωπαϊσμό του πληθυσμού των βαλκανικών χωρών και την συνεπαγόμενη ανάπτυξη της εθνικής συνείδησης, βλ. Καίτη Ρωμανού, «Περί οικουμενικής μουσικολογίας και της ιστοριογραφίας της ελληνικής μουσικής», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 117-118.

¹⁴⁵ Π.χ. ο Cemal Resit Rey πρόβαλε με υπερηφάνεια την οθωμανική του κουλτούρα, ενώ ο Hasan Ferid Alnar ήταν μουσικά δίγλωσσος (κατέχοντας την οθωμανική και τη σύγχρονη τουρκική μουσική). Όλοι ανεξαιρέτως οι συνθέτες αξιοποίησαν και ενσωμάτωσαν πολλά

Η Εθνική Σχολή Μουσικής της Τουρκίας παρουσιάζει μεγάλη χρονική καθυστέρηση ως προς τις άλλες ευρωπαϊκές εθνικές σχολές. Παρ' όλα αυτά, οι πέντε τούρκοι συνθέτες της πρώτης γενιάς, επηρεασμένοι από το πρότυπο του Bartók, αναζήτησαν μια αισθητική δικαίωση στο εγχείρημά τους, επιχειρώντας μια κριτική διαμεσολάβηση της μουσικής μορφής με το υλικό της παραδοσιακής λαϊκής τους μουσικής μέσα στο πλαίσιο της μουσικής νεωτερικότητας.¹⁴⁶ Οι συνθέτες της νεώτερης γενιάς, που παρακολούθησαν τις μουσικές εξελίξεις της πρωτοπορίας και του μεταμοντερνισμού στην Ευρώπη, αντέδρασαν σποραδικά, σε ατομικό και όχι σε συλλογικό επίπεδο, αλλά πάντα σε ένα υπόβαθρο εθνικιστικής έκφρασης, δηλωτικό του οποίου είναι οι νέες παραγωγές οπερών και ορατορίων που εμπνέονται από την οθωμανική ιστορία και τους τουρκικούς λαϊκούς θρύλους, και ανεβάζονται συστηματικά από κρατικούς και διεθνείς φεστιβαλικούς καλλιτεχνικούς φορείς.

Όσον αφορά στο μουσικό δυναμικό της ρωμισύνης της Κωνσταντινούπολης, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, το όποιο πολιτιστικό λυκόφως είχε απομείνει, ως σπόρος για ανασύσταση και αναδημιουργία, διαλύθηκε ολοσχερώς με τα Σεπτεμβριανά του 1955, τις απελάσεις των ελλήνων υπηκόων το 1964 και τις επακόλουθες κυπριακές κρίσεις που κορυφώθηκαν το 1974. Το ελληνικό στοιχείο, που συνέβαλε τα μάλα στην οθωμανική έντεχνη μουσική, από τον δεξιοτέχνη του ταμπουρά Αγγελή, πρώτο ρωμιό μουσικό που διορίσθηκε στη σχολή Enderûn της Υψηλής Πύλης το 1678,¹⁴⁷ τους μεγάλους συνθέτες της οθωμανικής μουσικής Ζαχαρία Χαναντέ και Πέτρο Πελοποννήσιο (18ος αιώνας), και πολλούς

στοιχεία της οθωμανικής έντεχνης μουσικής στα έργα τους (βλ. Erkin, Saygun κ.ά.). Βλ. Çalgan, ό.π., σ. 29. Ο δε Κεμάλ Ατατούρκ, παρά τις εθνικιστικές προγραμματικές του δηλώσεις περί λαϊκής μουσικής, στις ιδιωτικές ψυχαγωγικές του στιγμές καλούσε μουσικούς της οθωμανικής μουσικής για να απολαύσει τα λυγερά άσματα από τις δημοφιλείς τραγουδίστριες της εποχής εκείνης Safiye Ayla και Müzeyyen Senar. Βλ. Necati Güngör, *Safiye Ayla'nın Anıları*, Heyamola yayınları, İstanbul 2006· επίσης, για την Müzeyyen Senar, βλ. εφημερίδα *Hürriyet*, φύλλο 9ης Φεβρουαρίου 2015.

¹⁴⁶ Μερικοί δε από αυτούς, όπως οι Saygun, Akses και Ün, προσπάθησαν να συνδυάσουν το εθνικιστικό τους όραμα με τη μουσική πρωτοπορία. Για την περίπτωση του Bartók σε σχέση με τους έλληνες συνθέτες, βλ. Μάρκος Τσέτσος, «Η νεοελληνική όπερα. Ζητήματα κριτικού προβληματισμού», στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες* (Πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009), Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2009, σ. 14-15.

¹⁴⁷ Βλ. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, «Osmanlılar Zamanında Saraylarda Türk Musikisi Hayatı», *Belleten* XLI, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1977, σ. 91.

άλλους,¹⁴⁸ έκλεισε τον κύκλο του με τον Γιώργο Μπατζανό (1900-1977), ο οποίος διακρίθηκε στον ψυχαγωγικό χώρο της έντεχνης μουσικής.¹⁴⁹ Ως εκ τούτου, στον κατεξοχήν δημιουργικό τομέα της σύνθεσης, με βάση το κεμαλικό πρόσταγμα ενός νέου μουσικού μανιφέστου εθνικιστικής έξαρσης, το ρωμέικο ανθρώπινο δυναμικό δεν μπορούσε να έχει θέση. Πέραν τούτου όμως, πολύ σημαντική στην υπόθεση της σύγχρονης τουρκικής έντεχνης μουσικής θεωρείται η προσφορά του Παναγιώτη Αμπατζή (1923-2015), ο οποίος, εκτός του ότι έπαιξε ως δεξιότηχνης της βιόλας σε πολλές τουρκικές ορχήστρες, εξέδωσε και επιμελήθηκε την έκδοση του μοναδικού σοβαρού περιοδικού για τη σύγχρονη τουρκική έντεχνη μουσική, του *Orkestra*, για 38 συναπτά έτη (από το 1962 μέχρι το 2000).¹⁵⁰ Επίσης, άξιος μνείας είναι και ο Λεωνίδας Αστέρης (γεν. 1936), άρχων πρωτοφάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1985-2015), ο οποίος, παράλληλα με τη ψαλτική, τραγούδησε ως μόνιμος τενόρος στην Κρατική Όπερα της Κωνσταντινούπολης από τις αρχές της δεκαετίας του '70 μέχρι τις αρχές του 21ου αιώνας, συμμετέχοντας ενεργά και στο ανέβασμα των λυρικών έργων των τούρκων συνθετών.¹⁵¹

¹⁴⁸ Βλ. Χρήστος Τσιαμούλης και Παύλος Ερευνίδης, *Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης, Δόμος*, Αθήνα 1998, σ. 23-26 και 133-141.

¹⁴⁹ Βλ. στο ίδιο.

¹⁵⁰ Ο Παναγιώτης Αμπατζής, εκτός από το χώρο της μουσικής, διακρίθηκε και στα γράμματα, καθώς μετέφρασε, από τα τούρκικα στα ελληνικά και αντίστροφα, έργα ελλήνων και τούρκων λογοτεχνών, όπως των Νικηφόρου Βρεττάκου, Διδώς Σωτηρίου, Ιάκωβου Καμπανέλλη, Δημήτρη Ψαθά, Γρηγορίου Ξενόπουλου, Αντώνη Σαμαράκη, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Yıldırım Keskin, Sabahattin Ali, Orhan Pamuk, Rifat Ilgaz, Demirtaş Ceyhan, Recep Bilginer και Refik Erduran, αποσπώντας και το βραβείο καλύτερης μετάφρασης το 1993 για το έργο του Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (Ο Ζήσης και ζει και δεν ζει).

¹⁵¹ Βλ. επίσημη ιστοσελίδα του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο: <http://www.ec-patr.net/Asteris.htm> (πρόσβαση: 1 Ιουλίου 2018).

Η σημασία του φύλου στην πολιτιστική συμμετοχή του ελληνικού κοινού κλασικής μουσικής και όπερας και οι στρατηγικές πολιτιστικής διαχείρισης που νοηματοδοτεί*

Ναυσικά Χατζηχρήστου

Η διεθνής βιβλιογραφία περί της πολιτιστικής διαχείρισης, στην οποία συμβάλλουν οι κοινωνικές και οικονομικές επιστήμες καθώς και οι εμπειρικές έρευνες, ορίζει σαν εναρκτήριο σημείο, που προηγείται οποιασδήποτε απόπειρας ανάλυσης του κοινού και υποβολής προτάσεων διαχείρισής του, την καταγραφή, μελέτη και εις βάθος διερεύνηση κάθε δημογραφικής μεταβλητής των διαφορετικών μελών που συμμετέχουν σε πολιτιστικές δραστηριότητες. Η αναγκαιότητα αυτών των ενεργειών καταδεικνύεται από τη συμβολή τους στην απάντηση του ουσιαστικού ερωτήματος: «ποιο είναι το κοινό;». Ωστόσο, ο κοινωνιολόγος Paul DiMaggio ήδη από το 1978 είχε αναρωτηθεί «αν υπάρχει ένα κοινό ή πολλά».¹ Η γνώση των κοινωνικο-δημογραφικών παραγόντων, που είναι μοναδικοί για κάθε μέλος του κοινού, προσφέρει την κατανόηση του υποβάθρου που φέρουν τα άτομα πριν την απόφαση της πολιτιστικής τους συμμετοχής και των ποικίλων τρόπων που πιθανώς την επηρεάζουν. Φυσικά, η γνώση αυτή δεν είναι επαρκής για την απάντηση βαθύτερων ερωτημάτων, όπως: «ποιες είναι οι αξίες του κοινού;» και «πώς μπορούν να δημιουργηθούν καλύτερες αξίες για το κοινό;». Τοποθετούν, όμως, ένα στιβαρό θεμέλιο λίθο στο χτίσιμο του οικοδομήματος της κατανόησης και προσέγγισης του φιλότεχνου κοινού, ώστε στη συνέχεια να εναποτεθούν τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία, που σχετίζονται με τις αντιλήψεις, τις ανάγκες,

* Έχοντας την τιμή και τη θλίψη η διατριβή μου να αποτελέσει την τελευταία που πρόλαβε να υποστηρίξει ως επιβλέπουσα καθηγήτρια η αείμνηστη Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, ας μου επιτραπεί εδώ να εκφράσω λόγια βαθιάς ευγνωμοσύνης για το προνόμιο της καθοδήγησης τόσο μέσα στα αναμενόμενα ερευνητικά πλαίσια όσο και στα απρόσμενα πλαίσια συμπεριφοράς που η υψηλή γνώση ορίζει. Το άρθρο που ακολουθεί, ως προς τη σημασία ιδιαίτερα του γυναικείου φύλου στην πολιτιστική συμμετοχή, αποτελεί ελάχιστο αφιέρωμα σε μια γυναίκα που θεμελίωσε την μουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα και διεύρυνε, κατά το μέγιστο δυνατό, το πεδίο άσκησης της, αφήνοντας ένα υψηλό υπόδειγμα Καθηγήτῃ. Θα είμαι πάντα ευγνώμων.

¹ Paul DiMaggio, Michael Useem και Paula Brown, *Audience Studies of the Performing Arts and Museums: A Critical Review*, National Endowment for the Arts (Research Division Report 9), Washington [D.C.] 1978, σ. 5.

τα κίνητρα, τα εμπόδια και τις εμπειρίες της πολιτιστικής του συμμετοχής. Η διερεύνηση των δημογραφικών χαρακτηριστικών του φιλόμουσου κοινού είναι ζωτικής σημασίας για το μέλλον της έντεχνης δυτικής μουσικής και γι' αυτό παρουσιάζεται εδώ ένα μέρος των αποτελεσμάτων της εμπειρικής έρευνας που πραγματοποιήθηκε στο ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας, στο πλαίσιο διδακτορικής διατριβής και με την υποστήριξη του Οργανισμού Μεγάλου Μουσικής Αθηνών (Ο.Μ.Μ.Α.) και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.). Από το σύνολο των δημογραφικών χαρακτηριστικών που συλλέχθηκαν, στο παρόν άρθρο αναλύεται διεξοδικά η μεταβλητή του φύλου και ο συσχετισμός της με τις υπόλοιπες δημογραφικές μεταβλητές, με το κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο που φέρουν τα άτομα, με τις συνήθειες ζωντανής συμμετοχής και ιδιωτικής ακρόασης έντεχνης δυτικής μουσικής, και με το βαθμό συμμετοχής τους σε άλλα είδη της υψηλής τέχνης. Από την ανάλυση των δεδομένων και του διαφορετικού βαθμού σπουδαιότητας καθενός εξ αυτών εκπηγάζουν προτάσεις και στρατηγικές πολιτιστικής διαχείρισης για την κατανόηση, την προσέγγιση, την διατήρηση και την ανάπτυξη του φιλόμουσου κοινού.

