Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»

Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
25-27 Νοεμβρίου 2016

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

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

Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»

Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
25-27 Νοεμβρίου 2016

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας

Συντονιστής του συνεδρίου:
Νίκος Μαλιάρας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:
Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Νίκος Μαλιάρας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Καίτη Ρωμανού, Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Γιώργος Σακαλλιέρος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:
Νίκος Μαλιάρας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Κώστας Χάρδας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Αναστάσιος Χαψούλας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2019

Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019.

Πρώτη έκδοση: Απρίλιος 2019

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

ISBN: 978-618-82210-2-4

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 10

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
Res Facta – Super Librum. Καταγραφή και αυτοσχεδιασμός στη μουσική της Αναγέννησης 12

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Η τεχνική του κανόνα στον Heinrich Isaac και στον Anton Webern 27

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΛΑΖΑΚΗ
Η *Chaconne* για βιολί του Bach και η συμβολή της στην εξέλιξη του είδους 38

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΑΣΟΥΔΗΣ & ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ
Ο ρόλος της μουσικής στη διαμόρφωση της χρονικής εμπειρίας των θεατών της ταινίας *Copy Shop* (2001) 58

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΛ. ΓΙΑΝΝΕΛΟΥ
Η ερμηνευτική και συνθετική δραστηριότητα της Ρένας Κυριακού στη Γαλλία (1925-1970) 67

ΑΝΔΡΙΑΝΑ ΣΟΥΛΕΛΕ
Από την Κρήτη στην Βρετάνη:
Η *Symphonie Diagonale* (2008) του Αλέξανδρου Μαρκέα 89

ΜΑΡΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑΚΗ
Η έντεχνη μουσική στη Σάμο κατά την περίοδο της Ηγεμονίας (1834-1912) 100

MERIH EROL
Δημοτική μουσική και εθνική ταυτότητα στον ελληνικό χώρο στις αρχές του 20ού αιώνα 113

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ
Σπυρίδωνος Ξύνδα / Ιωάννη Ρινόπουλου, *Ο Υποψήφιος*. Οι άγνωστες πτυχές ενός δεδομένου μελοδράματος 120

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Επιδράσεις στην πιανιστική αναδημιουργία. Δημήτριος Αγαθίδης (1828-1886): *Il Barbiere di Siviglia. Opera del Maestro G. Rossini. Fantasia per Pianoforte* 137

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ
Η μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών (1888-1896): ερασιτεχνισμός, ευρωπαϊσμός, δημιουργία και ερμηνεία ως εκφάνσεις ιστορικών, πατριωτικών και καλλιτεχνικών γεγονότων 144

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ Κ. ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ
Σαμάρας – Puccini: Βίοι παράλληλοι σε δράσεις, επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις..... 170

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΚΑΤΣΑΡΟΥ
Η χρήση αυθεντικών δημοτικών μελωδιών και βυζαντινών εκκλησιαστικών ύμνων στα ορχηστρικά έργα του Γεωργίου Καζάσογλου (1908/1909-1984). Ο συνθετικός τους ρόλος και οι σημασιολογικές τους προεκτάσεις..... 191

ΓΕΩΡΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΤΣΕΡΠΕ
Υφολογικά και αισθητικά γνωρίσματα ρομαντισμού και γαλλικού ιμπρεσιονισμού στο έργο του Μ. Καλομοίρη 202

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Το πρελούδιο και η φούγκα στη μουσική ελληνική εργογραφία του 20ού αιώνα. *6 Πρελούδια και Φούγκες σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους για πιάνο* της Μαρίας Καλογρίδου..... 218

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Η μιμητική αντίστιξη στο έργο του Δημήτρη Μητρόπουλου: ζητήματα υφής, επιδράσεων, αισθητικής και μουσικής γλώσσας 233

ΣΟΦΙΑ ΚΟΝΤΩΣΗ
Γονιμοποιώντας τη γαλλική *mélodie* με εθνικά στοιχεία: οι περιπτώσεις των Αιμίλιου Ριάδη και Τζεόρτζε Ενέσκου..... 257

ΒΑΛΙΑ ΒΡΑΚΑ
Οι απαρχές της ελληνικής οπερέτας: το *Αποκρηάτικο Όνειρο* της Ελένης Λαμπίρη..... 272

ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ
Διαμεσογειακές συνέργειες στον πρώιμο ελληνο-αιγυπτιακό
ηχητικό κινηματογράφο..... 280

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΟΣ
Μαρία Φωσκαρίνα Δαμασκηνού 291

ΝΙΚΟΣ Α. ΔΟΝΤΑΣ
Η συμβολή του Μανώλη Καλομοίρη στην ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής
και τη διαμόρφωση του δραματολογίου της κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες λειτουργίας της 308

ΜΑΝΤΩ ΠΥΛΙΑΡΟΥ
Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας: Ενέργειες και επιδράσεις στο μουσικό γίγνεσθαι του 20ού αιώνα..... 326

ΠΑΡΙΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ
Η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής: ο ευρωκεντρισμός των αντιμαχόμενων εκδοχών της ελληνικότητας..... 336

ΛΟΡΕΝΤΑ ΡΑΜΟΥ
Πιανιστική ερμηνεία της "Νέας Μουσικής" στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου 346

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΙΤΣΙΟΣ & ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΛΙΑΝΤΖΑΣ
Το ψηφιακό παρόν του πολιτισμικού παρελθόντος: Σχεδιάζοντας μια ηλεκτρονική πύλη για τη Θεσσαλονίκη (τέλη 19ου αιώνα – 1912) 360

ΝΑΥΣΙΚΑ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ
Η επίδραση της ιδιωτικής συμμετοχής στη δημόσια: η σπουδαιότητα της ακρόασης με ηλεκτρονικά μέσα για το ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας 371

ΕΛΛΗ ΠΑΠΑΓΡΗΓΟΡΙΟΥ
Μουσική εκπαίδευση και επαγγελματικές ορχήστρες:
δύο αλληλεξαρτώμενα συστήματα 384

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ
Η μουσική στην «κλασσική» αξιολογία 398

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ
Όταν η τέχνη κραυγάζει: η κραυγή ως ήχος και εικόνα, με αφετηρία την Κραυγή (*Der Schrei der Natur*, 1893) του Edvard Munch (1863-1944) 406

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΟΥΝΑΔΑΚΗΣ
Ακρόαση Βυζαντινής Μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά ορθοπαιδικών παθήσεων. Η αντιμετώπιση του άγχους και του πόνου. Προσέγγιση της μελισματικότητας 421

ΣΟΛΩΝ ΡΑΠΤΑΚΗΣ & ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Όψεις της συνθετικής εξέλιξης του Carl Nielsen μέσα από τα τέσσερα κουαρτέττα εγχόρδων του 440

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΟΥ & ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ
Ζητήματα μορφολογικής και μοτιβικής δομής *στη Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο αρ. 1* του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη 459

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Μεταξύ εξπρεσιονισμού και νεοκλασικισμού: η επίδραση του αρχικού θεματικού υλικού στη διαμόρφωση νέων και παλαιότερων μορφολογικών προτύπων, στο 1ο και 5ο από τα *Πέντε κομμάτια για πιάνο*, op. 23 (1920-1923), του Arnold Schönberg 471

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ
Διαστηματικά και φθογγικά σύνολα ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης ατονικής μουσικής. Εφαρμογή στο *Romance-Lied* από τα *32 κομμάτια για πιάνο* του Νίκου Σκαλκώτα 492

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Χ. ΣΠΥΡΙΔΗΣ
Ποιητικά αίτια και δυνάμεις φθόγγων δια τον διττόν ορισμόν του αρχαιοελληνικού μουσικού διαστήματος 508

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Θ. ΣΤΑΘΗΣ
Η ανάπτυξη του γνωστικού αντικειμένου της "Βυζαντινής Μουσικολογίας – Ψαλτικής Τέχνης" σε πλήρη Τομέα. Μνημονάρι της 9ης Απριλίου 2002 516

ΟΜΑΔΑ ΠΑΛΑΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ.
Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: ένα ταξίδι στον χρόνο και τον χώρο 524

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Η επίδραση του έργου του Πέτρου του Βυζαντίου († 1808) στην διαμόρφωση της Νέας Μεθόδου της Ψαλτικής (1814 κ.ε.) 533

ΜΕΜΑ ΠΑΠΑΝΔΡΙΚΟΥ
Οι απεικονίσεις μουσικών οργάνων στα χειρόγραφα των ομιλιών του Γρηγορίου Ναζιανζηνού 546

ΚΟΡΙΝΝΑ ΛΑΤΕΛΗ
"Θυμελική (λειτουργική) μουσική", "καλλιφωνίαι", "καλλίφωνοι", "καλόφωνοι": μουσικοί επιτελεστές και ασματικές πρακτικές, αισθητικές και ερμηνευτικές αλληλεπιδράσεις και ανταλλαγές ανάμεσα στην κοσμική και στην εκκλησιαστική φωνητική μουσική κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, μέσα από τη μελέτη της ορολογίας των πηγών 562

ΘΩΜΑΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
Τροπικά σχήματα με το αποτύπωμα της Ψαλτικής σε δημοτικά και λαϊκά τραγούδια 581

DANIEL KOGLIN
Πορευόμενοι και πάλι από το Βυζάντιο στον Βαμβακάρη. Για τη σχέση μουσικής και θρησκείας από μία εθνομουσικολογική άποψη 586

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ
Διακαλλιτεχνικότητα και μοντερνισμός στην *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους 602

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και αρχαιοελληνικές αλληλεπιδράσεις στην όπερα *Αριάδνη στην Νάξο* του Ρίχαρντ Στράους (1912) 615

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ & ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
Bernardo Pasquini, *La Tessalonica*: προετοιμασία κριτικής έκδοσης 627

ΧΑΡΟΥΛΑ ΣΑΒΒΙΔΟΥ
Οι επιδράσεις της Commedia dell' arte στην opera buffa του 18ου αιώνα, με έμφαση στα έργα *Il filosofo di campagna* (1752) και *La buona figliuola* (1760) του Carlo Goldoni (1707-1793) 643

ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ (ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ)
Λόγια και λαϊκά διακείμενα στην νεοελληνική μουσική. Μελέτη περίπτωσης: *Οι Έξι λαϊκές ζωγραφιές* του Μάνου Χατζιδάκι

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ
Ελληνικότητα, λαϊκότητα και «έντεχνη» νεοελληνική μουσική: οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* του Μάνου Χατζιδάκι 654

ΝΙΚΟΣ ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ
Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* 668

ΠΑΝΑΓΩΤΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ
Έξι λαϊκές ζωγραφιές και ρεμπέτικο: μεταβαλλόμενες κοινωνικές και μουσικές αναπαραστάσεις 679

ΜΑΡΙΚΑ ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ
Η Ραλλού Μάνου και οι Έξι λαϊκές ζωγραφιές: σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης" 686

ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ
Οι *Λαϊκές ζωγραφιές* του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη 701

ΠΟΛΙΝΑ ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ
Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα 714

ΜΑΡΙΑ ΑΣΛΑΝΙΔΗ
Η διαχείριση του αρχειακού υλικού ιδιωτών, ιδιωτικών φορέων και κρατικών φορέων: Οργάνωση (ταξινόμηση, καταλογογράφηση κλπ.) και θέματα νομικού καθεστώτος και νομικά ορθής χρήσης του υλικού: Η περίπτωση του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου 734

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Συνεχίζοντας τη μακρόχρονη και επιτυχή παράδοση διοργάνωσης των διατμηματικών μουσικολογικών συνεδρίων, τα οποία έχουν καθιερωθεί πλέον ως σημείο αναφοράς στον ακαδημαϊκό μουσικολογικό χώρο και έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον και τη στήριξη των ελλήνων μουσικολόγων, οργανώθηκε και φέτος το ένατο κατά σειρά Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο που έλαβε χώρα στην Αθήνα κατά το διάστημα 25-27 Νοεμβρίου 2016 και παρουσίασε μια συνοπτική εικόνα των πρόσφατων ερευνητικών δράσεων του ελληνικού μουσικολογικού πεδίου μέσα από ένα ευρύ φάσμα συνεργασιών και εισηγήσεων. Το 9ο Διατμηματικό Συνέδριο πραγματοποιήθηκε για τρίτη χρονιά υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και έφερε εγγύτερα τις οργανωτικές και επιστημονικές δυνάμεις των τεσσάρων Τμημάτων Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων: συγκεκριμένα, των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και του Ιονίου Πανεπιστημίου, καθώς και του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Το ειδικό θέμα «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις» προσέφερε στους συνέδρους τη δυνατότητα για ποικίλες αναλυτικές και ιστορικές προσεγγίσεις, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα θεματικών ενοτήτων από τους περισσότερους κλάδους της Μουσικολογίας, όπως λ.χ. από την έρευνα της Νεοελληνικής Μουσικής, της Θεωρίας και Ανάλυσης, της Μουσικής Εικονογραφίας, της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, από την μελέτη της ιστοριογραφίας και των ιστορικών πηγών, από τη δραματουργία της όπερας, αλλά επίσης και από τις αναλυτικές και ιστορικές προσεγγίσεις της Βυζαντινής Μουσικολογίας, της Εθνομουσικολογίας και Ανθρωπολογίας, της Μουσικής Αισθητικής, της Μουσικής Τεχνολογίας, από τις θεματικές με τις Μουσικές της Μεσογείου, αλλά και της σύγχρονης μουσικής. Το πρόγραμμα του όγδοου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου στην Αθήνα διαρθρώθηκε σε περισσότερους θεματικούς άξονες, που αντιστοιχούσαν ανάλογα και στους στόχους και τα ενδιαφέροντα των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και εστίασαν, εκτός τούτων, σε συζητήσεις στρογγυλής τραπέζης («Η επιστημονική έρευνα για τη Νεοελληνική Έντεχνη Μουσική σήμερα»), σε ειδικά αφιερώματα («Λόγια και λαϊκά διακείμενα στην Νεοελληνική Μουσική: Οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* του Μάνου Χατζιδάκι»), καθώς και σε συνεδρίες ανεξάρτητης θεματικής από τα μέλη των ερευνητικών ομάδων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (π.χ., μεταξύ άλλων, θεματική Μουσικοθεραπείας, θεματική «Πολιτισμός – Εκπαίδευση – Τεχνολογία», συνεδρία «Ερευνητικές προσεγγίσεις στη μουσική εκτέλεση»).

Κατά τα τρία τελευταία χρόνια έχει καθιερωθεί πλέον στο πλαίσιο των διατμηματικών συνεδρίων να πραγματοποιείται και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), προσφέροντας τη δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων, ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού. Στην Αθήνα το Νοέμβριο 2016 ανακοινώθηκε και η υποψηφιότητα της Ε.Μ.Ε. για την ανάληψη της διοργάνωσης του μεγάλου συνεδρίου της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (International Musicological Society, IMS) για το έτος 2022, η οποία εν τω μεταξύ επικυρώθηκε ομόφωνα στο πλαίσιο της Γενικής Συνέλευσης των μελών της IMS που έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια του Διεθνούς Συνεδρίου της IMS στο Τόκιο τον Μάρτιο του 2017.

Όπως διαπιστώνεται, εκτός από την ανάδειξη της μουσικολογικής επιστήμης, ο θεσμός των διατμηματικών συνεδρίων τείνει να διευρύνει τη θεματολογία των διαφόρων πεδίων της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας αλλά και να εμπλουτίσει τη μουσικολογική βιβλιογραφία. Κατά τα τελευταία χρόνια, με την καθιερωμένη ετήσια έκδοση των πρακτικών κάθε συνεδρίου προέκυψαν αξιόλογες εκδόσεις, ειδικοί τόμοι και αφιερώματα, και αναπτύχθηκε επίσης ένας γόνιμος διάλογος που ανέδειξε τα επίκαιρα ζητήματα της σύγχρονης μουσικολογικής επιστήμης στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το 2016 το Διατμηματικό Συνέδριο εντάχθηκε και στις εκδηλώσεις για τον εορτασμό των 25 ετών λειτουργίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και πραγματοποιήθηκε με την ευγενική υποστήριξη του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να απευθύνω ειλικρινείς ευχαριστίες προς όλους τους φορείς για την στήριξη των εργασιών του Ένατου Διατμηματικού Συνεδρίου, ιδιαιτέρως προς τον πρόεδρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., κ. Αχιλλέα Χαλδαιάκη και τον συνάδελφο κ. Νίκο Μαλιάρα, καθηγητή του Ε.Κ.Π.Α., που ανέλαβε τον γενικό συντονισμό του συνεδρίου. Θερμές ευχαριστίες εκφράζω επίσης στα μέλη της Οργανωτικής και Επιστημονικής Επιτροπής του όγδοου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που συνέβαλαν καθοριστικά στην υλοποίηση αυτής της διευρυμένης διατμηματικής σύμπραξης και υποστήριξαν αυτό τον κοινό στόχο προβολής και διάχυσης της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας.

Εύη Νίκα-Σαμψών
Καθηγήτρια Α.Π.Θ.
Πρόεδρος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Res facta – Super librum.
Καταγραφή και αυτοσχεδιασμός στη μουσική της Αναγέννησης

Σωκράτης Γεωργιάδης

Κάθε φορά που στην εποχή μας επιθυμούμε να προσεγγίσουμε σε βάθος μια μουσική, πέρα από τις προφανείς ευκολίες με τις οποίες η σύγχρονη τεχνολογία και η *επανάσταση της ηχογράφησης* μας έχουν προικίσει, έχουμε, κατά κανόνα, την ανακλαστική τάση να αναζητήσουμε ένα αποτυπωμένο μουσικό κείμενο· μία κάποιας μορφής "παρτιτούρα". Ακόμη και στις περιπτώσεις που η αναζήτησή μας ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της έντεχνης μουσικής, συχνά ανεξάρτητα από την παράδοση και τις καταβολές μας, θα προσπαθήσουμε να βρούμε ή ακόμη και να συντάξουμε κάποιας μορφής καταγραφή, την οποία θα θέσουμε ως σημείο αναφοράς και εκκίνησης της εργασίας μας. Πόσο όμως έγκυρη και πλήρης είναι μια τέτοια προσέγγιση; Πόσο ακριβής και πλήρης είναι η ίδια η καταγραφή; Ιδιαίτερα όταν αναφέρεται στις μουσικές μιας περιόδου που αποτελεί για εμάς έναν κατεξοχήν *ξένο και μακρινό τόπο*, στον οποίο η έρευνα μας δείχνει όλο και πιο ξεκάθαρα ότι, πράγματι, οι άνθρωποι τότε *κάνανε τα πράγματα αλλιώς*;

Επιχειρώντας να προσεγγίσουμε τα παραπάνω ερωτήματα και τις συνέπειες που οι πιθανολογούμενες απαντήσεις σε αυτά ενέχουν για τον τρόπο με τον οποίο κατανοούμε, ακούμε αλλά και ερμηνεύουμε τη μουσική της Αναγέννησης, θα προσπαθήσουμε σε αυτό το κείμενο να αναδείξουμε, κατ' ανάγκη συνοπτικά, κάποιες από τις ιδιαίτερες πτυχές της συνθετικής σκέψης αλλά και της μουσικής πράξης, όπως αυτές ιχνογραφούνται μέσα στα κείμενα της περιόδου που ορίζει τη μετάβαση από τον όψιμο Μεσαίωνα στην αναγεννησιακή πολυφωνία· μιας περιόδου που φαίνεται να καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ιστορία της εξέλιξης της πολυφωνικής φωνητικής μουσικής, επιδρώντας καίρια στο σύνολο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης.

Κομβικό ρόλο σε αυτή μας την αναζήτηση θα αποτελέσουν οι έννοιες της καταγεγραμμένης μουσικής – *res facta* – σε συνδυασμό με την εκτός κειμένου εκτέλεση – *super librum* – των πολυφωνικών συνθέσεων. Παρακολουθώντας την ιστορία της αντιπαραβολής και του συσχετισμού των δύο αυτών όρων, θα αποπειραθούμε να εστιάσουμε σε κάποια από τα ερωτήματα που οι απόπειρες ερμηνείας τους από τους σύγχρονους μελετητές αναδεικνύουν, καθώς και τις πιθανές συνέπειες των ευρημάτων της έρευνας στην προσέγγιση της πραγματικής φύσης των σωζόμενων καταγραφών. Στη βάση αυτών των ερωτημάτων, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε την ιδιαίτερη σχέση της τεκμηριωμένης στα κείμενα της περιόδου πρακτικής με αυτό που σήμερα θα μπορούσαμε να ονομάσουμε καθοδηγούμενο αυτοσχεδιασμό: την επιτέλεση αλλά, ίσως ακόμη περισσότερο, την ανασύνθεση μιας μουσικής με σημείο εκκίνησης την διαθέσιμη καταγραφή του μουσικού της κειμένου.

Res facta – super librum

Σημείο εκκίνησης της αναζήτησής μας αποτελεί ο λόγιος, θεωρητικός και συνθέτης Johannes Tinctoris (1435-1511). Όπως μας πληροφορεί ο E. T. Ferand, ανατρέχοντας στις καταβολές του όρου στο ομώνυμο άρθρο του, «ο όρος *Resfacta*», γραμμένος, όπως

αναφέρει, ως μία λέξη, «εμφανίζεται τόσο στο *Terminorium musicae diffinitorium*, που έχει συνταχθεί πριν από το 1476 αλλά εκδόθηκε ίσως δύο δεκαετίες αργότερα, όσο και στο *Liber de arte contrapuncti*, που συντάχθηκε το 1477»[1] και φαίνεται, σύμφωνα τουλάχιστον με την απόδοση των αντίστοιχων χωρίων από τον Ferand, να ερμηνεύεται

> […] είτε ως μία γραμμένη αντιστικτική σύνθεση, απλή ή διανθισμένη, σε αντιδιαστολή με την αυτοσχεδιασμένη αντίστιξη, πάλι απλή ή διανθισμένη, είτε ως διανθισμένη σε αντιδιαστολή με την απλή, ανεξάρτητα από το αν είναι καταγεγραμμένη ή αυτοσχεδιαζόμενη, ανάλογα με τον ποιον Tinctoris θα πιστέψουμε, αυτόν του *Ars contrapuncti* ή αυτόν του *Diffinitorium*.[2]

Όπως μάλιστα επιπρόσθετα μας πληροφορεί ο Ferand, παραθέτοντας μια σειρά αναφορών σχετικά με τα ευρήματα της αναζήτησης του όρου σε κείμενα της περιόδου, η *resfacta* φαίνεται να συσχετίζεται, αν όχι να ταυτίζεται, πέρα από το *cantus compositus* του *Diffinitorium*, με όρους όπως η *musica figurativa* (*figurata*) ή *mensurata* του Guillaume Guerson, το *cantus organicus* του Guilelmus Monachus, καθώς και με το γαλλικό *chose faite*,[3] στοιχεία που, ελλείψει πρωιμότερων αναφορών κατά την περίοδο της έρευνάς του, τον οδηγούν στο να πιθανολογήσει την απόδοση της πατρότητας του όρου στον ίδιο τον Tinctoris.

Αρκετά χρόνια μετά, ασκώντας κριτική αλλά και ταυτόχρονα επεκτείνοντας τις υποθέσεις του Ferand, η Margaret Bent, στο άρθρο της «*Resfacta* and *Cantare Super Librum*»,[4] εστιάζει κατά κύριο λόγο στην ερμηνεία των θεωρούμενων ως αμφιλεγόμενων τμημάτων, παραπέμποντας σε αυτά που ο ίδιος ο Tinctoris παραθέτει στο *Liber de arte contrapuncti*. Υποστηρίζοντας ότι στη βάση του προβλήματος της συμφιλίωσης των φαινομενικών αντιφάσεων των δηλώσεων του Tinctoris βρίσκεται η εξομοίωση του όρου *cantare super librum* με την έννοια του αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού, προτείνει μια πιο ευρεία και περιεκτική ερμηνεία του αυτοσχεδιασμού, ενώ παράλληλα φωτίζει μία ιδιαίτερα κομβική πτυχή του κειμένου του Tinctoris: αυτή της διαφαινόμενης σχέσης της *Resfacta* με τον συσχετισμό όλων των φωνών σε ό,τι αφορά την ορθή χρήση των κανόνων των διαστημάτων αλλά, όπως υποστηρίζει, και της μετρικής[5] με τον τενόρο αλλά και πολλαπλώς – *multipliciter* – μεταξύ τους, σε αντιδιαστολή με την υποχρέωση κάθε φωνής να συμφωνεί μόνο με τον τενόρο και όχι με τις υπόλοιπες, στην περίπτωση του *cantare super librum*.

Επιπρόσθετα, η Bent επισημαίνει δύο βασικούς παράγοντες, οι οποίοι φαίνεται να διαλανθάνουν της προσοχής παλαιότερων μελετητών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

> 1. Δεν υπάρχει απόδειξη ότι οι συνθέτες του 15ου αιώνα χρησιμοποιούσαν παρτιτούρες στη διαδικασία της σύνθεσης. Ένας συνθέτης θα μπορούσε να επεξεργαστεί τις ιδέες του ή/και να υλοποιήσει τις διανοητικές του συλλήψεις, μεταφέροντας τις, όπως αναφέρει, *διαδοχικά επινοημένες* πάρτες, είτε προφορικά είτε γραπτά, στους τραγουδιστές που τότε υποκαθιστούσαν τη λειτουργία της καταγεγραμμένης παρτιτούρας με το να παρέχουν ακουστικό, όχι οπτικό, έλεγχο στις συνηχήσεις.

[1] Ernest T. Ferand, "What Is *Res Facta*", *Journal of the American Musicological Society* 10/3, 1957, σ. 141-150: 142.

[2] Ferand, ό.π., σ. 143.

[3] Για μια αναλυτική παρουσίαση των αναφορών στο *chose faite* καθώς και τον πιθανολογούμενο από τον Ferand συσχετισμό του με το *cantus fractus*, βλ. Ferand, ό.π., σ. 143-150.

[4] Margaret Bent, "*Resfacta* and *Cantare Super Librum*", *Journal of the American Musicological Society* 36/3, 1983, σ. 371-391.

[5] Για το ζήτημα αυτό καθώς και για την ερμηνεία του όρου *multipliciter*, βλ. Bonnie Blackburn, "On Compositional Process in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society* 40/2, 1987, σ. 210-284: 255.

> 2. Έργο του τραγουδιστή ήταν να εφαρμόσει την εκπαίδευσή του στην αντίστιξη, στην παραγωγή ήχων που υλοποιούσαν ορθά τις προθέσεις της καταγεγραμμένης σημειογραφίας [...]. Το να τραγουδάς μουσική από καταγεγραμμένη σημειογραφία προϋπέθετε τη γνώση των ίδιων κανόνων μετρικής και συμφωνίας με αυτούς που θα ίσχυαν αν η μουσική είχε επινοηθεί στο μυαλό του τραγουδιστή. Και στις δύο περιπτώσεις, θα έπρεπε να ακούσει αυτό που συνέβαινε και να χρησιμοποιήσει τις αντιστικτικές του γνώσεις για να ανταποκριθεί και να προσαρμοστεί σε αυτό που ακούγεται. Με αυτόν τον τρόπο, ο τραγουδιστής δεν τραγουδούσε απλά τις καταγεγραμμένες νότες, ούτε όμως απομακρυνόταν από αυτές. Αντίθετα, χρησιμοποιώντας τες ως σημείο εκκίνησης, εφαρμόζοντας τις αντιστικτικές του γνώσεις και τη musica ficta, την εξοικείωση που αποκτήθηκε στην πρόβα του κομματιού, τη γνώση του στιλ και το ακουστικό του κριτήριο [aural judgment], είχε σαν στόχο να κάνει τη μουσική να ακούγεται σωστά. Ο ρόλος του δεν ήταν μόνο φωνητικός αλλά διανοητικός. Ήταν ένας ενεργός εταίρος του συνθέτη στην υλοποίηση της καταγεγραμμένης σύνθεσης και ένας ενεργός συμμετέχων στη δημιουργία νέας αντίστιξης. Και οι δύο δραστηριότητες προϋπέθεταν το ίδιο υπόβαθρο δεξιοτήτων και εμπειρίας και παρόμοιο σχεδιασμό και δοκιμή [rehearsal].[6]

Έτσι, αντιπαραβάλλοντας τις αναφορές στο *Liber de arte contrapuncti* με αυτές του *Diffinitorium* και σχολιάζοντας ταυτόχρονα τις αποστάσεις που ο Tinctoris φαίνεται να παίρνει από τη χρήση του όρου *Resfacta* στην κοινή[7] γλώσσα της εποχής, τα παραδείγματα που ο Tinctoris παραθέτει, αλλά και τη χρήση τους σε άλλα κείμενα και πηγές της περιόδου, η Margaret Bent προσπαθεί να επαναπροσεγγίσει τη σχέση των δύο όρων στη βάση μιας λιγότερο πολωτικής απόδοσής τους, καταλήγοντας στο ότι:

> Η *Resfacta* είναι σύνθεση, συνήθως αλλά όχι απαραίτητα καταγεγραμμένη, ένα κομμάτι που ολοκληρώνεται προκύπτοντας ως αποτέλεσμα της εφαρμογής και επιλογών από τους κανόνες της αντίστιξης. Παρ' όλα αυτά, η *διαδοχική* κατασκευή αυτών των μερών θα είναι συνήθως διακριτή στο τελικό προϊόν. *Cantare super librum* είναι το να τραγουδάει κανείς αντιστικτικά, ακολουθώντας αυστηρούς κανόνες διαστηματικών συνδυασμών σε σχέση με έναν τενόρο και, [ανάλογα] με την εμπειρία και την ικανότητα, σε σχέση επίσης με άλλες προϋπάρχουσες φωνές. Προϋποθέτει προσεκτική, *διαδοχική* προετοιμασία. Συνεπώς, η *Resfacta* και το *Cantare super librum* διαφέρουν αλλά δεν αντιτίθενται επί της αρχής. Και πράγματι, τα αποτελέσματά τους μπορεί να είναι τόσο κοντινά, ώστε μια [εκ των υστέρων] διάγνωση του τρόπου παραγωγής τους να μην είναι δυνατή. Ο Tinctoris δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπίζεται ως μια αυθεντία στις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές και αρκετές παραδοχές σχετικά με τη φύση του πρώιμου αυτοσχεδιασμού θα χρειαστεί να επανεξεταστούν.

Και ολοκληρώνει, επισημαίνοντας:

> Όπως συμβαίνει συνήθως, η αναθεώρηση μιας αποδεκτής άποψης δεν περιλαμβάνει την αντιστροφή της αλλά την αναγνώριση των πιο ανεπαίσθητων διαστάσεων του προβλήματος.[8]

[6] Bent, ό.π., σ. 376-378.

[7] Βλ. *Vulgariter*, *Communiter*. Παρακολουθώντας τις παρατηρήσεις αλλά και τις αναλύσεις που διατυπώνονται τόσο από τη Bent όσο και από τους υπόλοιπους μελετητές σχετικά με την ερμηνεία των λατινικών όρων που χρησιμοποιεί ο Tinctoris, ο οποίος όντως ανήκει στις περιπτώσεις των λογίων θεωρητικών με ακαδημαϊκή συγκρότηση και βάθος, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, κατά κανόνα, τα κείμενα αυτά μεταφέρονται στα λατινικά έτσι ώστε, κατά την έκδοσή τους, να αποκτήσουν το αντίστοιχο κύρος ως λόγια θεωρητικά συγγράμματα στην επιστημονική γλώσσα της εποχής. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Blackburn, ό.π., σ. 216.

[8] Bent, ό.π., σ. 391. Η έμφαση στη χρήση του όρου *διαδοχική* είναι δική μου. Καθώς η δυσκολία εξισορρόπησης και συγκερασμού οριακών και δυνητικά αντικρουόμενων ερμηνειών φαίνεται πολύ πιο

Προχωρώντας ακόμη περισσότερο, η Bonnie Blackburn, στο άρθρο της «On Compositional Process in the Fifteenth Century», αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στο ζήτημα της *resfacta*, θέτοντας μια σειρά κρίσιμων ερωτημάτων και εστιάζοντας με ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στην ερμηνεία των ορισμών και το βάρος των λέξεων που ο ίδιος ο συγγραφέας του *Liber de arte contrapuncti* χρησιμοποιεί. Περιορίζοντας την έννοια της *διαδοχικής κατασκευής* αυστηρά στην έννοια της αντίστιξης,[9] και έχοντας επισημάνει τις διαδοχικές περιπτώσεις της χρήσης του όρου από τον Tinctoris, υποστηρίζει ότι:

> Η διαφορά δεν έγκειται ούτε στον αριθμό των φωνών, ούτε και στους κανόνες που θα ακολουθηθούν, αλλά στη συνθετική διαδικασία. Η αντίστιξη είναι διαδοχική. Οι φωνές μιας *res facta* μπορούν να συντεθούν ταυτόχρονα ή και διαδοχικά, όμως σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση τα μέρη θα πρέπει να ρυθμιστούν έτσι ώστε κανένα αντιστικτικό λάθος να μην εμφανίζεται ανάμεσά τους. Η *res facta duarum partium* δεν είναι αντίστιξη αλλά ένα "ντουέτο" από δύο νεοσυντεθειμένες φωνές που συνδέονται μεταξύ τους. Αυτό δεν αποτελεί ερμηνεία. Ο Tinctoris δίνει τον ορισμό στο *Diffinitorium*: «Ένα ντουέτο είναι η σύνθεση δύο μόνο φωνών, όπου η μία συντίθεται σε σχέση με την άλλη».[10]

Και είναι ακριβώς αυτό το σημείο και η εστίαση στη διαφοροποίηση της σύνθεσης, με την έννοια της πρωτότυπης – νέας – κατασκευής, σε αντιδιαστολή με την αντίστιξη πάνω σε ένα προϋπάρχον cantus firmus[11] που, σε συνδυασμό με τον τρόπο που ο Tinctoris επιλέγει τις λέξεις που χρησιμοποιεί, οδηγεί την Blackburn στο να συμπεράνει ότι:

> Το να τραγουδάει κανείς πάνω από το βιβλίο είναι μια *τέχνη του εκτελεστή* [*a performer's art*] κατά πολύ όμοια με το να τραγουδάει κανείς τη *musica ficta*. Είναι μια διαδικασία και γι' αυτό το λόγο δεν υπάρχει ένα ουσιαστικό για να την περιγράφει.[12]

καθαρά στο πρωτότυπο, το παραθέτω εδώ αυτούσιο: «In sum, *resfacta* is composition, usually but not necessarily written, a completed piece resulting from application of, and choices between, the rules of counterpoint. The successive construction of those parts will still usually be perceptible in the finished product. *Cantare super librum* is the singing of counterpoint, following strict rules of interval combinations in relation to a tenor, and with experience and skill, to other pre-existing parts as well. It requires careful successive preparation. *Resfacta* and singing *super librum* therefore differ but do not contrast in principle, and indeed their result may be so close together as to defy diagnosis. Tinctoris can no longer be regarded as an authority for improvisatory practices, and several assumptions about the nature of early improvisation will need to be reexamined. As is often the case, the revision of an accepted view involves not its reversal but a recognition of the subtler dimensions of the problem».

[9] Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ερμηνεύοντας τον Tinctoris: «Ο ορισμός [της αντίστιξης] δεν αφορά τον συνολικό αριθμό των φωνών που εμπλέκονται αλλά τη σχέση της κάθε φωνής με τον τενόρο. Ο τενόρος είναι δοσμένος, ενώ η άλλη φωνή προστίθεται. Ένας ήχος τοποθετείται απέναντι σε κάποιον άλλο που ήδη υπάρχει. Αυτό προκύπτει και από τα παραδείγματα στην πραγματεία της αντίστιξης, στην οποία η δοσμένη φωνή τιτλοφορείται *tenor* ενώ η προστιθέμενη *contrapunctus*. Η αντίστιξη, λοιπόν, είναι διαδοχική σύνθεση. Μία φωνή προστίθεται σε μία άλλη υπάρχουσα φωνή. Μπορεί να είναι απλή, αυστηρά νότα έναντι νότας με τις ίδιες χρονικές διάρκειες, ή διανθισμένη, στην οποία αρκετές νότες, της ίδιας ή διαφορετικής διάρκειας, μπορούν να τοποθετηθούν έναντι μίας νότας. Και τα δύο είδη μπορούν να υλοποιηθούν γραπτά ή στο μυαλό» (Blackburn, ό.π., σ. 252).

[10] Blackburn, ό.π., σ. 254.

[11] Για την επισήμανση αυτής της διαφοροποίησης, βλ. επίσης Bent, ό.π., σ. 380.

[12] Blackburn, ό.π., σ. 256.

Περί μνήμης και αυτοσχεδιασμού

Αξιοποιώντας τα νέα ευρήματα της έρευνας και εμβαθύνοντας στις διαφορετικές προεκτάσεις των συλλογισμών που διατυπώθηκαν από προηγούμενους μελετητές, και ο Rob Wegman θα λάβει ενεργό μέρος σε αυτή τη συζήτηση. Σχεδόν μία δεκαετία αργότερα, στο άρθρο του «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500»,[13] θα επισημάνει ότι:

> Στη μεσαιωνική παράδοση της θεωρίας της αντίστιξης (που εκτείνεται πίσω στα 1330), η παραδοχή ότι η αντίστιξη μπορεί πράγματι να ασκηθεί και γραπτά έρχεται συγκριτικά όψιμα, και ακόμη και τότε μόνο περιστασιακά, σε πραγματείες με αποδεδειγμένα ακαδημαϊκή στόχευση. Ο Prosdocimus de Beldemandis, *διδάκτωρ* στο Πανεπιστήμιο της Padua, γράφει στα 1412 ότι «η αντίστιξη, θεωρούμενη κατά κυριολεξία, είναι δύο ειδών, φωνητική και γραπτή: φωνητική, η οποία εκφέρεται, και γραπτή, η οποία καταγράφεται [σημειογραφικά]».[14]

Σε ένα πρόσφατο άρθρο του για τον *αυτοσχεδιασμό ως έννοια και πρακτική κατά τον 15ο αιώνα*,[15] και ο Philippe Canguilhem θα επισημάνει το παραπάνω τμήμα από τον Prosdocimus de Beldemandis, παραθέτοντας όμως και μία ακόμη φράση:

> Όλα όσα θα ειπωθούν για την αντίστιξη παρακάτω θα πρέπει να είναι κατανοητό ότι αφορούν και στις δύο.[16]

Για να συνεχίσει, σχολιάζοντας:

> Για να κατανοήσουμε το βάρος αυτής της παρατήρησης θα πρέπει να θυμηθούμε ότι, όπως μαρτυρούν πολυάριθμες πραγματείες, η παιδαγωγική της αντίστιξης αποτελούσε μια προφορική πρακτική, την οποία τα παιδιά μελετούσαν παράλληλα με το μέλος και τη μετρική μουσική. Το υψηλό ποσοστό συνοπτικών πραγματειών γραμμένων σε καθομιλούμενες γλώσσες παραπέμπει στην προφορική διδασκαλία που στόχευε σε *συνηθισμένους τραγουδιστές, οι οποίοι χρειάζονταν να μάθουν στοιχειώδεις τεχνικές και των οποίων η γραπτή (ή ακόμη και η προφορική) δυνατότητα χρήσης των λατινικών ήταν αβέβαιη*.[17]

Έχοντας κατά νου αυτές τις επισημάνσεις, ας επιστρέψουμε και πάλι στις συγκεκριμένες αναφορές[18] του Tinctoris στη *res facta* και το *cantare super librum*. Όπως

[13] Rob C. Wegman, "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society* 49/3, 1996, σ. 409-479.