1. Θεωρίες για την σπουδαιότητα του φύλου στην πολιτιστική συμμετοχή

Το φαινόμενο της διαφορετικής συμμετοχής των δύο φύλων στις υψηλές τέχνες καταγράφεται σε όλες τις χώρες του δυτικού κόσμου, με τις γυναίκες να πρωτοστατούν ιδιαίτερα στα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής. Αμερικανική έρευνα του 2008 φανέρωσε ότι το γυναικείο φύλο καταλαμβάνει ποσοστό της τάξης του 56% στο κοινό της κλασικής μουσικής και του 59% σε αυτό της όπερας.² Στην Αγγλία, το αντίστοιχο ποσοστό για την κλασική μουσική ανέρχεται στο 54,3%³ και, στην Γερμανία, στο 58% για την όπερα.⁴

Το φυλλομέτρημα της διεθνούς βιβλιογραφίας προσφέρει λόγους που δύνανται να εξηγήσουν το φαινόμενο της διαφοροποίησης της πολιτιστικής συμπεριφοράς στα δύο φύλα, οι οποίοι έχουν, εν μέρει, βασιστεί στην κοινωνιολογική θεωρία του Πιερ Μπουρντιέ. Σημειώνονται με συντομία οι

² Kevin Williams και David Keen, *2008 Survey of Public Participation in the Arts*, National Endowment for the Arts (Research Report 49), Washington [D.C.] 2009, σ. 79.

³ Tim Baker, *Stop reinventing the wheel: A guide to what we already know about developing audiences for classical music*, Association of British Orchestras, London 2000, σ. 17.

⁴ Jörg Rössel, "Cultural capital and the variety of modes of cultural consumption in the opera audience", *The Sociological Quarterly* 52/1, 2011, σ. 83-103: 90.

σκέψεις του συγγραφέα γύρω από τη διεξοδική ανάλυση των ενεργειών στις οποίες προβαίνουν οι κυρίαρχες ομάδες μιας κοινωνίας για να διατηρήσουν και να νομιμοποιήσουν το προνόμιο της διάκρισής τους από άλλες “κατώτερες” τάξεις. Η κατοχή συμβολικού και πολιτισμικού κεφαλαίου, που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά μέσω της απόκτησης γνώσης σε ό,τι αφορά τους τομείς της εκπαίδευσης και του πολιτισμού, είναι αυτή που συντηρεί τα όρια των τάξεων, σύμφωνα με τον ίδιο. Το ποσοστό κτήσης του πολιτισμικού κεφαλαίου καταδηλώνεται εντονότερα στις προτιμήσεις μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης, παρέχοντας τη βάση για την ανάλυση των ταξικών διαφορών.⁵ Επειδή ο Μπουρντιέ δεν προέβη σε συστηματική καταγραφή των διαφορετικών μεθόδων επένδυσης του πολιτισμικού κεφαλαίου στα δύο φύλα, κατοπινές έρευνες έχουν αποπειραθεί να εμβαθύνουν στο εν λόγω ζήτημα.

Ο DiMaggio, μεταγενέστερος κοινωνιολόγος, ανέλαβε την επίβλεψη μιας σειράς ερευνών για δύο κυρίως λόγους, όπως ο ίδιος τονίζει. Πρώτον, γιατί μια εξήγηση της αυξημένης γυναικείας συμμετοχής σε καλλιτεχνικά δρώμενα εδράζεται στις εκπαιδευτικές κατακτήσεις των γυναικών που ξεπερνούν τα επαγγελματικά τους επιτεύγματα και εισοδήματα, συνήθως μειωμένα σε σχέση με εκείνα των ανδρών, και δεύτερον, επειδή η διάχυση των γυναικών της μεσαίας τάξης στον επαγγελματικό στίβο των δυτικών κοινωνιών μπορεί να διαφοροποιήσει τα κίνητρα και να επιφέρει αλλαγή στη διανομή του πολιτισμικού κεφαλαίου ανάμεσα στα δύο φύλα.⁶ Μία από τις συμμετέχουσες ερευνήτριες, η Christin Angèle, διευρύνοντας τη σκέψη του Μπουρντιέ, έθεσε υπό εξέταση τους παράγοντες που εξηγούν το χάσμα της παρακολούθησης κλασικής μουσικής και όπερας ανάμεσα στα δύο φύλα. Σε αυτούς περιλαμβάνονται η επαφή με τις τέχνες από νεαρή ηλικία χάρη στο οικογενειακό περιβάλλον, η εκπαίδευση, η διαφορετική συμμετοχή των δύο φύλων στον εργασιακό χώρο και η επιρροή του γάμου στις πολιτιστικές επιλογές του ζευγαριού.⁷ Ιστορικά, στους κόλπους των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών τάξεων κατά τον 18ο και 19ο αιώνα εκκολάπτονταν διαφορετικές ιδεολογικές “σφαίρες” που οδηγούσαν σε διάκριση της απασχόλησης των δύο φύλων στον δημόσιο

⁵ Βλ. Pierre Bourdieu, *Η διάκριση*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2002.

⁶ Paul DiMaggio, “Gender, networks, and cultural capital”, *Poetics* 32/2, 2004, σ. 99-103: 100-101.

⁷ Christin Angèle, *Gender and Highbrow Cultural Participation in the United States*, Princeton University / Center for Arts and Cultural Policy Studies (Working Paper Series, 42), Fall 2010, σ. 1.

και τον ιδιωτικό χώρο. Οι άνδρες προορίζονταν να διαδραματίσουν κυρίαρχο ρόλο ως πολίτες στο οικονομικό-πολιτικό περιβάλλον της κοινωνίας, ενώ οι γυναίκες στο σπίτι και στην εκπαίδευση και ανατροφή των παιδιών. Αργότερα, τα θέατρα και οι αίθουσες συναυλιών έγιναν ασφαλείς και πρόσφοροι χώροι για την επένδυση μέρους του χρόνου των γυναικών. Τα γεννηθέντα πρότυπα μεταδόθηκαν από γενιά σε γενιά μέσω της ενθάρρυνσης των γονέων προς τα κορίτσια να συμμετάσχουν σε διάφορες πολιτιστικές δραστηριότητες, όπως μαθήματα χορού και μουσικής ή επισκέψεις σε μουσεία, θέατρα και βιβλιοθήκες. Η ερευνήτρια συμπέρανε ότι διαφορετικοί μηχανισμοί επενεργούν στα δύο φύλα ανάλογα με την ηλικία στην οποία βρίσκονται, και ευθύνονται για το παρατηρούμενο χάσμα. Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με τις νεότερες γυναίκες κατέληξε στο ότι η επαφή τους με τις τέχνες από την παιδική τους ηλικία αποτελεί τον κυριότερο παράγοντα πρόβλεψης των μελλοντικών πολιτιστικών τους επιλογών, ενώ για τους άνδρες μεγαλύτερης ηλικίας συμπέρανε ότι τα εκπαιδευτικά τους επιτεύγματα έχουν ισχυρότερη επίδραση στις πολιτιστικές τους επιλογές συγκριτικά με τις γυναίκες.⁸

Εκτός από την επιρροή του οικογενειακού περιβάλλοντος σε νεαρή ηλικία, ο Craig Upright διερεύνησε εκείνη της οικογένειας που δημιουργεί το άτομο στην ενήλικη ζωή του, καλύπτοντας έτσι ένα κενό στον Μπουρντιέ, ως προς το κατά πόσο το κοινωνικό περιβάλλον μπορεί να διαφοροποιήσει τα αποθέματα του πολιτισμικού κεφαλαίου που διαπνέουν ολόκληρο το βίο του ατόμου. Ο Upright ισχυρίζεται ότι η συμμετοχή στις τέχνες δεν είναι μόνο αποτέλεσμα προσωπικών προτιμήσεων και συμπεριφορών που κληροδοτούνται από την οικογένεια, αλλά και προϊόν μιας συνεχιζόμενης κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Σύμφωνα με την έρευνά του, το κοινωνικό δίκτυο που αντιπροσωπεύει ο γάμος αυξάνει την πιθανότητα παρακολούθησης καλλιτεχνικών γεγονότων, όταν η γυναίκα κατέχει πολιτισμικό και εκπαιδευτικό κεφάλαιο. Με το δεδομένο της αναφοράς του Collins, ότι οι άντρες είναι περισσότερο αφοσιωμένοι σε θέματα τάξης (παραγωγής), ενώ οι γυναίκες σε θέματα στάτους (πολιτισμού), ο ερευνητής διαπίστωσε πως, όταν οι γυναίκες παρέχουν στους συζύγους κάποια ερεθίσματα για συμμετοχή, τότε οι πολιτιστικές δραστηριότητες γίνονται γι' αυτούς κάτι ευχάριστο και επιθυμητό. Επομένως, η καλλιτεχνική συμμετοχή μπορεί να

⁸ Στο ίδιο, σ. 20-21.

προβλεφτεί από την εκπαίδευση και την επαφή με τις τέχνες του ενός συζύγου, οδηγώντας σε αυξημένη συμμετοχή το άλλο μέλος, ακόμα και σε περιπτώσεις που εκείνο δεν συνοδεύεται. Ο Upright συμπέρανε, επιπρόσθετα, ότι η επιρροή της γυναίκας στις πολιτιστικές επιλογές του άνδρα ξεπερνάει εκείνη που ασκεί ο άνδρας προς την γυναίκα.⁹

Παράλληλα με την επίδραση του γάμου στα άτομα, η Danielle Kane μελέτησε την σημασία των κοινωνικών δικτύων εκτός του γάμου μέσα από το βαθμό ετερογένειας και έντασης κάθε πολιτιστικού γεγονότος. Υποστηρίζει ότι ο υψηλός βαθμός ετερογένειας των κοινωνικών επαφών οδηγεί σε αυξημένη συμμετοχή στις υψηλές τέχνες, ενώ ο βαθμός της έντασης που βιώνει το άτομο κατά τη συμμετοχή του στις πολιτιστικές δραστηριότητες κατευθύνει σε μεγαλύτερη υποστήριξή τους. Επισημαίνοντας ότι οι γυναίκες χαράζουν συμβολικά όρια με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι οι άντρες και ότι τα κοινωνικά τους δίκτυα επιτρέπουν τη μέγιστη ροή πολιτισμικού κεφαλαίου, η ερευνήτρια κατέληξε στο ότι δεν είναι απλώς οι γυναίκες αυτές που προτιμούν τις τέχνες, αλλά και εκείνες που αρέσκονται σε ποικιλόμορφα και χαμηλής έντασης θεάματα. Για την κλασική μουσική, συγκεκριμένα, η έρευνά της αποκάλυψε ότι είναι δυόμιση φορές πιο πιθανό να συμμετάσχουν γυναίκες που αρέσκονται στην ποικιλία. Κάτι τέτοιο φανερώνει την επιθυμία των συγκεκριμένων γυναικών να χαράζουν τα συμβολικά τους όρια όχι μόνο απέναντι τους άντρες αλλά και απέναντι σε γυναίκες διαφορετικών κοινωνικών δικτύων.¹⁰

Επιπρόσθετη κοινωνιολογική έρευνα, που πραγματοποιήθηκε στην Σουηδία με σκοπό να εξηγήσει το υπαρκτό σταθερό χάσμα της αντιπροσώπευσης των δύο φύλων στα πολιτιστικά δρώμενα, αποκάλυψε ότι το χάσμα αυτό επιμένει και δεν εξηγείται μόνο από τις διαφορές στην εκπαίδευση, την ηλικία, το επάγγελμα ή το εισόδημα. Η έλξη των γυναικών προς τις υψηλές τέχνες – που είναι σταθερή και σε χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις, ανεξάρτητα από το μορφωτικό τους επίπεδο – δεν οφείλεται στην προτίμηση του γυναικείου φύλου σε εκπαιδευτικά προγράμματα που αναπτύσσουν το πολιτισμικό κεφάλαιο, επειδή αυτά δεν είναι διαθέσιμα σε χαμηλότερα μορφωτικά στρώματα. Η μόνη εξαίρεση στην αντιπροσώπευση του φύλου εντοπίζεται στις γυναίκες που επιτελούν χειρονακτικές εργασίες, ίσως επειδή αυτές έχουν λιγότερο

⁹ Craig Barton Upright, "Social capital and cultural participation: spousal influences on attendance at arts events", *Poetics* 32/2, 2004, σ. 129-143: 141-142.