[14] Όπως παρατίθεται από τον Wegman: "That counterpoint taken in the proper sense is twofold, vocal and written: vocal, that which is uttered, and written, that which is notated" (Wegman, ό.π., σ. 431).

[15] Philippe Canguilhem, "Improvisation as concept and musical practice in the fifteenth century", στο: A. M. Busse Berger & Jesse Rodin (επιμ.), *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, κεφ. 9, σ. 149-163.

[16] Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus, 33*, όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 156.

[17] Βλ. Canguilhem, ό.π., σ. 157. Τα *όσα αναφέρονται με έμφαση* αποτελούν παραπομπή του Canguilhem στη Sarah Fuller, "Organum – *discantus* – *contrapunctus* in the Middle Ages", στο: Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 477-502: 495-496, όπως επισημαίνεται από τον ίδιο.

[18] Για λόγους πληρότητας, παραθέτουμε εδώ το πρωτότυπο κείμενο από το *Liber de arte contrapuncti* (1477), II.xx, καθώς και την αγγλική απόδοσή του από την Bent, ό.π., σ. 372-373:

1. Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente, et in quo resfacta a contrapuncto differt.
2. Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente.
3. Contrapunctus qui scripto fit communiter resfacta nominatur.
4. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur.

1. [τίτλος κεφαλαίου:] That counterpoint, both simple and diminished, is made in two ways, that is, in writing or in the mind, and how resfacta differs from counterpoint.

επισημαίνει ο Wegman:

> Αυτό που είναι αξιοσημείωτο εδώ δεν είναι ότι ο Tinctoris αναγνωρίζει την ύπαρξη της αυτοσχεδιαζόμενης αντίστιξης [extemporized counterpoint], γιατί αυτή είναι η έννοια με την οποία η αντίστιξη γίνεται αντιληπτή *tout court* ("με την απόλυτη έννοια"). Πράγματι, γι' αυτόν η ίδια η έκφραση "αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη" δεν θα μπορούσε να είναι παρά ένας πλεονασμός: αν η αντίστιξη και το discantus είναι γενικά προφορικά, τότε είναι η γραπτή πολυφωνία αυτή που χρειάζεται ένα διαφοροποιητικό επίθετο (*cantus compositus*, *res facta*).[19]

Βέβαια, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί και ο Wegman, «το ερώτημα της σημασίας της γραφής έχει σημαντικές κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις». Ο κόσμος του Tinctoris είναι ένας κόσμος που απέχει πάρα πολύ από εμάς. Πρόκειται για έναν κόσμο εδραιωμένο σε μια μακραίωνη και εξαιρετικά πολυσχιδή παράδοση προφορικότητας· έναν κόσμο που, σε αντίθεση με τη δική μας κειμενοκρατική καθημερινότητα, βρίσκεται στην αυγή της τυπογραφίας και δείχνει, ως επίγονος μιας μακραίωνης παράδοσης, να μεταχειρίζεται την γραφή ως ένα βοηθητικό εργαλείο στην προσπάθειά του να υποστηρίξει ιδιαίτερα αποτελεσματικές και ισχυρά εδραιωμένες μνημοτεχνικές ικανότητες. Σε αντίθεση με τα αισθητικά κριτήρια και την αντίληψη που ανάγουν τον συνθέτη και τις ιδέες του στη σφαίρα του έργου τέχνης και που σταδιακά αναδύονται κυρίως μετά τον 18ο αιώνα, σε αυτή την περίοδο τα πράγματα δείχνουν να είναι εντελώς διαφορετικά. Όπως υποστηρίζει ο Wegman:

> Η αισθητική ευαισθησία που μπορούμε να διακρίνουμε στα γραπτά του Tinctoris, για παράδειγμα, αφορά αποκλειστικά στην ακουστική αντίληψη της μουσικής ως ένα ηχητικό φαινόμενο, με το κρίσιμο κριτήριο να είναι η *γλυκύτητα* (*suavitas*, *suavitudo*, *dulcedo*). Το ότι κάποιο μουσικό δρώμενο θα μπορούσε να βασίζεται στη σημειογραφία αποτελούσε μια τυχαία περίσταση: δεν επηρέαζε τα αισθητικά κριτήρια με τα οποία θα κρινόταν. Όχι απρόσμενα, λοιπόν, το *compositio* αποτελούσε έναν κυρίως τεχνικό όρο, που κάλυπτε όλη την καταγεγραμμένη αντίστιξη – συμπεριλαμβανομένων και αυτών που θα αποκαλούσαμε ασκήσεις, αν και κατά πάσα πιθανότητα αυτές σπάνια θα καταγράφονταν.

Σύμφωνα με τον Wegman, το καθοριστικό κριτήριο που χαρακτηρίζει εξίσου ως *compositio* ή res facta μια άσκηση αντίστιξης, μια Λειτουργία cantus firmus ή ένα μοτέτο τενόρου είναι η χρήση της γραφής. Για να συνεχίσει:

> Είναι αλήθεια ότι τα τελευταία θα απολάμβαναν αναμφισβήτητα κατά πολύ υψηλότερη πολιτισμική αξία σε αυτή την περίοδο. Εντούτοις, θα αντλούσαν αυτή την αξία όχι από το γεγονός ότι αποτελούσαν *compositiones* (το οποίο τις διαχωρίζει από την προφορική πολυφωνία αλλά όχι από τις ασκήσεις) αλλά από τον βαθμό στον οποίο ενσωμάτωναν "τέχνη" ["art"] και "επινόηση" ["invention"] (κάτι που τα διαχωρίζει από τις ασκήσεις αλλά όχι απαραίτητα από την προφορική πολυφωνία).[20]

Είναι όμως πράγματι έτσι; Θα μπορούσαμε, στους αντίποδες, να υποστηρίξουμε ότι η τεχνική κατάκτηση της καταγραφής, η οποία πράγματι – δεν θα πρέπει να το λησμονούμε – έχει ακόμη τη μορφή της ανεξάρτητης πάρτας και όχι της παρτιτούρας, δεν παίζει κάποιο σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της συνθετικής σκέψης; Θα ήταν μάλλον

2. Furthermore, counterpoint, both simple and diminished, is made in two ways, that is, either in writing or in the mind.
3. Counterpoint that is written is commonly called resfacta.
4. But that which we make together mentally we call counterpoint in the absolute [sense], and they who do this are vulgarly said to sing upon the book.

[19] Wegman, ό.π., σ. 431.

[20] Wegman, ό.π., σ. 434.

υπερβολικό να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο. Αντίθετα, στο βαθμό που η καταγραφή αποτελεί ένα αποτελεσματικό εργαλείο – αν και όχι απαραίτητα τον αποκλειστικό φορέα ενσωμάτωσης μουσικού υλικού αυξημένης πολυπλοκότητας – θα μπορούσε να αποτελεί πρόκριμα στην πορεία εξέλιξης της συνθετικής πράξης προς ένα υψηλότερο επίπεδο τεχνικής και, συν τω χρόνω, καλλιτεχνικής απαρτίωσης. Κάτι αντίστοιχο δηλαδή με αυτό που συνέβη στη λογοτεχνία, όπου στη μετάβαση από την προφορικότητα προς την υιοθέτηση της χρήσης του γραπτού λόγου, η δυνατότητα επαναπροσέγγισης της τελικής μορφής ενός καταγεγραμμένου κειμένου έδωσε τη δυνατότητα για διορθώσεις και αναθεωρήσεις από τους ίδιους τους δημιουργούς αλλά και σχολιασμού, κριτικής και εν γένει διάδρασης από την πλευρά των αποδεκτών· στοιχεία που σε άμεση και έμμεση συνέργεια οδήγησαν στην εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών και την σταδιακή επινόηση εκτενών και περίπλοκων μορφών – εξέλιξη που πιθανότατα δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την ύπαρξη του καταγεγραμμένου τεκμηρίου. Ίσως τα μυστικά μιας άλλης τέχνης, που όμως φαίνεται να μοιράζεται με τη μουσική αρκετούς κοινούς τόπους, θα μπορούσαν να φωτίσουν την εικόνα.

Κινούμενος προς αυτή την κατεύθυνση και επιχειρώντας να συσχετίσει τη θεωρία του 15ου αιώνα με το πολιτισμικό υπόβαθρο της εποχής σε μια προσπάθεια να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού γίνεται αντιληπτό σε αυτή την περίοδο, και ο Philippe Canguilhem υποστηρίζει ότι θα πρέπει να στραφούμε προς τις ποιητικές και ρητορικές θεωρίες της περιόδου. Μάλιστα, όπως επισημαίνει, οι πολυάριθμες αναφορές σε ποιητές και ρήτορες της αρχαιότητας που ο Tinctoris παραθέτει στην πραγματεία του για την αντίστιξη – και οι οποίες περιλαμβάνουν τον Όμηρο, τον Αριστοτέλη, τον Κικέρωνα, τον Οράτιο και τον Βιργίλιο – μας ενθαρρύνουν να ακολουθήσουμε αυτό τον δρόμο.[21] Έτσι, απηχώντας και ενισχύοντας τα ευρήματα της έρευνας που η Anna Maria Busse Berger παρουσιάζει ήδη από την προηγούμενη δεκαετία στο βιβλίο της *Medieval Music and the Art of Memory*,[22] ο Canguilhem, ακολουθώντας μια πορεία αναζήτησης των μοντέλων που τροφοδοτούν το ενδιαφέρον για την *αυθόρμητη δημιουργία* [spontaneous creation] κατά τον 15ο αιώνα, οδηγείται, μέσα από μια διαδρομή που έλκει τις καταβολές της από τους φλωρεντινούς ουμανιστικούς κύκλους, στον Κουιντιλιανό[23] και το *Institutio Oratoria*.[24] Όπως αναφέρει ο Canguilhem:

> Ο Κουιντιλιανός θεωρεί τον αυτοσχεδιασμό καθοριστικής σημασίας για την τέχνη του ρήτορα. *Η κορωνίδα όλης της μελέτης μας και το υψηλότερο έπαθλο των μακροσκελών κόπων μας είναι η δύναμη του αυτοσχεδιασμού*. Στο δέκατο βιβλίο της πραγματείας του αναδεικνύει δύο συγκεκριμένες αυτοσχεδιαστικές τεχνικές. Η πρώτη συνίσταται στην υιοθέτηση μιας λογικής μεθόδου για την ακριβή οργάνωση της σειράς των μερών της ομιλίας. Εδώ ο Κουιντιλιανός εφαρμόζει τις αρχές της τέχνης της μνήμης, οι οποίες εμφανίζονται, μεταξύ άλλων, στην πραγματεία *Ad Herrenium* που είχε αποδοθεί στον Κικέρωνα. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης οι αρχές αυτές εφαρμόστηκαν στη μουσική παιδαγωγία με διάφορους τρόπους. Σχετικά με τη δεύτερη τεχνική, ο Κουιντιλιανός εξηγεί ότι ο

[21] Canguilhem, ό.π., σ. 150.

[22] Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2005.

[23] Marcus Fabius Quintilianus (περ. 35 – περ. 100): Ρωμαίος ρήτορας, νομικός και παιδαγωγός ισπανικής καταγωγής. Το δωδεκάτομο έργο του *Institutio Oratoria* πάνω στη θεωρία και την πράξη της ρητορικής ασκεί επιρροή αρκετούς αιώνες μετά τον θάνατό του. Κατά τον Μεσαίωνα η γνώση για το έργο του υποχωρεί, για να έρθει και πάλι στο προσκήνιο ύστερα από την ανακάλυψη ενός ξεχασμένου, πλήρως σωζόμενου χειρογράφου του *Institutio Oratoria* στην μονή St. Gall από τον Poggio Bracciolini το 1416.

[24] Ένα έργο που, όπως παρατηρεί, «διακινείται ευρέως ανάμεσα στους ιταλούς ουμανιστές προτού να κυριαρχήσει σε ολόκληρη την Ευρώπη, ως μείζων πολιτισμική αναφορά κατά την περίοδο της Αναγέννησης». Βλ. Canguilhem, ό.π., σ. 151.

> αυτοσχεδιαστής θα πρέπει να συλλάβει τις ιδέες που θα αναπτύξει διανοητικά. Σε αυτή τη διαδικασία [ο αυτοσχεδιαστής] δέχεται βοήθεια από οράματα (*phantasiai*, στα ελληνικά), *διαμέσου των οποίων ο άνθρωπος είναι ικανός να φαντάζεται πράγματα που δεν είναι παρόντα, σε τέτοιο βαθμό ώστε να έχει την αίσθηση ότι τα βλέπει με τα ίδια του τα μάτια ή ότι τα αναδεικνύει παρουσιάζοντάς τα μπροστά του*. Σύμφωνα με τον Κουιντιλιανό, αυτές οι *phantasiai* θα πρέπει να διαγράφονται ξεκάθαρα μπροστά στα μάτια μας και να γίνονται δεκτές στις καρδιές μας: *γιατί είναι το συναίσθημα και η δύναμη της φαντασίας που μας κάνουν εύγλωττους*.

Και συνεχίζει σχολιάζοντας:

> Αυτές οι παρατηρήσεις δεν μπορούν παρά να μας υπενθυμίσουν την αντιστικτική τεχνική του 15ου αιώνα, κυρίαρχη σε ολόκληρη την Ευρώπη και που στην Αγγλία αναφερόταν ως "sight". Ένας τραγουδιστής που επιθυμούσε να προσθέσει αυθόρμητα μία φωνή στη μελωδία ενός μέλους, φανταζόταν τη νότα που ήθελε να τραγουδήσει μέσα στην έκταση ενός τετράγραμμου συστήματος είτε πάνω είτε κάτω από το μέλος, με το να οπτικοποιεί το σύμφωνο διάστημα που θα παρήγαγε. Αυτή η ιδέα του αυτοσχεδιασμού ως *όραση* [seeing] μπορεί να επισημανθεί στην πραγματεία του Lyonel Power για το descant, όπου [ο συγγραφέας] επιστρατεύει τον όρο *ymaginations* για να αναφερθεί στην αντίστιξη, καθώς και σε μία καταλανική πραγματεία πάνω στο ίδιο θέμα, με τον τίτλο: *Regles de contrapunt al visu*.[25]

Ας σταθούμε όμως λίγο περισσότερο στο παραπάνω απόσπασμα. Αυτό που μας παραθέτει ο Philippe Canguilhem αποτελεί, με μικρές συχνά παραλλαγές, κοινό τόπο σε αρκετά από τα θεωρητικά κείμενα που από την κλασική αρχαιότητα έως τουλάχιστον και την Αναγέννηση αναφέρονται είτε ως θεωρητικά συγγράμματα είτε ως απαύγασμα της εμπειρίας μεγάλων δημιουργών – με την αρχαία, όπως θα δούμε παρακάτω, έννοια του όρου – είτε ακόμη και ως δευτερογενείς μαρτυρίες από καταγραφές λογίων που μαρτυρούν τα επιτεύγματα συγχρόνων τους. Μερικές διευκρινιστικές παρατηρήσεις θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε καλύτερα το περιεχόμενο της παραπάνω παράθεσης.

Τι είναι αυτές οι *phantasiai* που αναφέρει;

Συζητώντας για την έννοια της μνήμης και τον τρόπο με τον οποίο αυτή γίνεται κατανοητή στην εξέλιξη της δυτικής σκέψης και με σημείο εκκίνησης τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, η Mary Carruthers, στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου της για τη Μνήμη, αναφέρει:

> Ένας λειτουργικός ορισμός [functional definition] αντιλαμβάνεται τις λέξεις «αναπαράσταση» [representation] και «εικόνα» [image] με τρόπους που θεωρώ ότι είναι κατά βάση συμβατοί με την αρχαία αντίληψη που ενσωματώνεται σε λέξεις όπως *σήμα* (sême-) και τα παράγωγά του, και την συνακόλουθη διαρκή εξέλιξη της νοητικής εικόνας ως γραφής. Η ομοιότητα ανάμεσα στους δύο όρους της μεταφοράς είναι γνωσιακού τύπου [is one of cognition] (καθώς η λέξη αναπαριστά μία έννοια). Οι δομές τις οποίες αποθηκεύει η μνήμη δεν είναι πραγματικές μικρές εικόνες αλλά ημι-εικόνες [quasi-images],[26] αναπαραστάσεις [representations], με την έννοια ότι η πληροφορία που αποθηκεύεται προκαλεί μια αλλαγή στον εγκέφαλο που την κωδικοποιεί [encodes] (η σύγχρονη λέξη) ή πλάθει [molds] (η αρχαία λέξη) με ένα συγκεκριμένο τρόπο και σε ένα συγκεκριμένο "μέρος" στον εγκέφαλο. Αυτό το είδος της εικόνας χρησιμοποιείται στη συνέχεια ως η βάση για τη σκέψη μέσω μιας διαδικασίας (νόηση) [intellection] που την κατανοεί ως μια διαμόρφωση που υφίσταται σε συγκεκριμένη σχέση με κάτι άλλο – μία "αναπαράσταση" [representation] με την γνωσιακή λειτουργική έννοια, όπως η γραφή αναπαριστά τη γλώσσα.

[25] Canguilhem, ό.π., σ. 151-152.

[26] Δεν είναι, όπως εξηγεί νωρίτερα, πιστές αποτυπώσεις αλλά συμβολοποιημένες αναπαραστάσεις με υποκειμενικό χαρακτήρα.

> Αυτή η διάκριση ανάμεσα στην αντικειμενική και τη λειτουργική αναπαράσταση βρίσκεται πιθανότατα πίσω από την ανάλυση του Αριστοτέλη, στο 450b II-20 του *De memoria* (*Μικρά Φυσικά, Περί Μνήμης και Αναμνήσεως κ.1*), για το πώς μια εικόνα-μνήμης [memory-image], που είναι ως «ένα αποτύπωμα ή σχέδιο μέσα μας» μπορεί επίσης να μας κάνει να θυμηθούμε «αυτό που δεν είναι παρόν». Ο Αριστοτέλης συσχετίζει το σχέδιο της μνήμης με έναν ζωγραφικό πίνακα: «Η εικόνα που ζωγραφίζεται στον πίνακα είναι ταυτόχρονα μία εικόνα και ένα αντίγραφο […]. Και μπορεί κανείς να την σκεφτεί τόσο ως μία εικόνα (zōon) όσο και ως αντίγραφο (eikōn). Ως εικόνα [figure] ή αποτύπωση [picture] είναι ένα αντικείμενο της σκέψης (thēorēma) ή μια εικόνα (phantasma). Όμως, στο βαθμό που είναι [εικόνα] κάποιου άλλου πράγματος, είναι ένα είδος αντιγράφου (oion eikon) και μία υπόμνηση (mnēmoneuma)».[27]

Και ποια είναι αυτά τα *πράγματα* που σύμφωνα με τον Κουιντιλιανό *ο ρήτορας* – για τον Canguilhem και εμάς ο *αυτοσχεδιαστής* – *φαντάζεται*;

Όπως επισημαίνει η Mary Carruthers, η λατινική λέξη *res* δεν περιορίζεται σε αντικείμενα των αισθήσεων, αλλά περιλαμβάνει έννοιες, γνώμες και συναισθήματα.[28]

Αναλύοντας τα βασικά στάδια της προετοιμασίας μιας ομιλίας στο πλαίσιο της ρητορικής τέχνης αλλά και της σύλληψης της προετοιμασίας και της καταγραφής ενός λόγιου κειμένου πριν την τελική προφορική παρουσίασή του στο κοινό, η Carruthers παραθέτει στο βιβλίο της έναν ικανό αριθμό αναφορών από τις τεχνικές που οι λόγιοι του Μεσαίωνα αντλούν από την αρχαιότητα και που όντως φαίνεται να έχουν σημαντικές αντιστοιχίες με τη μουσική. Έχοντας αναφερθεί εκτενώς στις προϋποθέσεις και την εκπαίδευση των κειμενογράφων / ποιητών, την χρήση της μνήμης και τους μηχανισμούς ανάσυρσης, ανασυνδυασμού και μορφοποίησης, επικαλείται ένα σημαντικό αριθμό κειμένων από την κλασική αρχαιότητα έως και τον όψιμο Μεσαίωνα, που είναι σε θέση να φωτίσουν πολλά από τα σκοτεινά σημεία των δικών μας αναζητήσεων. Όπως σημειώνει:

> Πριν εξετάσουμε το τελικό προϊόν, το ίδιο το βιβλίο, που όχι μόνο προκύπτει από τη μνήμη αλλά και την εξοπλίζει [furnishes], θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε λεπτομερώς το πώς, σύμφωνα με τους συγγραφείς, θα έπρεπε να προχωρήσει η πράξη της κατασκευής ενός κειμένου έτσι ώστε να τονιστούν οι καταβολές του στις δραστηριότητες της μνήμης. Νομίζω ότι κατά τη διάρκεια της πραγμάτευσής μου θα γίνει σαφές ότι οι όροι *προφορικός* και *γραπτός* αποτελούν ανεπαρκείς κατηγορίες για να περιγράψουν τι πραγματικά συνέβαινε στην παραδοσιακή σύνθεση. Αντί αυτών θα πρότεινα τον όρο *σύνθεση εξαρτημένη από τη μνήμη* [*memorative composition*] και θα τόνιζα την κοντινή του συνάφεια με τις μεταφορές της πέψης [digestion] και του μηρυκασμού [rumination] που εξετάστηκαν [σε προηγούμενα κεφάλαια]. Είναι σαφές, τόσο από τις περιγραφές της παιδαγωγίας όσο και από τις πρακτικές των εκάστοτε συγγραφέων, ότι μεγάλο μέρος της διαδικασίας της γραπτής σύνθεσης αναμενόταν, σε ώριμους συγγραφείς, να συμβαίνει διανοητικά, σύμφωνα με μια αυστηρά καθορισμένη μέθοδο που είχε, αφ' εαυτής, στάσεις [postures], θέσεις [settings], εφόδια [equipment] και προϊόντα [products]. Τα προσχέδια που προέκυπταν διακρίνονταν από διαφορετικά ονόματα – τα οποία όντως διαφοροποιούνται λίγο σύμφωνα με τον εκάστοτε συγγραφέα – αλλά με το καθένα από αυτά να καταδεικνύει ένα επαρκώς καθορισμένο στάδιο της σύνθεσης. Αυτά είναι:
>
> Αρχικά η *επινόηση* [*invention*], η οποία διδάσκεται ως μια καθ' ολοκληρία διανοητική διαδικασία ενός ατόμου προς αναζήτηση στοιχείων από την

[27] Mary Carruthers, *The Book of Memory: A study in Medieval Culture*, Cambridge University Press, New York 1990 (2008), σ. 26-27.

[28] Carruthers, ό.π., σ. 28.

> παρακαταθήκη του [*inventory*]. Περιλαμβάνει αρχικά ανάμνηση [*recollection*] και προκύπτει με στάσεις και σε θέσεις που αποτελούν επίσης σημάδια διαλογισμού (*meditatio*). Πράγματι, θα ήταν καλύτερο να σκεφτούμε την επινόηση ως μια διαλογιστική δραστηριότητα. Και όντως ο Κουιντιλιανός την προσδιορίζει με αυτόν τον τρόπο.

Για να συνεχίσει παραθέτοντας κάτι ιδιαίτερα ενδιαφέρον:

> Αυτός ο *διαλογισμός* περιλαμβάνει την ανακάλυψη και την τοποθέτηση [*disposition*] του θέματος και οδηγεί σε ένα αποτέλεσμα που ονομάζεται *res*. Ένας όρος ήδη γνωστός από την παιδαγωγική της εκπαίδευσης της μνήμης. Πιο πλήρες από αυτό που ο σύγχρονος σπουδαστής θα σκεφτόταν ως περίγραμμα, το *res* θα έπρεπε να είναι διαμορφωμένο σε τέτοιο βαθμό πληρότητας ώστε να μην χρειάζεται παρά μόνο τελικές πινελιές διακόσμησης και ρυθμού. Με άλλα λόγια, το *res* είναι σαν τα πιο αδρά σχεδιάσματα μιας σύνθεσης που παρέχουν ακόμη πολύ χώρο για μορφοποίηση, αναδιάταξη και αναπροσαρμογή.

Επανεξετάζοντας υπό αυτό το πρίσμα την σημασία της *res facta*, θα πρέπει ίσως να επαναπροσεγγίσουμε το περιεχόμενο του *res* σε αυτό τουλάχιστον το στάδιο της καταγραφής [*facta*]. Αν όντως οι αναλογίες ισχύουν, κάτι που τα κείμενα της περιόδου φαίνεται να υποστηρίζουν με αξιοσημείωτη συνέπεια, το καταγεγραμμένο *res* αποτυπώνει μεν ένα αρκετά ώριμο στάδιο της αρχικής επινόησης – αν και όχι πολύ μακριά από τη διανοητική σύλληψη – παραμένοντας όμως ανοιχτό σε επιπρόσθετη επεξεργασία. Και πράγματι, όπως παραθέτει στη συνέχεια η Carruthers:

> Το επόμενο στάδιο περιλαμβάνει εμπλουτισμό τόσο της μορφής όσο και του ύφους. Τα αποτελέσματά του ονομάζονται *υπαγόρευση* [*Dictamen*].[29] Θα μπορούσε, αλλά δεν είναι απαραίτητο, να περιλαμβάνει όργανα γραφής. Όπως θα γίνει σαφές, η υπαγόρευση είναι αυτό που ονομάζουμε επίσημο σχεδίασμα και στην κατασκευή της μπορεί να εμπλέκεται ένας αριθμός μη τελικών εκδοχών.
>
> Η *σύνθεση* [*Compositio*] καλύπτει τρεις στενά συνδεδεμένες δραστηριότητες. *Μορφοποίηση* [*formalization*], ή το να παίρνεις το *res* κάποιου και να του δίνεις την τελική του μορφή ως συντεθειμένο κομμάτι, *διόρθωση* [*correcting*] τόσο με προσθήκες όσο και με απαλοιφές καθώς επίσης και μέσω της σύγκρισης και της αναπροσαρμογής των αναθεωρήσεων, έτσι ώστε να είναι βέβαιο ότι οι λέξεις ταιριάζουν κατά τον καλύτερο τρόπο τόσο σε πρόθεση όσο και σε καταλληλότητα στο δοσμένο *res* (η δραστική τροποποίηση του *res* σε αυτό το στάδιο θα αποτελούσε ένδειξη ανεπάρκειας της αρχικής επινόησης).
>
> *Γυάλισμα* [*polishing*]. Η έντεχνη αναπροσαρμογή των εκφράσεων κάποιου ώστε το ύφος τους να προκαλεί εντύπωση, να είναι πειστικές και αξιομνημόνευτες σε όλες τους τις λεπτομέρειες (η μεσαιωνική *ars dictaminis* πραγματεύεται αυτό συγκεκριμένα).
>
> Για το στάδιο της σύνθεσης, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν μια ομάδα κέρινων ταμπλετών ή άλλων πρόχειρων (εύκολα διορθώσιμων) υλικών γραφικής υποστήριξης, πάνω στις οποίες θα μπορούσαν να γραφούν όλα τα μέρη του *res*, έτσι ώστε το υφολογικό *πείραγμα* [stylistic tinkering] να γίνει ευκολότερο. Βέβαια, στη βάση της ωριμότητας και της εμπειρίας, η διαδικασία αυτή θα μπορούσε να γίνει διανοητικά.

Alla mente, όπως θα μας έλεγε πιθανότατα και ο Tinctoris. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι αυτό που περιγράφει έως τώρα η Carruthers, συνοψίζοντας τον Κουιντιλιανό και τις υπόλοιπες πηγές της, δεν αποτελεί περιγραφή της τελικής

[29] Σύμφωνα με το *Λεξικό της Οξφόρδης*: αρχές 16ου αιώνα. Η πρωιμότερη χρήση στα αγγλικά εμφανίζεται στον θεολόγο John Irland (περ. 1440-1495). Από το λατινικό dictamin-, dictamen, dictate: υπαγόρευση.

διαδικασίας δημοσιοποίησης, αυτό που με σύγχρονους όρους θα ονομάζαμε *έκδοση του βιβλίου*, ούτε βέβαια εγείρει ως προς την αποτύπωσή του ζητήματα πρωτοτυπίας και αυθεντικότητας – με την έννοια της απόδοσης της επινόησης σε έναν και μόνο επώνυμο συγγραφέα / δημιουργό. Ακολουθώντας το πνεύμα και την πρακτική της εποχής της, θα ήταν σκόπιμο να προσεγγίσουμε αυτή τη διαδικασία με όρους πρόσβασης σε μια δεξαμενή συλλογικής μνήμης, μέσα από την οποία ο εκάστοτε *τεχνίτης* αντλεί, τροποποιεί, εμπλουτίζει και συναρμόζει το υλικό του *επινοώντας* και συντάσσοντας το κατάλληλο *res* στο πλαίσιο μιας χρηστικής αναδημιουργίας.

Όπως μας εξηγεί, ολοκληρώνοντας αυτή την κομβική περιγραφή η Carruthers:

> Όταν η *υπαγόρευση* είχε διαμορφωθεί ικανοποιητικά, η σύνθεση αποτυπωνόταν σε μια μόνιμη επιφάνεια, όπως μία περγαμηνή από το χέρι ενός γραφέα. Αυτό το τελικό προϊόν αποτελούσε το πρωτότυπο [*exemplar*] που κατατίθετο στο κοινό (συχνά το τελικό αντίγραφο ενός γραφέα κατατίθετο ξανά για μια τελική διορθωτική αντιπαραβολή από τον συγγραφέα ή εκπρόσωπό του, προτού το πρωτότυπο διατεθεί για περαιτέρω αντιγραφές). Η λέξη γραφή [*writing*] κανονικά αναφέρεται σε αυτή την τελευταία επιγραφική [*inscribing*] διαδικασία, η οποία, παρ' ότι θα μπορούσε, συνήθως δεν εκτελείται από τον συγγραφέα.[30]

Συνδέοντας τα νήματα

Όπως εύλογα μπορεί να συμπεράνει κανείς από τις παραπάνω παραθέσεις, τα πράγματα κάθε άλλο παρά ξεκάθαρα δείχνουν να είναι. Όπως όλο και πιο συχνά διαφαίνεται από τις δυσκολίες στην απόπειρα ερμηνείας και άλλων κειμένων της περιόδου, το πρόβλημα δείχνει να μην έγκειται στις συχνά εκλαμβανόμενες ως "ελλειπτικές" και "ασαφείς" διατυπώσεις των θεωρητικών της Αναγέννησης αλλά σε μια μάλλον εγγενή αδυναμία μας στο να κατανοήσουμε τι πραγματικά αυτοί εννοούν· μια αδυναμία που γίνεται πιο ξεκάθαρα ορατή όχι τόσο στο κατά βάση τεχνικό ζήτημα των αντιστικτικών πρακτικών και των πολυάριθμων μεθόδων στοιχειώδους εκμάθησής τους, όσο στο ευρύτερο πεδίο της συνθετικής σκέψης. Και είναι, ίσως, αυτή η διαπίστωση που πιθανότατα οδηγεί τον συλλογισμό της Blackburn, αλλά και άλλων μελετητών, στην αναζήτηση της σημασίας ενός όρου που, για όσους τουλάχιστον έχουν ως σημείο εκκίνησης την αρχαία ελληνική γραμματεία, είναι μάλλον απατηλά προφανής: αυτόν του *ποιητή*.

Όπως υποστηρίζει η Blackburn, το *maker* του Lyonel Power και οι διάφορες εκδοχές του *faiseur* που εμφανίζονται σε κείμενα της περιόδου έχουν κοινή ετυμολογική προέλευση από την ελληνική λέξη *ποιητής*. Μάλιστα, όπως η ίδια επισημαίνει, ο όρος που ουσιαστικά σημαίνει τον κατασκευαστή, τον επινοητή, τον συγγραφέα [the maker, the inventor, the author, Latin: poeta] διαφοροποιείται από τον όρο *δημιουργός*, ο οποίος σύμφωνα, τουλάχιστον, με τη μεσαιωνική παράδοση *αρμόζει μονάχα στον Θεό*.[31]

Καθώς η συζήτηση και οι αντιπαραθέσεις για την ερμηνεία των όρων που μας απασχολούν σε αυτό το άρθρο έχουν ήδη ιστορία αρκετών δεκαετιών, έχει ίσως ιδιαίτερο ενδιαφέρον να επισημάνουμε τον τρόπο με τον οποίο οι διαφορετικές οπτικές θέασης των προαναφερθέντων μελετητών, ιδωμένες στη χρονική τους συνέχεια, φαίνεται να αποκαλύπτουν έναν σταδιακά αυξανόμενο βαθμό συνειδητοποίησης της επίδρασης που το σημείο παρατήρησης ασκεί στο παρατηρούμενο αντικείμενο· πόσο μάλλον, όταν το αντικείμενο αυτό ορίζεται ακόμη και στην αρχική του εμφάνιση με έναν πολυδιάστατο ή τουλάχιστον αμφίσημο τρόπο. Αυτό θα πρέπει ίσως να μας οδηγήσει

[30] Carruthers, ό.π., σ. 240-242.

[31] Για σχετικές αναφορές σε κείμενα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, βλ. Blackburn, ό.π., σ. 262-265, και Wegman, ό.π., σ. 439-442.

στο να υιοθετήσουμε μια πιο διαλλακτική – αν όχι επιφυλακτική – στάση στην προσπάθειά μας να περιγράψουμε την σχέση *resfacta* και *cantare super librum* μέσα από το πρίσμα της δικής μας αντίληψης για τον αυτοσχεδιασμό και τη μουσική καταγραφή. Πριν επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε, στο βαθμό που αυτό όντως είναι εφικτό, τη σχέση των δύο αυτών εννοιών για τους εκτελεστές και τους συνθέτες του 15ου αιώνα, θα πρέπει να ορίσουμε μια εύλογη απόσταση ασφαλείας από τον δομημένο τρόπο σκέψης και πράξης με τον οποίο τόσο η εκπαίδευση όσο και, ίσως ακόμη περισσότερο, η καθημερινή μας πράξη μέσα στο πλαίσιο ενός εγγράμματου και καθοριστικά βασισμένου στην υλική καταγραφή πολιτισμού μάς έχει διαμορφώσει.[32] Υπό αυτή την έννοια, μια πιθανή αντιστροφή, που αντιλαμβάνεται το καταγεγραμμένο *res* όχι ως τελικό αποτέλεσμα της δημιουργικής δράσης αλλά, αντίθετα, ως μια πρωτόλεια αποτύπωση με κατά βάση βοηθητικό χαρακτήρα,[33] θα ήταν ίσως πιο κοντά στην λογική και την πράξη της εποχής· μιας εποχής, της οποίας η σχέση με την πρωτογενή προφορικότητα[34] είναι πολύ πιο άμεση – αν όχι καταστατική – σε σχέση με την κειμενοκεντρική αντίληψη που κυριαρχεί στο σύγχρονο τρόπο σκέψης.

Αν, λοιπόν, παίρνοντας αποστάσεις από τον σημερινό τρόπο σκέψης μας, αφαιρέσουμε από τον συνθέτη τον ρόλο του δημιουργού, τότε αυτό που υπολείπεται δεν φαίνεται να απέχει και πολύ από έναν τεχνίτη που στη βάση μιας πολύπλευρης και ιδιαίτερα απαιτητικής εκπαίδευσης καλείται, μέσα στο εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο, να ανταποκριθεί σε πραγματικό χρόνο – *extempore* – στις ανάγκες μιας πολυδιάστατης

[32] Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Rob Wegman: «Μπορεί να φαίνεται, σε αυτό το σημείο, ότι ο διαχωρισμός ανάμεσα στις έννοιες *res facta* και *cantare super librum* είναι καθαρά θεωρητικός ή φιλοσοφικός. Εντούτοις, εφόσον περιλαμβάνει τη γραφή, ο διαχωρισμός έχει σημαντικές πολιτισμικές και αισθητικές προεκτάσεις Ο εξαρτημένος από τη γραφή σημερινός πολιτισμός τείνει να ερμηνεύει τα μουσικά συμβαίνοντα μέσα από τη σημειογραφία τους (δηλαδή ως χωρική [spatial], δισδιάστατη μορφή) και η σημειογραφία, κατά συνέπεια, αναμένεται να παρέχει μία γραφική αναπαράσταση της μουσικής πραγματικότητας. Σαν αποτέλεσμα, ο ήχος και η σημειογραφία τείνουν προς μια εννοιολογική συνταύτιση, στο βαθμό που και τα δύο θεωρούνται ότι δηλώνουν την σύλληψη του συνθέτη, που και τα δυο εισφέρουν στο "έργο". Υπό αυτή την έννοια είναι ιδιαίτερα δύσκολο να συντονιστούμε με τρόπους μουσικής σκέψης που διαμορφώνονται όχι τόσο διαμέσου της συνεχούς αναφοράς στη σημειογραφία όσο μέσω της σε πραγματικό χρόνο [on the spot] δημιουργίας της μουσικής. Και αυτό είναι ιδιαίτερα δύσκολο με την όψιμη μεσαιωνική μουσική, στο μεγαλύτερο μέρος της οποίας έχουμε πρόσβαση μόνο σε σημειογραφικά καταγεγραμμένη μορφή και, επίσης, συνήθως στη δική μας σύγχρονη σημειογραφία» (Rob Wegman, ό.π., σ. 449-450).

[33] Κατ' αναλογία με αυτό που υποστηρίζει ο Ong αναφερόμενος στις απαρχές της επικής ποίησης: «Φαίνεται ότι η πρώιμη καταγεγραμμένη ποίηση, παντού, είναι στην αρχή κατ' ανάγκη μια γραπτή μίμηση της προφορικής επιτέλεσης. Αρχικά το μυαλό δεν κατέχει κατάλληλα χειρογραφημένες πηγές. Χαράζεις σε μια επιφάνεια λέξεις που φαντάζεσαι τον εαυτό σου να λέει δυνατά σε κάποιο υλοποιήσιμο προφορικό πλαίσιο. Μόνο πολύ σταδιακά η γραφή γίνεται γραπτή σύνθεση, ένα είδος αποτυπωμένου λόγου [discourse] – ποιητικού ή άλλου τύπου – που συντίθεται χωρίς την αίσθηση ότι αυτός που γράφει στην πραγματικότητα ομιλεί μεγαλόφωνα (όπως οι πρώιμοι συγγραφείς θα έκαναν, πιθανότατα, κατά τη σύνθεση)». Βλ. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Routledge, New York 1982 (2002), σ. 26. Θα μπορούσαμε ίσως να υποστηρίξουμε ότι η ρητορική θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα ενδιάμεσο στάδιο αφήγησης ανάμεσα στην προφορικότητα και την κυριαρχία και σαρωτική επικράτηση του γραπτού λόγου. Θα είχε επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον – αν και καταφανώς μεγαλύτερη σημασία για τη μελέτη της μετάβασης από την όψιμη Αναγέννηση στο Μπαρόκ – να αναζητήσουμε αντιστοιχίες στην μουσική παράδοση του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού στο βαθμό που δείχνει να διέρχεται, γραμμικά ή/και παράλληλα, από όλα τα ενδιάμεσα στάδια.