¹⁰ Danielle Kane, "A network approach to the puzzle of women's cultural participation", *Poetics* 32/2, 2004, σ. 105-127: 122.

ελεύθερο χρόνο και οι άνδρες τους διαχειρίζονται τα οικονομικά της οικογένειας. Οι ερευνητές καταλήγουν στο ότι το φύλο είναι αδιαμφισβήτητα μία ανεξάρτητη πηγή διαφοροποίησης της πολιτιστικής συμπεριφοράς. Ανάμεσα στους λόγους που επισημαίνουν, εκτός από την αίσθηση της ευθύνης για τη διασφάλιση του οικογενειακού στάτους, είναι η θέληση της γυναίκας να αποκτήσει δύναμη που μπορεί να οδηγήσει τους άνδρες στην υιοθέτηση άλλων μέσων διάκρισης.¹¹

2. Στοιχεία της έρευνας

Εφόσον η εξιχνίαση των δημογραφικών χαρακτηριστικών του κοινού είναι ουσιώδους σημασίας για την κατανόηση της πολιτιστικής του συμμετοχής, διεξάχθηκε εμπειρική έρευνα στο ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας με στόχο να καταδειχθεί, μεταξύ άλλων, αν υπάρχει γόνιμο έδαφος για την εφαρμογή των θεωριών που προαναφέρθηκαν σχετικά με το φύλο. Η έρευνα υλοποιήθηκε στο πλαίσιο διδακτορικής διατριβής, με χαρακτηριστικά από τις μεθόδους της περιγραφικής (ποιος, τι, πού, πότε, πώς) και της αιτιολογικής (γιατί) έρευνας. Τα πρωτογενή στοιχεία συλλέχθηκαν χάρη στη δόμηση ενός κατάλληλα σχεδιασμένου ερωτηματολογίου που συνδυάζει στοιχεία ποσοτικής και ποιοτικής μεθόδου, καθιστώντας την έρευνα μικτή. Το εκτεταμένο ερωτηματολόγιο αφορούσε πολυεπίπεδους τομείς δημογραφικών στοιχείων, πολιτισμικού κεφαλαίου, συμπεριφορών, αντιλήψεων, αναγκών και προτιμήσεων· στο παρόν κείμενο δημοσιεύεται ένα μικρό μέρος των αποτελεσμάτων του, που εστιάζει στα χαρακτηριστικά του φύλου. Πριν διανεμηθεί το ερωτηματολόγιο στο κοινό, εγκρίθηκε τόσο από την Γενική Διεύθυνση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών όσο και από το Τμήμα Μάρκετινγκ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, φανερώνοντας ότι η δόμησή του ήταν επιτυχημένη ως προς τον εντοπισμό σημαντικών προβληματισμών που απασχολούν τους μουσικούς οργανισμούς και φορείς στη χώρα μας. Από όλους τους πιθανούς τρόπους για την πραγματοποίηση της έρευνας, επιλέχθηκε εκείνος της διανομής και της συμπλήρωσης του ερωτηματολογίου που, κατά τη γνώμη της ερευνήτριας, διασφάλιζε την ελευθερία της έκφρασης του κοινού με πνεύμα απόλυτης αμεροληψίας, αποφεύγοντας παράλληλα οποιαδήποτε διαστρέβλωση των δεδομένων. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα διεξάχθηκε: α) μέσω της διαδικτυακής

¹¹ Erik Bihagen και Tally Katz-Gerro, "Culture consumption in Sweden: The stability of gender differences", *Poetics* 27/5-6, 2000, σ. 327-349: 344-345.

συμπλήρωσης του ερωτηματολογίου, που αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και σε άλλες ιστοσελίδες προώθησης πολιτιστικών γεγονότων καθώς και διαφόρων μουσικών οργανισμών και φορέων, και β) μέσω της γραπτής συμπλήρωσης εντύπων ερωτηματολογίων που διανεμήθηκαν – κατόπιν αδείας – στους χώρους του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών πριν την έναρξη επιλεγμένων συναυλιών.

Αν και στην περίπτωση της διαδικτυακής συμπλήρωσης η Ε.Λ.Σ. ήταν ο κυριότερος φορέας ενημέρωσης, η συλλογή του δείγματος φανέρωσε ένα κοινό που δεν αποτελεί αποκλειστικά κοινό όπερας, αλλά συμμετέχει, άλλοτε με μικρότερη και άλλοτε με μεγαλύτερη συχνότητα, και σε συναυλίες κλασικής μουσικής. Για την προσέγγιση όσο το δυνατόν περισσότερων ακροατών από ένα ευρύ φάσμα μουσικών προτιμήσεων, επιλέχθηκαν για την διανομή των γραπτών ερωτηματολογίων στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών παραστάσεις όπερας και οπερέτας, ρεσιτάλ, συναυλίες μουσικής δωματίου, μπαρόκ μουσικής, για νέους και παιδιά, ξένων και ελληνικών ορχηστρών. Επίσης, καθώς οι ηλικίες που συμμετείχαν μέσω διαδικτύου αντιπροσωπεύουν εντονότερα άτομα έως 54 ετών, όπως είναι εύλογο, τα γραπτά ερωτηματολόγια διανεμήθηκαν στη συνέχεια με ποσοστιαία ηλικιακή κατανομή του κοινού για τη συλλογή αντιπροσωπευτικού δείγματος από όλες τις ηλικίες (δίνοντας έμφαση στις μεγαλύτερες, χωρίς όμως να παραγκωνιστούν οι μικρότερες). Έτσι, συνολικά, στο δείγμα αντιπροσωπεύεται επαρκώς κάθε ηλικιακή ομάδα. Ωστόσο, ο αναγνώστης ας έχει υπόψη του ότι το ποσοστό των ηλικιών 25 έως 44 ετών είναι ελαφρώς αυξημένο (περίπου κατά 5% στο σύνολο του κοινού). Κάτι τέτοιο ήταν επιθυμητό για τις ανάγκες της έρευνας, εφόσον η κινδυνολογία για το μέλλον της έντεχνης δυτικής μουσικής σχετίζεται με τις συμπεριφορές των νεότερων ατόμων και, επομένως, η ενίσχυση αυτών των ηλικιών στο δείγμα δύναται να καταδείξει το μέλλον της έντεχνης μουσικής στη χώρα και τις δράσεις που θα ήταν ωφέλιμο να αναληφθούν.

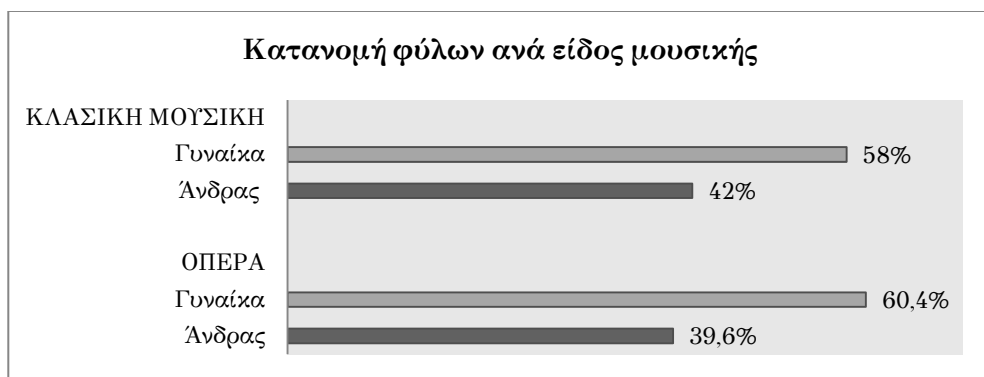
Η έρευνα για το κοινό κλασικής μουσικής και όπερας αφορούσε κατοίκους της Αττικής και διεξήχθη από τις 16 Αυγούστου έως τις 16 Δεκεμβρίου του 2012. Τα ερωτηματολόγια που συγκεντρώθηκαν συνολικά (από την διαδικτυακή και την έντυπη μορφή τους) ανήλθαν στα 1.026, εκ των οποίων έγκυρα ήταν τα 809. Η επεξεργασία τους έγινε με την βοήθεια του στατιστικού προγράμματος SPSS. Τα αποτελέσματα αναλύθηκαν αρχικά για το σύνολο του κοινού και στη συνέχεια με βάση το διαχωρισμό του κοινού ως προς τη συχνότητα της συμμετοχής του, εφόσον, σύμφωνα με την διεθνή βιβλιογραφία, διαφορετικός βαθμός συμμετοχής υποκρύπτει

διαφορετικό υπόβαθρο, αντιλήψεις και κίνητρα. Έτσι, δημιουργήθηκαν έξι ομάδες ακροατών: τρεις για την κλασική μουσική και τρεις για την όπερα. Για τις ανάγκες της έρευνας, όσοι παρακολούθησαν από 1 έως 3 συναυλίες ή παραστάσεις σε διάστημα ενός έτους, είχαν δηλαδή μια περιστασιακή ή τυχαία επαφή με το καλλιτεχνικό πρόγραμμα, χαρακτηρίζονται ως *περιστασιακοί ακροατές*, όσοι παρακολούθησαν από 4 έως 9 εκδηλώσεις λογίζονται ως *τακτικοί ακροατές* και, τέλος, όσοι παρακολούθησαν από 10 εκδηλώσεις και πάνω ονομάζονται *αφοσιωμένοι ή φανατικοί ακροατές*.

3. Η χαρτογράφηση του φύλου στο ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας

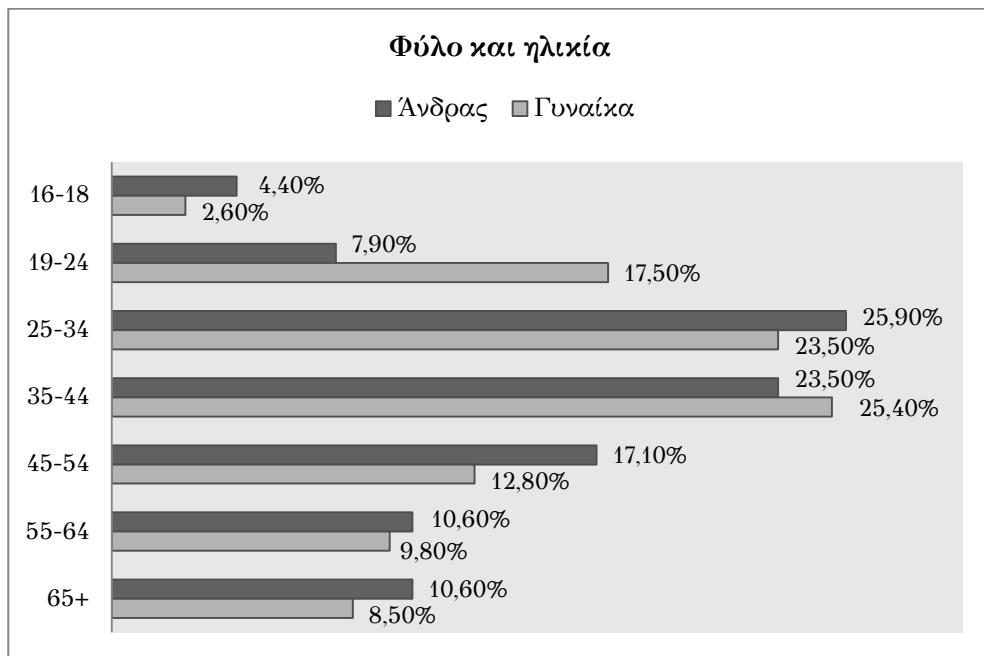
3.1. Συσχετισμός του φύλου με τις μεταβλητές των δημογραφικών χαρακτηριστικών

Στην ενότητα της θεωρητικής επισκόπησης αποκαλύφθηκε η σταθερή προτίμηση των γυναικών στις υψηλές τέχνες, με βάση τα δεδομένα των περισσότερων δυτικών χωρών, και οι παράγοντες που συμβάλλουν στην έντασή της. Στο πλαίσιο της ερευνητικής διαδικασίας στο ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας καταγράφηκε η σύσταση του υποβάθρου που φέρει το κοινό πριν την απόφαση της συμμετοχής του, ως αμάλγαμα των δημογραφικών χαρακτηριστικών (φύλο, οικογενειακή κατάσταση, επίπεδο εκπαίδευσης, επάγγελμα, εισόδημα, ηλικία) και του κληρονομημένου πολιτισμικού κεφαλαίου. Οι αναλύσεις που ακολουθούν χαρτογραφούν τον συσχετισμό του φύλου με τους υπόλοιπους παράγοντες, που συνιστούν το υπόβαθρο των ατόμων. Στον αρχικό πίνακα παρουσιάζεται η κατανομή των δύο φύλων στο ελληνικό φιλόμουσο κοινό ανά μουσικό είδος:



Τα ελληνικά δεδομένα της πολιτιστικής συμμετοχής των δύο φύλων συμβαδίζουν με εκείνα των υπόλοιπων δυτικών χωρών ως προς την αρέσκεια των γυναικών στα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής. Τα ποσοστά απόκλισης μεταξύ τους είναι αρκετά έντονα και αποκλείουν κάθε πεδίο αμφισβήτησης της ισχυρής παρουσίας και σπουδαιότητας που κατέχει το γυναικείο φύλο στην ελληνική φιλόμουση κοινότητα. Μάλιστα, μεγεθύνονται σε σημασία για το είδος της όπερας· μια εξήγηση γι' αυτό προσφέρει, ίσως, η συνύπαρξη κι άλλων τεχνών στις οποίες αρέσκονται περισσότερο οι γυναίκες, όπως είναι ο χορός και το θέατρο.

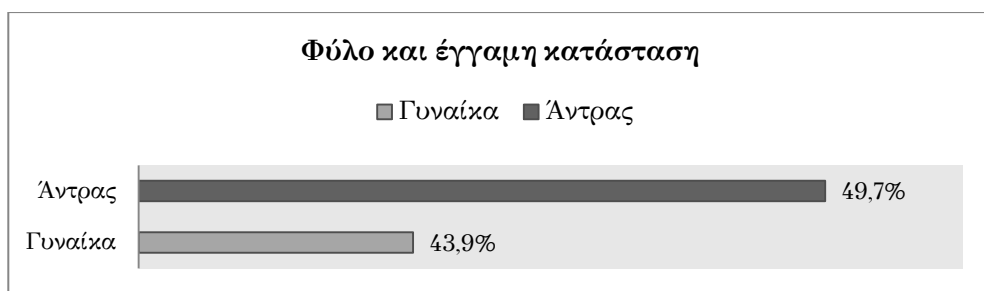
Στην σκιαγράφηση της σημασίας του φύλου στην πολιτιστική συμμετοχή του ελληνικού κοινού προστίθεται παρακάτω η σύνδεσή του με τον παράγοντα της ηλικίας. Ο πίνακας που ακολουθεί αναφέρεται στην εκατοστιαία ανάλυση κάθε φύλου ξεχωριστά:



Κατόπιν ελέγχου των ηλικιακών δεδομένων, προκύπτει ότι η πλειονότητα των γυναικών (περίπου το 70%) είναι κάτω των 45 ετών, με ιδιαίτερα έντονη την παρουσία τους στις ηλικίες των 19 έως 24 ετών, όπου σημειώνεται η μέγιστη απόκλιση με το άλλο φύλο. Σε ποσοστό 40% περίπου, οι άνδρες είναι άνω των 45 ετών και έτσι, σε απόλυτους αριθμούς, τα ποσοστά συμμετοχής των δύο φύλων συγκλίνουν σε κάθε ηλικιακή ομάδα πάνω από το όριο των 45 ετών, χωρίς ποτέ οι άνδρες να

ξεπερνούν τις γυναίκες. Επιβεβαιώνεται, επομένως, και στο ελληνικό κοινό το συμπέρασμα της Angèle, ότι διαφορετικοί μηχανισμοί επενεργούν στις νεότερες γυναίκες και στους μεγαλύτερους άνδρες, που καθορίζουν την απόφαση συμμετοχής τους και οριοθετούνται στην συνέχεια.

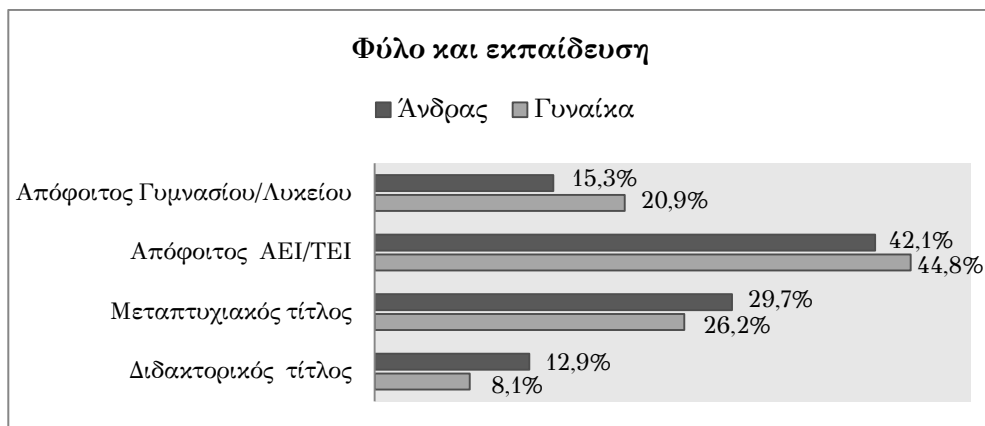
Η επίδραση της οικογένειας που δημιουργεί το άτομο στην ενήλικη ζωή του διαφοροποιεί το απόθεμα του πολιτισμικού κεφαλαίου, ιδιαίτερα στους άνδρες, συνιστώντας ενδιαφέροντα πόλο διερεύνησης στο ελληνικό φιλόμουσο κοινό. Στον επόμενο πίνακα απομονώθηκαν από τα δεδομένα της οικογενειακής κατάστασης τα παντρεμένα ή με σύντροφο μέλη του κοινού και αναλύονται τα ποσοστά τους μέσα σε κάθε φύλο:



Εξάγεται το συμπέρασμα πως στην πλειονότητά τους οι άνδρες είναι παντρεμένοι ή με σύντροφο, σε ποσοστό που υπερβαίνει το αντίστοιχο των γυναικών. Στην παράμετρο της οικογενειακής κατάστασης, ο γάμος αποτελεί το μοναδικό σημείο όπου έχουν προβάδισμα οι άνδρες, καθώς στους ελεύθερους τα ποσοστά είναι κοινά στα δύο φύλα και στους διαζευγμένους ή χήρους προπορεύονται οι γυναίκες. Επειδή η μέγιστη απόκλιση των δύο φύλων παρατηρείται στους παντρεμένους που έχουν παιδιά, τονίζεται πως οι παντρεμένες γυναίκες δυσκολεύονται να συμμετάσχουν περισσότερο λόγω του περιορισμένου ελεύθερου χρόνου και των υποχρεώσεων που δημιουργεί η ανατροφή παιδιών, ενώ οι άνδρες παροτρύνονται να συμμετάσχουν – προφανώς από τα αποτελέσματα – ακόμη και μόνοι τους. Επιβεβαιώνεται, συνεπώς, το θεώρημα του Upright σχετικά με τη θετική επίδραση που ασκεί ο γάμος στους άνδρες, ώστε η παρακολούθηση συναυλιών και παραστάσεων να αποτελεί γι' αυτούς ευχάριστη και επιθυμητή δραστηριότητα.

Προϋπόθεση, βέβαια, για την ισχύ των ανωτέρω συμπερασμάτων συνιστά η ύπαρξη αυξημένου εκπαιδευτικού και κληρονομημένου από την οικογένεια πολιτισμικού κεφαλαίου στα δύο φύλα, καθώς από μόνη της η μεταβλητή του φύλου κρίνεται ανεπαρκής ως εξήγηση της συμμετοχής τους.

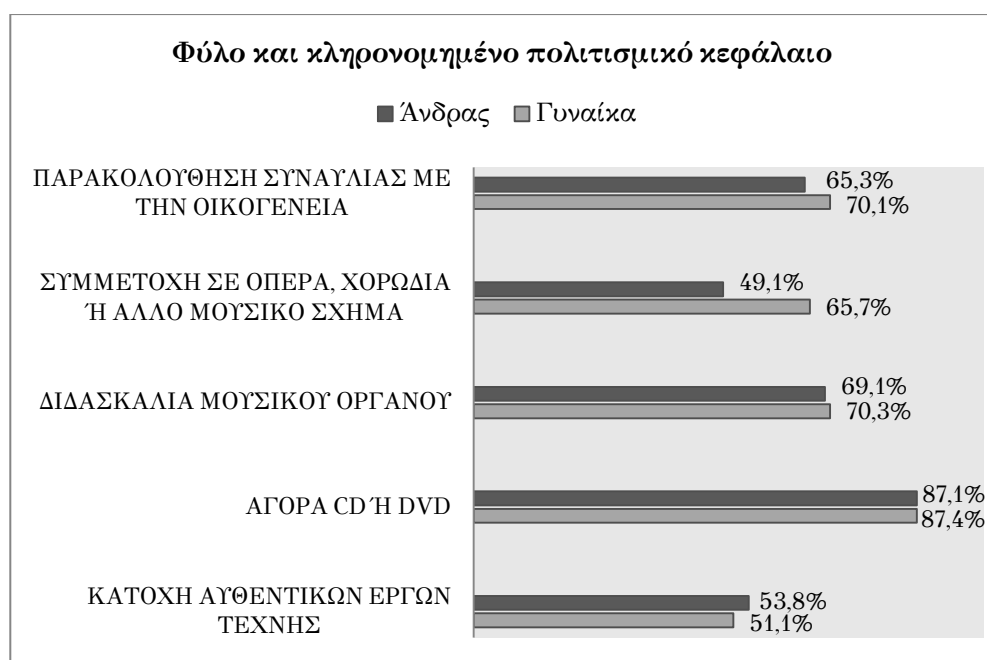
Για τη διερεύνηση του βαθμού της ισχύος των κοινωνιολογικών θεωριών που προτείνουν το εκπαιδευτικό κεφάλαιο ως τον κυριότερο παράγοντα πρόβλεψης της μελλοντικής συμμετοχής στις υψηλές τέχνες, εξετάστηκε το επίπεδο της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης του ελληνικού φιλόμουσου κοινού. Για μια ολοκληρωμένη αντίληψη της κατανομής του εκπαιδευτικού κεφαλαίου στα δύο φύλα παρουσιάζεται ο επόμενος πίνακας:



Οι άνδρες υπερέχουν έναντι των γυναικών στις μεταπτυχιακές και διδακτορικές σπουδές με διαφορά της τάξης του 3,5% και του 4,8% αντίστοιχα, γεγονός που επικυρώνει το επιχείρημα ότι όσο σπουδαιότερα είναι τα εκπαιδευτικά τους επιτεύγματα, τόσο ισχυρότερη καθίσταται και η επίδραση αυτών στις πολιτιστικές τους επιλογές. Το αντίστροφο διαπιστώνεται σε ό,τι αφορά τις ανώτερες ή ανώτατες σπουδές των γυναικών. Συνολικά, οι γυναίκες υπολείπονται μόλις κατά 5% στο απόθεμα του εκπαιδευτικού τους κεφαλαίου συγκριτικά με τους άντρες, καταδεικνύοντας ένα μέλημα απόκτησης συμβολικού κεφαλαίου, χωρίς να επαναπαύονται στο κληρονομημένο από την οικογένεια πολιτισμικό τους κεφάλαιο. Έτσι, με βάση τα ελληνικά δεδομένα, αφενός μεν η εκπαίδευση διαδραματίζει μείζονα ρόλο στην απόφαση της πολιτιστικής συμμετοχής, αφετέρου δε, όσο περισσότερες περγαμηνές κατέχουν οι άντρες, τόσο αυξάνονται οι πιθανότητες να παρακολουθήσουν συναυλίες ή παραστάσεις έντεχνης δυτικής μουσικής.