[34] Σύμφωνα με τον Ong, «η *πρωτογενής προφορικότητα* [primary orality] ορίζεται ως η προφορικότητα ενός πολιτισμού παντελώς ανεπηρέαστου από οποιαδήποτε γνώση γραφής ή τυπογραφίας. Και είναι πρωτογενής σε αντιδιαστολή με τη *δευτερογενή προφορικότητα* [secondary orality] του σύγχρονου τεχνολογικά προηγμένου πολιτισμού, στον οποίο μια νέα προφορικότητα υποστηρίζεται από τη χρήση του τηλεφώνου, του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης και άλλων ηλεκτρονικών συσκευών που βασίζονται για την ύπαρξη και τη λειτουργία τους στη γραφή και την τεχνολογία» (Ong, ό.π., σ. 10-11).

επιτέλεσης. Συναρμόζοντας υλικά και εκφραστικές δυνάμεις, συνεισφέροντας τη δική του, πιθανότατα καθοριστική συμμετοχή,[35] αποτελεί το σημείο εκκίνησης αλλά όχι απαραίτητα τον τελικό ρυθμιστή μιας διαδικασίας με ξεκάθαρα υψηλή τεχνική αλλά, παρ' όλα αυτά, πιθανότατα αμφιλεγόμενη πολιτισμική αξία. Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Wegman:

> Η σκέψη ότι ο συνθέτης ασκεί, υπό την ιδιότητα του συγγραφέα / δημιουργού, έλεγχο πάνω στην επιτέλεση και την ερμηνεία του έργου του ήταν πρακτικά άγνωστη στην όψιμη μεσαιωνική μουσική κουλτούρα. Αυτός παρείχε μόνο το κατασκευασμένο πράγμα [*the made thing*]: ένα σύνολο από σημειογραφικές οδηγίες που *σηματοδοτούσαν* την επιτέλεση. Ήταν η επιτέλεση που είχε σημασία και για την υλοποίησή της ήταν που πλήρωναν – και γενναιόδωρα – οι ευεργέτες. Έχει σημασία το ότι η ίδια η καταγραφή δεν αποτελούσε προϊόν με οικονομική αξία. Συνιστούσε υλικό ελεύθερο δικαιωμάτων [*freeware*] που μπορούσε να αντιγραφεί ευρέως, στο βαθμό που κρινόταν χρήσιμο, αλλά απορριπτόταν μόλις ξεπερνούσε την ημερομηνία λήξης του. Ο συνθέτης δεν μπορούσε ούτε ακόμη και μέσω της καταγραφής να ξεπεράσει την φθαρτή φύση της μουσικής του.[36]

Πράγματι· όπως πολύ συχνά μας αποκαλύπτει η μελέτη των θεωρητικών κειμένων της περιόδου αλλά και ο συσχετισμός τους με άλλες δευτερογενείς πηγές, όπως οικονομικά αρχεία και απογραφές, αναφορές σε νομικά ή άλλα δημόσια έγγραφα, καθώς και έμμεσες αναφορές στη λογοτεχνία, ο ρόλος του συνθέτη – με την έννοια που επισημάναμε παραπάνω – και του εκτελεστή / τραγουδιστή, όταν δεν ταυτίζονται – όπως συμβαίνει με τους περισσότερους από τους σημαντικούς συνθέτες της περιόδου – επικαλύπτονται σε μεγάλο βαθμό. Παρά το γεγονός ότι η ύπαρξή τους τεκμαίρεται κυρίως από τις καταγραφές των έργων τους που έχουν διασωθεί, η δράση τους κάθε άλλο παρά περιοριζόταν σε αυτό. Πέρα από το πλαίσιο των λειτουργικών καθηκόντων τους και την συνεισφορά τους ως δασκάλων-εκπαιδευτών, ο ρόλος τους ως δρώντων επιτελεστών θα πρέπει να επαναξιολογηθεί.

Σε ό,τι αφορά τον αυτοσχεδιασμό, αν λάβουμε υπόψη μας ότι η ικανότητα επιτέλεσης σε πραγματικό χρόνο – *extemporare* – θεωρούταν αυτονόητη, και μάλιστα αναμενόταν να κινείται σε πολύ υψηλό επίπεδο για έναν έμπειρο τραγουδιστή, είναι τουλάχιστον λογικό να υποθέσουμε ότι μια τέτοια δυνατότητα θα ήταν αυτονόητη και για τον συνθέτη. Υπό το φως αυτών των παραδοχών αλλά και με βάση τα συμπεράσματα στα οποία μπορούν να μας οδηγήσουν στοιχεία σαν και αυτά που παραθέσαμε παραπάνω, θα πρέπει σίγουρα να γίνει σαφές ότι η έννοια του αυτοσχεδιασμού δεν μπορεί να συνδεθεί, τόσο στον 15ο αιώνα όσο και, κατά την άποψή μας, σε καμία άλλη περίοδο, με μια τυχαία και συγκυριακή πηγαιότητα. Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που ενδεχομένως καταγράφεται μια φαινομενικά αυθόρμητη, εκτός κειμένου, αντίδραση σε μη προκαθορισμένες και ελεγχόμενες συνθήκες, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη το πολιτισμικό πλαίσιο καθώς και η εμπειρία και το βάθος της τεχνικής και καλλιτεχνικής απαρτίωσης των δρώντων επιτελεστών.

Όπως κάθε απόπειρα επιτέλεσης, έτσι και ο αυτοσχεδιασμός υπόκειται σε κανόνες. Παρά το φαινομενικά οξύμωρο αυτής της δήλωσης και την εντύπωση που τεχνηέντως και κατά κανόνα υστερόβουλα καλλιεργείται από τους εκάστοτε θεράποντες στον ανυποψίαστο ακροατή, αν είμαστε διατεθειμένοι να κινηθούμε κάτω από την επιφάνεια

[35] Διερευνώντας αυτή την παράμετρο είναι ιδιαίτερα χρήσιμο να λάβουμε υπόψη μας τις παρατηρήσεις που ο Rob Wegman καταθέτει σχετικά με την ύπαρξη και το ρόλο του Tenorista. Για το ζήτημα αυτό, βλ. Wegman, ό.π., σ. 444-449.

[36] Wegman, ό.π., σ. 460. Βέβαια, όπως υποστηρίζει παρακάτω στο άρθρο του, παραθέτοντας, μεταξύ άλλων, και μία αφήγηση για την έντονη αντίδραση του Josquin απέναντι σε έναν τραγουδιστή που κατά την πρόβα παρέκλινε από το κείμενό του, η εικόνα αυτή σταδιακά αρχίζει και αλλάζει.

προσεγγίζοντας τα τεχνικά συγκείμενα και τις συμβολικές και αισθητικές προεκτάσεις τους, θα δυσκολευτούμε ιδιαίτερα να καταδείξουμε έστω και μία παράδοση μουσικής – και όχι μόνο – αυτοσχεδιαστικής επιτέλεσης που να μην υπόκειται σε κάποιας μορφής κανονιστικό πλαίσιο, είτε με τη μορφή καταγεγραμμένων τεχνικών κανόνων και οδηγιών, είτε με την παλαιότερη μορφή κάποιας συχνά *μακραίωνης* προφορικής παράδοσης.[37]

Μία ακόμη παράμετρος που θα πρέπει να σταθμιστεί είναι η ίδια η επενέργεια του γραπτού κειμένου στον εκτελεστή και την σχέση του με την επιτέλεση. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, στρέφοντας το βλέμμα μας προς τις παραδοσιακές εκτελεστικές προσεγγίσεις της *κλασικής μουσικής*, ότι η μουσική καταγραφή και η αυτόνομη χρήση μιας μουσικής αποτύπωσης (παρτιτούρας), έξω και πέρα από το χωροχρονικό στιγμιότυπο για το οποίο επινοήθηκε, αναιρεί, αν όχι αφαιρεί, από τη μουσική πράξη αρκετά επίπεδα (στρώματα / layers) επιτελεστικότητας – τόσο από την πλευρά του εκτελεστή, όπου η απουσία συγκεκριμένου και αυστηρά νοηματοδοτούμενου πλαισίου αναφοράς υποσκάπτει την ανάγκη μιας σαφούς και λειτουργικά-τελετουργικά δόκιμης πράξης, όσο και από την πλευρά του ακροατηρίου, όπου η εκτός συγκεκριμένου πλαισίου επιτέλεσης παράσταση επιτρέπει, αν όχι καθοδηγεί, σε μια μορφή αποσυμβολισμού, ευνοώντας την απεμπλοκή από ή και την ηθελημένη αγνόηση των όποιων εξωμουσικών συγκειμένων. Έτσι, σε αντίθεση με έναν καθοδηγούμενο αυτοσχεδιασμό, όπου εξ ορισμού θα πρέπει να ληφθούν υπόψη οι συνθήκες και ο σε πραγματικό χρόνο αποτιμώμενος στόχος της επιτέλεσης, η δευτερογενής ανάγνωση μιας μουσικής καταγραφής μπορεί να αποσυνδέσει την πράξη από την επιτέλεση οδηγώντας σε μια πιο υπερβατική, αποστασιοποιημένη και εν τέλει πιο υποκειμενική και πιθανότατα αποκομμένη από τις αρχικές της προθέσεις εμπειρία επιτέλεσης και, κατά συνέπεια, ακρόασης.

Επιστρέφοντας στον αρχικό μας προβληματισμό, και συμφωνώντας εν μέρει με την Margaret Bent αλλά και άλλους θεωρητικούς που προτείνουν ένα παρόμοιο σχήμα, θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε την ιδιαίτερη θέση[38] μιας μουσικής παράδοσης τοποθετώντας την πάνω σε ένα *συνεχές* που ορίζεται από τα δύο άκρα: αφ' ενός μιας πρωτογενούς προφορικότητας και αφ' ετέρου ενός αυστηρά δομημένου (καταγεγραμμένου) εγγράμματου κανονιστικού πλαισίου με κατά κανόνα τυποποιημένα σημειογραφικά και συμβολικά συστήματα που, εντός των ορίων τους, καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολο, αν δεν αποτρέπουν ολότελα, τον όποιο βαθμό ελευθερίας.

[37] Για το ζήτημα αυτό, ο Robin Moore επισημαίνει: «Μία όψη της αυτοσχεδιαστικής μουσικής που συχνά παραβλέπεται είναι το ότι αυτή τυπικά αντλεί ένα μεγάλο μέρος της δομής και της αισθητικής της ταυτότητας από προϋπάρχουσες κατευθύνσεις μιας μουσικής παράδοσης. Ο Béhague αναγνωρίζει αυτό το στοιχείο δηλώνοντας ότι ο αυτοσχεδιασμός περιλαμβάνει "μια σχετική ελευθερία να επιλέξεις μέσα από στιλιστικά πρότυπα ή κανόνες τυπικούς για μια συγκεκριμένη παράδοση [proper to a given culture]" (1980: 118). Ιδωμένη με αυτόν τον τρόπο, η πράξη του μουσικού αυτοσχεδιασμού θα μπορούσε να προσομοιάζει σε άλλες δημιουργικές και εντούτοις πολιτισμικά δομημένες συμπεριφορές, όπως η καθημερινή συζήτηση, τα κατά περίπτωση [ad hoc] κωμικά σκετς ή η συγγραφή πρόζας. Υπό μία σημαντική έννοια, ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι *ελεύθερος*· είναι μόνο ένα αποτελεσματικό μέσο έκφρασης στο βαθμό που ενσωματώνει ένα λεξιλόγιο, τόσο γνωσιακά όσο και διαισθητικά κατανοητό, κοινό σε μία ομάδα ατόμων. Αν και η αυστηρή σύνθεση συχνά επίσης επιστρατεύει έννοιες και μουσικές παραμέτρους με τις οποίες τουλάχιστον ένα μέρος των εκτελεστών και του μουσικού ακροατηρίου είναι εξοικειωμένοι, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να είναι πολύ περισσότερο πειραματικός, καινοτόμος, ιδιοτυπικός και ξένος». Βλ. Robin Moore, "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23/1, 1992, σ. 61-84: 64.

[38] Χωρίς, σε καμία περίπτωση, αυτό να αποτελεί αξιολογική κρίση.

Βέβαια, ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, η εικόνα συνεχίζει να παραμένει θολή και μάλλον απρόσφορη για αδιάσειστους αφορισμούς. Ο βαθμός που η σωζόμενη καταγραφή μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί ως σημείο εκκίνησης ή, αντίθετα, ως σημειογραφική αποτύπωση ενός τελικού προϊόντος είναι πιθανό να μπορεί να μας δώσει το μέτρο της απόστασης που χωρίζει τον δημιουργό από μια πρωτογενή προφορικότητα ή, στους αντίποδες, έναν πολυεπίπεδο προνεωτερικό ή και, κατ' αναλογία, σύγχρονο εγγραμματισμό. Εντούτοις, το μέτρο αυτό δεν είναι απαραίτητο ότι αντανακλά μια ανάλογη σχέση ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό ως πρωτόλεια και ελλειπτική μορφή έκφρασης και την τεχνική-καλλιτεχνική δεξιοτεχνία μιας λεπτομερώς καταγεγραμμένης τελικής εκδοχής. Το αντίθετο ίσως να είναι πιο πιθανό – ειδικά αν κανείς λάβει υπόψη του τα ευρήματα της έρευνας που καταδεικνύουν το βάθος της εκπαίδευσης και των δεξιοτήτων που απαιτούνταν για την πραγμάτωση μιας δεξιοτεχνικής επιτέλεσης· ευρήματα που αναδύονται με όλο και μεγαλύτερη συχνότητα, όσο κανείς είναι διατεθειμένος να αναζητήσει το βαθύτερο νόημα και τις σχέσεις πίσω από τα φαινόμενα, τόσο στο απώτερο παρελθόν όσο και σε ανάλογες περιπτώσεις από τη σύγχρονη έρευνα και μουσική πράξη στην άμεση καθημερινή μας εμπειρία· ευρήματα που όλο και πιο πιεστικά καλούμαστε να αναγνωρίσουμε και να προσεγγίσουμε στην προσπάθειά μας για μια πιο αποτελεσματική διάδραση με τη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα.

Η τεχνική του κανόνα στον Heinrich Isaac και στον Anton Webern

Μαρία Σουρτζή-Χατζηδημητρίου

I

Η τεχνική του κανόνα παίζει πρωτεύοντα ρόλο στο ύστερο έργο του Webern: αρκεί να αναφέρουμε ότι τα 8 από τα συνολικά 11 τελευταία του έργα (op. 21-31) είτε εμπεριέχουν τεχνικές κανόνα είτε διέπονται εξ ολοκλήρου από κανόνες.[1] Ο λόγος για τον οποίο ο Webern δίνει τόσο μεγάλη έμφαση στην τεχνική του κανόνα οφείλεται κατά κύριο λόγο στη γενικότερη συνθετική-αισθητική του αντίληψη. Η βασικότερη αισθητική αρχή του Webern είναι η αντιληπτότητα, στα γερμανικά Faßlichkeit («Η ανώτατη αρχή κάθε παρουσίασης μιας ιδέας είναι ο νόμος της αντιληπτότητας»[2]), η οποία, σύμφωνα με το συνθέτη, εκφράζει τη μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια και απλότητα («Ως "Τέχνη" αντιλαμβάνομαι την ικανότητα να φέρει κανείς μια σκέψη στην πλέον σαφέστερη, απλούστερη, ήτοι αντιληπτότερη μορφή»[3]). Απαραίτητο μέσο για την επίτευξη της αντιληπτότητας είναι η συνοχή («Η συνοχή θα είναι αναγκαία, για να κάνουμε μια ιδέα αντιληπτή»[4]). Πώς αντιλαμβάνεται όμως ο Webern την έννοια της συνοχής; «Συνοχή είναι γενικά: το να δημιουργείται μια όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σχέση μεταξύ των τμημάτων».[5] Η μεγαλύτερη δυνατή σχέση μεταξύ των τμημάτων (και άρα η συνοχή) μπορεί να επιτευχθεί με τη χρήση *κοινού* υλικού στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό («Από *μία* βασική ιδέα να αναπτύσσονται όλα τα περαιτέρω! Αυτή είναι η πιο ισχυρή συνοχή»[6]). Ένα ιδιαίτερο μέσο για να επιτευχθεί συνοχή είναι η τεχνική του κανόνα: «Αυτή είναι η ουσία του κανόνα, της όσο το δυνατόν στενότερης σχέσης μεταξύ περισσότερων φωνών».[7] Η τεχνική του κανόνα παίζει συνεπώς δεσπόζοντα ρόλο στο έργο του Webern, λόγω του ότι χάρη σ' αυτήν επιτυγχάνεται η κατά το δυνατόν

[1] Πρόκειται για τα έργα: *Συμφωνία*, op. 21· *Κουαρτέτο* για βιολί, κλαρινέτο, σαξόφωνο και πιάνο, op. 22 (1ο μέρος)· *Das Augenlicht*, op. 26· *Παραλλαγές για πιάνο*, op. 27 (1ο και 2ο μέρος)· *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 28· *1η Καντάτα*, op. 29· *Παραλλαγές για ορχήστρα*, op. 30 (2η παραλλαγή)· *2η Καντάτα*, op. 31 (βλ. και Maria Sourtzi, *Untersuchungen zur Kanontechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, διδακτορική διατριβή, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Βιέννη 2007, και Maria Sourtzi, *Form und Struktur in A. Weberns I. Kantate op. 29*, εργασία Magister, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Βιέννη 2003).

[2] «Das oberste Prinzip jeder Darstellung eines Gedankens ist das Gesetz der Faßlichkeit», στο: Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal, Βιέννη 1960, σ. 18.

[3] «Ich verstehe unter "Kunst" die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt, "faßlichste" Form zu bringen», στο: Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Universal, Βιέννη 1959, σ. 10.

[4] «Der Zusammenhang wird nötig sein, um einen Gedanken faßlich zu machen», στο: Webern, *Der Weg*…, ό.π., σ. 18-19.

[5] «Zusammenhang ist ganz allgemein: eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen», στο ίδιο, σ. 45· βλ. και Anton Webern, «Ο δρόμος για τη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» (μτφρ. Μαρία Σουρτζή), *Πολυφωνία* 5, 2004, σ. 110.

[6] «Aus *einem* Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! – das ist der stärkste Zusammenhang», στο: Webern, *Der Weg*…, ό.π., σ. 36.

[7] «Das ist das Wesen des Kanons, der denkbar engsten Beziehung zwischen mehreren Stimmen», στο ίδιο, σ. 26.

μεγαλύτερη σχέση μεταξύ των φωνών, από την οποία προκύπτει η «αντιληπτότητα», δηλαδή η ανώτερη αισθητική αρχή του Webern.

Εντούτοις, ο Webern ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένος με την τεχνική του κανόνα ήδη από τα φοιτητικά του χρόνια, δεδομένου ότι η διδακτορική του διατριβή αφορούσε την επιμέλεια της έκδοσης του έργου *Choralis Constantinus II* του Heinrich Isaac.[8] Στον πρόλογο της έκδοσης, ο ίδιος ο Webern αναφέρεται λεπτομερώς και με ιδιαίτερη έμφαση στις τεχνικές κανόνα που χρησιμοποιεί ο Isaac στο έργο αυτό: «Ο Ysaak[9] χρησιμοποιεί τεχνικές κανόνα στο δεύτερο μέρος του *Choralis Constantinus* σε μεγάλο βαθμό: υπάρχουν δίφωνοι κανόνες στην ταυτοφωνία, στην άνω και στην κάτω 4η, στην 5η και στην οκτάβα ή στη 12η. Στη συνέχεια βλέπουμε ότι μια φωνή ακολουθεί κατά τέτοιον τρόπο μιαν άλλη φωνή, ώστε, ξεκινώντας ταυτόχρονα με την άλλη φωνή, να τη μιμείται σε διπλασιασμένες χρονικές αξίες [κανόνας σε μεγέθυνση] ή, επίσης ξεκινώντας ταυτόχρονα, να μεταφέρεται η άλλη φωνή στην άνω 3η [παράλληλη κίνηση φωνών στην 3η]. Κατόπιν ο Ysaak χτίζει τρίφωνους κανόνες, έναν τετράφωνο [κανόνα], τρεις διπλούς κανόνες και εν τέλει δύο καρκινικούς κανόνες».[10]

Πράγματι, στο ύστερο έργο του Webern συναντούμε συχνότατα παρόμοιους τύπους κανόνων (διπλό κανόνα, καρκινικό κανόνα, κανόνα σε αναστροφή κ.ά.). Είναι φυσικά αυτονόητο ότι τόσο η μουσική γραφή όσο και η μουσική γλώσσα των δύο συνθετών είναι εντελώς διαφορετική, αφού ο Webern και ο Isaac έζησαν τον 20ό και το 15ο-16ο αιώνα αντίστοιχα. Ο ίδιος ο Webern το διευκρινίζει αυτό, λέγοντας: «Δεν πρόκειται για μια επανάκτηση ή μια αφύπνιση των Γαλλοφλαμανδών [συνθετών], αλλά για ένα νέο περιεχόμενο των μορφών τους δια μέσου των Κλασσικών· για μια σύνδεση αυτών των δύο πραγμάτων».[11]

Οι κανόνες που χρησιμοποιεί ο Webern στο ύστερο έργο του παρουσιάζουν περαιτέρω ιδιαιτερότητες. Ένα βασικό χαρακτηριστικό που συναντάμε στους κανόνες του Webern είναι ότι η αναλογία των "φωνών" δεν περιορίζεται στο τονικό ύψος και το ρυθμό, αλλά επεκτείνεται και στη δυναμική, την άρθρωση ή και το ηχόχρωμα. Το γεγονός αυτό έχει να κάνει με τη μουσική στικτογραφία, η οποία χαρακτηρίζει τη βεμπερνική υφή. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται προκειμένου να περιγράψει «μουσική με απρόβλεπτη και ασυνεχή ροή, με συνεχώς μεταβαλλόμενη και θραυσματική υφή, στην οποία μουσικά γεγονότα φτάνουν να είναι οι μεμονωμένες νότες ή μικρές ομάδες από νότες και ό,τι τις χαρακτηρίζει (δυναμική, ηχόχρωμα, ρετζίστρο)».[12] Πράγματι, η μουσική υφή στο ύστερο έργο του Webern είναι αραιή και διάφανη (μικρός αριθμός "φωνών" / οργάνων, πολλές παρεμβαλλόμενες παύσεις, μεμονωμένες νότες και συνηχήσεις ή μικρές ομάδες από νότες), προκειμένου να επιτευχθεί μεγαλύτερη «αντιληπτότητα».

[8] Anton Webern (επιμ.), *Heinrich Isaac. Choralis Constantinus. Zweiter Teil* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich), Artaria, Βιέννη 1909.

[9] Παλαιότερη γραφή του Isaac.

[10] «Kanonische Künste verwendet Ysaak im zweiten Teile seines "Choralis Constantinus" in ausgiebigster Weise: zweistimmige Kanons im Einklang, in Ober- und Unterquart, Quint und Oktav oder in der Duodezime. Dann kommt es vor, daß eine Stimme derart aus einer andern folgt, daß sie diese, zugleich mit ihr einsetzend, in doppelt so großen Werten imitiert oder, ebenfalls gleichzeitig beginnend, die andere in die Oberterz transponiert. Weiters bildet Ysaak dreistimmige Kanons, einen vierstimmigen, drei Doppelkanons, endlich zwei Krebskanons», στο: Anton Webern, «Choralis Constantinus», στο: *Die Reihe* 2, 1955, σ. 31˙ βλ. και Webern (επιμ.), *Heinrich Isaac. Choralis Constantinus*…, ό.π., σ. X.

[11] «Nicht um eine Wiedereroberung oder Wiedererweckung der Niederländer handelt es sich, sondern um eine neue Ausfüllung ihrer Formen im Durchgange durch die Klassiker; eine Verknüpfung dieser beiden Dinge», στο: Webern, *Der Weg*…, ό.π., σ. 37.

[12] Παναγιώτης Αδάμ, «Στόκχαουζεν, ο εξερευνητής», στο: *Tar*, 2008 (http://www.tar.gr/content/content.php?id=1114).

Παράλληλα όμως με την αυστηρή αναλογία των "φωνών" του εκάστοτε κανόνα συνυπάρχει το ασύμμετρο στοιχείο: οι μορφές της σειράς που απαρτίζουν έναν κανόνα παρουσιάζουν σχεδόν πάντα μια ελαφρά ανομοιογένεια, η οποία επιτυγχάνεται με τη μερική διαφοροποίηση μιας ή περισσότερων μουσικών παραμέτρων (ρυθμού, διάταξης των ηχοχρωμάτων, δυναμικής ή και άρθρωσης).[13] Αυτή η συνύπαρξη του όμοιου (αναλογία, συμμετρία) με το διαφορετικό (αντίθεση, ασυμμετρία) παραπέμπει στη θεωρία του «πρωταρχικού φυτού» (γερμ. Urpflanze) του Goethe, την οποία ο ίδιος ο Webern επικαλείτο πολύ συχνά: «Στο πρωταρχικό φυτό του Goethe: η ρίζα δεν είναι στην ουσία τίποτ' άλλο από το κοτσάνι, το κοτσάνι τίποτ' άλλο από το φύλλο, το φύλλο πάλι τίποτ' άλλο από το άνθος: παραλλαγές της ίδιας ιδέας».[14] Η μη απόλυτη συνοχή είναι η πρωταρχική αισθητική ιδέα, η οποία υλοποιείται σε συνθετικό επίπεδο μέσω του κανόνα και της "παραλλαγής".

II

Ας εξετάσουμε τώρα ορισμένους τύπους κανόνα που συναντάμε τόσο στο *Choralis Constantinus II* του Isaac, όσο και σε κάποια ύστερα έργα του Webern.

1. Ο πρώτος τύπος κανόνα που χρησιμοποιείται και από τους δύο συνθέτες – ανεξάρτητα από τη μουσική τους γλώσσα – είναι ο τετράφωνος κανόνας, που είναι γραμμένος ως ένα είδος "διπλού" κανόνα: πρόκειται για έναν τετράφωνο κανόνα που ταυτόχρονα δίνει την αίσθηση ενός διπλού κανόνα, αφού ουσιαστικά αποτελείται από δύο ζεύγη φωνών που παρουσιάζουν περισσότερες ομοιότητες.

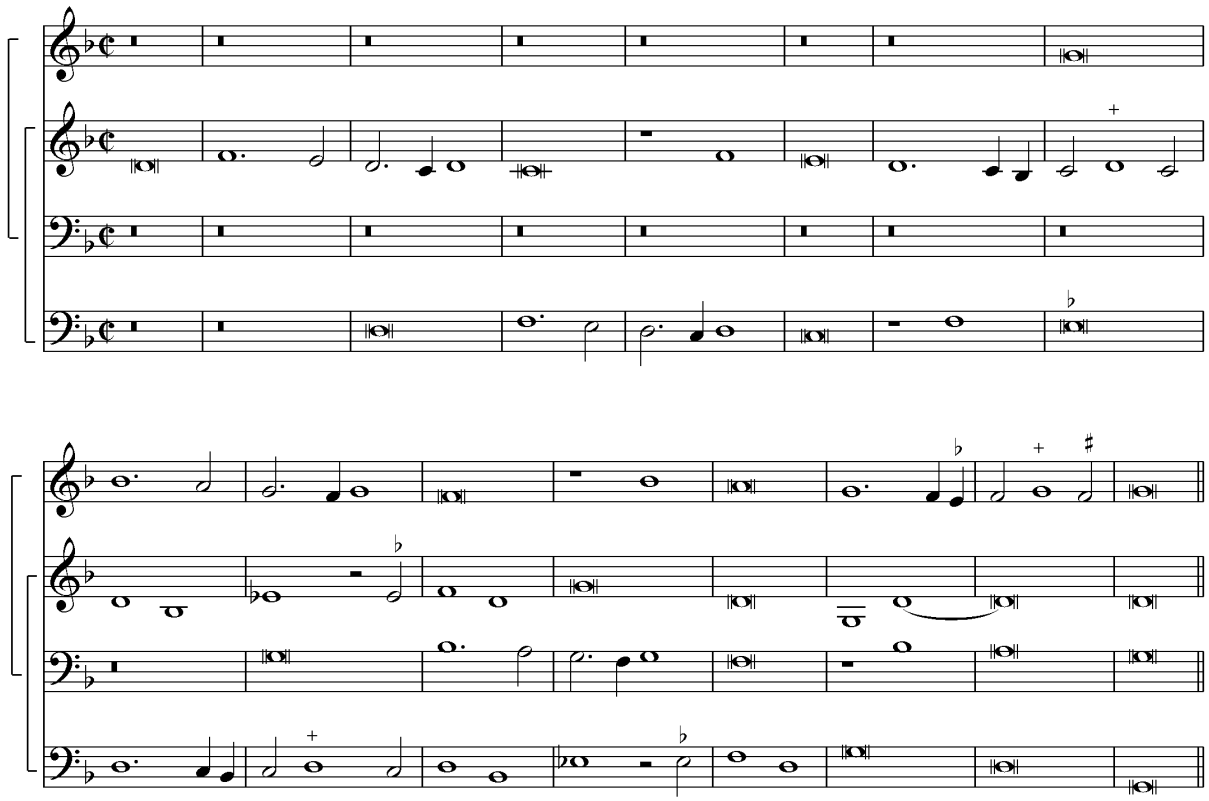
Ο κανόνας του Παραδείγματος 1 είναι εκ πρώτης όψεως ένας τετράφωνος κανόνας, δεδομένου ότι και οι τέσσερις φωνές του, που εισάγονται διαδοχικά, έχουν ακριβώς τον ίδιο ρυθμό. Εντούτοις, παρατηρούμε ότι οι φωνές παρουσιάζουν μια μεγαλύτερη συγγένεια ανά ζεύγη: η άλτο και ο μπάσος απέχουν μεταξύ τους μία οκτάβα και η φωνή του μπάσου εισάγεται μετά από δύο μέτρα. Με την ίδια λογική, η 3η φωνή θα "έπρεπε" να εμφανιστεί δύο μέτρα αργότερα, δηλαδή στο μέτρο 5· εντούτοις, η είσοδος της 3ης φωνής εμφανίζεται πολύ αργότερα, ήτοι στο μέτρο 8 (σοπράνο) και μάλιστα σε διαφορετικό διάστημα (ανιούσα 4η). Η τελευταία είσοδος (τενόρος) εμφανίζεται δύο μέτρα μετά (μ. 10), σε απόσταση μίας 8ης χαμηλότερα από την προηγούμενη είσοδο, δηλαδή της σοπράνο. Βλέπουμε λοιπόν ότι το *10ο Officium* του Isaac αποτελεί έναν τετράφωνο κανόνα, ο οποίος ταυτόχρονα μπορεί να ερμηνευτεί και ως "διπλός" κανόνας (1ος κανόνας: άλτο – μπάσος στην οκτάβα· 2ος κανόνας, ο οποίος διαφοροποιείται από τον 1ο ως προς το σημείο έναρξής του: σοπράνο – τενόρος μία 4η πάνω από τον 1ο κανόνα).

Το *10ο Officium* του Isaac είναι γραμμένο σε δώριο τρόπο μεταφερόμενο σε Σολ, ενώ η μουσική του γραφή είναι τυπική αναγεννησιακή. Αξιοσημείωτο είναι εντούτοις το

[13] Χαρακτηριστική είναι η παρακάτω επιστολή του Webern στον Willi Reich της 6ης Αυγούστου 1943: «Μια άρια μπάσου [op. 31]. Όλα έχουν γίνει ακόμα πιο αυστηρά και γι' αυτόν το λόγο ακόμα πιο ελεύθερα. Αυτό σημαίνει: κινούμαι στη βάση ενός "ατέρμονου διπλού κανόνα σε αναστροφή" σε πλήρη ελευθερία. Μέσω παραλλαγής, σμίκρυνσης κ.λπ. – όπως περίπου προχωρεί ο Bach με το θέμα του στην "Τέχνη της Φούγκας"» («Eine Baß-Arie [op. 31]. Das ist alles noch strenger und eben deshalb auch noch freier geworden. Das heißt: ich bewege mich auf der Basis eines "unendlichen Doppelkanons in der Umkehrung" in völliger Freiheit. Durch Variation, Diminution usw. – etwa wie Bach mit seinem Thema in der "Kunst der Fuge" verfährt»), στο: Webern, *Der Weg*…, ό.π., σ. 69.

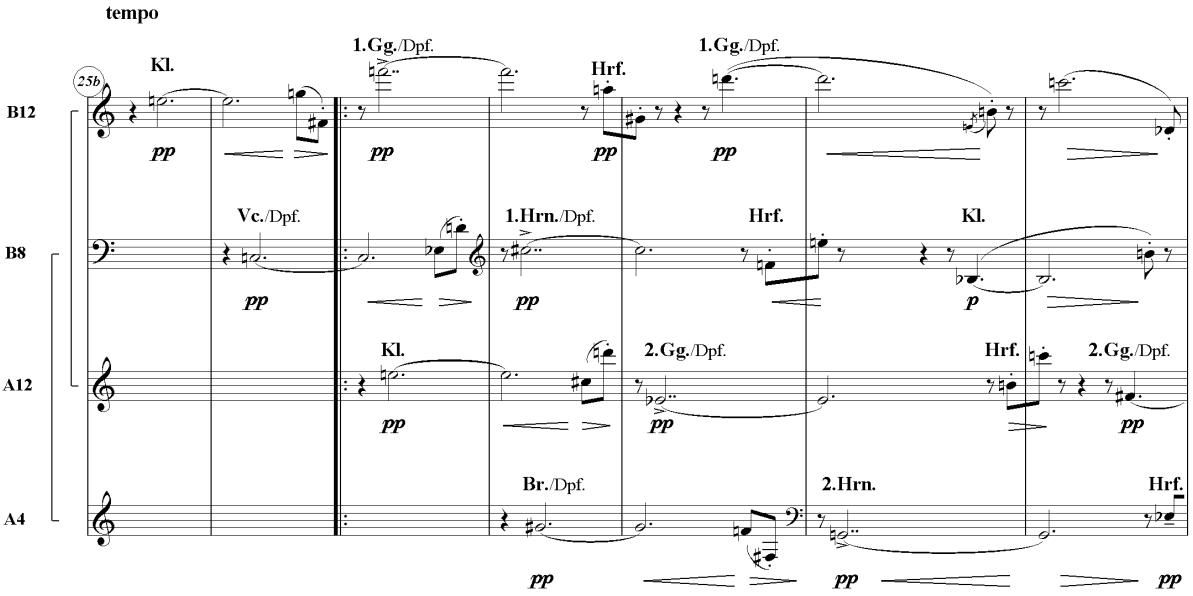
[14] «Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens», στο ίδιο, σ. 56· βλ. και Webern, «Ο δρόμος…», ό.π., σ. 124.

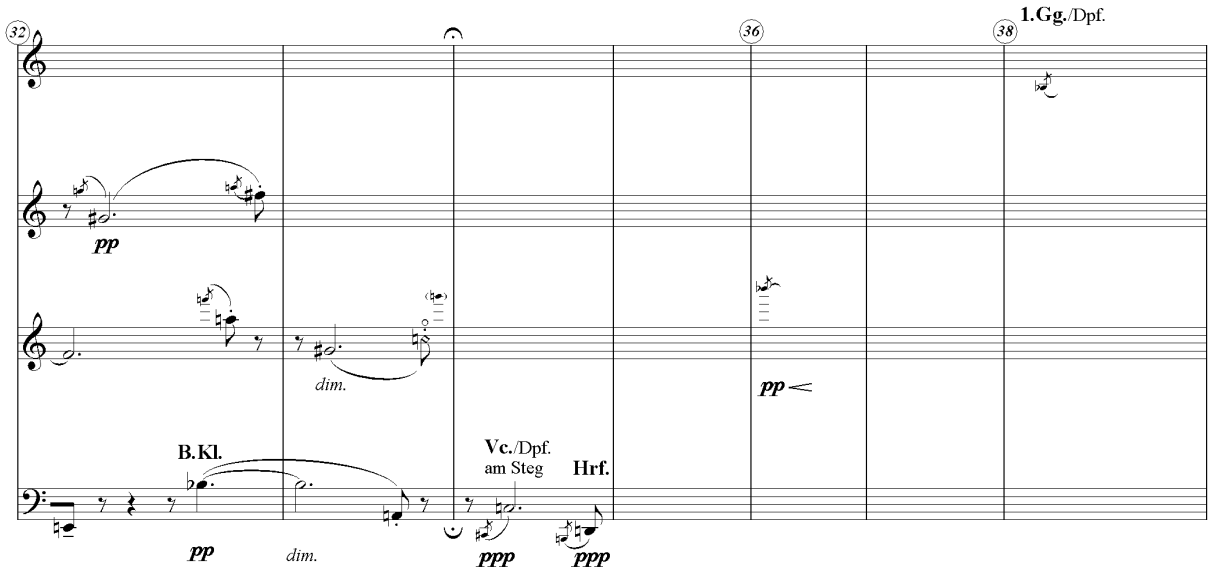
εξής φαινόμενο: στα μ. 8, 10 και 15 (πτώση) παρατηρούμε ότι ο ξένος φθόγγος λειτουργεί και ως… προετοιμασία καθυστέρησης (βλ. τα σημεία με την ένδειξη +)!



Παράδειγμα 1: H. Isaac, *Officium X: Johannis Baptistae – Sequentia, Amice Christi ex Alto*

Έναν αντίστοιχο κανόνα συναντούμε στο κεντρικό τμήμα Β του 1ου μέρους της *Συμφωνίας*, op. 21, του Webern, που είναι το πρώτο ώριμο δωδεκάφθογγο έργο του συνθέτη. Επειδή η στικτοειδής γραφή του Webern καθιστά δύσκολη την εξέταση των κανόνων, στα παραδείγματα που ακολουθούν η κάθε μορφή της σειράς ("φωνή") έχει μεταγραφεί σε *ένα* πεντάγραμμο, προκειμένου να μπορέσει να εξεταστεί με άνεση, αλλά ταυτόχρονα και με ακρίβεια.





Παράδειγμα 2: A. Webern, *Συμφωνία*, op. 21 / 1ο μέρος, μ. 25b-34[15]

Το κεντρικό τμήμα Β του 1ου μέρους της *Συμφωνίας*, op. 21, παρουσιάζει δύο διαδοχικούς τετράφωνους κανόνες, όπου ο 2ος κανόνας αποτελεί τον καρκίνο του 1ου. Εδώ θα εξετάσουμε ενδεικτικά τον 1ο τετράφωνο κανόνα (μ. 25b-34): πρόκειται για έναν πολύ αυστηρό ρυθμικό κανόνα,[16] οι "φωνές" του οποίου διέπονται από όμοιο ρυθμό, όμοια άρθρωση, όμοια δυναμική, καθώς και από ανάλογη ηχοχρωματική διάταξη. Οι μικρές αποκλίσεις που παρατηρούνται μεταξύ των "φωνών" σε επίπεδο ρυθμού (βλ. διανθιστικούς φθόγγους), άρθρωσης, δυναμικής και ηχοχρωμάτων αποτελούν ελαφρές διαταράξεις της κατά τα άλλα απόλυτης συμμετρίας, γεγονός που μπορεί να ερμηνευθεί με βάση την αρχή της «μεταμόρφωσης».