Θα ήταν ελλιπής η απόπειρα διακρίβωσης των πολιτιστικών συμπεριφορών των δύο φύλων χωρίς την εις βάθος μελέτη του άλλου “μισού” του πολιτισμικού κεφαλαίου, που σχετίζεται με τις κληρονομημένες από την οικογένεια εμπειρίες. Κατά την ερευνητική διαδικασία μελετήθηκε το εύρος του πολιτισμικού κεφαλαίου που

αποκτήθηκε κατά την παιδική ηλικία, μέσα από την εξιχνίαση της οικογενειακής παρακολούθησης συναυλιών ή παραστάσεων, της ενεργούς συμμετοχής σε όπερα, χορωδιακό ή άλλο μουσικό σύνολο και της διδασκαλίας μουσικού οργάνου. Επίσης, εξετάστηκε ο βαθμός της επίδρασης του κληρονομημένου κεφαλαίου σε ποικίλες πολιτιστικές συμπεριφορές της ενήλικης ζωής. Στο παρόν σημείο απομονώνεται μία από αυτές, η “υλική” κατανάλωση-συμμετοχή μέσα από την αγορά ηχογραφήσεων και αυθεντικών έργων τέχνης. Το σύνολο του αποθέματος του πολιτισμικού κεφαλαίου ανά φύλο αποκαλύπτεται στον ακόλουθο πίνακα:

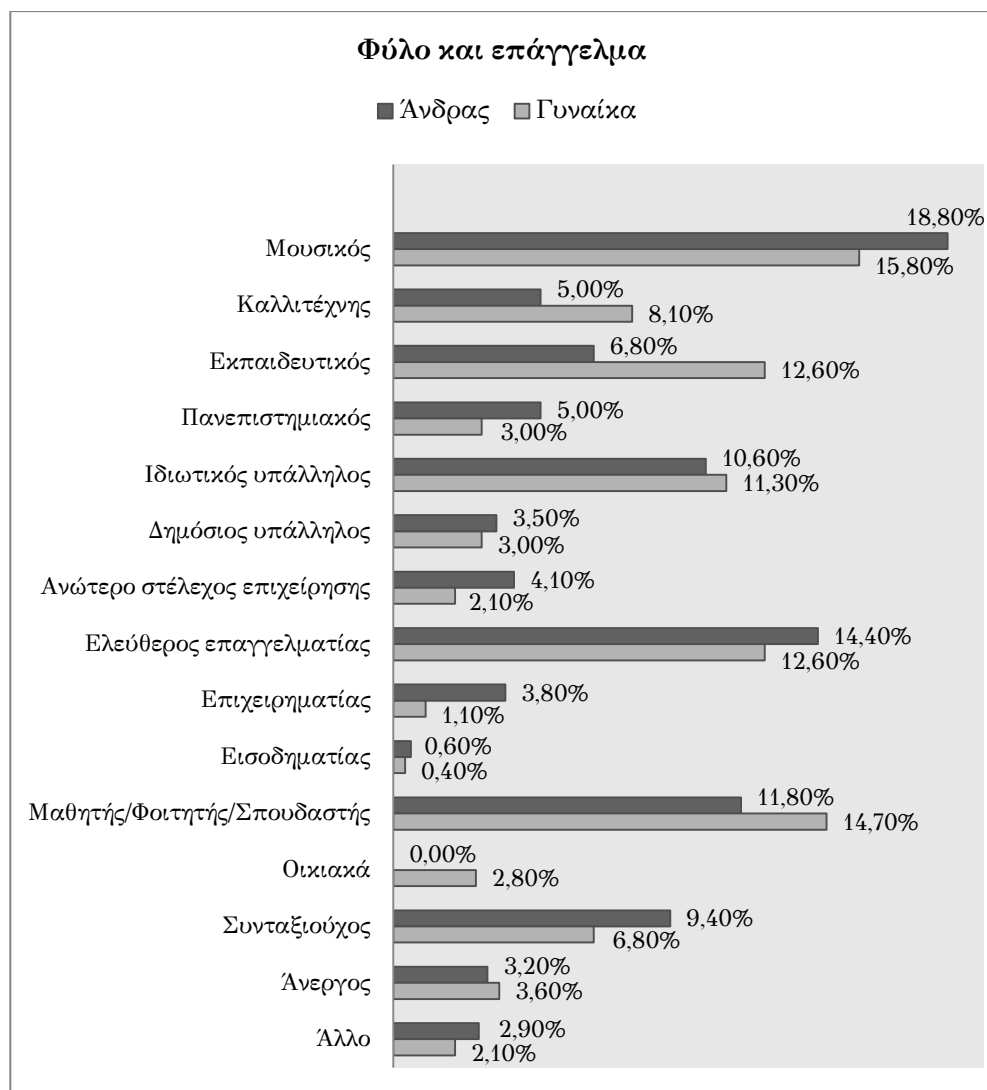


Αρχική παρατήρηση συνιστά η ομοιότητα των εμπειριών των δύο φύλων σε ό,τι αφορά την διδασκαλία μουσικού οργάνου κατά την παιδική ηλικία. Αν στο πλαίσιο της έρευνας περιλαμβανόταν ερώτημα σχετικά με τα χρόνια της διδασκαλίας και τον αριθμό των μαθημάτων, ίσως να παρεχόταν η δυνατότητα διάκρισης επιμέρους διαφορών. Κάτι τέτοιο εναπόκειται, ωστόσο, σε μελλοντική έρευνα. Μείζονες αποκλίσεις μεταξύ γυναικών και ανδρών εμφανίζονται στη συμμετοχή σε όπερα, χορωδία ή άλλο μουσικό σύνολο, όπου το πρώτο φύλο είχε ανάλογες εμπειρίες σε ποσοστό 66%, ενώ το δεύτερο σε ποσοστό 49%. Αντίστοιχη απόκλιση, της τάξης του 5%, διαπιστώνεται στην παρακολούθηση συναυλιών κλασικής

μουσικής ή παραστάσεων όπερας με την οικογένεια σε νεαρή ηλικία, όπου και στο παρόν σημείο η διερεύνηση της συχνότητας ξεπερνούσε τους σκοπούς της έρευνας. Τα δεδομένα επιβεβαιώνουν την μέριμνα για την μετάδοση του συμβολικού κεφαλαίου από τους γονείς στα παιδιά, ιδιαίτερα στα κορίτσια, και στον ελληνικό χώρο. Ας λάβουμε υπόψη ότι το δείγμα αφορά όχι στον γενικό πληθυσμό, αλλά σε ακροατές που ήδη παρακολουθούν συναυλίες κλασικής μουσικής και όπερας, όπου η εκτίμηση των πολιτιστικών εμπειριών είναι, κατά κάποιο τρόπο, εδραιωμένη. Ξεπροβάλλει, επομένως, μια εντατικότερη προσπάθεια μετάδοσης και διατήρησης του πολιτισμικού κεφαλαίου στις γυναίκες.

Σχετικά με την καταδήλωση του συμβολικού κεφαλαίου που εκφράζεται μέσα από την υλική κατανάλωση έργων τέχνης, όπως είναι η αγορά ηχογραφήσεων και πινάκων ή άλλων έργων τέχνης, διαπιστώνεται μια μικρή υπεροχή του ανδρικού φύλου μόνο ως προς την δεύτερη κατηγορία, υποκρύπτοντας πιθανότατα την ύπαρξη ενός ισχυρότερου οικονομικού κεφαλαίου. Ωστόσο, το συνολικό κοινό εμφανίζεται μοιρασμένο στην κατοχή έργων τέχνης – που εμπερικλείουν πολιτισμική και οικονομική αξία ταυτόχρονα – ως μέσο που συμβάλλει στη διατήρηση των συμβολικών ορίων της τάξης. Η επιρροή του κληρονομημένου πολιτισμικού κεφαλαίου είναι καταλυτική για τη συμμετοχή και των δύο φύλων, όμως ιδιαίτερα για τις γυναίκες φαίνεται ότι στο κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο που απέκτησαν σε νεαρή ηλικία έρχεται να προστεθεί και το συμβολικό κεφάλαιο που κατέκτησαν μεταγενέστερα μέσω της εκπαίδευσης. Ο συνδυασμός αυτών των δύο τομέων του πολιτισμικού κεφαλαίου εξηγεί την αυξημένη συμμετοχή των γυναικών σε καλλιτεχνικά θεάματα αλλά και τον κυρίαρχο ρόλο τους στη διατήρηση και μετάδοση του κεφαλαίου αυτού στον σύζυγο και στα παιδιά.

Ανάμεσα στις μεταβλητές που καθορίζουν την πολιτιστική συμμετοχή των δύο φύλων και στην επεξήγηση της συχνότητας αυτής της συμμετοχής παρεμβάλλεται η επαγγελματική κατάσταση των μελών που αποτελούν το ελληνικό φιλόμουσο κοινό, η οποία δύναται να ιδωθεί ως κίνητρο συμμετοχής εξαιτίας της διάκρισης της απασχόλησης:



Οι γυναίκες υπερτερούν έναντι των ανδρών στα επαγγέλματα της εκπαίδευσης, στα καλλιτεχνικά, στα οικιακά καθώς και μεταξύ των μαθητών / φοιτητών – το τελευταίο είναι αναμενόμενο εξαιτίας του μεγάλου αριθμού συμμετοχής ατόμων ηλικίας 19-24 ετών. Από την άλλη πλευρά, περισσότεροι άνδρες είναι μουσικοί, πανεπιστημιακοί, ανώτερα στελέχη επιχείρησης, ελεύθεροι επαγγελματίες, επιχειρηματίες, εισοδηματίες και συνταξιούχοι. Ισορροπία επέρχεται ανάμεσα στους ιδιωτικούς και δημοσίους υπαλλήλους, στους άνεργους και σε άλλα επαγγέλματα. Η κατοχή ανώτερων περγαμηνών έχει πράγματι οδηγήσει τους άνδρες σε σπουδαιότερα επαγγελματικά επιτεύγματα, ωστόσο οι διαφορές ανάμεσα

στα δύο φύλα (με την εξαίρεση των εκπαιδευτικών) δεν είναι τόσο χαώδεις ώστε να γίνεται λόγος για διαμετρικά αντίθετες ιδεολογικές πρακτικές, προερχόμενες από το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον. Η σημασία του κληρονομημένου κεφαλαίου αποτυπώνεται στην επαγγελματική κατάσταση και των δύο φύλων, καθώς το 1/4 του κοινού αποτελείται από μουσικούς και καλλιτέχνες.¹² Στην πρώτη κατηγορία είναι περισσότεροι οι άνδρες, ενώ στη δεύτερη οι γυναίκες. Υπογραμμίζεται ένα υπαρκτό χάσμα στον επαγγελματικό στίβο, αλλά η ισχυρή έλξη των γυναικών προς τα πολιτιστικά δρώμενα δεν εξηγείται αποκλειστικά ως αντίδραση στην “χαμηλή” θέση τους στον εργασιακό χώρο συγκριτικά με τους άνδρες. Άλλωστε, συνολικά στο μέγεθος του κοινού είναι χαμηλή η, αναμενόμενη κατά τον Μπουρντιέ, αντιπροσώπηση των πανεπιστημιακών, των ανωτέρων στελεχών επιχειρήσεων, των επιχειρηματιών και των εισοδηματιών. Το ζήτημα αναλύθηκε λεπτομερώς στο πλαίσιο της διατριβής, αλλά στο παρόν σημείο τονίζεται ότι οι αποκλειστικές πρακτικές που παραδοσιακά χαρακτήριζαν και διέκριναν τις κοινωνικές τάξεις έχουν καταργηθεί και οι αναδυόμενες συνήθειες, μεταξύ των οποίων και οι πολιτιστικές, ορίζουν μια επανασύσταση των κοινωνικών τάξεων.¹³

3.2. Συσχετισμός του φύλου με τις συνήθειες πολιτιστικής συμμετοχής

Την ανάλυση του φύλου σε σχέση με το σύνολο των δημογραφικών μεταβλητών και το κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο ακολουθεί η εξιχνίαση των τρόπων εκδήλωσης της σημασίας του σε πολιτιστικές πρακτικές. Μια από τις πρόσφατες αρχές για τη σύγχρονη διάκριση των τάξεων αφορά στην συχνότητα και την ποικιλία της πολιτιστικής συμμετοχής. Τα είδη της κλασικής μουσικής και της όπερας είναι αυτά που, κατά κύριο λόγο, προσφέρονται ως διαχωριστικό όριο.¹⁴ Η κατανόηση της συμμετοχής των δύο φύλων του ελληνικού κοινού σε συναυλίες κλασικής μουσικής και παραστάσεις όπερας θα ήταν ελλιπής χωρίς την ανάλυσή της

¹² Σε ορισμένα ερωτηματολόγια οι ακροατές δήλωσαν δύο επιλογές στην επαγγελματική τους κατάσταση, αυτές του μουσικού και του εκπαιδευτικού. Επειδή για τις ανάγκες της ανάλυσης έπρεπε να διατηρηθεί μία, προτιμήθηκε εκείνη του μουσικού, καθώς υποδηλώνει το αυξημένο πολιτισμικό κεφάλαιο των ατόμων αυτών.