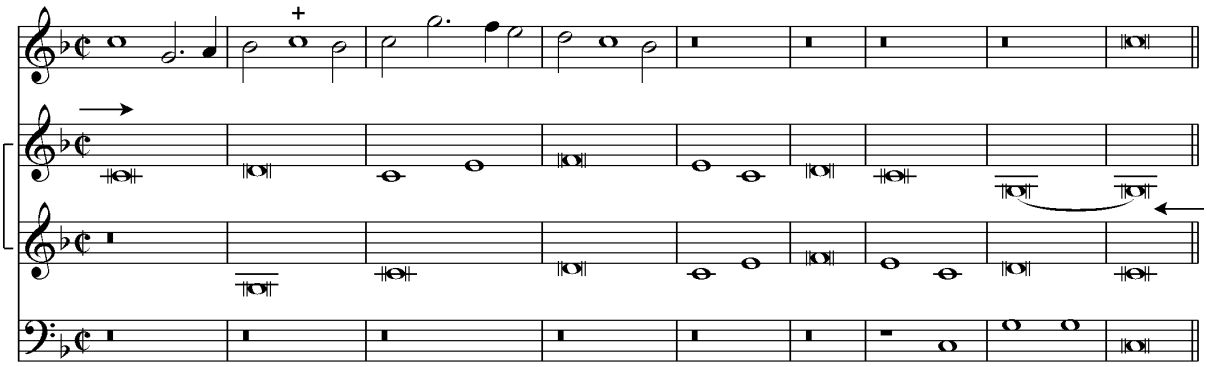
Ταυτόχρονα όμως παρατηρείται μια στενότερη σχέση μεταξύ του κάθε ζεύγους "φωνών". Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι οι μορφές της σειράς B12 (βασική σειρά, 12η μεταφορά) και A12 (ανάστροφη σειρά, 12η μεταφορά) σχηματίζουν ένα δίφωνο κανόνα σε αναστροφή, οι "φωνές" του οποίου έχουν απολύτως ίδιο ρυθμό (με εξαίρεση τον 12ο φθόγγο), ίδια ηχοχρώματα, ίδια άρθρωση και σχεδόν ίδια δυναμική. Αντιστοίχως, οι μορφές της σειράς B8 (βασική σειρά, 8η μεταφορά) και A4 (ανάστροφη σειρά, 4η μεταφορά) σχηματίζουν ένα δεύτερο δίφωνο κανόνα σε αναστροφή, οι "φωνές" του οποίου έχουν απολύτως ίδιο ρυθμό, πανομοιότυπα ηχοχρώματα (με εξαίρεση τους τέσσερις τελευταίους φθόγγους) και παρόμοια άρθρωση και δυναμική.

2. Ένας ακόμα τύπος κανόνα που συναντούμε και στους δύο συνθέτες είναι ο δίφωνος καρκινικός κανόνας. Στο Παράδειγμα 3, οι μεσαίες φωνές (άλτο – τενόρος) σχηματίζουν ένα δίφωνο καρκινικό κανόνα στην ταυτοφωνία. Οι υπόλοιπες δύο φωνές είναι ελεύθερες· εντούτοις, στην ουσία αποτελούν μία φωνή, δεδομένου ότι όταν εισάγεται ο μπάσος, η σοπράνο σιωπά. Το μοναδικό αμιγώς τετράφωνο μέτρο είναι το καταληκτικό. Συνεπώς, το *Officium XX* του Isaac είναι δομημένο ως "τετράφωνος" (ουσιαστικά όμως

[15] Οι συντομογραφίες των μουσικών οργάνων στην παρτιτούρα ερμηνεύονται ως εξής: Kl. (Klarinette): κλαρινέτο, B.Kl. (Baßklarinette): μπάσο κλαρινέτο, 1. Hrn (1. Horn): 1ο κόρνο, 2. Hrn (2. Horn): 2ο κόρνο, Hrf. (Harfe): άρπα, 1. Gg. (1. Geige): 1ο βιολί, 2. Gg. (2. Geige): 2ο βιολί, Br. (Bratsche): βιόλα, Vc. (Violoncello): βιολοντσέλο, Dpf. (Dämpfer): σουρντίνα, am Steg: στον καβαλάρη.

[16] Με τον όρο *ρυθμικός κανόνας* εννοούμε τον κανόνα εκείνο που περιορίζεται κυρίως στην παράμετρο του ρυθμού, δεδομένου ότι τα "μελωδικά" διαστήματα των "φωνών" του κανόνα δεν είναι τα ίδια, λόγω της χρήσης συμπληρωματικών ή και σύνθετων διαστημάτων.

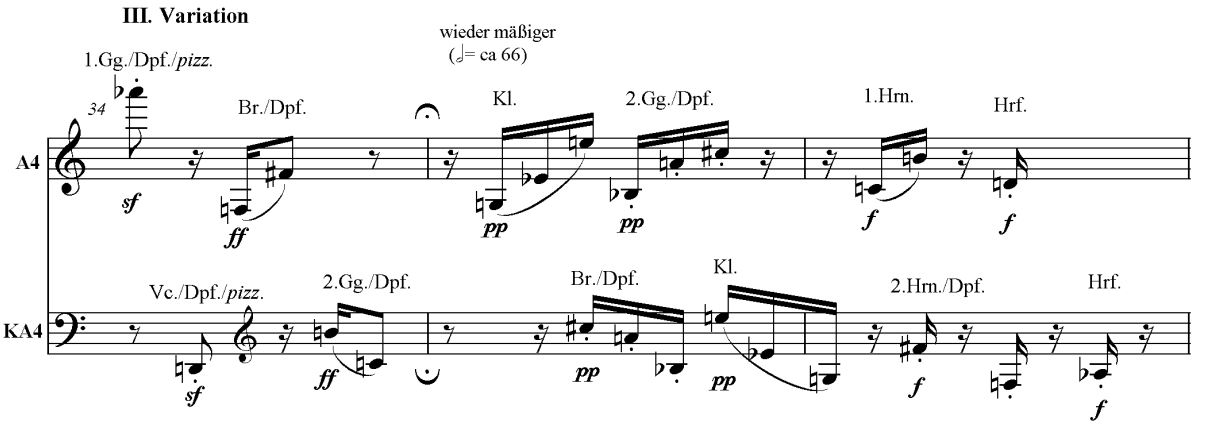
τρίφωνος) μικτός κανόνας στον υπομιξολύδιο τρόπο (μεταφερόμενο σε Ντο), που αποτελείται από ένα δίφωνο καρκινικό κανόνα και "δύο" ελεύθερες φωνές.



Παράδειγμα 3: H. Isaac, *Officium XX: De Sancta Cruce – Versus, Alleluia*

Δίφωνους καρκινικούς κανόνες συναντούμε και στο ύστερο έργο του Webern – συγκεκριμένα, στο 2ο μέρος της *Συμφωνίας*, op. 21, στο 1ο μέρος των *Παραλλαγών για πιάνο*, op. 27, και στο 3ο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων*, op. 28. Ας εξετάσουμε ενδεικτικά δύο καρκινικούς κανόνες από το 2ο μέρος της *Συμφωνίας*, op. 21, το οποίο απαρτίζεται από 9 ενότητες (θέμα, 7 παραλλαγές και coda).

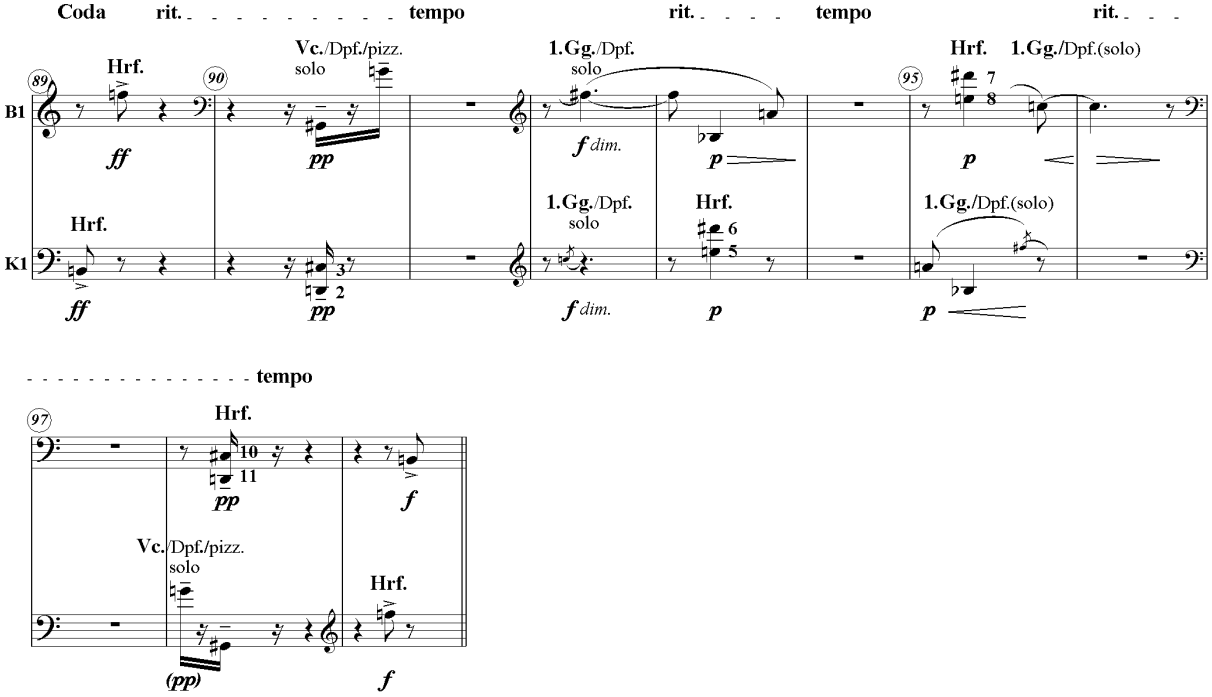
Η 3η παραλλαγή (καθώς και η αντίστοιχή της 5η παραλλαγή) αποτελείται από 5 διαδοχικούς δίφωνους καρκινικούς κανόνες, που ταυτόχρονα απαρτίζουν έναν ενιαίο καρκινικό κανόνα. Στο Παράδειγμα 4 διακρίνουμε τον πρώτο κανόνα της 3ης παραλλαγής. Πρόκειται για ένα "δίφωνο" καρκινικό κανόνα, που σχηματίζεται μεταξύ των μορφών της σειράς Α4 (ανάστροφη σειρά, 4η μεταφορά) και ΚΑ4 (καρκινική-ανάστροφη σειρά, 4η μεταφορά). Η ΚΑ4 αποτελεί τον καρκίνο της Α4 όσον αφορά τα τονικά ύψη (οι ακραίοι φθόγγοι της ΚΑ4 βρίσκονται σε διαφορετική οκτάβα), το ρυθμό (μικρές τροποποιήσεις συναντούμε στους φθόγγους 1, 3, 10 και 12 της ΚΑ4,[17] καθώς και στις παύσεις ανάμεσα στους φθόγγους 9-10 και 3-4 της ΚΑ4), την άρθρωση (με εξαίρεση τους φθόγγους 10-11 της ΚΑ4), τη δυναμική (με μικρές αποκλίσεις) και εν μέρει τα ηχοχρώματα (πανομοιότυπα ηχοχρώματα έχουν οι φθόγγοι 4-6/Α4 και 7-9/ΚΑ4 καθώς και οι φθόγγοι 7-9/Α4 και 4-6/ΚΑ4).



Παράδειγμα 4: A. Webern, *Συμφωνία*, op. 21 / 2ο μέρος, 3η παραλλαγή (μ. 34-36)

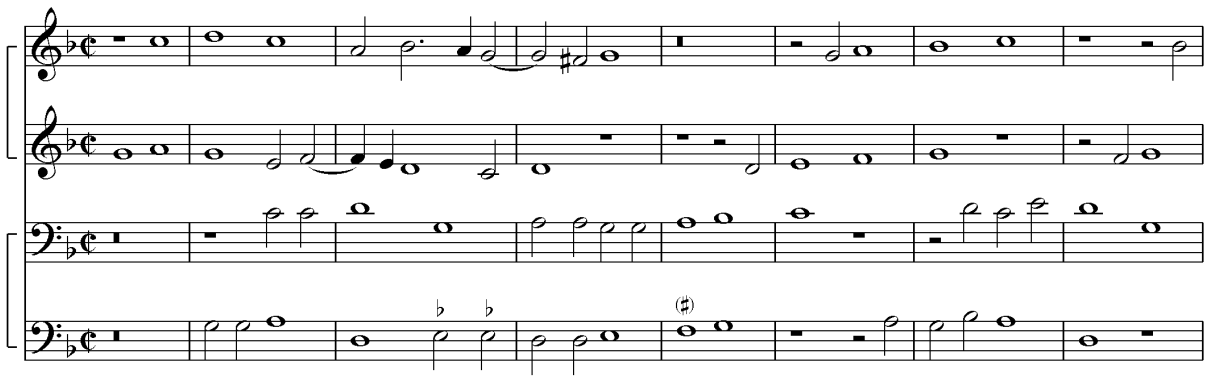
[17] Συγκεκριμένα, έχουμε να κάνουμε με κάλυψη της παύσης από μεγαλύτερη χρονική αξία και αντίστροφα, ήτοι: α) όγδοο αντί για δέκατο έκτο – παύση δέκατου-έκτου ή παύση δέκατου-έκτου – δέκατο έκτο (φθόγγοι 1, 3 της ΚΑ4), β) δέκατο έκτο – παύση δέκατου-έκτου αντί για όγδοο (φθόγγοι 10, 12 της ΚΑ4).

Έναν ακόμα δίφωνο καρκινικό κανόνα συναντούμε στην coda (βλ. Παράδειγμα 5), που σχηματίζεται μεταξύ της Β1 (αρχική βασική σειρά) και της Κ1 (αρχική καρκινική σειρά). Η Β1 αποτελεί τον καρκίνο της Κ1 όσον αφορά τα τονικά ύψη, το ρυθμό (εξαιρούνται οι φθόγγοι 4 και 9 της Β1[18]), τα ηχοχρώματα, την άρθρωση και εν μέρει τη δυναμική (εξαιρούνται οι φθόγγοι 1, 4, 9 και 12 της Β1).

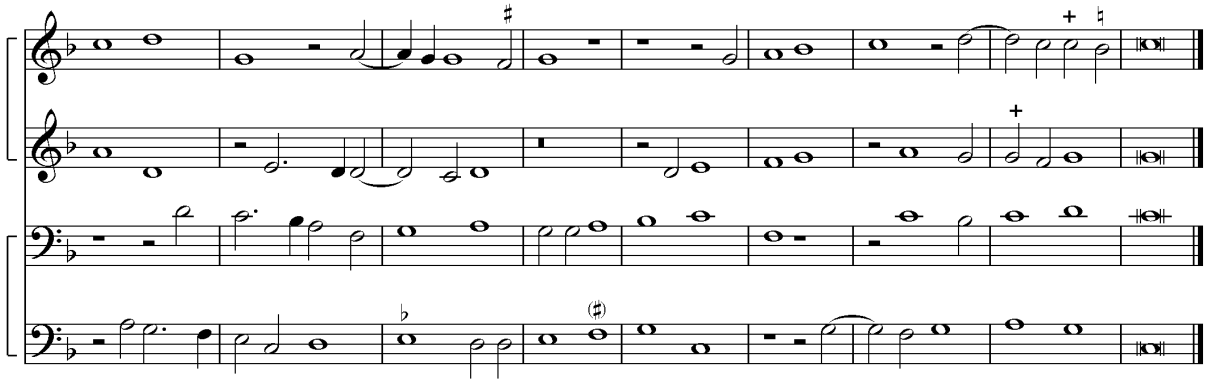


Παράδειγμα 5: A. Webern, *Συμφωνία*, op. 21 / 2ο μέρος, coda (μ. 89-99)

3. Ο επόμενος τύπος κανόνα που συναντάμε τόσο στον Isaac όσο και στον Webern είναι ο τετράφωνος διπλός κανόνας. Στο Παράδειγμα 6 βλέπουμε έναν τετράφωνο διπλό κανόνα του Isaac. Ο 1ος κανόνας σχηματίζεται μεταξύ των δύο ψηλότερων φωνών και ο 2ος κανόνας μεταξύ των δύο χαμηλότερων φωνών. Και οι δύο κανόνες είναι στην άνω 4η και κινούνται στον μιξολύδιο τρόπο από Ντο (ο μπάσος και η άλτο στον αυθεντικό και ο τενόρος και η σοπράνο στον πλάγιο).

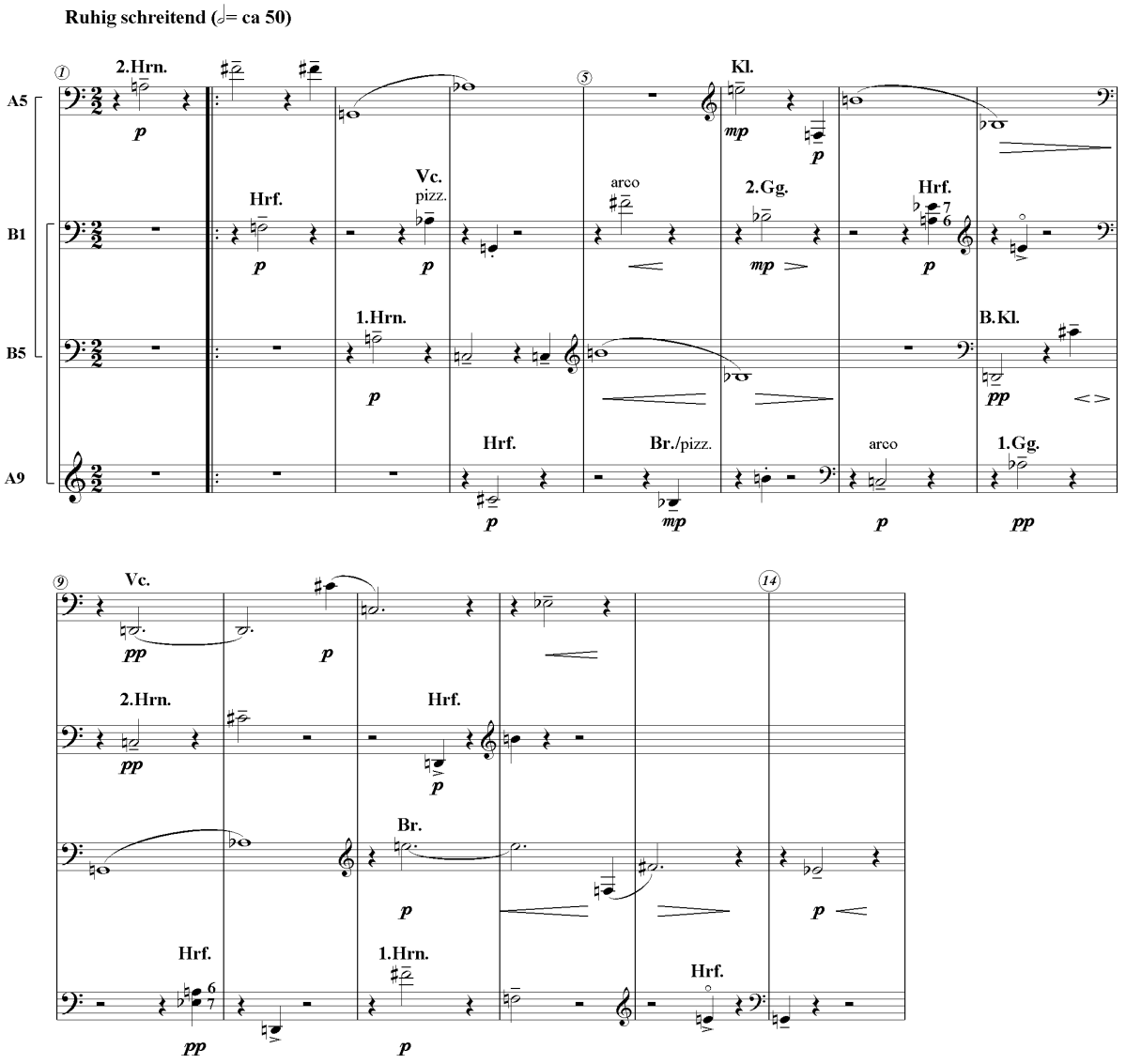


[18] Ήμισυ αντί για διανθιστικό φθόγγο – παύση μισού.



Παράδειγμα 6: H. Isaac, *Officium IV: Purificatinis Mariae – Prosa, Generosi*

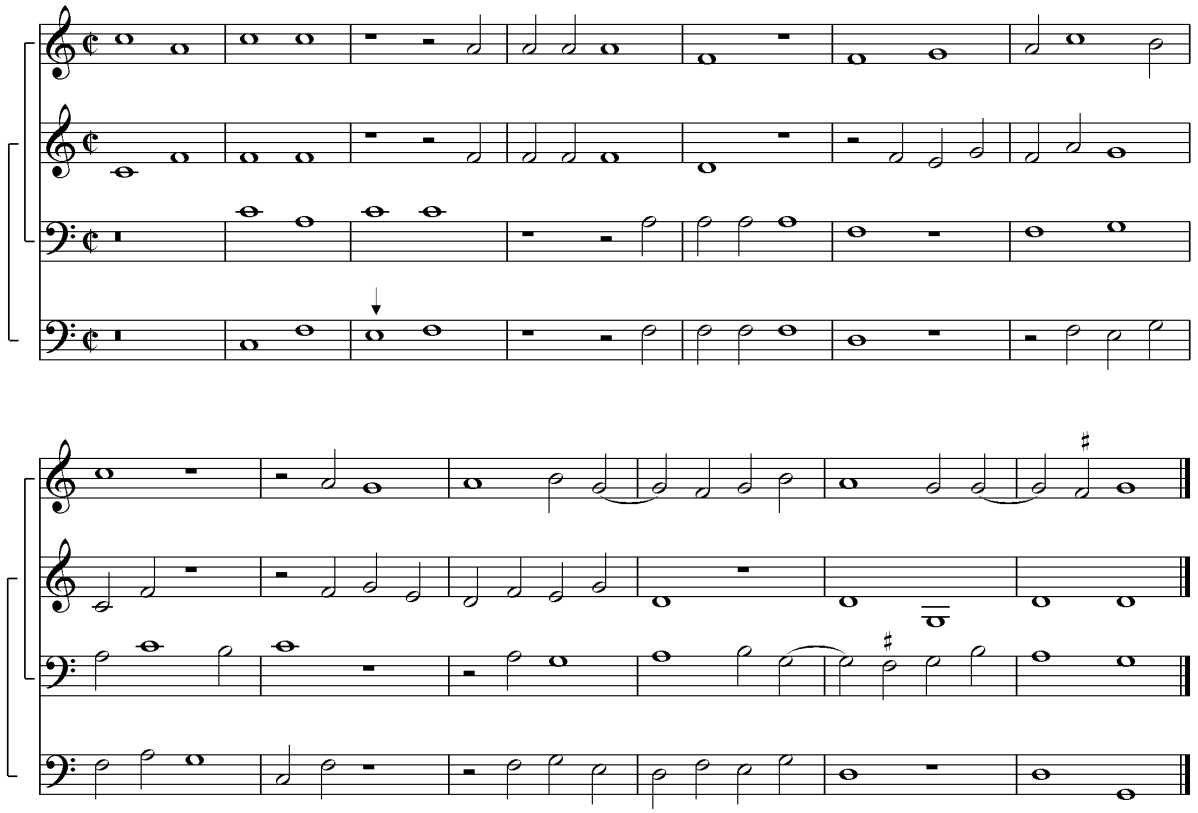
Τετράφωνους διπλούς κανόνες συναντούμε στη *Συμφωνία*, op. 21 (1ο και 2ο μέρος) και στο *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 28 (2ο και 3ο μέρος) του Webern. Στο Παράδειγμα 7 διακρίνουμε την αρχή του 1ου μέρους της *Συμφωνίας*, op. 21:



Παράδειγμα 7: A. Webern, *Συμφωνία*, op. 21 / 1ο μέρος, μ. 1-14

Ο 1ος κανόνας σχηματίζεται μεταξύ των μορφών της A5 (ανάστροφη σειρά, 5η μεταφορά) και της B5 (βασική σειρά, 5η μεταφορά): πρόκειται για έναν αυστηρό κανόνα σε αναστροφή, οι "φωνές" του οποίου διέπονται από τον ίδιο ρυθμό, την ίδια άρθρωση, εν μέρει από την ίδια δυναμική (φθόγγοι 1-2, επανάληψη του 2, 12) καθώς και από ανάλογη ηχοχρωματική διάταξη.[19] Ο 2ος κανόνας σχηματίζεται μεταξύ της B1 (αρχική βασική σειρά) και της A9 (ανάστροφη σειρά, 9η μεταφορά): και εδώ παρουσιάζεται ένας αυστηρός κανόνας σε αναστροφή, οι "φωνές" του οποίου έχουν τον ίδιο ρυθμό, την ίδια άρθρωση (εξαιρείται ο 12ος φθόγγος), εν μέρει την ίδια δυναμική (φθόγγοι 1, 4, 11-12), καθώς και ανάλογη ηχοχρωματική διάταξη.[20]

4. Μια παραλλαγή του τύπου κανόνα που μόλις εξετάσαμε είναι ο τετράφωνος διπλός κανόνας σε ομοφωνικό ύφος.



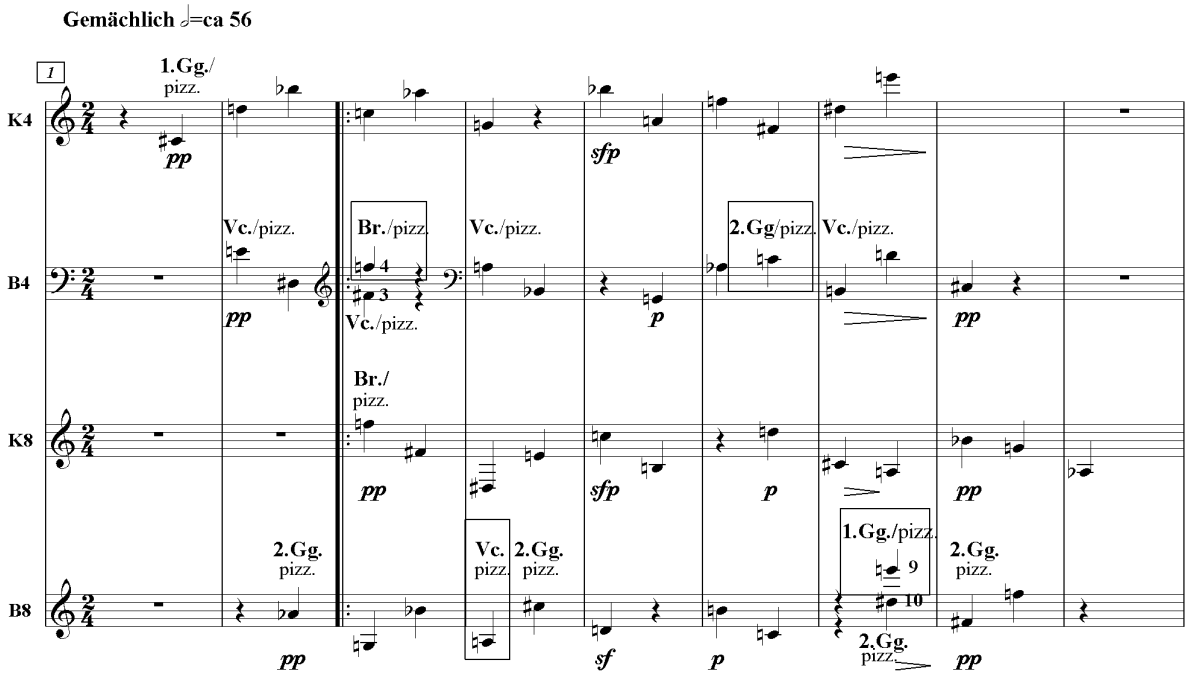
Παράδειγμα 8: H. Isaac, *Officium XVI: De S. Geberhardo – Sequentia, Solo Iussu*

Ο ομοφωνικά δομημένος κανόνας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω του ότι το ομοφωνικό ύφος δεν παραπέμπει στην πολυφωνική τεχνική του κανόνα. Εντούτοις, τόσο ο Isaac όσο και ο Webern έχουν γράψει τέτοιους "αντιφατικούς" κανόνες.

Στο Παράδειγμα 8 βλέπουμε έναν τετράφωνο διπλό κανόνα σε ομοφωνικό ύφος του Isaac. Ο διπλός αυτός κανόνας, που ανήκει στο μιξολύδιο τρόπο, αποτελείται από δύο κανόνες στην οκτάβα. Ο 1ος κανόνας σχηματίζεται μεταξύ σοπράνο – τενόρου και ο 2ος κανόνας μεταξύ άλτο και μπάσου. Αξιοσημείωτη είναι η μικρή παρέκκλιση που παρατηρείται στο 2ο κανόνα: στο μ. 3, ο μπάσος τραγουδά *μι* αντί για *φα*, προφανώς για λόγους συνηχητικής ποικιλίας.

[19] A5: 2. Hrn., Kl., Vc.· B5: 1. Hrn., B.Kl., Br.
[20] B1: Hrf., Vc. pizz.-arco, 2. Gg., Hrf., 2. Hrn., Hrf.· A9: Hrf., Br. pizz.-arco, 1. Gg., Hrf., 1. Hrn., Hrf.

Τετράφωνο "ομοφωνικό" κανόνα συναντούμε και στο 2ο μέρος του *Κουαρτέτου εγχόρδων*, op. 28, του Webern. Η διαφορά με τον κανόνα του Isaac, που προηγήθηκε, είναι ότι ο κανόνας αυτός είναι απλός και όχι διπλός. Ο "ομοφωνικός" κανόνας του Webern σχηματίζεται αρχικά μεταξύ των μορφών της σειράς K4 (καρκινική σειρά, 4η μεταφορά) – B4 (βασική σειρά, 4η μεταφορά) – B8 (βασική σειρά, 8η μεταφορά) – K8 (καρκινική σειρά, 8η μεταφορά), όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 9. Παρά το ότι ο κανόνας δεν γίνεται αντιληπτός με την ακοή λόγω της ομορρυθμικής του υφής, μπορεί να γίνει άμεσα αναγνωρίσιμος απ' ευθείας μέσα από την παρτιτούρα, αφού η κάθε μια του φωνή εκτελείται από *ένα* και μόνο όργανο (εξαίρεση αποτελούν οι *ελλείψεις*[21]). Στις *ελλείψεις* οφείλονται και ορισμένες ρυθμικές αποκλίσεις, που παρατηρούνται μεταξύ των φωνών του κανόνα. Συγκεκριμένα, στις μορφές της σειράς B4 (μ. 3, φθόγγοι 3-4) και B8 (μ. 7, φθόγγοι 9-10) παρατηρείται συνήχηση δύο τετάρτων – παύση τετάρτου, αντί για δύο συνεχή τέταρτα. Όσον αφορά τις υπόλοιπες παραμέτρους, η άρθρωση είναι πανομοιότυπη (pizzicato), ενώ η βασική απόκλιση της δυναμικής είναι το *sf*(*p*) που αποδίδεται απ' όλες τις φωνές στο μ. 5, γεγονός που οφείλεται στον ομοφωνικό χαρακτήρα του αποσπάσματος.



Παράδειγμα 9: A. Webern, *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 28 / 2ο μέρος, μ. 1-9

[21] Ο όρος *έλλειψη* (γερμ. *Ausfall*) χρησιμοποιήθηκε από το θεωρητικό του δωδεκαφθογγισμού Hanns Jelinek (*Anleitung zur Zwölftonkomposition. Erster Teil*, Universal, Βιέννη 1952, σ. 131) και περιγράφει το εξής φαινόμενο: στην περίπτωση που μεταξύ δύο μορφών της σειράς, που εμφανίζονται ταυτόχρονα, προκύψει κάποιος κοινός φθόγγος, ο κοινός φθόγγος σημειώνεται μόνο στη μία μορφή της σειράς, ενώ στην άλλη παραλείπεται, προκειμένου να αποφευχθεί ο διπλασιασμός του. Στο Παράδειγμα 9, ο κοινός φθόγγος έχει διπλασιαστεί, ούτως ώστε να μπορέσει να γίνει αναγνωρίσιμος ο κανόνας.

Στο παρόν κείμενο εξετάσαμε αποσπάσματα από τα δωδεκάφθογγα έργα *Συμφωνία*, op. 21, και *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 28, του Webern σε αντιστοιχία με ορισμένους κανόνες, που εμπεριέχονται στο *Choralis Constantinus II* του Isaac. Παρά την εντελώς διαφορετική μουσική γλώσσα των δύο συνθετών, είναι εμφανής η επίδραση του Isaac στον Webern όσον αφορά ορισμένες τεχνικές κανόνα. Η επίδραση αυτή προφανέστατα προέκυψε από την ενασχόληση του Webern με το έργο *Choralis Constantinus II* του Isaac, η επιμέλεια του οποίου υπήρξε το θέμα της διδακτορικής του διατριβής, που εκπονήθηκε στο Ινστιτούτο Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου της Βιέννης υπό την επίβλεψη του Guido Adler και ολοκληρώθηκε το έτος 1906.[22] Εντούτοις, η επίδραση αυτή λειτούργησε μόνο σε ένα πρώτο επίπεδο, δεδομένου ότι ο Webern ξεκίνησε να χρησιμοποιεί συστηματικά την τεχνική του κανόνα περίπου είκοσι χρόνια μετά την ολοκλήρωση της διατριβής του, ήτοι το έτος 1927 με τη *Συμφωνία*, op. 21.[23] Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η τεχνική του κανόνα αντικατόπτριζε πλήρως τις αισθητικές-φιλοσοφικές αντιλήψεις του Webern, όπως εκείνες διαμορφώθηκαν κατά την ώριμη δημιουργική του περίοδο: η τεχνική του κανόνα μπορούσε να εξασφαλίσει συνοχή, η οποία αποτελεί την προϋπόθεση για να επιτευχθεί η μεγαλύτερη δυνατή σαφήνεια και απλότητα, δηλαδή η «αντιληπτότητα», η οποία – κατά τον Webern – είναι «η ανώτατη αρχή κάθε παρουσίασης μιας ιδέας».[24]

[22] Λήμμα «Webern», στο: Carl Dahlhaus και Hans Heinrich Eggebrecht (επιμ.), *Brockhaus – Riemann – Musiklexikon*, Atlantis Musikbuch Verlag, Zürich 1998, 4ος τόμος, σ. 341.

[23] Εξαίρεση αποτελούν το χορωδιακό έργο *Entflieht auf leichten Kähnen*, op. 2, και οι *Πέντε κανόνες πάνω σε λατινικά κείμενα* για φωνή και σύνολο δωματίου, op. 16, που εντάσσονται στην πρώιμη και μέση ("ατονική") περίοδο του Webern, αντίστοιχα. Οι κανόνες αυτοί έχουν εντελώς διαφορετικό ύφος από εκείνους που ακολούθησαν στην ώριμη δωδεκάφθογγη περίοδο του Webern, δηλαδή από το op. 21 και έπειτα.

[24] Webern, *Der Weg*…, ό.π., σ. 18.

Η *Chaconne για βιολί* του Bach και η συμβολή της στην εξέλιξη του είδους

Διονυσία Μπλαζάκη

Κατά την εξέλιξη των μουσικών ειδών προκαλούνται αλλαγές και μεταβολές, κάποιες από τις οποίες αποδεικνύεται ότι έχουν αξία επιβίωσης κι έτσι αναδύεται ένας νέος τύπος ή ένα νέο υποείδος. Τέτοιες μεταβολές σε ένα μουσικό είδος μπορεί να είναι επακόλουθα της επιλογής ενός συνθέτη να ενισχύσει τη σύνθεση με μια ιδιαίτερη σημασία, εισάγοντας στοιχεία που θα την κάνουν να διαφέρει από τα προηγούμενα αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους και που στην πραγματικότητα μπορεί να είναι ακόμα και αντίθετα προς την παραδοσιακή του αντίληψη. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ιδέα που έχει εισαχθεί είναι τόσο ισχυρή, ώστε τα μετασχηματισμένα χαρακτηριστικά να γίνονται παράδειγμα και για άλλα έργα, με αποτέλεσμα να μην λειτουργούν πλέον ως ενδείξεις αλλά ως κυρίαρχα χαρακτηριστικά του είδους, να γίνονται δηλαδή ο κανόνας που αναδεικνύει νέες τεχνικο-αισθητικές αξίες. Το κύριο σημείο είναι ότι οι αλλαγές στην αντίληψη του είδους δεν συμβαίνουν έτσι απλά, αλλά είναι αποτέλεσμα επιμέρους δημιουργικών πράξεων. Παραδείγματα μεταβολών που αποδείχτηκαν ιδιαίτερα ανθεκτικές μέσα στο χρόνο είναι η *Chaconne* του Bach για σόλο βιολί καθώς και η *Passacaglia* του ίδιου για εκκλησιαστικό όργανο. Τα χρόνια της ωριμότητας του Bach συνέπεσαν με το τέλος της ένδοξης περιόδου της chaconne, με εξαίρεση τα γαλλικά θέατρα. Όταν επανεμφανίστηκαν η passacaglia το δέκατο ένατο αιώνα και η chaconne κυρίως στον εικοστό, αποτέλεσαν σχεδόν αναβιώσεις των δύο έργων του Bach και δεν είναι περίεργο ότι είχαν ελάχιστη σχέση με οποιαδήποτε άλλη αντίληψη περί αυτών των ειδών πριν το 1800.[1] Η εξέλιξη αυτή δυσκόλεψε τη δυνατότητα να συλλάβουμε τη φύση και την πρόθεση της αρχικής διαδικασίας σήμανσης του Bach. Στην παρούσα ανακοίνωση επικεντρωνόμαστε στη *Chaconne για σόλο βιολί*· παρουσιάζουμε τις βασικές δομικές κανονιστικές παραμέτρους του έργου προσεγγίζοντας τις αρχές και τις μεθόδους που το χαρακτηρίζουν. Στη συνέχεια εξετάζουμε τι αντιπροσώπευε το είδος της chaconne για τον Bach και τους συγχρόνους του και πόσο καθοριστικά το σημάδεψε ή το άλλαξε ο ίδιος.