¹³ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Richard A. Peterson και Albert Simkus, “How musical tastes mark occupational status groups”, στο: Michèle Lamont και Marcel Fournier, *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, University of Chicago Press, Chicago 1992, σ. 152-186.

¹⁴ Richard A. Peterson, “Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore”, *Poetics* 21/4, 1992, σ. 243-258.

ως προς τη συχνότητα. Ο πίνακας που ακολουθεί αναδεικνύει τα δεδομένα σε ποσοστιαίους αριθμούς:

Φύλο και συχνότητα παρακολούθησης (N=809, 100%)

		Κλασική μουσική				Όπερα			
		1-3	4-9	10+	Σύνολο	1-3	4-9	10+	Σύνολο
Φύλο	Ανδρας	16,5%	14,5%	11,0%	42,0%	25,6%	8,5%	5,5%	39,6%
	Γυναίκα	27,0%	17,6%	13,4%	58,0%	40,8%	15,3%	4,3%	60,4%
	Σύνολο	43,5%	32,1%	24,4%	100,0%	66,4%	23,8%	9,8%	100,0%

Από τον έλεγχο των αποτελεσμάτων αποκαλύπτεται ότι οι γυναίκες υπερέχουν σε κάθε συχνότητα συμμετοχής έναντι των ανδρών, με εξαίρεση τη φανατική παρακολούθηση όπερας. Αυτό αιτιολογείται, εν μέρει, από το γεγονός ότι η τελευταία συνιστά την μόνη βαθμίδα συμμετοχής στην οποία το εκπαιδευτικό υπόβαθρο των ανδρών εμφανίζεται σταθερά αυξημένο έναντι των γυναικών σε επίπεδο πανεπιστημιακής, μεταπτυχιακής και διδακτορικής μόρφωσης. Εξαιρείται, συνεπώς, η σημασία του εκπαιδευτικού κεφαλαίου του άνδρα για τη συμμετοχή του στην όπερα. Γενικά, ως σημειωθεί ότι το προφίλ των μελών του φανατικού κοινού όπερας διαφοροποιείται έντονα σε σχέση με τα άλλα πέντε προφίλ που δημιουργήθηκαν για κάθε βαθμίδα συμμετοχής και ότι η ανδρική πλειονότητα σε αυτό αποτελεί ένα από τα διακριτά του σημεία. Στις πέντε από τις έξι υποομάδες του ακροατηρίου – μέσα στις οποίες εκκολάπτονται διαφορετικές ανάγκες, αντιλήψεις και συμπεριφορές – η ζυγαριά των δύο φύλων γέρνει σταθερά προς το γυναικείο.

Η εκατοστιαία ανάλυση της βαθμίδας συμμετοχής του κάθε φύλου προσφέρει την καίρια παρατήρηση ότι το χάσμα μεταξύ τους εμφανίζεται πολύ πιο έντονο στην περιστασιακή παρακολούθηση, συγκλίνει αρκετά στην τακτική και συρρικνώνεται στο μέγιστο στη φανατική. Στην κλασική μουσική η αναλογία των ανδρών είναι μεγαλύτερη στην τακτική και τη φανατική παρακολούθηση, ενώ στην όπερα το ανδρικό φύλο καταλαμβάνει τα άκρα της πλήρους αποχής και της αδιαμφισβήτητης υπεροχής στη φανατική παρακολούθηση. Η συγκέντρωση μεγαλύτερου ποσοστού γυναικών στην περιστασιακή παρακολούθηση και των δύο μουσικών ειδών προδίδει την έλλειψη ελεύθερου χρόνου λόγω οικογενειακών υποχρεώσεων, τον ανταγωνισμό των δραστηριοτήτων που προέρχεται από άλλα είδη τέχνης και, ειδικά για την όπερα, την αρέσκεια της συνύπαρξης ποικίλων τεχνών, η οποία συνηγορείται ακολούθως.

Έχει επισημανθεί ότι το κοινωνικό δίκτυο του γάμου και η συσσώρευση εκπαιδευτικού κεφαλαίου ασκούν ισχυρότερη επίδραση στους άνδρες του ελληνικού φιλόμουσου κοινού, ενώ η νεαρή ηλικία και το κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο σε συνδυασμό με το μεταγενέστερο εκπαιδευτικό στις γυναίκες. Εφόσον διαπιστώθηκε, ακόμη, ότι οι γυναίκες υπερέχουν αριθμητικά σε κάθε βαθμίδα συμμετοχής, με εξαίρεση τη φανατική παρακολούθηση όπερας, διερευνήθηκε η πιθανώς εντονότερη έλξη τους σε ποικιλία θεαμάτων ως διάθεση χάραξης συμβολικών ορίων απέναντι σε άλλες γυναίκες. Σε ερώτηση στο πλαίσιο εκπόνησης της διατριβής, ζητήθηκε η καταγραφή της συμμετοχής του κοινού σε άλλες μορφές τέχνης καθώς και η συχνότητά της· τα αποτελέσματα για το κάθε φύλο κυμαίνονται ως εξής:

Φύλο και συμμετοχή σε άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες (N=809, 100%)

		Φύλο				Φύλο	
		Άνδρας	Γυναίκα			Άνδρας	Γυναίκα
Θέατρο	Καμία	26,5%	20,0%	Εκθέσεις σε μουσεία κ.ά.	Καμία	19,4%	19,2%
	1-3	48,2%	46,8%		1-3	51,2%	47,7%
	4-9	20,3%	24,5%		4-9	21,2%	22,4%
	10+	5,0%	8,7%		10+	8,2%	10,7%
Μπαλέτο	Καμία	63,5%	51,2%	Μιούζικαλ	Καμία	76,2%	73,8%
	1-3	30,9%	41,7%		1-3	21,7%	23,7%
	4-9	5,0%	6,2%		4-9	1,8%	2,3%
	10+	0,6%	0,9%		10+	0,3%	0,2%
Άλλα είδη χορού	Καμία	57,9%	51,2%	Άλλα είδη μουσικής	Καμία	34,4%	33,5%
	1-3	33,8%	37,7%		1-3	41,8%	44,3%
	4-9	6,5%	8,3%		4-9	14,4%	15,8%
	10+	1,8%	2,8%		10+	9,4%	6,4%
Σύνολο		100,0%	100,0%	Σύνολο		100,0%	100,0%

Το πιο ουσιώδες πόρισμα που απορρέει από την εξέταση του πίνακα είναι ότι οι γυναίκες σημειώνουν σταθερά τον υψηλότερο βαθμό συμμετοχής, συγκριτικά με τους άνδρες, σε όλα τα είδη τέχνης ως τακτικά και φανατικά μέλη, με μοναδική εξαίρεση τη φανατική παρακολούθηση συναυλιών άλλων ειδών μουσικής. Επιβεβαιώνεται έτσι και στο παρόν σημείο η αρέσκεια των γυναικών στην ποικιλία και η προθυμία τους στην έκθεση σε διαφορετικές μορφές τέχνης με σκοπό να χαράξουν τα συμβολικά τους όρια. Οι άνδρες απέχουν πλήρως από κάθε καλλιτεχνικό είδος σε υψηλότερο ποσοστό, ενώ υπερέχουν μόνο στην περιστασιακή

παρακολούθηση του θεάτρου και των εκθέσεων σε μουσεία ή γκαλερί (που, παρεμπιπτόντως, είναι οι πιο αγαπημένες μορφές άλλων τεχνών του κοινού κλασικής μουσικής και όπερας και, επομένως, οι κύριοι ανταγωνιστές των μουσικών ειδών). Συνολικά, το ελληνικό φιλόμουσο κοινό αποτελεί ενεργό κοινό και άλλων εκφάνσεων της υψηλής τέχνης, χωρίς – και πάλι – οι διαφορές των δύο φύλων να είναι χαώδεις, με εξαίρεση το μπαλέτο. Ο υψηλός βαθμός της συμμετοχής των γυναικών σε άλλες μορφές υψηλής τέχνης εξηγεί το υψηλό ποσοστό τους στην περιστασιακή παρακολούθηση έντεχνης δυτικής μουσικής.

Έναν τομέα ιδιαίτερης βαρύτητας στο πλαίσιο της διδακτορικής έρευνας αποτέλεσε η ανάδειξη των πολυ-καταναλωτικών και μονο-καταναλωτικών συμπεριφορών του κοινού, δηλαδή των “παμφάγων” και των “μονοφάγων” κατά την διεθνή ορολογία.¹⁵ Η εκτενής ανάλυσή τους ξεπερνά τα όρια του παρόντος άρθρου. Επιλέγεται όμως η “αποκόλληση” ενός δεδομένου που ρίχνει φως στην κατανόηση της αυξημένης γυναικείας αντιπροσώπευσης στο ελληνικό φιλόμουσο κοινό. Οι γυναίκες, σε ποσοστό περίπου 55%, δηλώνουν τα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής ως κύρια προτίμησή τους έναντι των άλλων εκφάνσεων της υψηλής τέχνης (θέατρο, μπαλέτο, χορός, μουσεία ή γκαλερί, μιούζικαλ, άλλα είδη μουσικής), ενώ η αποκλειστικότητα αφορά το 70% των ανδρών. Επιπρόσθετα, το 70% των γυναικών χαρακτηρίζεται από “παμφαγία”, με το ποσοστό αυτό να μοιράζεται ισότιμα στα δύο άκρα της ζυγαριάς της κύριας προτίμησης μεταξύ των ειδών της έντεχνης δυτικής μουσικής και των άλλων ειδών τέχνης, και, αντίστοιχα, το 60% των ανδρών, με τα 2/3 από αυτούς να εκδηλώνουν αποκλειστική προτίμηση στα μουσικά είδη. Συνεπώς, οι γυναίκες συμμετέχουν σε ζωντανές συναυλίες και παραστάσεις επειδή αρέσκονται στην ποικιλία, επιβεβαιώνοντας περίτρανα ότι η κατοχή και η μέριμνα αύξησης του πολιτισμικού κεφαλαίου από μέρους τους προβάλλεται ως ανάγκη διατήρησης του κοινωνικού τους στάτους, ως μέσο απόκτησης δύναμης έναντι των ανδρών και ως διάθεση χάραξης συμβολικών ορίων απέναντι σε κοινωνικά δίκτυα που συνιστούν άλλες γυναίκες. Οι άνδρες, αν και λιγότεροι αριθμητικά, διακρατούν με βεβαιότητα τη διάθεση της αποκλειστικής προτίμησης στα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής, κατευθύνονται δηλαδή στις αίθουσες συναυλιών με έναν υψηλότερο βαθμό, ας μου επιτραπεί να πω, μουσικής “συνειδητότητας”.

¹⁵ Richard A. Peterson, *Changing arts audiences: Capitalizing on omnivorousness*, workshop paper, University of Chicago / Cultural Policy Center, October 2005, σ. 8.