Ο Bach έδωσε τον τίτλο chaconne στο πέμπτο και τελευταίο μέρος της δεύτερης *Παρτίτας*[2] *για σόλο βιολί σε ρε ελάσσονα*, με αριθμό καταλόγου (BWV) 1004. Η έκταση

[1] Η *Chaconne* του Bach για βιολί εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1802 από τον Simrock στη Βόννη και η *Passacaglia* το 1834 από τον Dunst στη Φραγκφούρτη. Όταν το 1840 ο Mendelssohn παρουσίασε την *Chaconne* μαζί με τον Ferdinand David στην αίθουσα Gewandhaus της Λειψίας προσθέτοντας τη δική του πιανιστική συνοδεία και αργότερα την ίδια χρονιά παρουσίασε την *Passacaglia* στην Thomaskirche (και οι δύο εκτελέσεις έλαβαν ενθουσιώδεις κριτικές από τον Robert Schumann), τα έργα αυτά είχαν ήδη καθιερώσει με σαφήνεια τις εξέχουσες θέσεις τους στο μουσικό κανόνα. Για την εκτέλεση της *Chaconne* από τον Mendelssohn, βλ. John M. Cooper, "Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der 'Chaconne'", στο: Rudolf Elvers και Hans-Günther Klein (επιμ.), *Mendelssohn Studien*, Bd. 10, Βερολίνο 1997, σ. 157-179 (βλ. περαιτέρω Alexander Silbiger, "Bach and the Chaconne", *Journal of Musicology* 17/3, 1999, σ. 359).

[2] Ο όρος «Παρτίτα» στις αρχές του 17ου αιώνα σήμαινε παραλλαγές, ενώ τον 18ο πήρε τη σημασία της σουίτας.

της chaconne, η οποία απαρτίζεται από 257 μέτρα, δηλώνει τη βαρύτητά της μέσα στη συνολική διάρθρωση του έργου σε σχέση με τα τέσσερα μέρη που προηγούνται,[3] ενώ συγχρόνως της προσδίδει κι έναν ανεξάρτητο χαρακτήρα. Η έκτασή της συνιστά μια βασική της ιδιαιτερότητα, κυρίως αν αναλογιστούμε ότι ο Bach δεν είχε στη διάθεσή του τις μουσικές δομές που αναπτύχθηκαν κατά την κλασική περίοδο και ειδικά τη μορφή της σονάτας. Η δομή του έργου ακολουθεί το πρότυπο των συνεχών παραλλαγών· κάποιοι αναλυτές[4] τη χαρακτηρίζουν συμμετρική και τη διακρίνουν σε δύο τμήματα: θέμα – 30 παραλλαγές, θέμα – 30 παραλλαγές, με κατακλείδα την επανεμφάνιση του θέματος και την παραλλαγή της πτώσης. Σε αυτή την περίπτωση, το θέμα που επανέρχεται στο μέτρο 126 σηματοδοτεί το μέσον της σύνθεσης. Άλλοι όμως αναλυτές[5] βασίζονται στον ελάσσονα και μείζονα τρόπο και διακρίνουν τη δομή της chaconne σε τρία τμήματα. Κάθε τμήμα είναι μικρότερο από το προηγούμενο· το πρώτο, που είναι στον ελάσσονα τρόπο, περιέχει το θέμα και 32 παραλλαγές ή αλλιώς 33 παραλλαγές, το δεύτερο ή μεσαίο παρουσιάζεται στο μείζονα τρόπο ως αντιθετικό με 19 παραλλαγές και το τρίτο επανέρχεται στον ελάσσονα τρόπο με 12 παραλλαγές, συνολικά δηλαδή έχουμε 64 παραλλαγές. Ειδικότερα, ο αριθμός και η φύση των παραλλαγών της *Chaconne*, όπως και η ταυτότητα του θέματος έχουν εγείρει πολλές και διαφορετικές ερμηνείες. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι οι απόψεις των Cantrell,[6] Poos[7] και Curti[8] συγκλίνουν στον αριθμό των εξηντατεσσάρων παραλλαγών, παρά το διαφορετικό τρόπο με τον οποίο τις υπολογίζουν. Ανάλογα με την προσέγγιση του καθενός, ο όρος παραλλαγή διατυπώνεται και ως φράση, μονάδα (unit) ή couplet με την έννοια της στροφικής παραλλαγής. Η πλήρης παρτιτούρα της *Chaconne*[9] παρατίθεται στο παράρτημα του παρόντος κειμένου με αριθμημένες τις παραλλαγές.

Οι συνεχείς και όμοιες σε έκταση παραλλαγές της *Chaconne* βασίζονται στη θεμελιώδη κατιούσα τετράμετρη βηματική κίνηση του μπάσου από την τονική μέχρι την δεσπόζουσα, η οποία αντιμετωπίζεται ως η βάση του θέματος. Η κίνηση της γραμμής του μπάσου είναι στην κατιούσα μελωδική ελάσσονα, όπως δείχνει το Παράδειγμα 1, η οποία όμως δεν εμφανίζεται από την αρχή. Στο ξεκίνημα, επειδή το πέρασμα είναι αρμονικό, χρησιμοποιείται η αρμονική ελάσσονα, σύμφωνα με την οποία το θέμα γίνεται ρε – ντο♯ – σι♭ – λα[10] (Παράδειγμα 2). Συνοπτικά αναφέρουμε ότι το θέμα παρουσιάζεται με αυτόν τον τρόπο μέχρι και την Παραλλαγή 12 (μέτρα 45-48) με

[3] Η εναρκτήρια Allemanda, η ζωηρή Corrente, η εκφραστική Sarabanda και η δεξιοτεχνική Giga αποτελούν τα τέσσερα πρώτα μέρη της *Δεύτερης παρτίτας για σόλο βιολί*, τα οποία ακολουθούν στο σύνολό τους την παραδοσιακή διμερή μορφή των χορών της σουΐτας των αρχών του 18ου αιώνα.

[4] Βλ. ενδεικτικά Larry Solomon, "Bach's Chaconne in D minor for solo violin – An Application through analysis", http://solomonsmusic.net/bachacon.htm (Music Theory and Performance), 2002. Ο Solomon παρατηρεί ότι το πρότυπο των 30 παραλλαγών που χρησιμοποιείται εδώ χρησιμοποιήθηκε επίσης για τις "Παραλλαγές Goldberg". «Δεν ξέρω τη σημασία του αριθμού 30, αλλά φαίνεται απίθανο αυτό να είναι σύμπτωση».

[5] Βλ. Silbiger, ό.π., σ. 373, και Cármelo De Los Santos, *Performance-Practice Issues of the Chaconne from the Partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach*, The University of Georgia, Athens – Georgia 2004, σ. 8.

[6] Βλ. Byron Cantrell, "Three B's – Three Chaconnes", *Current Musicology* 12, 1971, σ. 63-74.

[7] Heinrich Poos, "J. S. Bachs Chaconne für Violine solo aus der Partita d-Moll, BWV 1004", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1993, σ. 151-203.

[8] Martha Curti, "J. S. Bach's Chaconne in D minor: A study in coherence and contrast", *The Musical Review* 37/4, 1976, σ. 249-265.

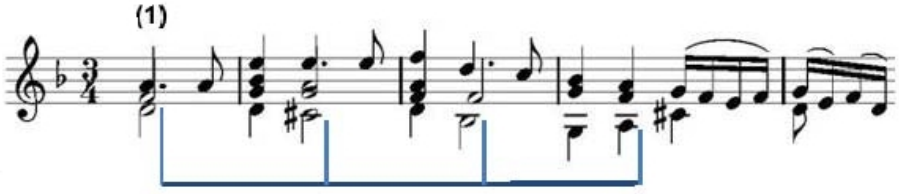
[9] Johann Sebastian Bach, *Werke für Violine*, επιμ. Günter Haußwald και Rudolf Gerber, Bärenreiter (Neue Bach-Ausgabe, Serie VI, Band I), Kassel 1958, σ. 35-41.

[10] Με την κίνηση αυτή δημιουργείται μία δεύτερη αυξημένη. Για να αποφύγει ο Bach αυτό το απαγορευμένο διάστημα κάνει έναν ελιγμό και το ματαιώνει επαναφέροντας το ρε πριν κατέβει στο σι♭. Έτσι το θέμα γίνεται ρε – ντο♯ – ρε – σι♭ – λα.

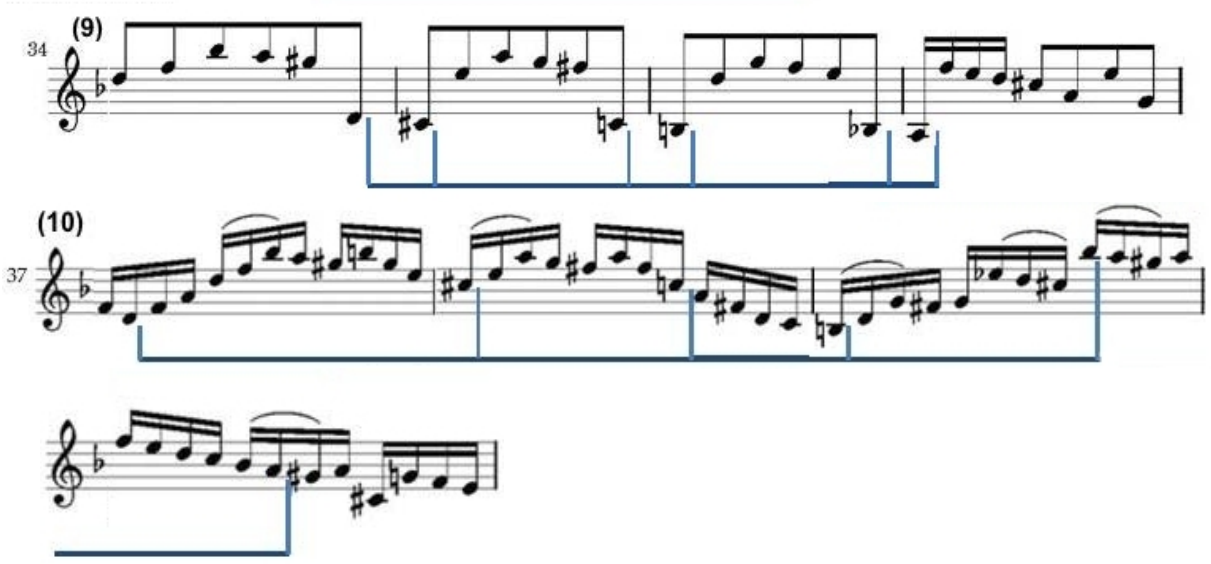
εξαίρεση τις Παραλλαγές 9 και 10 (μέτρα 33-40), όπου το θέμα εμφανίζεται στη χρωματική κατιούσα ρε – ντο♯ – ντο♮ – σι♮ – σι♭ – λα (Παράδειγμα 3). Επίσης, στη χρωματική κατιούσα είναι οι Παραλλαγές 5 και 6 (μέτρα 17-24), όπως και η Παραλλαγή 11 (μέτρα 41-44), στην οποία όμως το θέμα έχει μετακινηθεί προσωρινά από το μπάσο στη ψηλότερη φωνή. Το θέμα επαναλαμβάνεται αδιάκοπα σε όλο το έργο με όλες τις παραπάνω μορφές και εκδοχές, όχι μόνο στη γραμμή του μπάσου αλλά και στις υψηλότερες φωνές, ακολουθώντας εν γένει μια πορεία αποκάλυψης και απόκρυψης μέσα από μεταφορές και μετασχηματισμούς. Πρόκειται για μια μέθοδο που δηλώνει ότι η συγκεκριμένη *Chaconne* δεν τηρεί τη συνήθη προσδοκία για το θέμα μιας σειράς παραλλαγών.



Παράδειγμα 1



Παράδειγμα 2



Παράδειγμα 3

Επιπρόσθετα, η Curti, αναζητώντας στη μελέτη της το ενοποιητικό στοιχείο της *Chaconne*, αποκαλύπτει ένα κατιόν τετράχορδο ως basso ostinato, από το οποίο προέρχεται ένας μεγάλος αριθμός άλλων τετραχόρδων.[11] Όπως επισημαίνει η ίδια, «κάτω από την επιφάνεια, πίσω από την ανάπτυξη των συγχορδιών και των διαφορετικών μελωδιών βρίσκεται ένα κατιόν τετράχορδο, το οποίο δεν αναφέρεται

[11] Οι παραλλαγές της *Chaconne* δομούνται πάνω σε ένα βάσιμο, το οποίο εντούτοις δεν παραμένει αναλλοίωτο από παραλλαγή σε παραλλαγή, σαν ostinato ή cantus firmus, αλλά υπόκειται σε μικρότερες ή μεγαλύτερες μεταβολές.

ρητά από την αρχή του κομματιού». Για το λόγο αυτό συμπεραίνει ότι θα ήταν καλύτερο να αναφερόμαστε σε 64 παραλλαγές πάνω σε ένα τετράχορδο αντί σε ένα θέμα και 63 παραλλαγές.[12] Επισημαίνουμε ότι κατά τη διάρκεια του δέκατου έβδομου αιώνα, το κατιόν τετράχορδο ως σχήμα επίμονου βάσιμου απέκτησε ειδική σημασία υποδηλώνοντας την παρουσία ενός θρήνου, κυρίως μέσα από τα δύο έργα του Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (1608) και *Lamento della Ninfa* (1638).[13] Στη συνέχεια το κατιόν τετράχορδο χρησιμοποιήθηκε από πολλούς συνθέτες στη Δυτική Ευρώπη καθ' όλο το 17ο και 18ο αιώνα ως πρότυπο basso ostinato για θρήνους.[14] Στην κοσμική μουσική έγινε ο τύπος του Lamento, ενώ τα χριστιανικά δόγματα το εξελάμβαναν ως σύμβολο του θανάτου στον Σταυρό.[15] Τα στοιχεία αυτά εγείρουν το ερώτημα εάν ο Bach έγραψε τη *Chaconne* για ένα συγκεκριμένο σκοπό, χρησιμοποιώντας το κατιόν τετράχορδο ως σύμβολο του θανάτου στον Σταυρό, ή απλά επειδή ταίριαζε καλύτερα στο είδος της.[16] Επιπλέον, για να ενισχύσει και να κρατήσει ο Bach συνεκτική τη μορφή της *Chaconne*, χρησιμοποιεί, πέρα από τη φράση των τεσσάρων μέτρων, την αντιστοίχιση των παραλλαγών. Οι περισσότερες από τις παραλλαγές εμφανίζονται σε ζεύγη, όπου η δεύτερη είναι παρόμοια με την πρώτη αλλά με περισσότερη ένταση. Τα ζεύγη είναι σημειωμένα στην παρτιτούρα του Παραρτήματος με κεφαλαία ελληνικά γράμματα.[17] Εξαιρέσεις αποτελούν οι Παραλλαγές 31 και 38 καθώς και οι Παραλλαγές 57 και 60, οι οποίες λειτουργούν ως γέφυρες.

Η ρυθμική δομή του θέματος και οι μετασχηματισμοί του είναι επίσης μια σημαντική παράμετρος. Ο τονισμός της αγωγής πέφτει στο δεύτερο παλμό, προβλέποντας το ρυθμό της Σαραμπάντ. Δεν υποδεικνύεται tempo, αλλά είναι σαφές ότι, λόγω του αρμονικού ρυθμού, το tempo πρέπει να είναι αρκετά αργό. Πριν από κάθε αλλαγή τρόπου υπάρχει μια εντατική αρμονική και ρυθμική δραστηριότητα, ενώ κάθε νέο τμήμα αρχίζει με πιο αργή ρυθμική κίνηση, πράγμα που είναι και χαρακτηριστικό της αρχής του έργου. Το δεύτερο και το τρίτο τμήμα ακολουθούν την ίδια διαδικασία ανάπτυξης με το πρώτο του ελάσσονος τρόπου, όπου οι παραλλαγές εξελίσσονται με προοδευτική πύκνωση των ρυθμικών σχημάτων. Αυτή η φυσική ρυθμική επιτάχυνση, που υπάρχει σε κάθε τμήμα, επηρεάζει και το χαρακτήρα των παραλλαγών. Ειδικότερα, στην πρώτη παραλλαγή ο ρυθμός της μελωδίας επιταχύνεται από το παρεστιγμένο τέταρτο στα όγδοα και τα δέκατα έκτα. Στο τέλος της δεύτερης παραλλαγής (μ. 8), ο

[12] Βλ. Curti, ό.π., σ. 250.

[13] Ellen Rosand, "The descending tetrachord: an emblem of lament", *The Musical Quarterly* 65, 1979, σ. 346-359.

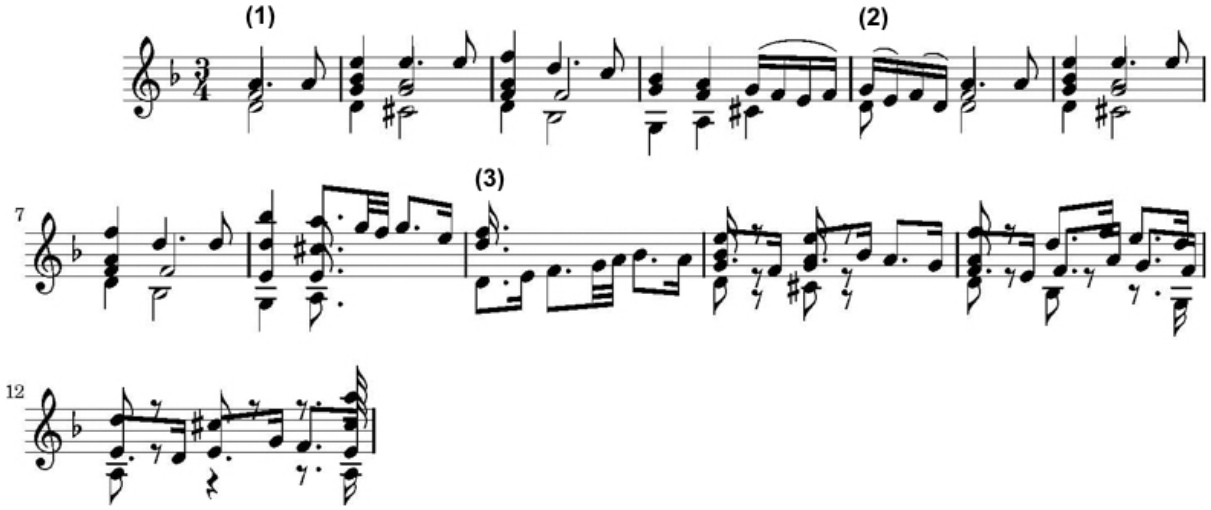
[14] Το πιο γνωστό παράδειγμα σήμερα είναι ίσως ο θρήνος της Διδούς με τίτλο "When I am laid in earth" από το *Dido and Aeneas* (*Διδώ και Αινείας*, 1689) του Henry Purcell (1659-1695). Ο Purcell ακολούθησε την ιταλική παράδοση της όπερας, περίπου ογδόντα χρόνια μετά την *Arianna* του Monteverdi, κατοχυρώνοντας τη ταυτότητα του θρήνου πάνω στη χρωματική μορφή ενός κατιόντος τετραχόρδου που χρησιμοποίησε ως basso ostinato.

[15] Siegfried Vogelsänger, "Passacaglia und Chaconne in der Orgelmusik. Von Frescobaldi bis Bach", *Musik und Kirche* 37, 1967, σ. 14-24.

[16] Ο Silbiger (ό.π., σ. 373) υποστηρίζει ότι είναι πιο πιθανό ο Bach να επέλεξε τον τίτλο «ciaccona» απλώς και μόνον επειδή ήταν ο πιο κοινός για αυτό το είδος του κομματιού.

[17] Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι μετά το ζεύγος που δημιουργούν οι δύο πρώτες Παραλλαγές (1 και 2), οι Παραλλαγές 3 και 4, που αποτελούν το ζεύγος Α (μ. 9-16) όπως και οι Παραλλαγές 5 και 6, που αποτελούν το ζεύγος Β (μ. 17-24), έχουν παρόμοια μελωδική ρυθμική κίνηση. Τα ζεύγη Α και Β σχετίζονται μοτιβικά όσον αφορά το σχήμα του παρεστιγμένου ογδόου και των δύο τριακοστών δευτέρων, ενώ ο παράγοντας που δημιουργεί ένταση στο ζεύγος Β είναι η χρωματική κατιούσα γραμμή του μπάσου σε αντίθεση με τη διατονική του ζεύγους Α. Εάν προχωρήσουμε στα ζεύγη Γ και Δ (Παραλλαγές 7-8 και 9-10, αντίστοιχα), παρατηρούμε ότι η διατονική γραμμή του μπάσου σε σχέση με τη χρωματική δημιουργεί μια μεγαλύτερη αντιστοίχιση με ένα καθρέφτισμα της αρμονίας. Πρόκειται δηλαδή για μια σύζευξη των ζευγών Α και Β με τα ζεύγη Γ και Δ (De Lo Santos, ό.π., σ. 9-10).

Bach εισάγει το παρεστιγμένο όγδοο που ακολουθείται από δύο τριακοστά δεύτερα (Παράδειγμα 4). Αυτό το σχήμα δημιουργεί μια ένταση προς το τέλος της συγκεκριμένης παραλλαγής προετοιμάζοντας το ρυθμό της επόμενης. Αυτή η διαδικασία εισαγωγής νέων στοιχείων στο τέλος μιας παραλλαγής χρησιμοποιείται ως αναπτυξιακός σύνδεσμος και εμφανίζεται σε πολλές περιπτώσεις μέσα στο κομμάτι. Για παράδειγμα, στις πρώτες παραλλαγές αρχίζει σταδιακά να μειώνεται η υφή από τις τρεις και τέσσερις φωνές των συγχορδιών σε μία γραμμή, όπως βλέπουμε στην Παραλλαγή 8 (μ. 29). Αυτή η αραίωση στην υφή των συγχορδιών επιτυγχάνεται κατά την ίδια στιγμή που ο ρυθμός της μελωδίας πυκνώνει. Ένα άλλο παράδειγμα μας παρέχουν οι Παραλλαγές 10 έως 14, όπου το ρυθμικό σχήμα παραμένει ίδιο (δέκατα έκτα), ενώ η άρθρωση της δομής γίνεται πιο περίπλοκη. Στις Παραλλαγές 17 και 18, τα τριακοστά δεύτερα αρχικά αναμιγνύονται με τα δέκατα έκτα, ενώ στη συνέχεια, στην Παραλλαγή 19, διαχωρίζονται. Στην Παραλλαγή 22, οι φθόγγοι των τριακοστών δευτέρων σχηματίζουν μια σχεδόν πλήρη βηματική μελωδία. Στην επόμενη παραλλαγή, η χρήση των αρπισμών εισάγει μια μεγαλύτερη μελωδική έκταση, ενώ ο ρυθμός παραμένει ο ίδιος. Γενικότερα, η συνθετική διαδικασία που παρατηρούμε ευρύτερα σε όλο το έργο είναι ότι όταν αυξάνεται η δραστηριότητα κάποιων στοιχείων μειώνεται αυτή κάποιων άλλων. Κάθε μία από τις παραλλαγές τείνει να διατηρεί ορισμένες παραμέτρους σταθερές και να διαφοροποιεί ορισμένες άλλες.



Παράδειγμα 4

Αφού αναφερθήκαμε συνοπτικά στη δομή και στις τεχνικές ανάπτυξης της *Chaconne*, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τα πρότυπα που ακολούθησε, τις επιρροές και τις επιδράσεις που δέχθηκε, αλλά και τις αλλαγές που επέφερε το έργο αυτό. Οι πίνακες και τα στοιχεία που παραθέτουμε προέρχονται από το άρθρο του Al. Silbiger, "Bach and the Chaconne".[18] Στον Πίνακα 1 καταγράφονται οι chaconnes[19] και οι passacaglie του Bach και τον παραθέτουμε ως μια καλή αφορμή για να αναφερθούμε κυρίως στη μεταξύ τους διαφορά. Οι συνθέσεις A1, A2 και A3 χαρακτηρίζονται ως ciaccona ή passacaglia (με την ιταλική ορθογραφία) και οι συνθέσεις B1 έως B5 αφορούν ορισμένα συμπληρωματικά έργα που μερικές φορές σχετίζονται με αυτά τα είδη.[20] Τα τελευταία τρία έργα σε αυτόν

[18] Silbiger, ό.π., σ. 360 και 367.

[19] Ο όρος chaconne πριν το 1800· ισπανικά: chacona, ιταλικά: ciaccona ή ciacona και γαλλικά: chacony.

[20] Σχετικά με την καταλληλότητα της καντάτας BWV 78, *Jesu, der du meine Seele*, να συμπεριληφθεί στον κατάλογο αυτό (βλ. Πίνακα 1, B1), δεν μπορεί να υπάρξει καμία αμφιβολία, διότι εμφανίζει όλα τα

τον κατάλογο, δηλαδή τα Β3-Β5, στις μέρες μας συνήθως θεωρούνται ως passacaglie επειδή είναι θρήνοι πάνω σε μπάσα ostinati, αλλά δεν είναι σαφές κατά πόσο το δέκατο όγδοο αιώνα ίσχυε η σύγχρονη ταυτοποίηση του θρήνου ostinato με την passacaglia, ή γενικότερα της παραλλαγής ostinato με τη chaconne και την passacaglia.[21] Πολλές chaconnes και passacaglie εκείνης της περιόδου δεν βασίστηκαν στα μπάσα ostinati και οι τρεις θρήνοι δεν εμφανίζουν άλλα κοινά χαρακτηριστικά στοιχεία με τα δύο αυτά είδη. Επανερχόμαστε στα έργα Α1-Α3, εκ των οποίων τα Α1 και Α3 προσδιορίζονται ως chaconne και το Α2 ως passacaglia. Ο Silbiger[22] επισημαίνει ότι η διαφορά τείνει να είναι σχετική και συναφής με τα συμφραζόμενα. Όταν η chaconne και η passacaglia εμφανίζονται μαζί στο ίδιο πλαίσιο, από τον ίδιο συνθέτη, στην ίδια συλλογή ή ως μέρος ενός ίδιου μεγαλύτερου έργου, επισημαίνονται σαφώς ως διαφορετικά μέσα από ένα σύνολο αντίθετων χαρακτηριστικών.[23] Αυτά τα διαφοροποιά χαρακτηριστικά στοιχεία δεν είναι απαραίτητο να παραμείνουν τα ίδια από τον ένα συνθέτη στον άλλο, παρ' όλο που μπορεί να έχουν κάποια συνοχή σε χρονολογικό και γεωγραφικό επίπεδο. Όταν, ωστόσο, η chaconne ή η passacaglia δεν είναι μέλος μιας ευρύτερης σύνθεσης, συχνά η επιλογή του τίτλου δεν συσχετίζεται με οποιαδήποτε διαφοροποίηση των χαρακτηριστικών και μοιάζει σαν να μην έχει ληφθεί υπόψη μια τέτοια διάκριση.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Chaconnes και Passacaglie στα έργα του J. S. Bach

Α. Έργα που προσδιορίζονται ως *ciaccona* ή *passacaglia*

1. BWV 150 (περί το 1706-1708). *Ciaccona*: "Meinen Tage in den Leiden", για SATB και ορχηστρικό σύνολο. Τελικό χορωδιακό στην καντάτα BWV 150 (*Nach dir, Herr, verlanget mich*). 22 couplets των 4 x 3/2, όλα με μπάσο ostinato (ανιόν πεντάχορδο) σε σι ελάσσονα – Ρε μείζονα – φα♯ ελάσσονα – Λα μείζονα – Μι μείζονα – σι ελάσσονα.

2. BWV 582 (1708-1712 ή αργότερα). *Passacaglia*, για πληκτροφόρο με ποδόπληκτρα. 21 couplets των 8 x 3/4 που ακολουθούνται από φούγκα, η οποία

χαρακτηριστικά στοιχεία μιας συγκεκριμένης τάσης της chaconne. Η αρχή της καντάτας BWV 140, *Wachet auf* (βλ. Πίνακα 1, Β2) υποδεικνύει τον τόπο της chaconne και πράγματι μοιάζει με την αρχή της chaconne για πληκτροφόρο του J. C. F. Fischer στη συλλογή του *Musikalischer Parnassus* (Άουγκσμπουργκ 1738). Παρά το επαναλαμβανόμενο ρεφρέν, δεν υπάρχουν αρκετά γενικά χαρακτηριστικά σημεία κατά τη διάρκεια του κομματιού που να υποδηλώνουν ότι όλο το μέρος της καντάτας αυτής επινοήθηκε ως chaconne (Silbiger, ό.π., σ. 361).

[21] Παρά τις κατά καιρούς προσπάθειες διάκρισης μεταξύ των ειδών ground, chaconne και passacaglia αναφορικά με το είδος του ostinato που χρησιμοποιούν, δεν εντοπίζεται συνέπεια στον τρόπο χρήσης των συγκεκριμένων όρων. Έτσι, μολονότι η chaconne συχνά θεωρείται ότι παραλλάσσει ένα αρμονικό ostinato, ενώ η passacaglia ένα αρμονικό και μελωδικό ostinato (το μελωδικό συνήθως στη χαμηλότερη φωνή), υπάρχουν μουσικές συνθέσεις οι οποίες ταυτοποιούνται από τον ίδιο τον συνθέτη ως chaconne παρά τη συνεπή παρουσία μελωδικού ostinato στο μπάσο ταυτόχρονα με την επαναλαμβανόμενη αρμονική δομή (Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*, ΣΕΑΒ, 2015, σ. 34).

[22] Alexander Silbiger, "Passacaglia and Ciaconna: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin", *Journal of Seventeenth-Century Music* II, 1996, http://www.sscm.harvard.edu/jscm/v2no1.html.

[23] Σύμφωνα με τους σύγχρονους γάλλους και γερμανούς λεξικογράφους, ο μείζων τρόπος για την chaconne και ο ελάσσων τρόπος για την passacaglia αποτελεί μέρος των αντιθετικών σημάνσεών τους, και σε πολλά ζεύγη chaconne / passacaglia παρατηρείτο αυτή η διάκριση. Εντούτοις, έξω από το πλαίσιο του ζεύγους, η αντιστοίχιση αυτή παραβλεπόταν· στην πραγματικότητα, τόσο στη Γαλλία όσο και στη Γερμανία, είναι πολύ λιγότερα τα κομμάτια που καλούνται "passacaglia" από ό,τι "chaconne". Για παράδειγμα, από τα δεκατέσσερα κομμάτια που φέρουν τέτοιους τίτλους στις δύο ανθολογίες του Johann Christoph Bach (βλ. Πίνακα 2), μόνο δύο ονομάζονται "passacaglia": η *Passacaglia για όργανο* του Buxtehude και η *Passacaglia για όργανο* του J. S. Bach (βλ. Silbiger, ό.π., σ. 372).

βασίζεται στο πρώτο μισό του θέματος της passacaglia, όλα στη ντο ελάσσονα. Τα περισσότερα couplets μαζί με τα πρώτα 6 έχουν ένα μπάσο ostinato που δεν αλλάζει, όμως 8 από αυτά εισάγουν τροποποιήσεις (μέσα σε αυτές συγκαταλέγονται και οι μετακινήσεις του ostinato σε άλλες φωνές).

3. BWV 1004 (1720). *Ciaccona*, για σόλο βιολί. Τελικό μέρος στην *Partita αρ. 2* για σόλο βιολί. 64 couplets των 4 x 3/4· χωρίς ostinato· σε ρε ελάσσονα – Ρε μείζονα – ρε ελάσσονα.

Β. Έργα που δεν προσδιορίζονται στις πηγές ως *chaconne* ή *passacaglia*, αλλά έχουν συνδεθεί με αυτά τα είδη.

1. BWV 78 (1724). "Jesu, der du meine Seele", για SATB και ορχηστρικό σύνολο. Εισαγωγικό χορωδιακό μέρος στην καντάτα BWV 78 (*Jesu, der du meine Seele*). Ακανόνιστη μορφή με ρεφρέν· στη σολ ελάσσονα, όπου τα ρεφρέν και τα couplets είναι σε συγγενικές τονικότητες· πολλά couplets παρουσιάζουν ostinato (κατιόν τετράχορδο) στο μπάσο ή σε άλλες φωνές· χορικό ως cantus firmus.

2. BWV 140 (1731). "Wachet auf, ruft uns die Stimme", για SATB και ορχηστρικό σύνολο. Εισαγωγικό χορωδιακό μέρος στην καντάτα BWV 140 (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*). Chaconne *topos*· ακανόνιστη μορφή με τροποποιημένο ρεφρέν· στη Μι♭ μείζονα, τα ρεφρέν και τα couplets είναι σε συγγενικές τονικότητες· χορικό ως cantus firmus.

3. BWV 12 (1714). "Weinen, klagen, sorgen, zagen", για SATB και ορχηστρικό σύνολο. Εισαγωγικό χορωδιακό μέρος στην καντάτα BWV 12 (*Weinen, klagen, sorgen, zagen*). 12 couplets των 4 x 3/2, όλα με μπάσο ostinato στη φα ελάσσονα.

4. BWV 232 (περί το 1747-1749). "Crucifixus", για SATB και ορχηστρικό σύνολο. Τμήμα από το *Symbolum Nicenum* (Credo) της *Λειτουργίας σε σι ελάσσονα*, διασκευή από την καντάτα BWV 12 (βλ. αρ. 3 παραπάνω). 13 couplets των 4 x 3/2, όλα με μπάσο ostinato στη μι ελάσσονα (τελευταίες μεμονωμένες πτώσεις στη Σολ μείζονα).

5. BWV 992 (περί το 1705 ή νωρίτερα). "Lamento der Freunde, Adagississimo", για πληκτροφόρο. Τμήμα από το *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*. 12 couplets των 4 x 3/4, όλα στη φα ελάσσονα, μερικά με μπάσο ostinato, μερικά με τροποποιημένο μπάσο.

Επίσης, ο Silbiger υποστηρίζει ότι κανένα από τα παραδείγματα του Bach δεν δημιουργεί μέλος ζεύγους και ότι οι διαφορές μεταξύ της *Chaconne για βιολί* και της *Passacaglia για όργανο* δεν έχουν καμία σχέση με τους τίτλους των ειδών τους. Αντίθετα, ίσως οι διαφορές αυτές να αφορούν άλλες παραδόσεις ή υποείδη στα οποία ανήκουν αυτά τα δύο έργα, όπου το καθένα προέκυψε στα τέλη του δέκατου έβδομου αιώνα ως μεταλλαγή των αρχικών ειδών, των προγονικών ειδών που δημιουργήθηκαν στην Ιταλία στις αρχές του αιώνα από το μετασχηματισμό της αυτοσχεδιαστικής κιθάρας και των χορευτικών παραδόσεων του τραγουδιού που τελικά έχουν τις ρίζες τους στην Ισπανία και στις αποικίες της. Το βασικό πρότυπο της *Chaconne για βιολί* του Bach προήλθε από τις χορευτικές σκηνές της chaconne και της passacaglia στις λυρικές τραγωδίες (tragédies lyriques) του Lully, ενώ η *Passacaglia για όργανο* βασίστηκε σε μια γερμανική παράδοση παραλλαγών του ground-bass, για όργανο με ποδόπληκτρα, με τα πιο κατάλληλα συγκεκριμένα μοντέλα να παρέχονται πιθανόν από τον Buxtehude.

Οι chaconnes του Lully (Ζαν Μπατίστ Λουλί, 1632-1687) καταλάμβαναν κεντρική θέση στις περισσότερες από τις λυρικές τραγωδίες του με τη μορφή εκτεταμένων χορογραφικών σκηνών που γιόρταζαν τον θρίαμβο ή την αποθέωση ενός ήρωα. Οι γραμμές του μπάσου σε αυτές τις chaconnes, όπως και στις προγενέστερες ιταλικές, περιορίζονταν σε μεγάλο βαθμό σε παραλλαγές ενός μικρού αριθμού στερεοτυπικών

σχημάτων, που ήταν ο πιο συχνός τύπος της chaconne (σήμερα πιο γνωστός και από το "Zefiro torna" του Monteverdi), όπως και στο κατιόν τετράχορδο, τόσο στις διατονικές όσο και στις χρωματικές του εκδοχές.[24] Στην Ιταλία, ο τύπος της chaconne, του οποίου οι καταβολές πιθανόν προέρχονται από τις μελωδίες της αυθεντικής ισπανικής *chacona*, έτεινε να συνδέεται κατ' εξοχήν με τη chaconne και το κατιόν τετράχορδο με την passacaglia, κυρίως όταν αυτές οι δύο αποτελούσαν ενότητα. Ο Lully, όπως και πολλοί από τους Ιταλούς προκατόχους του, δεν χρησιμοποιούσε αυτά τα κοινά σχήματα των μπάσων ως πάγια ostinati κατά τη διάρκεια του χορού, αλλά συχνά παράλλαζε ή ενάλλασσε αυτά από μια παραλλαγή ή ένα ζεύγος παραλλαγών στο επόμενο. Όπως φαίνεται, για τον Lully ίσως ήταν πιο σημαντικά ο μείζων και ελάσσων τρόπος και επίσης η αντίθεση του tempo.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Έργα προσδιορισμένα ως *Chaconne* ή *Passacaglia* στο χειρόγραφο του Möller (Χγ.Μ) και στο Andreas Bach Book (ABB)

1. Nicolas Lebègue, "Chaconne grave", *Pièces de clavessin* (1677)· rondeau· ρεφρέν σε Ρε μείζονα, 3 couplets σε Λα μείζονα και Σολ μείζονα (Χγ.Μ).

2. Lebègue, "Chaconne", *Pièces de clavessin* (1677)· rondeau· ρεφρέν σε Ντο μείζονα· 3 couplets σε Σολ μείζονα (Χγ.Μ).

3. Louis Marchand, "Chaconne", *Pièces de Clavecin* (1702)· rondeau· ρεφρέν σε ρε ελάσσονα, 4 couplets σε Φα μείζονα, λα ελάσσονα, σολ ελάσσονα και ρε ελάσσονα (ABB).

4. Jean-Baptiste Lully, "Chaconne" από τον *Phaéton* (1683), διασκευή για πληκτροφόρο ανωνύμου· 37 couplets σε Σολ μείζονα· χωρίς αυστηρό μπάσο ostinato, αν και τα περισσότερα σχήματα του μπάσου είναι παραλλαγές των γενικών τύπων τετράχορδων ή της chaconne (Χγ.Μ).

5. Georg Böhm, *Ciaccona*· 24 couplets σε φα ελάσσονα· χωρίς μπάσο ostinato, χωρίς ρεφρέν (Χγ.Μ).

6. Georg Böhm, *Chacone*· 29 couplets σε Ρε μείζονα· χωρίς μπάσο ostinato· χωρίς ρεφρέν (ABB).

7. Johann Caspar Friedrich Fischer, "Chaconne", *Musicalisches Blumenbüschlein* (1696)· 30 couplets σε Σολ μείζονα – σολ ελάσσονα – Σολ μείζονα· με κατιόν τετράχορδο μπάσο στα περισσότερα couplets, αλλά σε ελεύθερη επεξεργασία, χωρίς ρεφρέν (ABB).

8. Johann Pachelbel, *Ciacona*· 35 couplets (στα οποία συμπεριλαμβάνεται Da Capo της πρώτης ενότητας)· μπάσο ostinato, σε ρε ελάσσονα (ABB).

9. Dieterich Buxtehude, *Ciaccone*· 38 couplets σε ντο ελάσσονα· τα πρώτα πέντε couplets με μπάσο ostinato· τα υπόλοιπα με παραλλαγμένο μπάσο και μερικά σύντομα couplets ελεύθερης μετατροπίας (ABB).

[24] Βλ. παραδείγματα από chaconnes και passacaglie που περιορίζονταν σε παραλλαγές μικρού αριθμού στερεοτυπικών σχημάτων στις γραμμές του μπάσου, όπως και στο κατιόν τετράχορδο τόσο στις διατονικές όσο και στις χρωματικές του εκδοχές: Frescobaldi, "Partite sopra Ciaccona", *II secondo libro di toccate* (Ρώμη 1627)· Monteverdi, Ciacona: "Zefiro torna", *Scherzi musicali* (Βενετία 1632)· Kerll, "Ciaccona variata", *Modulatio organica* (Μόναχο 1686)· Poglietti, "Ciaccona", *Compendium* (χγ., 1676)· Corelli, "Ciacona", *Sonate da camera*, op. 2 αρ. 12 (Ρώμη 1685)· Marais, "Chaconne", *Pièces à une et à deux violes* (Παρίσι 1686)· F. Couperin, "Chaconne" από την *L'impériale*, *Les Nations* (Παρίσι 1726)· J. S. Bach, "Ciaccona" από την *Partita αρ. 2* (χγ., 1720)· Frescobaldi, "Partite sopra passacagli", *II secondo libro di toccate* (Ρώμη 1627)· Kerll, "Passacaglia", *Modulatio organica* (Μόναχο 1686)· Poglietti, "Passacaglia", *Compendium* (χγ., 1676)· Biber, "Passacaglia", *Rosenkranz-Sonaten* (χγ., περί το 1676). Βλ. Silbiger, ό.π., σ. 364.

10. Buxtehude, *Ciacona*· 30 couplets σε μι ελάσσονα· τα πρώτα 11 couplets με μπάσο ostinato· τα υπόλοιπα couplets με παραλλαγμένο μπάσο, αλλά με κατιόν τετράχορδο (ΑΒΒ).

11. Buxtehude*, Ciacona, Presto*· καταληκτικό τμήμα του *Praeludium in C Pedaliter*· μπάσο ostinato σε Ντο μείζονα· 8 couplets των 3 x 3/2 (ΑΒΒ).

12. Buxtehude, *Passacalia*· 29 ενότητες των 4 x 3/2· μπάσο ostinato σε ρε ελάσσονα, Φα μείζονα, λα ελάσσονα και ρε ελάσσονα (ΑΒΒ).

13. J. S. Bach*, Passacalia*· βλ. Πίνακα 1, αρ. 2 (ΑΒΒ).

14. Johann Christoph Pez, *Ciaconne* (απόσπασμα)· σύνολο εγχόρδων (ανοιχτή παρτιτούρα)· 9 couplets των 3 x 3/4 σε σολ ελάσσονα· χωρίς ostinato, αλλά με γενικά σχήματα μπάσου (Χγ.Μ).

Σε αντίθεση με τα παραδοσιακά γενικά σχήματα του μπάσου που χρησιμοποιούσε ο Lully, οι γερμανοί οργανίστες έδωσαν στους δικούς τους τύπους μπάσου διακριτά σχήματα, όπου κάθε τύπος παιζόταν με έμφαση στα ποδόπληκτρα και μόνο όταν είχε αποτυπωθεί επαρκώς στη μνήμη του ακροατή, άλλαζε και μεταφερόταν σε υψηλότερη φωνή, ως απλός υπαινιγμός, ή ακόμα πιο συχνά εγκαταλειπόταν για να επιστρέψει με πλήρη ισχύ προς το κλείσιμο του κομματιού. Τέτοιες μεταβολές συχνά περιλαμβάνουν την απώλεια χαρακτηριστικών που για τη φύση των προγονικών τους ειδών μπορεί να είναι απολύτως απαραίτητα. Εάν, δηλαδή, με τους γαλλικούς οπερατικούς απογόνους χάθηκε το πνεύμα του αυτοσχεδιασμού, με τη γερμανική οργανική ποικιλία χάθηκε πιθανόν το πνεύμα του χορού, το οποίο όμως είχε εισχωρήσει σε όλες τις ισπανικές και ιταλικές chaconnes. Στις δύο χειρόγραφες ανθολογίες, το επονομαζόμενο Χειρόγραφο του Möller που χρονολογείται ανάμεσα στο 1703 και το 1707 και το Andreas Bach Book που χρονολογείται περίπου από το 1708 έως το 1713,[25] οι οποίες συγκροτήθηκαν κατά τη νεανική ηλικία του Bach, από τον αδελφό του Johann Christoph, εκπροσωπούνται τόσο οι λουλλιανοί όσο και οι μπουξτεχουντιανοί τύποι της chaconne,[26] όπως βλέπουμε στον Πίνακα 2, με τους οποίους υποθέτουμε ότι ο Bach ήταν εξοικειωμένος.

Οι περισσότερες γερμανικές chaconnes για όργανο είναι αυτόνομα έργα και ως εκ τούτου οφείλουν να παρουσιάζουν ολόκληρη την ιστορία τους από την αρχή μέχρι το τέλος, σε αντίθεση με τις χορευτικές σκηνές στην οπερατική παραγωγή του Lully, οι οποίες αποτελούν στιγμές ανάπτυξης πολύ μεγαλύτερων αφηγήσεων. Ως αυτόνομα λοιπόν έργα, οι γερμανικές chaconnes, σε σύγκριση με τις προηγούμενες ιταλικές για πληκτροφόρο, έχουν μια περισσότερο συνεκτική δομή και αφηγηματική ροή, στην οποία συμπεριλαμβάνονται και οι διαδοχικές ομάδες με τις ολοένα αυξανόμενες σε λαμπρότητα παραλλαγές. Σε γενικές γραμμές, οι ιταλικές chaconnes εξακολουθούσαν

[25] Για τη χρονολόγηση αυτών των χειρογράφων, όπως και για μια πλήρη απογραφή, βλ. την εισαγωγή στο: Robert Hill (επιμ.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Harvard University Press (Harvard Publications in Music, 16), Κέμπριτζ (ΜΑ) 1991, σ. xxii-xxiii.

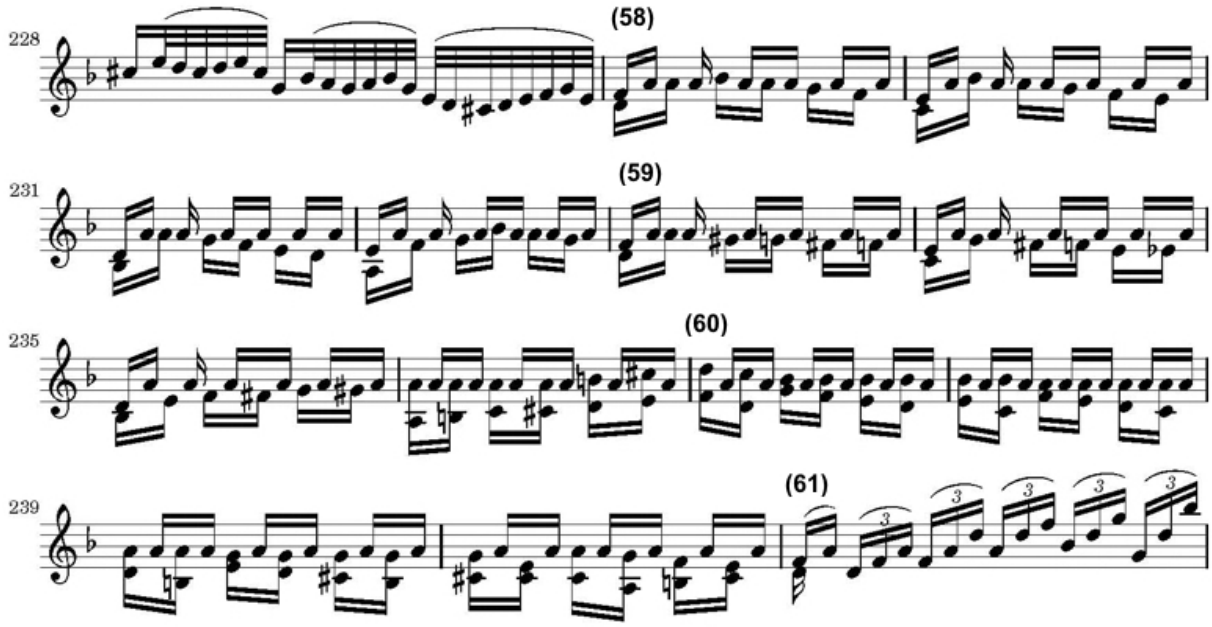
[26] Αυτά τα χειρόγραφα περιλαμβάνουν μια ανώνυμη προσαρμογή της Chaconne για πληκτροφόρο από τον *Phaéton* του Lully, ενώ η γερμανική chaconne με χρήση ποδοπλήκτρων εκπροσωπείται από τα τέσσερα παραδείγματα του Buxtehude, που στην πραγματικότητα αποτελούν όλη του την παραγωγή που έχει διασωθεί σε αυτό το είδος, καθώς και από μια *Chaconne* του Pachelbel και από την *Passacaglia για όργανο* του Bach. Οι τρεις γαλλικές chaconnes για πληκτροφόρο από τους Lebègue και Marchand δεν είναι του λουλλιανού τύπου αλλά *chaconnes en rondeau*, ένα άλλο υποείδος, κοινό στη γαλλική οργανική μουσική. Από την άλλη πλευρά, συμπεριλαμβάνονται και τρεις chaconnes για πληκτροφόρο χωρίς ποδόπληκτρα από γερμανούς συνθέτες, δύο από τον Böhm και μία από τον Fischer, οι οποίες δεν έχουν ούτε σταθερούς τύπους ground-bass, ούτε επαναλαμβανόμενη επωδό· στην πραγματικότητα, αυτές είναι σύμφωνες με το μοντέλο του Lully. Επίσης, υπάρχει και η ατελής "Ciaconne" του Johann Christoph Pez (1664-1716), που εμφανίζεται ως το τελικό μέρος μιας Intrada για έγχορδα (βλ. Silbiger, ό.π., σ. 366).

να διατηρούν ισχυρές μνήμες από τους χορευτικούς αυτοσχεδιασμούς της ισπανικής κιθάρας που τις είχαν εμπνεύσει και πολλές φορές εξελίσσονταν με απρόβλεπτο τρόπο, έχοντας περισσότερο ως στόχο την ποικιλία και την έκπληξη. Επιπλέον, η προέλευση από τον κιθαριστικό αυτοσχεδιασμό μπορεί να ευθύνεται για τις γενικά ελαφρές κι ελεύθερες δομές που είχαν οι ιταλικές chaconnes, σε αντίθεση με τη μεγαλύτερη αντιστικτική πυκνότητα που είχαν τα γερμανικά έργα, ως κληρονομιά της τεχνικής των παραλλαγών που είχε αναπτυχθεί στους αυτοσχεδιασμούς των cantus firmi.

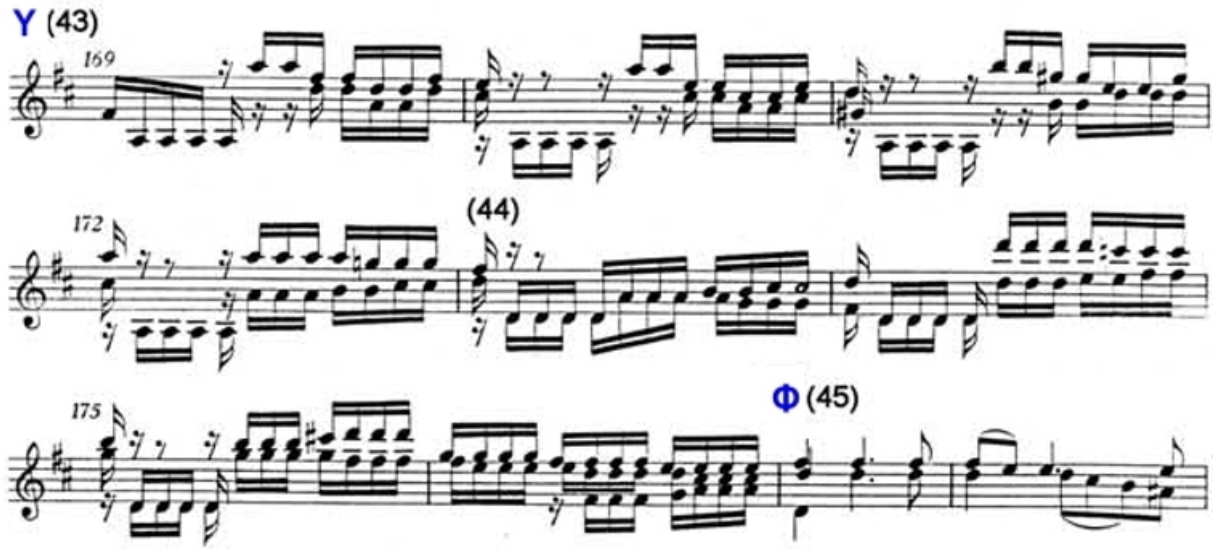
Η σύνδεση της *Chaconne για βιολί* με τη λουλλιανή chaconne βασίζεται πρώτα απ' όλα στη διαμόρφωση μιας μακράς σειράς παραλλαγών που είναι δομημένες σε μια αλληλουχία τυπικών γενικών σχημάτων μπάσου, από τα οποία κανένα δεν χρησιμεύει ως ostinato ούτε αποκτά σημασία μοτίβου για περισσότερες από μερικές παραλλαγές. Επίσης, κάποια άλλα χαρακτηριστικά που μπορεί να σχετίζονται με τη γαλλική οπερατική chaconne είναι: α) η παρουσία ενός μεσαίου τμήματος στην ομώνυμη μείζονα·[27] β) το συχνό ζευγάρωμα των σχεδόν παρόμοιων, αν όχι ταυτόσημων, παραλλαγών· και γ) η αρχική χειρονομία που ξεκινά από το δεύτερο μετρικό παλμό. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η χειρονομία εκκίνησης ανακοινώνει δραματικά ότι η *Chaconne σε ρε ελάσσονα* του Bach δεν είναι σαν οιανδήποτε από τις προηγούμενες, είτε τις γαλλικές, είτε τις γερμανικές, είτε τις ιταλικές. Αντίθετα με τις συγκλίσεις που αναφέραμε ότι έχει η *Chaconne* του Bach με το λουλλιανό μοντέλο, μια ισχυρή απόκλιση από αυτό συνίσταται στη σχεδόν αδιάκοπη ροή της οργανικής δεξιοτεχνίας, η οποία βέβαια φέρνει στο νου την παράδοση της γερμανικής chaconne για όργανο. Βεβαίως, το στοιχείο αυτό από μόνο του δεν είναι ικανό να συγκροτήσει ένα επιχείρημα σχετικά με το ότι η *Chaconne* του Bach προέρχεται από μια παράλληλη γερμανική παράδοση για σόλο βιολί.

Στην πραγματικότητα, σε αυτή τη chaconne μπορεί κανείς να εντοπίσει ίχνη από πολύ παλαιότερες παραδόσεις, ίσως ακόμα και από τους πρώιμους αυτοσχεδιασμούς στην ισπανική κιθάρα. Βεβαίως, αυτό δεν σημαίνει ότι ο Bach γνώριζε τις ισπανικές κιθαριστικές ρίζες της chaconne (χωρίς να αποκλείεται κι αυτή η περίπτωση), αλλά κυρίως ότι υπήρχαν ορισμένες τεχνοτροπίες που διαμόρφωσαν μέρος της παρακαταθήκης της από την απαρχή της, οι οποίες συνεχίστηκαν ακόμη και όταν η συναίσθηση της προέλευσής της χάθηκε στην πορεία. Μια από αυτές τις τεχνοτροπίες είναι η στασιμότητα του τονικού ύψους σε μια παραλλαγή ή σε ένα ζεύγος παραλλαγών, μέσα από επανάληψη, τρίλιες ή επαναλαμβανόμενους σχηματισμούς, που συνήθως εισάγεται κοντά στο κλείσιμο για να προσφέρει την τελική κορύφωση της έντασης· τέτοιες είναι οι Παραλλαγές 58-60 (μ. 229-240), όπως δείχνει το Παράδειγμα 5. Το παρατεταμένο ή επαναλαμβανόμενο τονικό ύψος είναι συνήθως στη δεσπόζουσα, αλλά μερικές φορές οι επαναλήψεις επεκτείνονται και σε άλλα τονικά ύψη ή ακόμη και σε μια ολόκληρη συγχορδία, δημιουργώντας έτσι παρατεταμένες διαφωνίες με την αλλαγή της αρμονίας ή με το σχήμα του μπάσου. Αυτός ήταν ένας σχεδόν υποχρεωτικός τρόπος στις παλιές ιταλικές chaconnes και passacaglie, όπως, για παράδειγμα, στο *Cento partite Sopra passacaglie* του Frescobaldi (Ρώμη 1637). Ανάλογα παραδείγματα μας παρέχουν οι φωνητικές και οργανικές chaconnes του Buxtehude ((1637-1707) και οι chaconnes για έγχορδα του Biber (1644-1704).

[27] Οι chaconnes του Lully περιλαμβάνουν συχνά μεσαία τμήματα στην ομώνυμη ελάσσονα, αλλά όχι σε άλλες τονικότητες. Η εμφάνιση ενός αντιθετικού μεσαίου τμήματος στην ομώνυμη τονικότητα φαίνεται ότι υπήρξε μια γαλλική καινοτομία του ύστερου δέκατου έβδομου αιώνα, αφού δεν βρίσκεται ούτε στις προηγούμενες ιταλικές chaconnes ούτε στα γερμανικά κομμάτια για πληκτροφόρο με ποδόπληκτρα, αν και μερικές φορές υφίσταται σε κάποιες γερμανικές chaconnes γαλλικής επιρροής, όπως η *Chaconne* του Fischer στο ABB (στο ίδιο, σ. 373).



Παράδειγμα 5



Παράδειγμα 6

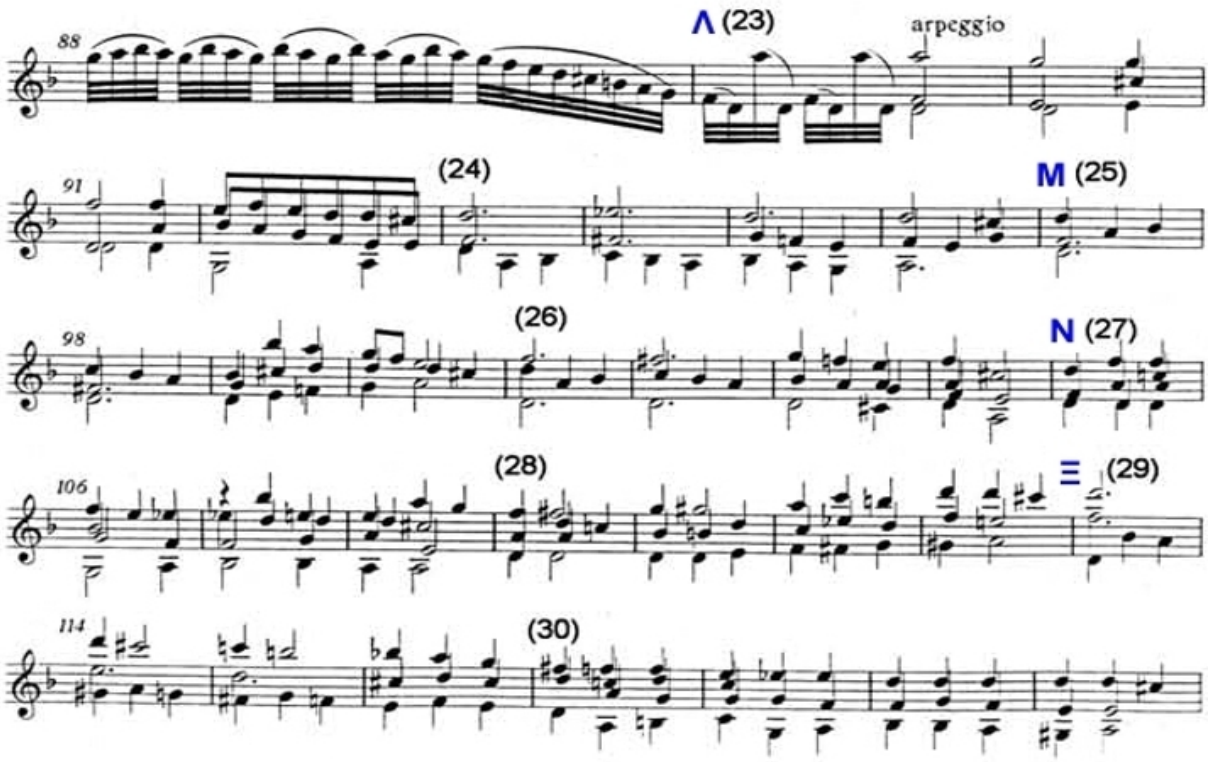
Άλλες αναφορές στην ισπανική κιθάρα μπορούμε να εντοπίσουμε στη *Chaconne για βιολί* του Bach μέσα από: α) τις επαναλαμβανόμενες κρούσεις των χορδών, στις Παραλλαγές 43 και 44 (μ. 169-176· Παράδειγμα 6),[28] β) το θρόισμα των αρπισμών, στις Παραλλαγές 23-30 (μ. 89-120· Παράδειγμα 7),[29] και γ) την αυστηρή τήρηση της ρυθμικής αγωγής, στις Παραλλαγές 15 και 16 (μ. 57-64· Παράδειγμα 8).[30] Οι αναφορές αυτές δεν σημαίνουν ότι ο Bach σκόπευε να εισαγάγει σε αυτά τα αποσπάσματα εξωτικές φολκλορικές επιδράσεις, αλλά το σημαντικό είναι ότι πολλές από τις παραδόσεις που συνοδεύουν την chaconne δεν έχουν καμία σχέση με δομικά σχήματα. Συνοπτικά, πέρα από τους περιορισμούς που παρουσιάζει το βιολί ως μέσο χωρίς συνοδεία, ο Bach επέλεξε

[28] Κάτι παρόμοιο βρίσκουμε και στο τελικό χορωδιακό της καντάτας BWV 150, μ. 41-44.

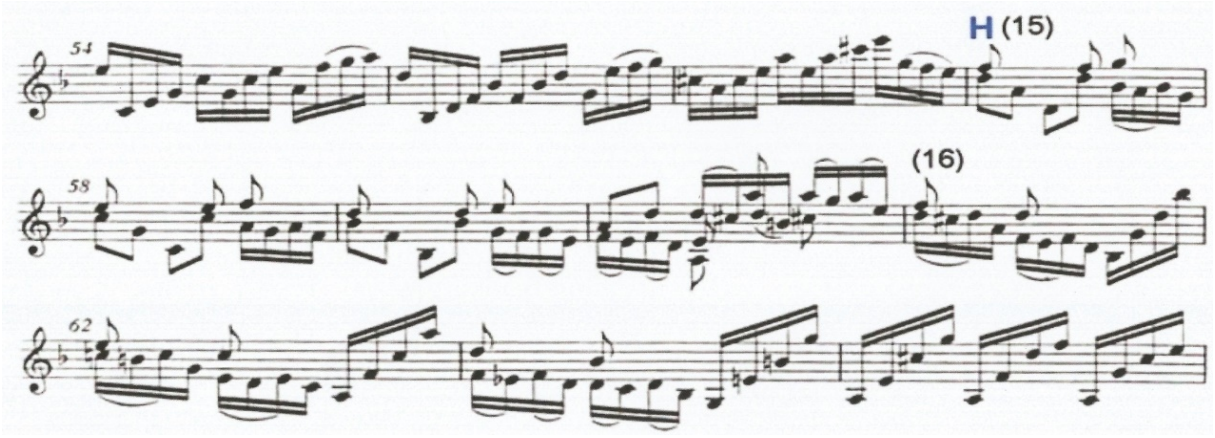
[29] Όπως και στην *Passacaglia για όργανο*, μ. 120-128, αλλά και στο τελικό χορωδιακό της καντάτας BWV 150, μ. 45-53.

[30] Όπως και στην *Passacaglia για όργανο*, μ. 129-136.

να εργαστεί μέσα στο πλαίσιο των τυπικών περιορισμών της διαδοχής των παραλλαγών, όπου η κάθε παραλλαγή παρουσιάζεται σε ένα στερεότυπο μετρικό πλαίσιο τεσσάρων ομάδων των τριών χρόνων και το κάθε τελείωμα γίνεται στην ίδια τονικότητα από την οποία ξεκινά· αντίθετα, δηλαδή, προς την κοινή συνθετική πρακτική της εποχής του, η οποία περιλάμβανε τη δημιουργία μεγάλων χρονικών περιόδων που καθορίζονταν από μετατροπίες σε διαφορετικές τονικές περιοχές, την οποία και ο ίδιος είχε ενστερνιστεί. Με τη *Chaconne* ο συνθέτης δείχνει να διερευνά πόσο μακριά μπορούν να φτάσουν τα στενά μετρικά και τονικά όρια της κάθε παραλλαγής εφαρμόζοντας ποικίλα εγχειρήματα και τεχνοτροπίες. Ο Bach με τέτοιου τύπου επινοήσεις καταφέρνει, μέσα στο πλαίσιο του είδους της chaconne, να αναδημιουργήσει το πνεύμα του δεξιοτεχνικού αυτοσχεδιασμού και να μας φέρει στο νου τους δεξιοτέχνες του αναγεννησιακού λαούτου και της viola da gamba, οι οποίοι συχνά παρέβλεπαν τόσο τις θέσεις όσο και τα όρια μεταξύ των παραλλαγών.[31]



Παράδειγμα 7



Παράδειγμα 8

[31] Βλ. *Recercadas sobre tenores Italianos* του Diego Ortiz (*Tratado de glosas clausulas*, Ρώμη 1553, σ. 197-134).

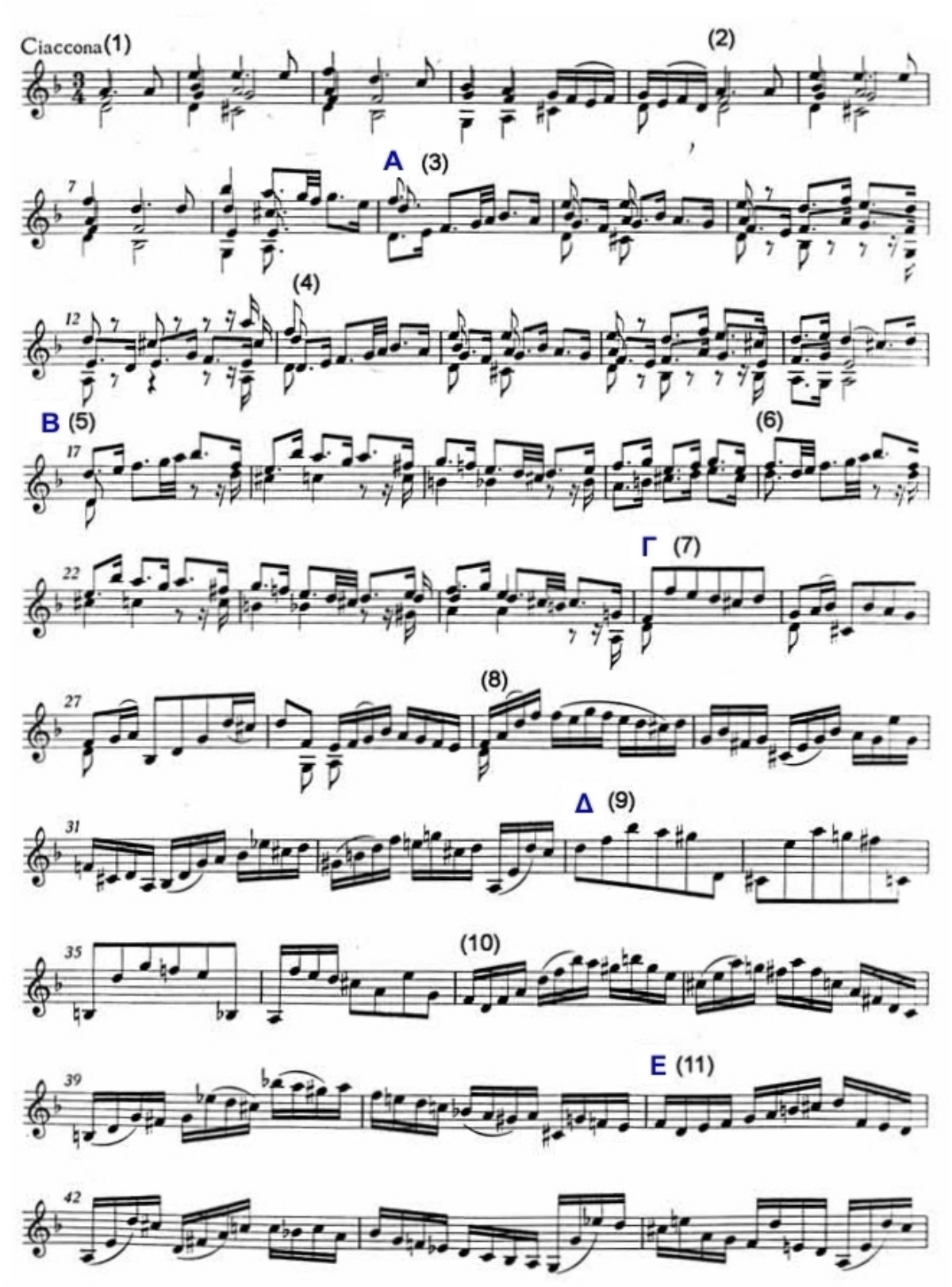
Η συγκεκριμένη *Chaconne* αλλάζει την αντίληψη για το είδος της. Ο προγενέστερος τύπος επέζησε στη γαλλική σκηνή μέχρι τα πρώτα χρόνια του δέκατου ένατου αιώνα ως μία εκτεταμένη χορευτική δράση, συνήθως σε τρίσημο μέτρο, παρά το γεγονός ότι σταδιακά έχασε τα περισσότερα από τα λουλλιανά χαρακτηριστικά του, και έτεινε προς κάποιο είδος της μορφής του rondeau ή της σονάτας αντί προς οποιοδήποτε είδος της δομής των στροφικών παραλλαγών.[32] Η *Chaconne* του Bach αποτέλεσε σχεδόν κατά αποκλειστικότητα σημείο εκκίνησης για τις μετέπειτα chaconnes, οι οποίες δεν ήταν πλέον χοροί, αλλά σοβαρά ταξίδια της ψυχής, ενώ ταυτόχρονα χρησίμευσαν ως μέσα επίδειξης συνθετικής και εκτελεστικής δεξιοτεχνίας. Από τις πιο επιτυχημένες προσπάθειες για την επαναφορά του αυτοσχεδιαστικού πνεύματος του πρωτότυπου του Bach, οι οποίες ταυτόχρονα έδωσαν στο είδος νέες προοπτικές, είναι το πρώτο μέρος, "Tempo di ciaccona", από τη *Σονάτα για σόλο βιολί* (1944) του Béla Bartók[33] και η *Ciacona για πιάνο* (1962) της Sofia Gubaidulina.[34]

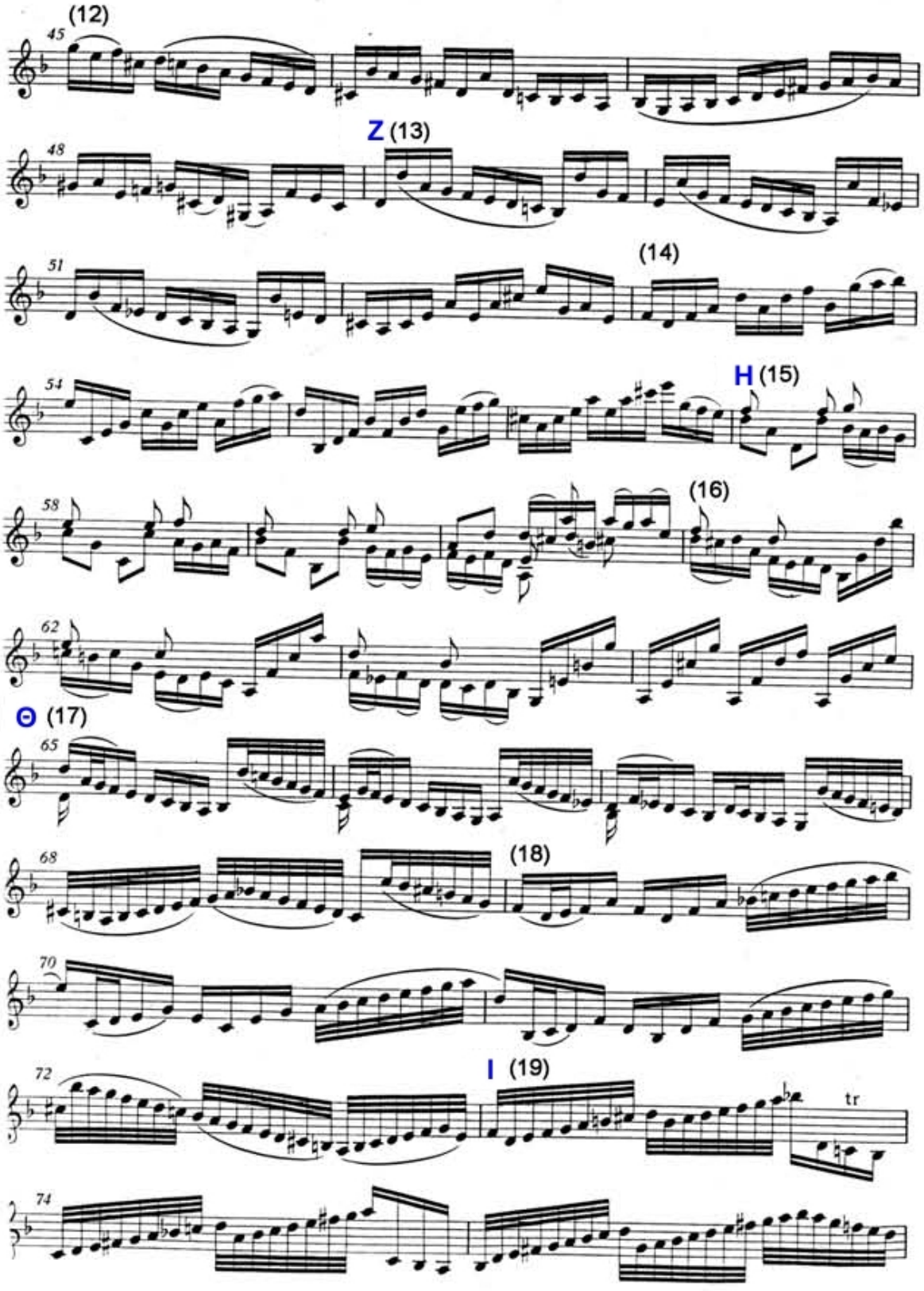
[32] Alexander Silbiger, "Chaconne", στο: Stanley Sadie και John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 2001, vol. 5, σ. 410-415.

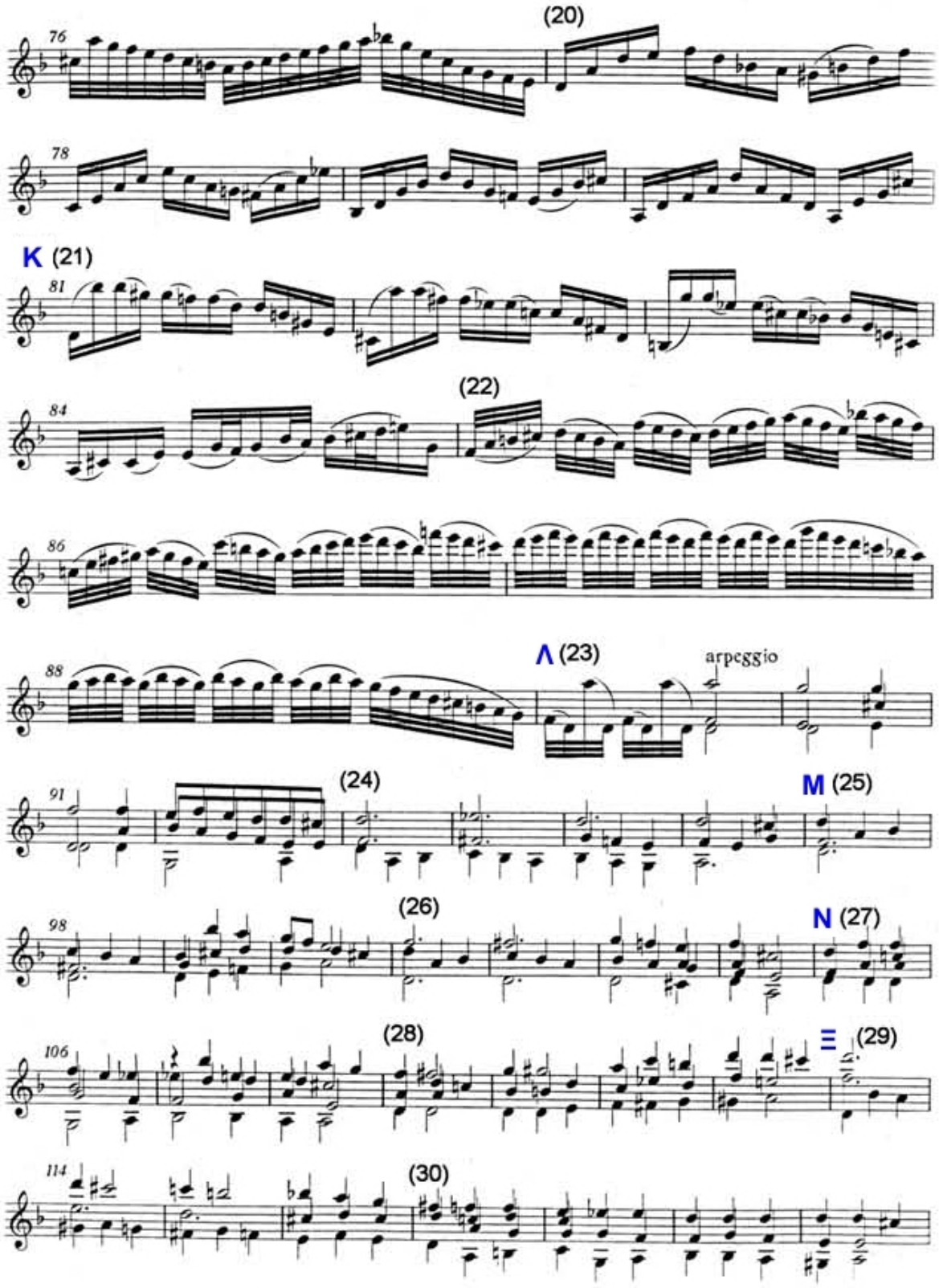
[33] Το μέρος συνδυάζει τις χειρονομίες της chaconne με υπαινιγμούς της μορφής σονάτας· για μια απόπειρα ανάλυσης από την έποψη της μορφής της σονάτας, βλ. Yves Lenoir, "Contributions à l'étude de la Sonate pour Violon Solo de Béla Bartók (1944)", *Studia Musicologica* XXIII, 1981, σ. 209-260 και ειδικότερα τις σ. 226 έως 235. Αν και η επικεφαλίδα του μέρους έχει ειπωθεί ότι αναφέρεται στο tempo αντί για τη μορφή του, είναι πιο πιθανό ότι τελικά αναφέρεται στον *τόπο* της chaconne, όπως δηλαδή συμβαίνει και στους προσδιορισμούς του τύπου "tempo di minuetto" κατά το 18ο αιώνα (βλ. Silbiger, ό.π., σ. 385).