Η διάκριση των σφαιρών του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου σε ό,τι αφορά τη συμμετοχή των δύο φύλων αναδεικνύεται από την αντιπαράβολή των συνηθειών της ζωντανής παρακολούθησης και της μουσικής ακρόασης σε ιδιωτικό χώρο. Οι τελευταίες προβάλλονται παρακάτω:

Φύλο και συχνότητα ιδιωτικής ακρόασης (N=809, 100%)

		Φύλο	
		Άνδρας	Γυναίκα
Ακρόαση κλασικής μουσικής	Σπάνια	4,1%	7,2%
	Κάθε μήνα	10,3%	14,1%
	Κάθε εβδομάδα	30,6%	34,8%
	Κάθε μέρα	55,0%	43,9%
	Σύνολο	100,0%	100,0%
Ακρόαση όπερας	Σπάνια	49,1%	47,8%
	Κάθε μήνα	29,4%	30,1%
	Κάθε εβδομάδα	17,4%	20,0%
	Κάθε μέρα	4,1%	2,1%
	Σύνολο	100,0%	100,0%

Στον ιδιωτικό χώρο οι άνδρες σημειώνουν τα υψηλότερα ποσοστά καθημερινής ακρόασης και στα δύο είδη μουσικής, υπερτονίζοντας το προηγούμενο σημείο περί μιας αποκλειστικής προτίμησης. Αυτό συνάδει με τα δεδομένα της μεγαλύτερης συγκέντρωσής τους στο τακτικό και φανατικό κοινό κλασικής μουσικής και στο φανατικό κοινό όπερας. Γενικά, οι συνήθειες της ιδιωτικής ακρόασης δεν βρίσκονται σε απόλυτη αντιστοιχία με εκείνες της ζωντανής συμμετοχής, καθώς το 40% των περιστασιακών ακροατών ακούει κλασική μουσική κάθε μέρα και άλλο ένα 40% κάθε εβδομάδα.¹⁶ Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες απέχουν περισσότερο από την ακρόαση κλασικής μουσικής και έχουν τα πρωτεία στην εβδομαδιαία ακρόαση και των δύο ειδών. Το γεγονός φανερώνει ότι η δημόσια συμμετοχή και η εκπορευόμενη κοινωνική της διάσταση είναι πιο σημαντική για τις γυναίκες, ενώ η ένταση της ιδιωτικής συμμετοχής ικανοποιεί περισσότερο τους άνδρες και αποτελεί μονοπάτι που μπορεί να οδηγήσει σε αύξηση της επισκεψιμότητάς τους στις αίθουσες συναυλιών.

¹⁶ Ναυσικά Χατζηχρήστου, “Η επίδραση της ιδιωτικής συμμετοχής στη δημόσια: η σπουδαιότητα της ακρόασης με ηλεκτρονικά μέσα για το ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας”, ανακοίνωση στο: 8^ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016 (πρακτικά υπό έκδοση).

4. Συμπεράσματα – Προτάσεις πολιτιστικής διαχείρισης

Η εστίαση του ερευνητικού προβολέα στο φωτισμό των σκιάσεων που δημιουργούν οι ποικίλες πτυχές του φύλου, ως ένα δημογραφικό χαρακτηριστικό του ελληνικού κοινού της έντεχνης δυτικής μουσικής, αποκάλυψε ουσιώδη τεκμήρια προς αξιολόγηση. Στην ομαδοποίηση των δύο πόλων, γυναικών – ανδρών, συγκεντρώνονται επιμέρους όμοια και διακριτά χαρακτηριστικά. Η απόπειρα οριοθέτησης των προφίλ τους, εν είδει συμπερασμάτων, διακρίνεται ακολούθως:

Γυναίκες:

- Ποσοστό συμμετοχής 58% στην κλασική μουσική και 60,4% στην όπερα.
- Το 70% των γυναικών είναι κάτω των 45 ετών, με διαφορετικούς μηχανισμούς να επενεργούν στην απόφαση της συμμετοχής τους σε νεαρή ηλικία.¹⁷
- Ανιχνεύονται λιγότερες έγγαμες, συγκριτικά με τους άνδρες, και περισσότερες διαζευγμένες ή χήρες, γεγονός που υποδηλώνει την συσχέτιση της πολιτιστικής συμμετοχής με άλλα κοινωνικά δίκτυα.
- Υπερέχουν ποσοτικά των ανδρών όσες γυναίκες έχουν παιδιά, τα οποία όμως αποτελούν εμπόδιο στη συχνότερη συμμετοχή τους και προσφέρουν μια εξήγηση για την περιστασιακή τους παρακολούθηση.
- Η συντριπτική πλειονότητα των γυναικών διαθέτει σημαντικό απόθεμα πολιτισμικού κεφαλαίου που ξεπερνά εκείνο των ανδρών, όχι όμως με μείζονα απόκλιση. Αυτό το δεδομένο εξηγεί την απόφαση περί της πολιτιστικής τους συμμετοχής, ενώ παράλληλα επιδρά σημαντικά στη συμμετοχή των συζύγων και στην καλλιτεχνική εκπαίδευση των παιδιών.
- Ποσοστό 80% των γυναικών κατέχει τουλάχιστον έναν ανώτερο τίτλο σπουδών, καταδεικνύοντας την μέριμνα πρόσθεσης συμβολικού κεφαλαίου στο κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο.
- Η επαγγελματική τους κατάσταση περιλαμβάνει περισσότερες εκπαιδευτικούς, καλλιτέχνες, μαθήτριες-φοιτήτριες και άλλες ιδιότητες συγκριτικά με τους άνδρες. Η πολιτιστική συμμετοχή τους δεν εξηγείται αποκλειστικά ως αντίδραση στη χαμηλή θέση τους στον επαγγελματικό στίβο, εκπορευόμενη από ανταγωνισμό με τους άνδρες.
- Υπερέχουν αριθμητικά σε κάθε βαθμίδα συμμετοχής στα είδη της

¹⁷ Υπενθυμίζεται εδώ η ενίσχυση του δείγματος στις ηλικίες 25-44 ετών κατά 5%.

έντεχνης δυτικής μουσικής, με εξαίρεση τη φανατική παρακολούθηση όπερας.

- Το μεγαλύτερο μέρος τους συγκεντρώνεται στην περιστασιακή παρακολούθηση και των δύο ειδών της μουσικής τέχνης.
- Συμμετέχουν σε όλες τις μορφές της υψηλής τέχνης ως τακτικά και φανατικά μέλη.
- Η αρέσκεια του 70% των γυναικών στην ποικιλία των πολιτιστικών δρωμένων μαρτυρεί μια διάθεση απόκτησης συμβολικής δύναμης και χάραξης ορίων απέναντι σε κοινωνικά δίκτυα που συνιστούν άλλες γυναίκες.
- Η δημόσια συμμετοχή τους είναι πιο αυξημένη σε σχέση με την ιδιωτική ακρόαση, προδίδοντας εντονότερα την ανάγκη κοινωνικοποίησης.

Άνδρες:

- Ποσοστό 40% των ανδρών είναι άνω των 45 ετών και έτσι το χάσμα των δύο φύλων συγκλίνει σε αυτές τις ηλικίες.
- Περίπου οι μισοί άνδρες είναι έγγαμοι, δεδομένο που μαρτυρεί την ισχυρή επίδραση της γυναίκας, μέσω του δικτύου του γάμου, στην απόφαση συμμετοχής τους σε καλλιτεχνικά δρώμενα.
- Διαθέτουν σε μεγαλύτερο ποσοστό, συγκριτικά με τις γυναίκες, μεταπτυχιακούς και διδακτορικούς τίτλους σπουδών, κι έτσι εξαιρείται η σημασία του εκπαιδευτικού υποβάθρου του άνδρα για την πολιτιστική του συμμετοχή.
- Προπορεύονται των γυναικών στα επαγγέλματα των πανεπιστημιακών, των ελευθέρων επαγγελματιών, των ανωτέρων στελεχών επιχειρήσεων και των μουσικών. Το αυξημένο εκπαιδευτικό κεφάλαιο έχει οδηγήσει τους άνδρες στην κατάκτηση υψηλότερων επαγγελματικών θέσεων, όμως δεν προσφέρει την αποκλειστική εξήγηση για την συμμετοχή τους, γιατί οι εκπρόσωποι των εν λόγω επαγγελμάτων δεν συμμετέχουν καθολικά.
- Όσοι συμμετέχουν ζωντανά σε συναυλίες κλασικής μουσικής συγκεντρώνονται στην τακτική και φανατική βαθμίδα, ενώ στην όπερα είτε απέχουν πλήρως, είτε υπερέχουν αισθητά των γυναικών στη φανατική παρακολούθηση. Το ανδρικό φύλο συνιστά ένα από τα διακριτά χαρακτηριστικά του φανατικού κοινού της όπερας.
- Διαθέτουν ισχυρό πολιτισμικό κεφάλαιο κι έτσι δεν ευσταθεί το επιχείρημα περί απολύτως διακριτών πρακτικών καλλιτεχνικής “ανατροφής” στα δύο φύλα του ελληνικού φιλόμουσου κοινού.

- Συμμετέχουν και στις άλλες εκφάνσεις της υψηλής τέχνης, αλλά σε μικρότερο βαθμό απ' ό,τι οι γυναίκες, και σε ποσοστό 60% περίπου οι άνδρες αρέσκονται στην ποικιλία των τεχνών.
- Ποσοστό 70% των ανδρών επιλέγει τα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής ως αγαπημένα είδη τέχνης, εκφράζοντας μια διάθεση αποκλειστικής προτίμησης προς αυτά.
- Η αυξημένη συχνότητα της ακρόασης στον ιδιωτικό χώρο και των δύο ειδών μουσικής αποκαλύπτει την ένταση της ικανοποίησης των ανδρών σε σχέση με αυτήν, που μπορεί να οδηγήσει σε αύξηση της συχνότητας της επισκεψιμότητάς τους στις αίθουσες συναυλιών.

Η μεγιστοποίηση της αξίας των προαναφερθέντων δεδομένων, που κοπιωδώς αναζητήθηκαν, θα επιτευχθεί όταν αυτά μεταφραστούν σε στρατηγικές ανάπτυξης του κοινού από μουσικούς οργανισμούς και φορείς. Προς αποφυγή παρανοήσεων, τονίζεται ότι οι στρατηγικές αυτές δεν υπονοούν μια ρατσιστική και επιφανειακή προσέγγιση των δύο φύλων, εφόσον τεκμηριώθηκε αναλυτικά ότι το φύλο δεν αποτελεί από μόνο του εξήγηση για τη συμμετοχή σε πολιτιστικά δρώμενα. Η κατανόηση και προσέγγιση των γυναικών που διαθέτουν πολιτισμικό και συμβολικό κεφάλαιο προσφέρει αξιόλογες τεχνικές ανάπτυξης κοινού, επειδή οι παντρεμένες γυναίκες έχουν τη δύναμη να παροτρύνουν τους συζύγους τους σε συμμετοχή και να καλλιεργήσουν την αγάπη για τη μουσική στα παιδιά τους, που θα απαρτίζουν το κοινό της επόμενης γενιάς, ενώ οι ελεύθερες τη δυνατότητα να διευρύνουν τα μέλη του κοινωνικού δικτύου με το οποίο συμμετέχουν στα πολιτιστικά δρώμενα και που συνήθως αποτελείται από άλλες γυναίκες.

Με βάση τη διαπίστωση της υψηλής συγκέντρωσης των γυναικών στην περιστασιακή παρακολούθηση και των δύο ειδών μουσικής, χρειάζεται να δοθούν κίνητρα ή διευκολύνσεις για την αύξηση της συχνότητας συμμετοχής τους. Η έλλειψη χρόνου λόγω οικογενειακών υποχρεώσεων αντισταθμίζεται με την προσφορά μεγαλύτερου αριθμού συναυλιών για οικογένειες, ιδιαίτερα το σαββατοκύριακο, και σε πιο βολικές ώρες, όπως είναι οι απογευματινές. Η ενθάρρυνση της οικογενειακής παρακολούθησης εντάσσεται στον σύγχρονο ρόλο των μουσικών οργανισμών για το χτίσιμο του μελλοντικού κοινού μέσα από την ανάπτυξη του πολιτισμικού κεφαλαίου των παιδιών, που ασκεί την υψηλότερη επίδραση για τη μελλοντική τους συμμετοχή. Παράλληλα, η προσφορά οικογενειακού εισιτηρίου, από τον τομέα του μάρκετινγκ, συμβάλλει στη διευκόλυνση της συμμετοχής.