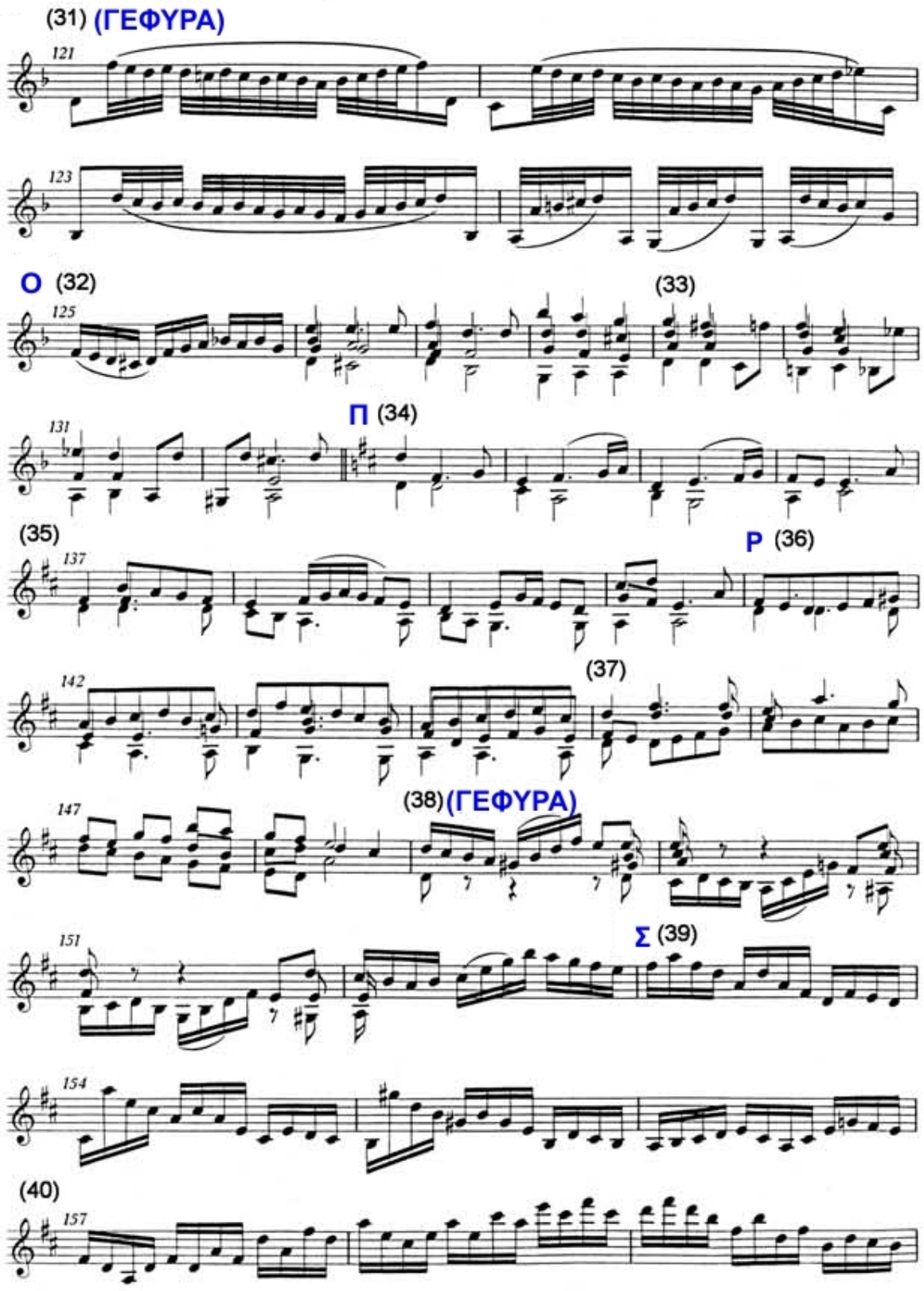
[34] Η μνημειώδης σύνθεση της Gubaidulina περιλαμβάνει στο υλικό της τόσο τη *Chaconne* του Bach (ιδίως στη διασκευή της για πιάνο από τον Busoni) όσο και το μέρος του Bartók, αν και δομικά εξακολουθεί να είναι πιο κοντά στο στροφικό μοντέλο του Bach. Το έργο αυτό συνδυάζει τεχνικές τονικής και σειραϊκής παραλλαγής και εμπεριέχει αναφορές στις παραδοσιακές χειρονομίες της chaconne, όπως ένα κλιμακωτό παρατεταμένο bariolage από τη δεσπόζουσα στην τονική, που διαρκεί περίπου για 33 μέτρα (στο ίδιο, σ. 385).

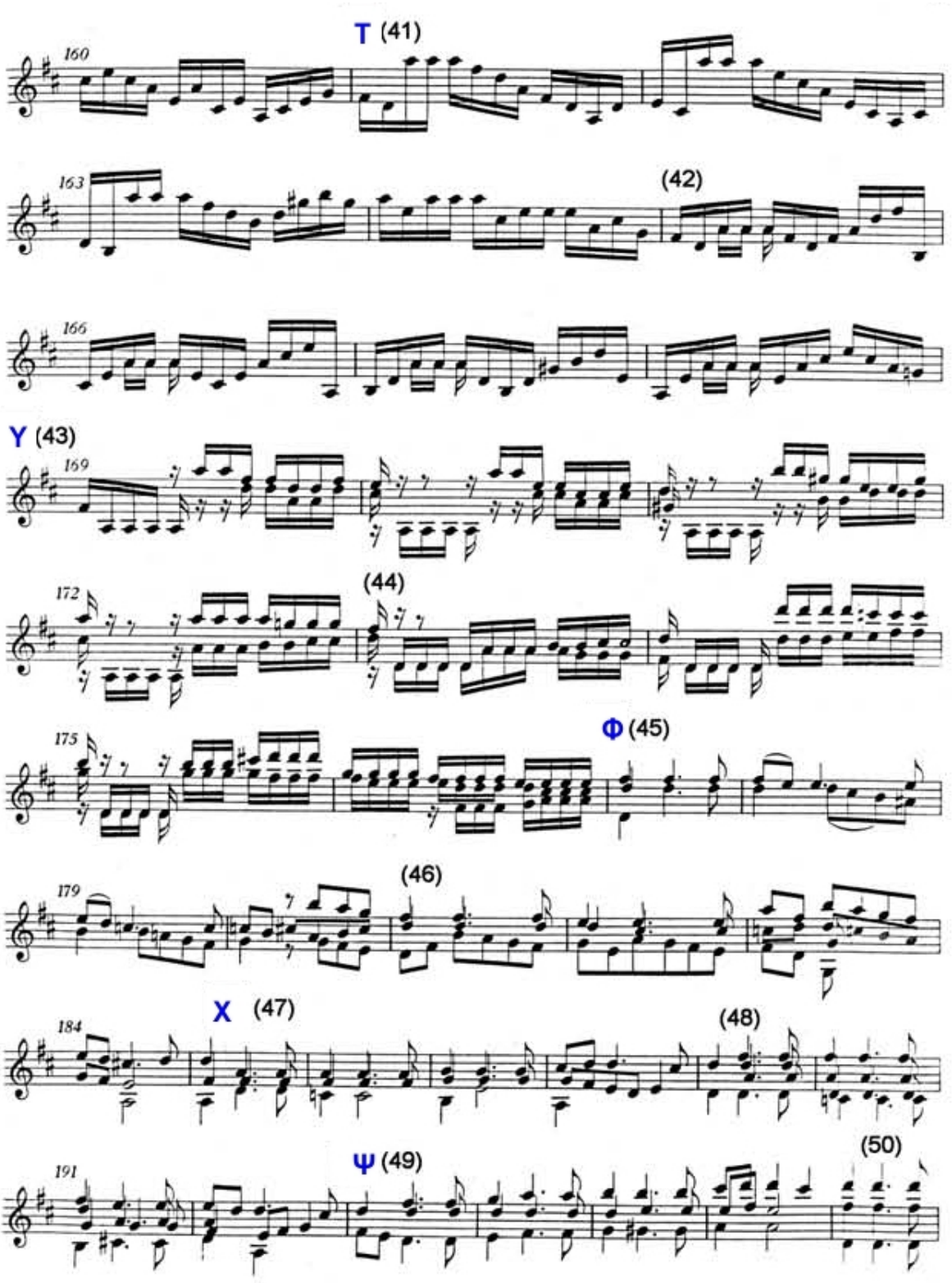
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

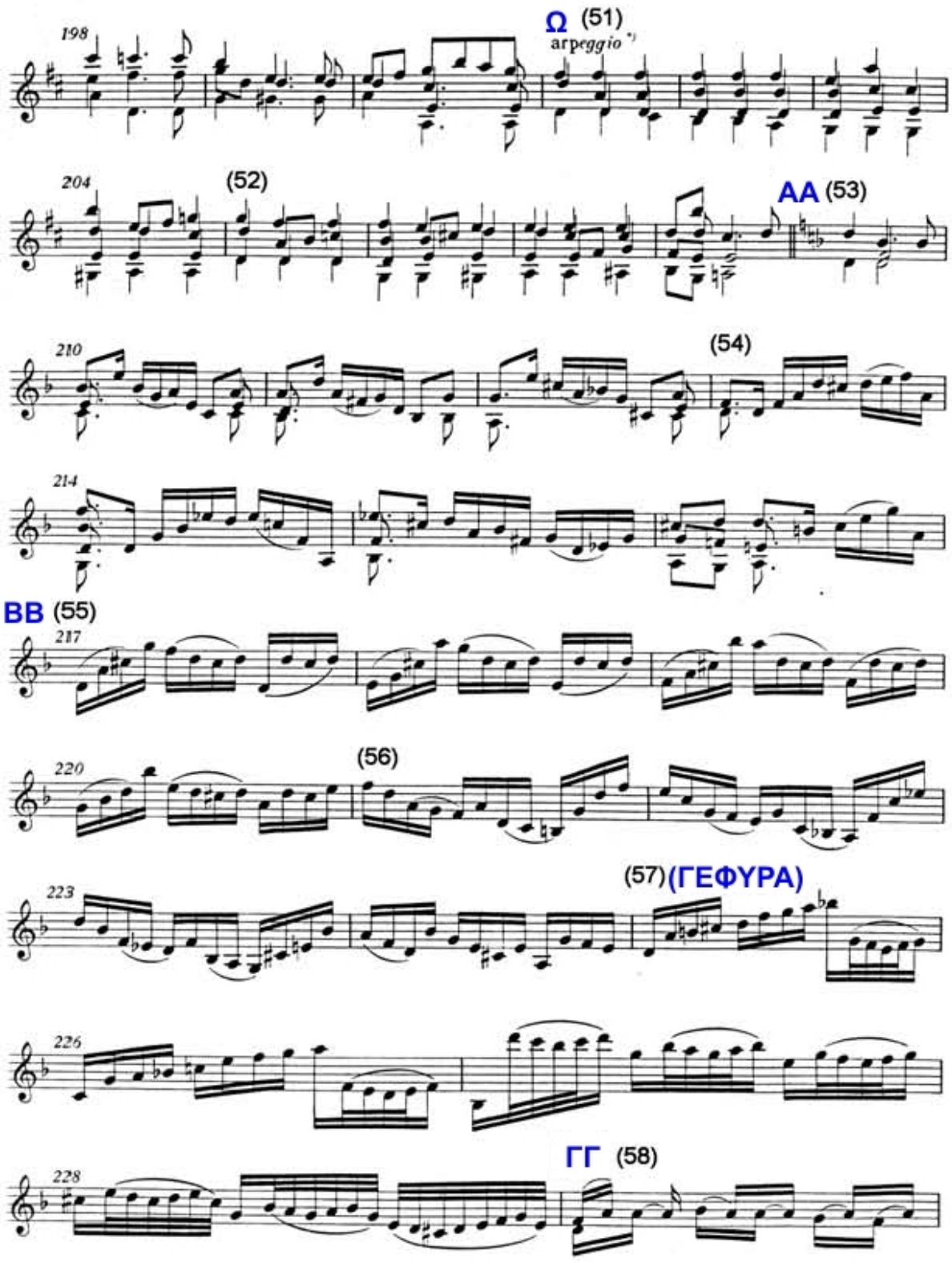


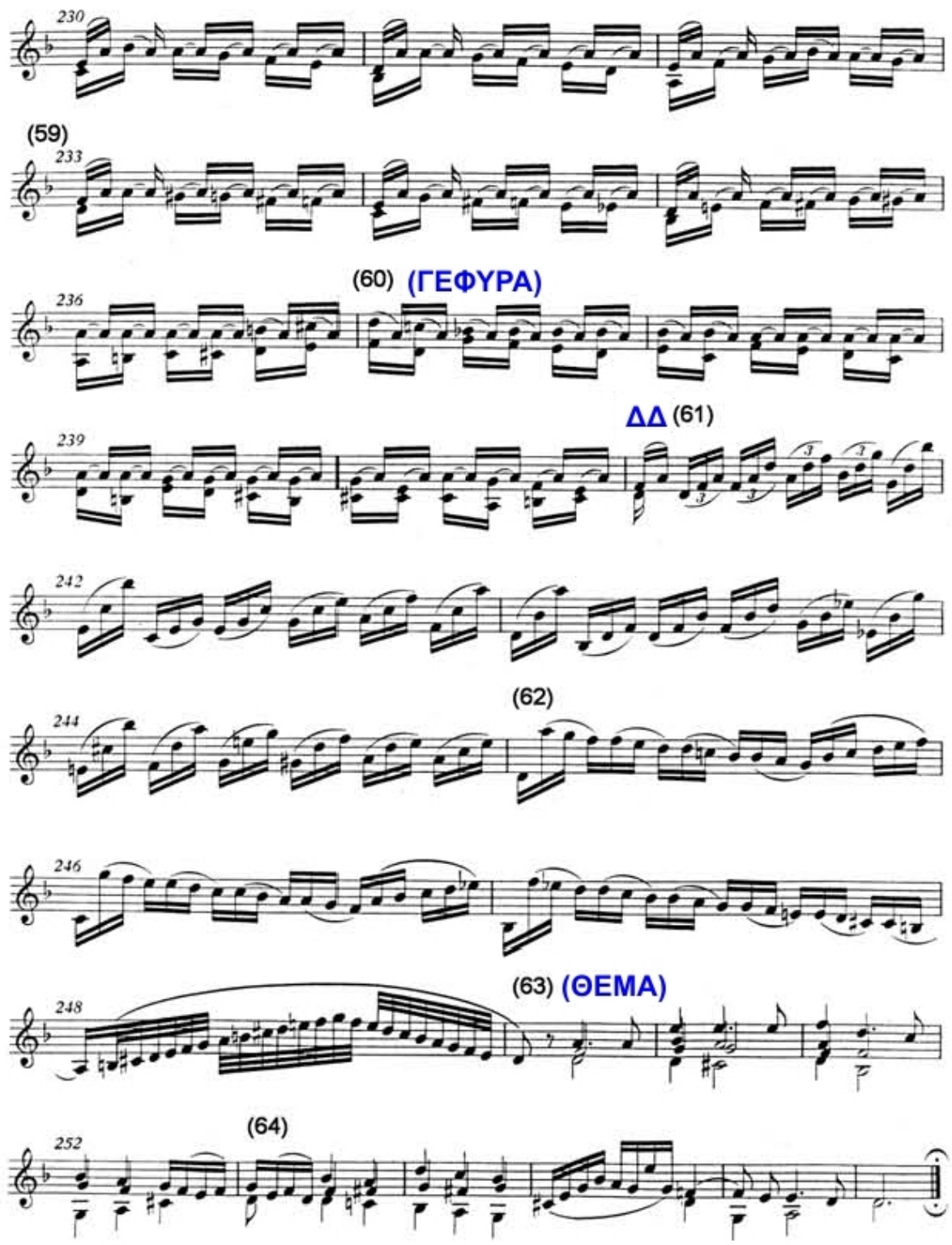

(12)
45
Z (13)
48
(14)
51
H (15)
54
(16)
58
62
Θ (17)
65
(18)
68
70
I (19)
tr
72
74


(20)
K (21)
(22)
Λ (23)
arpeggio
(24)
M (25)
(26)
N (27)
(28)
Ξ (29)
(30)


(31) (ΓΕΦΥΡΑ)
121
123
Ο (32)
(33)
125
Π (34)
131
(35)
Ρ (36)
137
142
(37)
(38) (ΓΕΦΥΡΑ)
147
Σ (39)
151
154
(40)
157


Τ (41)
160
163
(42)
166
Υ (43)
169
172
(44)
175
Φ (45)
179
(46)
Χ (47)
184
(48)
Ψ (49)
191
(50)


198
Ω (51)
arpeggio
204
(52)
ΑΑ (53)
210
(54)
214
ΒΒ (55)
217
220
(56)
223
(57) (ΓΕΦΥΡΑ)
226
ΓΓ (58)
228


230
(59)
233
(60) (ΓΕΦΥΡΑ)
236
ΔΔ (61)
239
242
(62)
244
246
(63) (ΘΕΜΑ)
248
(64)
252

Ο ρόλος της μουσικής στη διαμόρφωση της χρονικής εμπειρίας των θεατών της ταινίας *Copy Shop* (2001)

Δημήτρης Τασούδης, Πέτρος Βούβαρης

> Captain Colter Stevens: If you're reading this e-mail, then Source Code works even better than you and Dr. Rutledge imagined. You thought you were creating eight minutes of a past event, but you're not. You've created a whole new world. Goodwin, if I'm right, somewhere at the Source Code facility, you have a Captain Colter Stevens waiting to send on a mission. Promise me you'll help him. And when you do, do me a favor. Tell him everything is going to be okay
> (από την ταινία *Source Code*, 2011).

Εισαγωγή

Για τη Marilyn Boltz (2004: 1194), αν και το οπτικό μέσο είναι κυρίαρχο του ακουστικού για την αφήγηση μιας ιστορίας, το ηχητικό ίχνος (soundtrack) συνεισφέρει στο νόημα της ιστορίας αυτής. Τι συμβαίνει όμως σε μια βωβή αλλά σύγχρονή μας ταινία όπου οι ήρωες είναι κλώνοι του βασικού ήρωα; Στην παρούσα εργασία εστιάζουμε στον ρόλο της μουσικής στη νοηματοδότηση της ταινίας μικρού μήκους *Copy Shop* (2001) των Virgil Widrich (σκηνοθεσία, παραγωγή, μοντάζ) και Alexander Zlamal (μουσική και ηχητικός σχεδιασμός).[1]

Η μουσική στον κινηματογράφο αποτελεί πλέον ένα διαδεδομένο πεδίο έρευνας αλλά και διδασκαλίας, το οποίο, σύμφωνα με τους Cooke & Ford (2017: 109), εγκαινιάστηκε από το έργο της Claudia Gorbman (1987). Ενδεικτικό είναι πως τον Νοέμβριο του 2016 ανακοινώθηκε η έναρξη διαδικτυακού κύκλου μαθημάτων σύνθεσης μουσικής για τον κινηματογράφο με τον Hans Zimmer, συνθέτη μουσικής για κινηματογραφικές ταινίες όπως *The Lion King*, *Inception*, *Interstellar*, μεταξύ άλλων (Murthi, 2016). Ο γεωγραφικός εντοπισμός αυτού του ενδιαφέροντος στα ερευνητικά και εκπαιδευτικά κέντρα της Βόρειας Αμερικής δεν είναι περίεργο, δεδομένου του ότι η κινηματογραφική βιομηχανία των Η.Π.Α. του περασμένου αιώνα έχει διδάξει στο ευρύ κοινό τις ισχύουσες κινηματογραφικές συμβάσεις (Klumperbeek, 2012: 14). Σύμφωνα με την Kalinak (1992: xv), οι συμβάσεις αυτές αφορούν:

- στην επικράτηση του διαλόγου επί της μουσικής (ηχητική στάθμη)
- στον μεγάλο βαθμό συγχρονισμού μεταξύ εικόνας και δράσης
- στη διατήρηση της συνέχειας χάρη στη μουσική (ειδικά όταν υπάρχει ένταση στην αφήγηση)
- στον τρόπο κατά τον οποίο η μουσική ελέγχει την αφηγηματική συνδήλωση.

[1] Για μια διεξοδική διερεύνηση του πολύπλευρου ρόλου της μουσικής στη νοηματοδότηση της συγκεκριμένης ταινίας από την οπτική της Θεωρίας Εννοιακής Μίξης (Conceptual Blending Theory), βλ. Vouvaris & Tasoudis (2018).

Αν και το αντικείμενο της σύνθεσης μουσικής για τον κινηματογράφο πλέον διδάσκεται σε φημισμένες ακαδημίες και πανεπιστήμια, η διαίσθηση των συνθετών παραμένει ένα από τα βασικά εργαλεία στο οπλοστάσιό τους. Αυτό δεν αναιρεί την προσπάθεια επιστημόνων από διαφορετικά πεδία να περιγράψουν και να αναλύσουν τη διαδικασία της σύνθεσης. Ένας από αυτούς είναι ο Juan Chattah (2006), κατά τον οποίο, η αλληλεπίδραση της μουσικής με άλλες παραμέτρους της κινηματογραφικής εμπειρίας μπορεί να προσεγγιστεί από την οπτική της σωματοποιημένης γνωσιακής επιστήμης (embodied cognitive science) (Chattah, 2015: 81). Στη διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια της φιλοσοφίας του Stanford αναφέρεται πως η σωματοποίηση των γνωσιακών διεργασιών παρατηρείται όταν «πτυχές του σώματος του υποκειμένου (agent) πέρα από τον εγκέφαλο διαδραματίζουν έναν σημαντικό αιτιώδη ή φυσικά συστατικό ρόλο στη γνωστική επεξεργασία» (Wilson & Foglia, 2017). Για παράδειγμα, η κίνηση, ο χορός που ενδέχεται να συνοδεύει τη μουσική ακρόαση νοηματοδοτεί την ίδια τη μουσική σωματικά και όχι εγκεφαλικά. Η συνεισφορά της σωματοποιημένης γνωσιακής επιστήμης στην έρευνα σχετικά με τη γνωσιακή διαχείριση του μουσικού ερεθίσματος θεωρείται από πολλούς πολύτιμη (π.χ. βλ. Leman & Maes, 2014: 236), καθώς αναδεικνύει τον σημαντικό ρόλο που επιτελεί το ανθρώπινο σώμα ως διαμεσολαβητής για τον σχηματισμό νοήματος ή/και για τη χρονική εμπειρία ενώπιον της μουσικής.

Η επίδραση μιας κινηματογραφικής ταινίας στη χρονική εμπειρία των θεατών είναι ένα αντικείμενο που έχει διερευνηθεί και συνεχίζει να διερευνάται (π.χ. βλ. McGowan, 2007· Fusco, 2008· Nyíri, 2009· Mroz, 2012· Bello, 2014). Κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει αντίστοιχα, ή τουλάχιστον στον ίδιο βαθμό, με την επίδραση της μουσικής μιας ταινίας (εξαιρέσεις αποτελούν τα κείμενα των Chattah, 2014 και Kielian-Gilbert, 2014). Προς αυτήν την κατεύθυνση κινείται η παρούσα περιπτωσιολογική μελέτη της ταινίας *Copy Shop* (2001). Χρήσιμο για τον σκοπό αυτό είναι το θεωρητικό υπόβαθρο που αναπτύσσει ο Zbikowski (2008a· 2008b· 2010· 2011· 2012· 2015· 2016). Θεμελιώδη ρόλο, στο πλαίσιο αυτό, παίζει το εννοιολογικό πλαίσιο του «ηχητικού ανάλογου» (sonic analog), εντός του οποίου, η μουσική, ή, γενικότερα, ο οργανωμένος ήχος, μπορεί να προσφέρει ηχητικά ανάλογα «δυναμικών διεργασιών» που διέπουν μια μεγάλη ποικιλία ανθρώπινων εμπειριών, όπως για παράδειγμα ο χορός (Zbikowski, 2008b: 286). Με τον όρο «δυναμική διεργασία», ο Zbikowski αναφέρεται σε οποιαδήποτε «διαδοχή» (sequence)[2] φαινομένων που διατάσσονται στον χρόνο και υπόκεινται σε μεταβολές (2008b: 307). Παρέχοντας ηχητικά ανάλογα σε τέτοιες δυναμικές διεργασίες, η μουσική ενεργοποιεί αναμνήσεις ενσώματης εμπειρίας των διεργασιών αυτών όπως βιώθηκαν σε σχέση με κινητικές ή/και συναισθηματικές μεταβολές. Ένα από τα σχετικά παραδείγματα που προσφέρει ο Zbikowski (2011: 55) αφορά στις απότομες μεταβολές και διαταραχές της ομαλής συνέχειας της σονάτας K. 208 του Scarlatti, προτείνοντας ότι τέτοιου είδους μεταβολές παρέχουν ηχητικά ανάλογα παρόμοιων αλλαγών στη συναισθηματική κατάσταση των ακροατών. Σε άλλο άρθρο του, ο Zbikowski διερευνά τον τρόπο κατά τον οποίο η αναλογική λειτουργία της μουσικής επηρεάζει τη χρονική εμπειρία των ακροατών (2016: 39). Συγκεκριμένα, συνδέει τη λειτουργία αυτή με τη χρονική εμπειρία που συνοδεύει την «ενσώματη εμβύθιση» (embodied immersion) των ακροατών στην αλληλουχία των μουσικών γεγονότων (Zbikowski, 2016: 48). Σε αντιδιαστολή με αυτήν την ενσώματη χρονική εμπειρία, ο Zbikowski αναγνωρίζει στη μουσική και τη δυνατότητα να προσφέρει ευκαιρίες «αποστασιοποιημένου στοχασμού» (detached reflection) επάνω στην ίδια την αλληλουχία των μουσικών γεγονότων ή

[2] Επισημαίνεται ότι ο ίδιος όρος απαντάται και στον κινηματογράφο αναφορικά με μια διαδοχή κινηματογραφικών σκηνών.

επάνω σε εξωμουσικούς συσχετισμούς (Zbikowski, 2016: 51), επιφέροντας, έτσι, τη μετάπτωση της συνείδησης των ακροατών σε ένα χρονικό πλαίσιο το οποίο μόνο εφαπτομενικά σχετίζεται με αυτό της καθημερινής ζωής των ακροατών (Zbikowski, 2016: 45). Η χρονική εμπειρία που μορφοποιείται μέσα από την ενσώματη εμβύθιση ενώ ακούμε, φανταζόμαστε ή παίζουμε μουσική, έρχεται σε αντιδιαστολή με την εμπειρία που προκύπτει από τον αποστασιοποιημένο στοχασμό, δηλαδή, από τη διαδικασία ανάμνησης είτε ανεξάρτητων μουσικών γεγονότων, είτε μιας ακολουθίας τέτοιων γεγονότων. Σύμφωνα με τον Zbikowski (2016: 52), «η αντίθεση μεταξύ ενσώματης εμβύθισης και αποστασιοποιημένου στοχασμού συνδέεται με μια αντίθεση στις καταστάσεις συνειδητότητας και, κατά συνέπεια, στη χρονική εμπειρία».

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του ρόλου της μουσικής στην ενσώματη ή στοχαστική χρονική εμπειρία των θεατών κατά τη θέαση/ακρόαση τριών αποσπασμάτων της ταινίας *Copy Shop* (2001). Στην ιστοσελίδα της ταινίας, αυτή περιγράφεται ως «μια πρωτότυπη ταινία αντιγραφής» (an original copy film), η οποία εξιστορεί «την ιστορία ενός ανθρώπου που εργάζεται σε ένα φωτοτυπείο και φωτοτυπεί τον εαυτό του μέχρι να γεμίσει τον κόσμο» (Widrich, 2016). Η ταινία αποτελείται από περίπου 18000 φωτοτυπημένα ψηφιακά καρέ, τα οποία, μέσω της τεχνικής animation, κινηματογραφούνται με μια κάμερα 35mm. Ένας από τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε η συγκεκριμένη ταινία είναι το γεγονός ότι πρόκειται ουσιαστικά για μια βωβή ταινία, το μοναδικό γλωσσικό στοιχείο της οποίας αφορά στον τίτλο της (ένα αντίγραφο της ταμπέλας του φωτοτυπείου, μια εικόνα σχεδόν απογυμνωμένη από τη γλωσσική της διάσταση).

Πρώτο απόσπασμα (αρχή–1:27)

Η ταινία ξεκινά με τους θεατές να βλέπουν το υπνοδωμάτιο του ήρωα, Alfred Kager. Η σεκάνς εναλλάσσει σκηνές του εσωτερικού ενός φωτοαντιγραφικού μηχανήματος και της ταμπέλας του φωτοτυπείου. Ο ήρωας ξυπνά, πλένεται και ξεκινάει για τη δουλειά του, μια ρουτίνα που ακολουθεί μάλλον καθημερινά. Στη διαδρομή του παρατηρεί τους περαστικούς και σταματά σε μια γωνία για να ανταλλάξει βλέμματα με την υπάλληλο ενός ανθοπωλείου.

Ο Zlamal χρησιμοποίησε ένα DAW-digital audio workstation για να δημιουργήσει ό,τι ακούγεται στην ταινία (προσωπική επικοινωνία, 16/05/2016). Υπό αυτήν την έννοια, φαίνεται να ευθυγραμμίζεται με τη θεώρηση των Lipscomb & Tolchinsky (2005), οι οποίοι αντιμετωπίζουν τη μουσική στον κινηματογράφο ως τμήμα ενός όλου μαζί με τον ήχο του περιβάλλοντος, τον διάλογο, τα ηχητικά εφέ και τη σιωπή. Ο όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτό το όλο είναι «ηχητικός σχεδιασμός» (sound design).[3] Κατά τον Ward (2015: 161), «ο ηχητικός σχεδιασμός είναι μια διαδικασία κατά την οποία ηχητικά θραύσματα δημιουργούνται, επιλέγονται, οργανώνονται και αναμιγνύονται σε μια ενοποιημένη, συνεκτική και καθηλωτική ακουστική εικόνα».

Σε αυτό το πρώτο απόσπασμα της ταινίας, η μουσική φαίνεται να ακολουθεί τις επτά αρχές που διέπουν τη μουσική στον κινηματογράφο και ειδικότερα στο Hollywood (Gorbman, 1987: 73):

1. Είναι αόρατη (μη διηγητική), καθώς δεν είναι ορατή η πηγή της.
2. Είναι ακουστή (audible) και, καθώς η ταινία είναι βωβή, προκαλεί το ενδιαφέρον των θεατών (Eaton, 2008: 32).

[3] Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον σκηνοθέτη Francis Ford Coppola το 1979 για να περιγράψει τη φινέτσα με την οποία ο Walter Murch προσέγγισε τον ήχο στην ταινία *Apocalypse Now*.

3. Λειτουργεί ως σημαίνον των συναισθημάτων, εδραιώνει την ατμόσφαιρα μιας σκηνής, προκαλεί ένταση μέσω της αύξησης του tempo.
4. Οδηγεί και οριοθετεί την αφήγηση, αλλά, σύμφωνα με την (Eaton, 2008: 37) δεν τοποθετεί τη σκηνή εύκολα στον τόπο και τον χρόνο, κάτι που ταιριάζει, όπως φαίνεται στη συνέχεια, στην παρούσα ταινία.
5. Διευκολύνει τη συνέχεια και τη συνοχή της ταινίας.

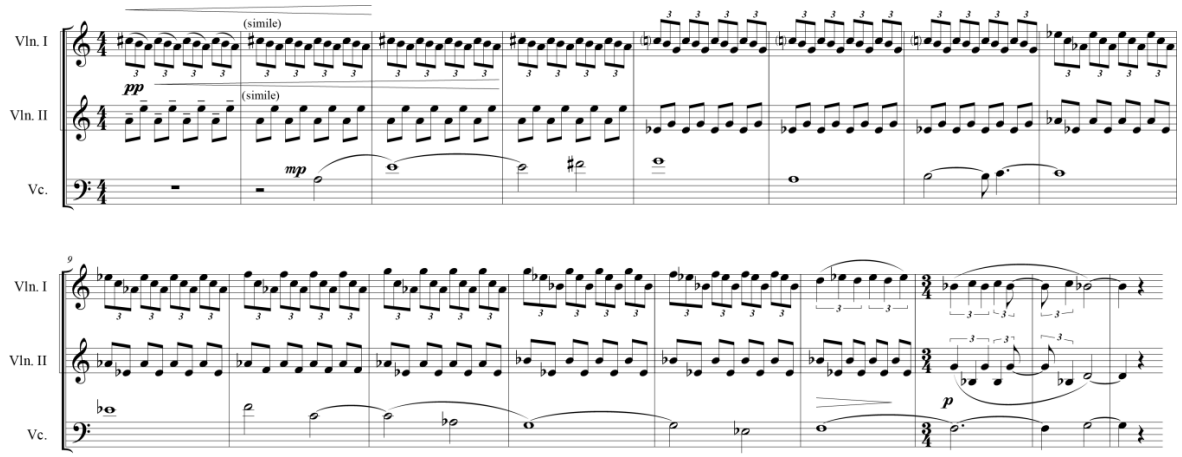
Επιπλέον, παρατηρείται ένας δημιουργικός διάλογος ή/και αλληλεπικάλυψη της μουσικής με τους περιβάλλοντες ήχους. Ακούγονται τα εξής στρώματα ήχου (layers):

- Συνεχής μηχανικός ήχος με θόρυβο από φύλλα χαρτιού
- Tremolo στα έγχορδα
- Επιταχυνόμενος ήχος-επιταχυνόμενη σάρωση λάμπας (που ίσως θυμίζει το φαινόμενο Haas, με την επιταχυνόμενη διαδοχή ήχων να οδηγεί στην πρόσληψή τους ως έναν συνεχή ήχο)
- Ξυπνητήρι
- Νερό της βρύσης
- Sampled έγχορδα, ostinato στα έγχορδα σε μείζονα κλίμακα με μια λυρική μελωδία στο τσέλο.

Η επαναληψιμότητα της μουσικής τη φέρνει πολύ κοντά στον στιλιστικό ορίζοντα της μινιμαλιστικής αισθητικής. Στην πραγματικότητα, η μινιμαλιστική μουσική φαίνεται να αποτελεί κοινό τόπο για τη μουσική στον κινηματογράφο. Εξάλλου, η ανάπτυξη της τεχνολογίας ηχογράφησης (π.χ. DAW, όπως προαναφέρθηκε) ευνοεί τη χρήση μινιμαλιστικών τεχνικών στη σύνθεση μουσικής για τον κινηματογράφο (Kramer, 1988: 388). Μέχρι το 2008, η Eaton (2008: 11) εντοπίζει πάνω από εκατό κινηματογραφικές ταινίες στις οποίες γίνεται χρήση μινιμαλιστικών τεχνικών για τη σύνθεση της μουσικής τους.

Αξίζει να επισημανθεί ότι η επαναληπτική μουσική έχει κατά καιρούς συνδεθεί με την πορεία προς τον θάνατο (death drive, Thanatos) (Fink, 2005: 5). Επικριτές της μινιμαλιστικής μουσικής, αντλώντας γνώση από τον Freud, μιλούν για αναλογία αυτού του μουσικού ιδιώματος με τη νεύρωση ορισμένων βετεράνων στρατιωτών, οι οποίοι εκδηλώνουν την τάση να ανακαλούν με εμμονικό τρόπο τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος. Από την άλλη μεριά, η επαναληψιμότητα της μουσικής ωθεί τους θεατές να εισέλθουν «σε μια συγκεκριμένη υποκειμενικότητα» (Margulis, 2014: 148). Αναφορικά με την περίπτωση της συγκεκριμένης ταινίας, η επαναληπτική μουσική παρέχει ένα ηχητικό ανάλογο της επαναληπτικής βάδισης του ήρωα, όπως αυτή αποτυπώνεται στο συγκεκριμένο απόσπασμα, αλλά και μια συμβολική αναφορά στην πεζή καθημερινότητα της ζωής του. Λαμβάνοντας υπόψη την τοποθέτηση του Meyer (1994) ότι η μινιμαλιστική μουσική στερείται κίνησης προς κάποιον στόχο, και άρα είναι στατική, παρόμοια στατική φαίνεται να είναι και η επαναληπτική ζωή του ήρωα της ταινίας. Η απότομη μετάβαση από τη λα μείζονα στην απομακρυσμένη χρωματική μέση ντο ελάσσονα (Παράδειγμα 1) δίνει μια δυσοίωνη απόχρωση, προοικονομώντας την εξέλιξη της αφήγησης. Αποτελεί μια ασυνέχεια (μια απότομη μεταβολή κατά Zbikowski, όπως προαναφέρθηκε) η οποία φορτίζει αρνητικά τη συναισθηματική κατάσταση των θεατών. Αφενός η διαστρωμάτωση της μουσικής υφής, με τις ταυτόχρονες, κάθετες στο DAW δομές (ηχητικός σχεδιασμός, πολυμετρία βιολιών) να «υπονοούν την ύπαρξη (μουσικών) άλλων στο έργο» (Leydon, 2002: 3), αφετέρου η επαναληψιμότητα της μουσικής, η οποία μπορεί να εκφράζει μέχρι και τον

παραλογισμό ή την παράνοια (Leydon, 2002: 9), μας επιτρέπει να φανταστούμε το τι θα επακολουθήσει στην εξέλιξη της αφήγησης.



Παράδειγμα 1: Τμήμα της μουσικής του πρώτου αποσπάσματος

Δεύτερο απόσπασμα (6:05–8:40)

Ο ήρωας κρυφοκοιτά στο εσωτερικό του διαμερίσματός του από την εξώπορτα. Βλέποντας κλώνους του να αναπαράγουν την καθημερινή του ρουτίνα, τρέχει πανικόβλητος έξω στο δρόμο, όπου βλέπει και πάλι δεκάδες κλώνους να έχουν, μάλιστα, αντικαταστήσει τους περαστικούς και την υπάλληλο της αρχικής σεκάνς.

Κατά τη διάρκεια αυτής της αλληλουχίας γεγονότων, ακούγεται ένα συνεχές ηχητικό υπόστρωμα μηχανικών ήχων φωτοτυπικού μηχανήματος με υπέρθεση μουσικών θραυσμάτων (pizzicato, arco, samples, ambience). Με το που βλέπει ο θεατής τα μάτια του Kager, αυξάνεται και η στάθμη της έντασης του ήχου (ίσως ο συνθέτης, στο σημείο αυτό, αποτυπώνει κάτι ανάλογο με το proximity effect)[4]. Ενδιαφέρον παρατηρείται στην αλληλεπίδραση point-of-view, point-of-audition: [5] ο ηχητικός σχεδιασμός επηρεάζει, εκτός των άλλων, και την οπτική του θεατή, και, πιο συγκεκριμένα, προηγείται της εικόνας. Ο συνεχής ήχος, που θυμίζει την αρχή της ταινίας, βάζει σε υποψίες τον ήρωα, ωθώντας τον να κρυφοκοιτάξει· η βρύση μεταφέρει το βλέμμα του στον κλώνο του που πλένεται· ο ήχος της κουρτίνας ωθεί ήρωα και κλώνο να εντοπίσουν έναν ακόμη κλώνο που βρίσκεται στην μπανιέρα. Επίσης, αξιοσημείωτη είναι και η τοποθέτηση των ήχων στη στερεοφωνική εικόνα. Ο αριθμός των κλώνων πιθανόν απηχείται και από τον αριθμό των μουσικών οργάνων. Εξάλλου, αποκρινόμενος στην παρατήρηση πως η μουσική πυκνώνει με τον πολλαπλασιασμό των κλώνων, ο σκηνοθέτης επιβεβαίωσε πως ήθελε από τον σύνθετη να σκεφτεί η μουσική που να γίνεται ολοένα και πιο πληθωρική (προσωπική επικοινωνία με τον σκηνοθέτη, 11/5/2016).