Η αρέσκεια στην ποικιλία και ο ανταγωνισμός που προκαλούν άλλα είδη τέχνης, πρωτίστως όσον αφορά στις γυναίκες αλλά και σε μια σημαντική μερίδα των ανδρών, εγείρουν ζητήματα επικοινωνίας μάρκετινγκ για τη μετάδοση μηνυμάτων, όπως: «για ποιους λόγους αξίζει η προτίμηση μιας συναυλίας κλασικής μουσικής από μια θεατρική παράσταση ή μια παράσταση χορού;». Η συγγραφή του περιεχομένου του μηνύματος προϋποθέτει την ύπαρξη εκπαιδευτικού τμήματος σε κάθε οργανισμό, αποτελούμενο από εξειδικευμένο προσωπικό με βαθιές γνώσεις γύρω από τα μουσικά είδη. Αν στην παραπάνω ερώτηση το προσωπικό αδυνατεί να δώσει μια ικανοποιητική απάντηση, τότε τι θα μεταδοθεί στο κοινό; Το ζήτημα αυτό είναι ουσιώδες, όχι μόνο για την κάλυψη των οικονομικών αναγκών του οργανισμού, αλλά και για την πλήρωση των αναγκών του κοινού, επειδή από τα δεδομένα διαφαίνεται ότι όσο μεγαλύτερη είναι η συμμετοχή, τόσο μεγιστοποιείται και η απόλαυση. Επομένως, το χτίσιμο και η αύξηση του βαθμού αφοσίωσης των μελών καταλήγουν στην αύξηση του βαθμού ικανοποίησής τους.

Ειδικότερα για τα διαφημιστικά μηνύματα στο είδος της όπερας, εφόσον οι γυναίκες συμμετέχουν σε μεγάλο βαθμό ως περιστασιακό και τακτικό κοινό και μαγνητίζονται από την συνύπαρξη διαφορετικών ειδών τέχνης, θα ήταν προτιμότερο το περιεχόμενό τους να εκφράζει την αξία και το ρόλο καθεμιάς από αυτές για το νόημα του έργου. Γενικότερα, επειδή η “παμφαγία” χαρακτηρίζει εντονότερα τους νέους ανθρώπους, είναι χρήσιμη η δόμηση επιμέρους μηνυμάτων που στοχεύουν σε περιστασιακούς ακροατές και λαμβάνουν υπόψη την κουλτούρα και την αισθητική της ηλικίας τους. Ταυτόχρονα, η διάθεση εισιτηρίων 1+1 απευθύνεται κυρίως στους νέους με όμοια χαρακτηριστικά, συμβάλλοντας στη διόγκωση του μεγέθους του κοινού.

Η ανίχνευση πολυάριθμων διαζευγμένων ή χήρων γυναικών στο ελληνικό φιλόμουσο κοινό υποδηλώνει τη συμμετοχή τους σε ποικίλα κοινωνικά δίκτυα, ιδιαίτερα άλλων γυναικών. Η κλίση της συντριπτικής πλειονότητας των γυναικών να αρέσκεται σε ποικιλία ειδών υψηλής τέχνης και το γεγονός ότι περίπου το 45% από αυτές συμμετέχει σε συναυλίες έντεχνης δυτικής μουσικής και παραστάσεις όπερας, παρ’ ότι αυτές δεν εντάσσονται στα αγαπημένα τους είδη τέχνης, φανερώουν την ανάγκη συνεργασίας μεταξύ διαφορετικών πολιτιστικών οργανισμών. Η ανάπτυξη μιας επικοινωνιακής σχέσης με το κοινό άλλων πολιτιστικών οργανισμών επιτυγχάνεται, σε επίπεδο μάρκετινγκ, μέσω της ανταλλαγής των ηλεκτρονικών διευθύνσεων των μελών του κάθε οργανισμού (ο σεβασμός

των προσωπικών δεδομένων προϋποθέτει, βέβαια, ερώτηση για την επιθυμία των μελών να ενημερώνονται για τις δράσεις άλλων πολιτιστικών φορέων). Με τον τρόπο αυτό μπορεί να ενημερωθεί ένα νέο κοινό που επιδίδεται σε άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες.

Η κλίση, κυρίως των γυναικών, σε μια ποικιλία πολιτιστικών εκδηλώσεων συνιστά αφορμή – για όσους πολιτιστικούς οργανισμούς διαθέτουν αυτήν τη δυνατότητα – ανοίγματος των πυλών σε νέα είδη τέχνης, εκτός από τα καθιερωμένα, και αύξησης της συχνότητας παρουσίασής τους. Η δράση θα ικανοποιήσει τόσο το υπάρχον κοινό, χτίζοντας ένα μεγαλύτερο βαθμό αφοσίωσης, όσο και το πιθανό κοινό άλλων ειδών τέχνης, που έχει την επιθυμία να πραγματοποιήσει το πρώτο βήμα επίσκεψης σε έναν οργανισμό, αλλά δεν του είχε δοθεί η ευκαιρία.

Πηξικέλευθες ενέργειες για την παροχή κινήτρων ανάληψης ενεργητικού ρόλου και ανάπτυξης μιας διαδραστικής σχέσης του κοινού με τον εκάστοτε οργανισμό περιλαμβάνουν τη δραστηριοποίηση των εκπαιδευτικών, των μουσικών και των καλλιτεχνών, που αποτελούν πάνω από το 1/3 του κοινού. Οι εκπαιδευτικοί μπορούν να συμβάλουν στη διάχυση του καλλιτεχνικού έργου στα σχολεία μέσω μιας σχέσης αποκλειστικής ενημέρωσης από τον οργανισμό και να βοηθήσουν στη συμμετοχή παιδιών σε ανοιχτές πρόβες, μεταξύ άλλων. Η δημιουργία μιας βάσης δεδομένων για τον καθορισμό σχετικών υποομάδων και την καταγραφή προτιμήσεων και δυνατοτήτων αποτελεί προϋπόθεση. Στις δραστικές ενέργειες των πολιτιστικών οργανισμών εντάσσονται, επιπρόσθετα, οι ευκαιρίες για δυνατότητες κοινωνικοποίησης που θα καλύψουν τις ανάγκες περισσότερων γυναικών. Η επιλογή ενός ποτού στο μπαρ μετά τη συναυλία ή η γνωριμία και η συζήτηση με τους σολίστες μπορούν να λειτουργήσουν ως κίνητρα για την αύξηση της συμμετοχής.

Άνδρες και γυναίκες διαθέτουν υψηλό εκπαιδευτικό υπόβαθρο, όμως επειδή οι πρώτοι υπερτερούν στην κατοχή ανώτατων περγαμηνών, η ανάληψη δράσεων από τους μουσικούς οργανισμούς για την προσφορά διαλέξεων, τη συγγραφή ενημερωτικών προγραμμάτων και την κυκλοφορία κατάλληλων δημοσιευμάτων, που θα προβάλλουν φρέσκιες, άγνωστες διαστάσεις των μουσικών έργων, αποφεύγοντας την επανάληψη τετριμμένων πληροφοριών, συνιστά μια προσαρμογή στις ανάγκες των ακροατών. Η θετική επίδραση της εκπαίδευσης στη συχνότητα της συμμετοχής υποκρύπτει, παράλληλα, μια εντονότερη δίψα των πιο μορφωμένων μελών να ικανοποιήσουν τις ανάγκες της ψυχαγωγίας τους μέσω της υψηλής μουσικής τέχνης. Οι τεχνικές προσέλκυσης νέων

ακροατών του ανδρικού φύλου εφαρμόζονται ιδιαίτερα σε όσους είναι παντρεμένοι, άνω των 45 ετών και διαθέτουν μεταπτυχιακό ή διδακτορικό τίτλο σπουδών. Έτσι, η διεύρυνση των ενημερωτικών καναλιών ενός οργανισμού σε πανεπιστημιακούς φορείς, δίκτυα ελευθέρων επαγγελματιών και εταιρείες με πληθώρα ανωτέρων στελεχών δύναται να αποφέρει ωφέλιμους καρπούς. Ακόμη, ειδικά για τους άνδρες, οι παροχές ευκαιριών ακρόασης ηχογραφήσεων παρελθουσών συναυλιών ή μελλοντικών ερμηνευτών μέσω των ιστοσελίδων των οργανισμών μπορούν να συμβάλουν στην αύξηση της συχνότητας της ζωντανής τους συμμετοχής.

Η ανάλυση στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου και οι απορρέουσες προτάσεις πολιτιστικής διαχείρισης βασίστηκαν στο συσχετισμό του φύλου με τις υπόλοιπες δημογραφικές μεταβλητές, με το κληρονομημένο πολιτισμικό κεφάλαιο, με τις συνήθειες της δημόσιας και ιδιωτικής συμμετοχής του κοινού στα επιλεγμένα μουσικά είδη, αλλά και με τις συνήθειες της συμμετοχής του σε άλλα είδη τέχνης. Με τον τρόπο αυτό απαρτίζουν ένα πρώτο κεφάλαιο διερεύνησης των συμπεριφορών του φύλου ως προς την πολιτιστική συμμετοχή. Επόμενο κεφάλαιο, με βάση τα στοιχεία που συλλέχθηκαν κατά την εμπειρική έρευνα, είναι η πιθανή διαφοροποίηση των κινήτρων συμμετοχής, των αναγκών, των αντιλήψεων, των μουσικών προτιμήσεων εποχών, συνθετών και έργων ανά φύλο, κ.λπ. Επομένως, η μελλοντική ανάλυση αποβλέπει στην περαιτέρω εμβάθυνση της επεξήγησης του χάσματος της συμμετοχής των δύο φύλων καθώς και σε προτάσεις διαχείρισής του.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

Ο **Απόστολος Κώστιος** είναι Ομότιμος Καθηγητής Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

Η **Καίτη Ρωμανού** διετέλεσε Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας (Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής των Νεοτέρων Χρόνων) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

Ο **Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης** διετέλεσε Καθηγητής Μουσικής Ακουστικής – Πληροφορικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

Ο **Γρηγόριος Θ. Στάθης** είναι Ομότιμος Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

Ο **Μάρκος Τσέτσος** είναι Καθηγητής Αισθητικής της Ευρωπαϊκής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 1999 την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Μυστικοποίηση και χρονικότητα στο ύστερο έργο του R. Wagner και του G. Mahler*.

Ο **Γιώργος Φιτσιώρης** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Θεωρίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2000 την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Εφαρμογή της σενκεριανής αναλυτικής μεθοδολογίας στη διερεύνηση των αφηγηματικών διαστάσεων της τονικής μουσικής*.

Ο **Πύρρος Μπαμίχας** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

Ο **Ιωάννης Φούλιας** είναι Επίκουρος Καθηγητής Συστηματικής Μουσικολογίας: Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνος) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2005 την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*.

Ο **Νίκος Τσούχλος** είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Θεωρίας της Μουσικής Ερμηνείας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2005 την διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Θεωρία και ανάλυση της μουσικής στο έργο του Ερνέστ Ανσερμέ*.

Η **Μαρία Ντούρου** ανήκει στο Ειδικό Εκπαιδευτικό Προσωπικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2009 την διδακτορική της διατριβή με τίτλο *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: Το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*.

Η **Ούρσουλα Βρυζάκη** είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2009 την διατριβή της με τίτλο *Ιδεολογικές και αισθητικές διαστάσεις της γερμανόφωνης όπερας του μεσοπολέμου*.

Ο **Ηλίας Γιαννόπουλος** είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2011 την διατριβή του με τίτλο *Όψεις του χρόνου στη μουσική του εικοστού αιώνα*.

Ο **Δημοσθένης Φιστουρής** είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2014 την διατριβή του με τίτλο *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία)*.

Η **Ναυσικά Χατζηχρήστου** είναι διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Υπό την επίβλεψη της Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου υποστήριξε το 2016 την διατριβή της με τίτλο *Στρατηγικές πολιτιστικής διαχείρισης στο ελληνικό κοινό κλασσικής μουσικής και όπερας: Εμπειρική έρευνα και προτάσεις ανάπτυξης*.