Η κατακερματισμένη αίσθηση μοναδικότητας του εαυτού του ήρωα αποτυπώνεται στην ασυνέχεια της μουσικής δομής. Προηγούμενες μουσικές χειρονομίες ανάγονται σε θραύσματα, δραστικά παραλλαγμένα, έξω από το αρχικό τους πλαίσιο. Η επανάληψη

[4] Η προσέγγιση του μικροφώνου στην πηγή του ήχου οδηγεί στην αύξηση τόσο της στάθμης του, όσο και των χαμηλών συχνοτήτων του ήχου (Neumann, 2017).

[5] Ο όρος «point of audition» (POA, βλ. Høier, 2012), αν και χαρακτηρίστηκε ως «αδέξιος» από τον θεωρητικό Rick Altman, υπενθυμίζει τον αντίστοιχο όρο «point of view» (POV). Ο πρώτος, και πιο συγκεκριμένα το χωρικό σημείο ακρόασης, αναφέρεται στην υποκειμενική θέση από την οποία ο θεατής-ακροατής ακούει μέσα από τον διηγητικό κόσμο που παρουσιάζεται.

μουσικών δομών ωθεί τους θεατές να αναστείλουν την ενσώματη εμπειρία που συνδέεται με την παρακολούθηση της εκδίπλωσης των μουσικών γεγονότων και να αναστοχαστούν επάνω στα γεγονότα αυτά, φέρνοντας στη μνήμη τους την αντίστοιχη σεκάνς της αρχής της ταινίας μέσα στο διαμέρισμα του Kager. Ως εκ τούτου, η χρονική εμπειρία των θεατών μεταβάλλεται, καθώς ενεργοποιείται η επεισοδιακή τους μνήμη (Zbikowski, 2016: 45) και συντελείται, έτσι, ένα νοερό ταξίδι στον χρόνο. Τέλος, η επιτάχυνση στη μουσική θέτει τον ήρωα σε κίνηση,ενώ η σταδιακή πύκνωση της υφής και το ενορχηστρωτικό crescendo προοικονομεί, ως ηχητικό ανάλογο της πολλαπλότητας του ήρωα, την αυξητική πορεία του αριθμού των κλώνων.

Τρίτο απόσπασμα (9:00–τέλος)

Ο ήρωας παρακολουθεί τον εκτροχιασμό της κλωνοποίησής του. Βγάζει από την πρίζα τα φωτοαντιγραφικά μηχανήματα, παίρνει τα φυσίγγια μελάνης και τρέπεται σε φυγή, καταδιωκόμενος από τους κλώνους του. Προς στιγμήν, βρίσκει καταφύγιο σε ένα διαμέρισμα στο οποίο δειπνούν, επίσημα, κλώνοι του. Αντιλαμβανόμενοι την παρουσία του, τον καταδιώκουν με τη σειρά τους. Αυτός ανεβαίνει στο ψηλότερο σημείο ενός κτηρίου, απ' όπου τελικά και πέφτει πάνω στο πλήθος των κλώνων του.

Στο επίσημο δείπνο, όπου ο Kager βρίσκει για λίγο καταφύγιο από τους κλώνους που τον καταδιώκουν, ακούγεται ένα πρωτότυπο μενουέτο. Από προσωπική επικοινωνία με τον συνθέτη (27/04/2016) προκύπτει πως αυτό το διάλειμμα (πρβλ. το μήνυμα της οθόνης «intermission» στις κινηματογραφικές προβολές σε παλαιότερες εποχές) μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα στρατηγικό σημείο καμπής, αλλά και ως ένα κλισέ που σκόπιμα ήθελε ο συνθέτης να αποδώσει. Πρόκειται για νέο υλικό με σαφείς πολιτισμικές αναφορές, το οποίο ενθαρρύνει ακόμη ένα νοερό ταξίδι στον χρόνο. Ωστόσο, κι αυτό ανακόπτεται βίαια, καθώς η μουσική επανέρχεται στον αρχικό της στιλιστικό ορίζοντα, επαναφέροντας τους θεατές στην αρνητικά φορτισμένη πραγματικότητα του ήρωα. Σκόπιμη είναι η παράθεση σκέψεων, σ' αυτό το σημείο, του σκηνοθέτη: «Αν ο ήρωάς μας είναι ο οποιοσδήποτε, τότε είναι και πρόεδρος την ίδια στιγμή. Αυτή ήταν η ιδέα της εξόρμησης στην ανώτερη τάξη και μια υπενθύμιση για το τέλος της δημοκρατίας» (προσωπική επικοινωνία με τον σκηνοθέτη, 11/05/2016).

Συμπεράσματα

Αναφορικά με τη σχέση του με τον χρόνο, ο σκηνοθέτης της ταινίας επισημαίνει:

> Ο χρόνος για μένα είναι ένας τρόπος να κοιτάζουμε τον κόσμο [...]. Δεν υπάρχει όμως. Κάθε τι είναι εκεί την ίδια στιγμή. Μου αρέσει η αναλογία με την μπομπίνα. Το φιλμ είναι ολόκληρο εκεί και ο χρόνος είναι απλώς το φως της συνείδησης που πέφτει σε ένα καρέ του. (προσωπική επικοινωνία με τον σκηνοθέτη, 11/05/2016)

Η χρονική εμπειρία των θεατών μιας ταινίας μπορεί να διαμορφωθεί ανάλογα με τη μουσική που επενδύει τις εκάστοτε σκηνές, όπως φάνηκε παραπάνω. Καίρια είναι η τοποθέτηση του Winders (1993: 30): «Όταν έχουμε να κάνουμε με μουσική ή οπτικά μέσα της σύγχρονης κουλτούρας μας, συχνά δεν συνειδητοποιούμε πόσο οι τεχνολογίες οι ίδιες μορφοποιούν την αντίληψη του δικού μας χρόνου». Η χρήση της μουσικής και του ηχητικού σχεδιασμού στον κινηματογράφο μπορεί να είναι, πλέον, δημιουργική, αποτελώντας ένα δυνατό εργαλείο στο ξεδίπλωμα της αφήγησης. Η διαίσθηση παραμένει ένα δυνατό εργαλείο στα χέρια των συνθετών, αλλά κάτι τέτοιο δεν αποτρέπει τη μελέτη της μουσικής τους μέσα από το πρίσμα θεωριών που αναπτύχθηκαν, όπως αυτές της τελευταίας δεκαετίας από τον Zbikowski. Στην επικοινωνία που είχαμε μαζί του (11/05/2016), ο Widrich αναφέρει πως ο χρόνος και η

ταυτότητα είναι δύο έννοιες που επανέρχονται στο έργο του (πιο αναλυτικά, βλ. Vouvaris & Tasoudis, 2018). Στο πλαίσιο περαιτέρω έρευνας θα είχε νόημα η μελέτη και άλλων έργων του ίδιου, αλλά και άλλων σκηνοθετών, όπως για παράδειγμα του Christopher Nolan,[6] οι οποίοι προβάλλουν τους προβληματισμούς τους πάνω στην έννοια του χρόνου (ταξίδι στον χρόνο, χρονικός βρόχος, κλπ).[7] Η πολυτροπική[8] φύση του κινηματογράφου καθιστά γόνιμη τη διερεύνηση της αλληλεπίδρασης της ταινίας, της αφήγησης, του σεναρίου με τη μουσική και τον ήχο, τόσο στο πρωτογενές επίπεδο σύλληψης της ταινίας και σύνθεσης της μουσικής κατά την πορεία της πραγματοποίησής της, όσο και στο επίπεδο της θέασης της ταινίας, της κατανάλωσης του προϊόντος. Μια τέτοια διερεύνηση, συνδυασμένη, ενδεχομένως και με μια εμπειρική μελέτη με μορφή συνέντευξης ή/και συμπλήρωσης ερωτηματολογίων από τους θεατές, θα μπορούσε να οδηγήσει σε ασφαλή συμπεράσματα όχι μόνο για την ανάλυση και περιγραφή της μουσικής στον κινηματογράφο, αλλά και για την ίδια τη δημιουργική διαδικασία σύνθεσης. Εξάλλου, ήταν ο ίδιος ο Herrmann (1945: 17) που απέδιδε στη μουσική τον ρόλο του συνδετικού κρίκου ανάμεσα στην οθόνη και το κοινό (Cooke, 2008: 12).

Βιβλιογραφία

Bello, M. do R. L. (2014): «Film Temporality: A New Form of Experience? Reflections on Tarkovsky's Assertions on Time», *Euresis Journal* 7, σελ. 87–101

Boltz, M. (2004): «The Cognitive Processing of Film and Musical Soundtracks», *Memory and Cognition* 32/7, σελ. 1194–1205.

Chattah, J. (2006): *Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis*, Διδακτορική διατριβή, Florida State University, Tallahassee.

Chattah, J. (2014): «Temporality and Embodiment in Film Music», στο *Proceedings of the 14th International Conference on Music Perception and Cognition*, http://icmpc.org/icmpc14/files/ICMPC14_Proceedings.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 13/07/2017).

Chattah, J. (2015): «Film Music as Embodiment», στο: M. Coëgnarts & P. Kravanja (επιμ.), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven University Press, Leuven, σελ. 81–112.

Cooke, M. & Ford, F. (2017): *The Cambridge companion to Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cooke, M. (2008): *A History of Film Music*, Cambridge University Press, New York.

Γρόσδος, Σ. (2008): *Οπτικός γραμματισμός και πολυτροπικότητα. Ο ρόλος των εικόνων στη γλωσσική διδασκαλία στο Βιβλίο Γλώσσας της Β' Δημοτικού*, Μεταπτυχιακή εργασία, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

[6] Ενδεικτικά βλ. https://www.youtube.com/watch?v=bIqE6oCooDs (ημερομηνία πρόσβασης 16/09/2017).

[7] Για μια ενδεικτική λίστα κινηματογραφικών ταινιών που θεματοποιούν το ζήτημα του χρόνου, βλ. http://www.imdb.com/list/ls071634212/ (ημερομηνία πρόσβασης 16/09/2017).

[8] «(Ο κινηματογράφος) διαθέτει το πλεονέκτημα να χρησιμοποιεί ταυτόχρονα πολλούς και διαφορετικούς σημειωτικούς τρόπους επικοινωνίας (modes): το κείμενο —γραπτό ως σενάριο και προφορικό ως ζωντανοί ή σιωπηλοί διάλογοι—, την εικόνα (φωτογραφία), το χρώμα, τα ζωγραφικά έργα ως σκηνικά, τη γλώσσα του σώματος, τους ήχους-μουσική ή ακουστικά εφέ, κ.ά.» (Γρόσδος, 2008:73).

Eaton, R. M. D. (2008): *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*, Διδακτορική διατριβή, University of Texas at Austin https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/eatonr88741/eatonr88741.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 25/08/2017).

Fink, R. W. (2005): *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*, University of California Press, Berkeley.

Fusco, K. (2008): *Time Material: Temporality, Narrative and Modernity in Silent Film and Naturalism*, Διδακτορική διατριβή, Vanderbilt University, http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07282008-121704/unrestricted/FuscoDissertation.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 13/07/2017).

Gorbman, C. (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington.

Høier, S. (2012): «The Relevance of Point of Audition in Television: Sound: Rethinking a Problematic Term», *Journal of Sonic Studies* 3/1. http://journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a04 (τελευταία πρόσβαση στις 26/07/2017).

Kalinak, K. (1992): *Settling the Score*, University of Wisconsin Press, Madison.

Kielian-Gilbert, M. (2014): «Listening in Film: Music/Film Temporality, Materiality, and Memory» στο: D. Neumeyer (επιμ.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies,* Oxford University Press, Oxford & New York, σελ. 500–520.

Klumperbeek, B. (2012): *Tropical Figures in the Assassin Film: How Metaphor and Other Tropes in Film Sound and Music Create Moral Allegiance*, Μεταπτυχιακή εργασία, University of Amsterdam.

Kramer J. (1988): *The Time of Music*, Schirmer Books, New York.

Leman, M. & Maes, P.-J. (2014): «The Role of Embodiment in the Preception of Music», *Empirical Musicology Review* 9/3-4, σελ. 236–246.

Leydon, R. (2002): «Towards a Typology of Minimalist Tropes», *Music Theory Online* 8/4, http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html (τελευταία πρόσβαση στις 26/07/2017).

Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, David E. (2005): «The Role of Music Communication in Cinema», στο: D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves (επιμ.), *Musical Communication*, Oxford University Press, Oxford & New York, σελ. 383–404.

Margulis, El. H. (2014): *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford University Press, New York & Oxford.

McGowan, (2007): «The Temporality of the Real: The Path to Politics in *the Constant Gardener», Film-Philosophy* 11/3, σελ. 52–73, http://www.film-philosophy.com/2007v11n3/mcgowan.pdf (τελευταία πρόσβαση στις 13/07/2017).

Meyer, L. B. (1994): *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (2η έκδοση), Chicago University Press, Chicago & London.

Mroz, M. (2012): *Temporality and Film Analysis*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Murthi, V. (2016): «Composer Hans Zimmer to Teach Online Film Scoring Class for MasterClas», http://www.indiewire.com/2016/11/hans-zimmer-online-film-scoring-class-masterclass-1201747883/ (τελευταία πρόσβαση στις 26/04/2017).

Neumann, G. (2017): «Proximity Effect», http://www.neumann.com/homestudio/en/what-is-the-proximity-effect (τελευταία πρόσβαση στις 26/07/2017).

Nyíri, K. (2009): «Film, Metaphor, and the Reality of Time», *New Review of Film and Television Studies* 7/2, σελ. 109–118, doi: 10.1080/17400300902816796

Vouvaris, P. & Tasoudis, D. (2018): «B(l)ending Time, (De)Compressing Identity: Creative Thought and Meaning Construction in *Copy Shop* (2001)», *Musicæ Scientiæ* 21/3 (υπό δημοσίευση).

Ward, M. S. (2015): «Art in Noise: An Embodied Simulation Account of Cinematic Sound Design», στο: M. Coëgnarts & P. Kravanja (επιμ.), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven University Press, Leuven, σελ. 155–186.

Widrich, V. (2016): *Copy Shop*, http://www.widrichfilm.com/jart/prj3/virgil-widrich/data/static/copyshop/about.html (τελευταία πρόσβαση στις 26/04/2017).

Wilson, R. A. & Foglia, L. (2017): «Embodied Cognition», στο: E. N. Zalta (επιμ.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/embodied-cognition/ (τελευταία πρόσβαση στις 26/07/2017).

Zbikowski, L. (2008a): «Metaphor in Music», στο: R. W. Gibbs Jr. (επιμ.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, σελ. 502–524.

Zbikowski, L. M. (2008b): «Dance Topoi, Sonic Analogues, and Musical Grammar: Communicating with Music in the Eighteenth Century», στο: K. Agawu & D. Mirka (επιμ.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York, σελ. 283–309.

Zbikowski, L. (2010): «Music, Emotion, Analysis», *Music Analysis* 29/1-3, σελ. 37–60.

Zbikowski, L. (2011): «Musical Gesture and Musical Grammar: A cognitive Approach», στο: A. Gritten & E. King (επιμ.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, Farnham, σελ. 83–98.

Zbikowski, L. (2012): «Music and Movement: A View from Cognitive Musicology», στο: S. Schroedter (επιμ.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Königshausen & Neumann, Würzburg, σελ. 151–162.

Zbikowski, L. (2015): «Words, Music, and Meaning», *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics* 6, σελ. 143–164.

Zbikowski, L. (2016): «Musical Time, Embodied and Reflected», στο: S. Clark & A. Rehding (επιμ.), *Music in Time: Phenomenology, Perception, Performance*, Harvard University Press, Cambridge, MA, σελ. 33–54.

Η ερμηνευτική και συνθετική δραστηριότητα της Ρένας Κυριακού στη Γαλλία (1925-1970)

Χριστίνα Γιαννέλου

Στο παρόν κείμενο θα εκθέσω τα αποτελέσματα της έρευνάς μου για την καλλιτεχνική δραστηριότητα της Ρένας Κυριακού στη Γαλλία από το 1925 μέχρι το 1970. Κατά την πορεία της ερευνητικής διαδικασίας συγκεντρώθηκε μεγάλος αριθμός τεκμηρίων, που λόγω της σπουδαιότητάς τους, δυσκόλεψε αρκετά την επιλογή του θέματος της μελέτης αυτής. Τα στοιχεία που προέκυψαν αφορούν κυρίως επιστολές γάλλων συνθετών και πολιτικών, ακροάσεις της Κυριακού σε σημαντικούς γάλλους μουσικούς, συναυλίες της σε ιστορικές αίθουσες της γαλλικής πρωτεύουσας, εμφανίσεις και συνεντεύξεις της στα γαλλικά Μ.Μ.Ε., τιμητικές διακρίσεις από τη γαλλική κυβέρνηση, συνθέσεις της που δημιουργήθηκαν και εκδόθηκαν επί γαλλικού εδάφους, τις ηχογραφήσεις της στα έργα παραγκωνισμένων, μέχρι τότε, Γάλλων συνθετών με αποτέλεσμα τη διασπορά του έργου τους σε παγκόσμιο επίπεδο, τις συμμετοχές της ως μέλος της κριτικής επιτροπής των ετήσιων διαγωνισμών πιάνου του Conservatoire National de Musique de Paris, πλήθος μουσικοκριτικών από αξιόλογους Γάλλους συνθέτες τόσο για τις ερμηνείες της όσο και για τις συνθέσεις της, όπως και η αλληλογραφία της με τον Isidor Philipp. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν μερικά από αυτά.

Από τα δεδομένα προκύπτει ότι η διττή δραστηριότητα, ερμηνευτική και συνθετική, της Ρένας Κυριακού στη Γαλλία είναι δυνατό να χωριστεί σε τρεις περιόδους κομβικής σημασίας για την μετέπειτα εξέλιξή της: α) Κατά την πρώτη, από τον Ιανουάριο μέχρι τον Απρίλιο του 1925, όταν η οικογένεια Κυριακού μεταβαίνει για πρώτη φορά στο Παρίσι, προκειμένου να εξεταστεί σφαιρικότερα η περίπτωση του παιδιού-θαύματος που υπήρξε η κόρη τους, β) στην δεύτερη φάση από τον Σεπτέμβριο του 1928 μέχρι το τέλος του 1934, όταν η Κυριακού αφού έχει ολοκληρώσει έναν πρώτο κύκλο σπουδών στη Βιέννη, πηγαίνει στο Παρίσι προκειμένου να προετοιμαστεί για τις εισαγωγικές εξετάσεις στο Conservatoire National de Paris, καθ' υπόδειξη της Έλενας Βενιζέλου, όπου και παραμένει για τις σπουδές της, και γ) το 1937, όταν η Κυριακού επιστρέφει στη γαλλική πρωτεύουσα για να ολοκληρώσει τα μαθήματά της στη σύνθεση στο πλευρό του Henri Büsser και, κυριολεκτικά, πρωταγωνιστεί και στη γαλλική μουσική ζωή μέχρι το 1970.

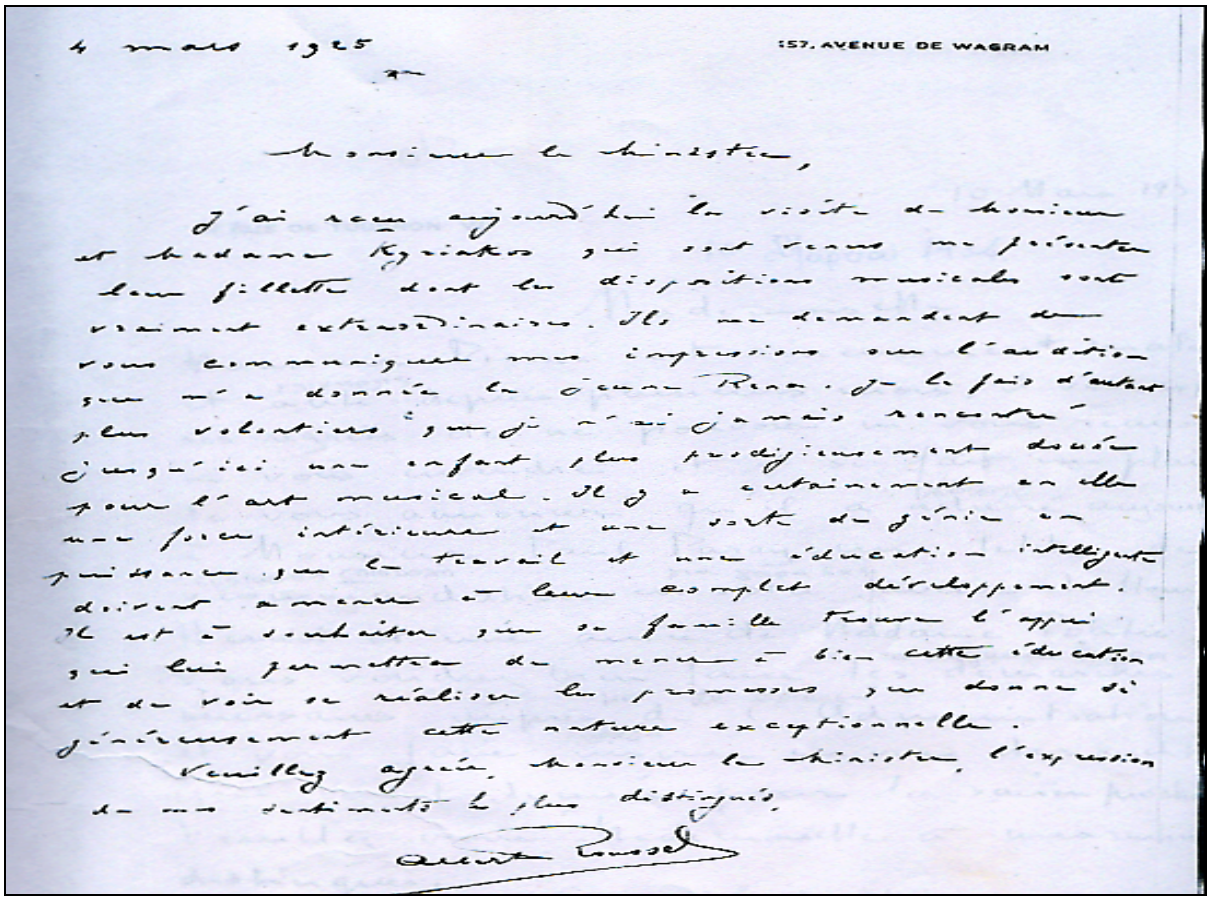
Κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου, η οικογένεια Κυριακού ταξιδεύει στο Παρίσι προκειμένου να ζητήσει την έμπειρη γνώμη ειδικών νευροπαθολόγων και μουσικών για την πληρέστερη αντιμετώπιση του φαινομένου του παιδιού τους. Εκεί, έπειτα από παραίνεση του Πρέσβη της Ελλάδας, Νικολάου Πολίτη, η μικρή Ρένα (σε ηλικία οχτώ ετών) παίζει υπό τη μορφή ακροάσεων σε συνθέτες της νεότερης γαλλικής σχολής όπως οι Albert Roussel, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné και Jean Déré. Στις συναντήσεις αυτές η Κυριακού ερμηνεύει αποκλειστικά δικές της συνθέσεις, χωρίς να έχει διδαχθεί μέχρι τότε ίχνος μουσικής σημειογραφίας.

Όλοι οι παραπάνω συνθέτες συντάσσουν αναλυτικές επιστολές προς τον Δημήτριο Κυριακό και το Νικόλαο Πολίτη, όπου επιβεβαιώνουν την εξαιρετικά προικισμένη μουσική φύση της Κυριακού, τόσο την ερμηνευτική όσο και τη συνθετική. Συμφωνούν ότι δεν έχουν ξανασυναντήσει παρόμοιο φαινόμενο σε τόσο μικρή ηλικία και προτείνουν την άμεση συστηματική μουσική καθοδήγηση από έμπειρους μουσικοπαιδαγωγούς για τη διαφύλαξη και ομαλή εξέλιξη του ταλέντου της.[1]
Έπειτα από την ακρόαση της Κυριακού που πραγματοποιήθηκε στις 4 Μαρτίου 1925, ο Albert Roussel, ύστερα από προτροπή των γονιών της, αποστέλλει στον Νικόλαο Πολίτη επιστολή, όπου διατυπώνει τις εντυπώσεις που του προξένησαν οι μουσικές δεξιότητές της.

> Αγαπητέ Υπουργέ,
>
> Δέχθηκα σήμερα την επίσκεψη του Κυρίου και της Κυρίας Κυριακού, οι οποίοι ήρθαν να μου παρουσιάσουν τη μικρή τους κόρη, της οποίας τα μουσικά χαρίσματα είναι πραγματικά εξαιρετικά. Μου ζήτησαν να σας μεταφέρω τις εντυπώσεις μου από την ακρόαση που μου έδωσε η μικρή Ρένα. Το κάνω με μεγάλη προθυμία, αφού ποτέ μέχρι τώρα δεν έχω συναντήσει ένα παιδί, τόσο εκπληκτικά προικισμένο πάνω στην τέχνη της μουσικής. Υποβόσκουν σίγουρα σε αυτή μία εσωτερική δύναμη και ένα είδος επιβλητικής ευφυΐας, τα οποία με εργασία και έξυπνα δοσμένη εκπαίδευση θα επιφέρουν την πλήρη μουσική της ανάπτυξη. Ελπίζω ότι η οικογένεια θα βρει την απαιτούμενη οικονομική στήριξη που θα της επιτρέψει να ακολουθήσει τέτοιου είδους σπουδές και να παρακολουθήσουμε την πραγματοποίηση των υποσχέσεων που δόθηκαν τόσο γενναιόδωρα σ' αυτή την εξαιρετική φύση. Παρακαλώ δεχθείτε, κύριε Υπουργέ, τη βαθύτατη έκφραση της εκτίμησής μου.
>
> Albert Rousse[l][2]

[1] Βλ. επιστολή του Gabriel Pierné προς τον Νικόλαο Πολίτη, Association Artistique Concert Colonne, Παρίσι, 18 Φεβρουαρίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/7. Για τις απόψεις του Pierné κάνει λόγο και ο δημοσιογράφος της εφημερίδας *Εβδομάς*. Βλ. Θεατρικός, «Μουσικά αστέρια – Ρένα Κυριακού», *Εβδομάς*, 25 Μαρτίου 1936, σελ. 5, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/11· επιστολή του Albert Roussel προς τον Νικόλαο Πολίτη, 157, Avenue Wagram, Παρίσι, 4 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/2 και 6/2[Α]· επιστολή του Jean Déré προς τον Δημήτριο Κυριακό, "Les Granges" Ste. Suzanne (Mayenne), 7 Απριλίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/10· επίσης πρβλ. επιστολή του Vincent d' Indy προς τον Νικόλαο Πολίτη, Schola Cantorum, École Superieure de Musique, Rue St-Jacques, 269, Παρίσι, 12 Απριλίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/9.

[2] Επιστολή του Albert Roussel προς τον Νικόλαο Πολίτη, 157, Avenue Wagram, Παρίσι, 4 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/2 και 6/2[Α]. Ελληνική απόδοση της γαλλικής μετάφρασης: Χριστίνα Γιαννέλου.


4 mars 1925

157, AVENUE DE WAGRAM

Monsieur le Ministre,

J'ai reçu aujourd'hui la visite de Monsieur et Madame Kyriakos qui sont venus me présenter leur fillette dont les dispositions musicales sont vraiment extraordinaires. Ils me demandent de vous communiquer mes impressions sur l'audition que m'a donnée la jeune Rena. Je le fais d'autant plus volontiers que je n'ai jamais rencontré jusqu'ici un enfant plus prodigieusement douée pour l'art musical. Il y a certainement en elle une force intérieure et une sorte de génie en puissance que le travail et une éducation intelligente doivent amener à leur complet développement. Il est à souhaiter que sa famille trouve l'appui qui lui permettra de mener à bien cette éducation et de voir se réaliser les promesses que donne si généreusement cette nature exceptionnelle.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments le plus distingués.

Albert Roussel

Εικόνα 1: Χειρόγραφη επιστολή του Albert Roussel προς τον Νικόλαο Πολίτη, 157, Avenue Wagram, Παρίσι, 4 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/2 και 6/2Α [3]

Το διάστημα αυτό, η μικρή Ρένα εμφανίζεται στο παρισινό κοινό ως το παιδί-θαύμα από την Ελλάδα, ερμηνεύοντας αποκλειστικά δικά της έργα και δέχεται θερμή υποδοχή από το γαλλικό τύπο. Στις 7 Μαρτίου 1925 στην αίθουσα Victor Hugo,[4] στις 8 Μαρτίου στη Salle Mustel, σε συναυλία που διοργανώνει το καλλιτεχνικό γραφείο της Madame Dubruille[5] και στις 13 Μαρτίου σε ειδική εκδήλωση που διοργάνωσε προς τιμήν της το

[3] Το ακριβές χειρόγραφο κείμενο του Roussel: «Monsieur le Ministre, j'ai reçu aujourd'hui la visite de Monsieur et Madame Kyriakos qui sont venus me présenter leur fillette dont les dispositions musicales sont vraiment extraordinaires. Ils me demandent de vous communiquer mes impressions sur l'audition que m'a donnée la jeune Rena. Je le fais d' autant plus volontiers que je n'ai jamais rencontré jusqu'ici un enfant plus prodigieusement douée pour l'art musical. Il y a certainement en elle une force intérieure et une sorte de génie en puissance que le travail et une éducation intelligente doivent amener à leur complet développement. Il est à souhaiter que sa famille trouve l'appui qui lui permettra de mener à bien cette éducation et de voir se réaliser les promesses que donne si généreusement cette nature exceptionnelle. Veuillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de mes sentiments le plus distingués. Albert Roussel». (Απόδοση γαλλικού κειμένου: Χριστίνα Γιαννέλου).

[4] Οι συμμετέχοντες όπως και τα έργα της συναυλίας συναντώνται στο σχετικό πρόγραμμα: «Avec le gracieux concours de Mmes Sperantza Calo, Cléo Georga, Hélène N. Halkousi, M. Valsamaki, et la petite Rénna Kyriakou, M.M. Théo Arghyris, Bazyl, Har. Criticos et B. Scatzourakis». Βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Salle Victor Hugo, Grande Soirée Artistique suivie d'un bal de nuit organisée par l' Association des Etudiants Héllènes de Paris, Σάββατο 7 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/2. Επίσης πρβλ. Θεόδωρος Ν. Συναδινός, «Μουσικαί σελίδες – Η Ρένα», *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/36.

[5] «Orchestre sous la Direction de M. E. Dubruille, Organisation de Concerts & Soirées Mondaines s'addresser à M. E. Dubruille, avec le concours de: Mme Fernand Fillet, Cantatrice des Concerts

ζεύγος Πολίτη στην ελληνική Πρεσβεία.[6] Στην τελευταία συναυλία παρευρίσκεται η Δέσποινα Ζερβουδάκη,[7] η οποία ενθουσιάζεται και συστήνει την Κυριακού στο ζεύγος Ελευθέριου και Έλενας Βενιζέλου και την Lady Domini Crosfield (στην οποία η Κυριακού αφιέρωσε τον *Κρητικό χορό* αρ. 3, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 37).[8]

Η Βενιζέλου διαβλέπει στην καλλιτεχνική φυσιογνωμία της Κυριακού μία μελλοντική δόξα της Ελλάδας και κυρίως της Κρήτης και αναλαμβάνει πλήρως τα έξοδα των σπουδών της. Η Κυριακού στις παραπάνω εμφανίσεις της ερμήνευε τον πρώτο της *Κρητικό Χορό*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 4, γεγονός που ενίσχυε το γόητρο της οικογένειας Βενιζέλου σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Με αφορμή τη χορήγηση της υποτροφίας, εντοπίστηκε πυκνή αλληλογραφία ανάμεσα στη Βενιζέλου και στον Δημήτριο Κυριακό. Η Βενιζέλου έθετε σαν προϋπόθεση για την παροχή οικονομικής ενίσχυσης την υποχρεωτική φοίτηση στο Conservatoire του Παρισιού.[9] Κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης περιόδου στο Παρίσι, η Κυριακού ολοκληρώνει τον Μάρτιο του 1925 τη *Δεύτερη Σονάτα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 19,[10] τη *Barcarolle* έργο 25/Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 15[11] και το *Isle enchantée*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 16.[12] Η *Δεύτερη Σονάτα* και το *Isle enchantée* περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα της συναυλίας στη Salle

Pasdeloup, Mme Touéry-Flornoy, Organiste, M. E. Dubruille ex- violoncelle solo de l'Op. – Comique, M. Alfred Rose, Compositeur et Rena Kyriakos, Compositeur Pianiste, Prodige de 7 ans»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Salle Mustel, 16, Avenue de Wagram, Concert Dubruille, Κυριακή 8 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/3. Πρβλ. επίσης Θεόδωρος Ν. Συναδινός, «Μουσικαί σελίδες – Η Ρένα», *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/36.

6 C. C., «Les échos – Petit prodige», *Le gaulois* 60/17328, Παρίσι, Κυριακή 15 Μαρτίου 1925, σελ. 1, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/33 (το συγκεκριμένο άρθρο εντοπίστηκε και στο Α.Ρ.Κ. και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας).

7 Η Δέσποινα Ζερβουδάκη υπήρξε πνευματική προσωπικότητα της υψηλής κοινωνίας της Αλεξάνδρειας. Ήταν μητέρα της Kathleen Zervudacki, πρώτης συζύγου του Σοφοκλή Βενιζέλου και προσωπική φίλη της Gina Bachauer. Η Ζερβουδάκη σύστησε την μικρή Ρένα στο ζεύγος Βενιζέλου και στη Lady Domini Crosfield: βλ. Graham Wade, «Prelude, 1910-1926», *Gina Bachauer - A Pianist's Odyssey*, GRM Publications, 1999, σ. 2· επίσης πρβλ. επιστολή του Α. Ζερβουδάκη προς τους Δέσποινα, Μανώλη και Kathleen Ζερβουδάκη σχετικά με τους αρραβώνες της Kathleen με τον Σοφοκλή Βενιζέλο, 26 Μαΐου 1920, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών, «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος», Ψηφιακό Αρχείο, Μουσείο Μπενάκη, Αρχείο Σοφοκλή Βενιζέλου, φακ. 001/006 (πηγή: http//: www.venizelosarchives.gr, ημερομηνία πρόσβασης: 20/2/2010).

8 «Monsieur, J'ai eu le plaisir d'entendre votre charmante enfant chez Mme Politis. J'ai parlé de son talent à Monsieur le Président Venizelos et à Mme Venizelos qui désirent connaître et entendre votre petite fille. Voulez-vous avoir la fonté de me l'emmener Jeudi 9 Avril à 4½ de l'après-midi![...]»: βλ. επιστολή της Δέσποινας Ζερβουδάκη προς τον Δημήτριο Κυριακό, 179, Rue de la Pompe, Παρίσι, 4 Απριλίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/26 (απόδοση κειμένου στη γαλλική γλώσσα: Χριστίνα Γιαννέλου).

9 «Cher Monsieur, Appréciant le talent exceptionnel de votre fillette Rena je me ferai un plaisir d'entreprendre son éducation musicale au Conservatoire de Paris en lui Assurant en même temps des leçons supplémentaires par un des meilleurs professeurs. Cette proposition est base sur ma conviction absolue que c'est la seule manière sérieuse de développer son talent égal au génie […]»: βλ. επιστολή της Έλενας Βενιζέλου προς τον Δημήτριο Κυριακό, 22 Rue Beaujon, Paris VIIIème, 17 Απριλίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/25 (απόδοση κειμένου στη γαλλική γλώσσα: Χριστίνα Γιαννέλου). Επίσης πρβλ. «[…] Je vois malheureusement que nous n'avons pas les mêmes idées pour ce qui concerne l'éducation musicale de votre fillette. Si vous voulez que je m'occupe d'elle je mets comme condition qu'elle fasse ses études au Conservatoire de Paris, si vous êtes opposé à cette démarche dites le moi franchement. Je ne conçois pas qu'une enfant de son talent ne profite pas des avantages qu'offre le Conservatoire. Si l'enfant a du génie personne au monde ne pourra l'empêcher de prendre son essor, il sera au contraire bien plus influencé par une éducation concentrée, où l'enfant ne trouvera le vaste champs de critique si nécessaire à la jeunesse […]»: βλ. επιστολή της Έλενας Βενιζέλου προς τον Δημήτριο Κυριακό, 22 Rue Beaujon, Paris VIIIème, 18 Απριλίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/21.

10 Βλ. Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Τεύχος α΄ (1921-1926), Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/1.

11 Βλ. Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/1.

12 Βλ. Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/2.

Victor Hugo.[13]

Η επόμενη περίοδος ορίζεται από τον Σεπτέμβριο του 1928 μέχρι και το τέλος του 1934. Η Κυριακού αφού έχει ολοκληρώσει έναν πρώτο κύκλο σπουδών στη Βιέννη με δασκάλους τους Richard Stöhr, Hilda Müller-Pernitza, Άγγελο Κεσίσογλου, Paul Wittgenstein και Dr. Paul Weingarten, μετακομίζει στο Παρίσι προκειμένου να προετοιμαστεί για τις εισαγωγικές εξετάσεις στο Conservatoire National de Musique.[14] Εκεί, συναντά στο πρόσωπο του Isidor Philipp, τον ιδεωδέστερο, για τη μουσική της ιδιοσυγκρασία, παιδαγωγό και αρχίζει μαζί του ιδιαίτερα μαθήματα.[15] Ταυτόχρονα την προετοιμάζουν οι Gabriel Pierné[16] και Nadia Boulanger, όπως βεβαιώνει η Alexandra Laederich, Διευθύντρια του Centre international Nadia et Lili Boulanger.[17] Στα πλαίσια της προετοιμασίας της, στα τέλη Ιουνίου 1930, η Κυριακού παίζει σε στενό ιδιωτικό κύκλο σε συναυλία που διοργανώνει ο Marcel de Valmalète, τις συνθέσεις της που δημιούργησε εκείνη την εποχή στο Παρίσι. Αυτές είναι: η *Φανταστική Σονάτα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 31, το *Prélude*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 32, μία *Étude*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 33, την πρώτη *Burlesque*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 36. Επίσης εντάσσει στο πρόγραμμα τα έργα που είχε ολοκληρώσει μέχρι τότε στη Βιέννη, μία από τις δύο Σονάτες της, το *Tango*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 28, την *Rhapsodie*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 25, την *Ballade* αρ. 1, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 24 και το *Μοναστήρι*, έργο 1 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 35.[18]

Τον Σεπτέμβριο του 1930, η Κυριακού, σε ηλικία 12 ετών και ανάμεσα σε 124 υποψηφίους, κατατάσσεται στους πέντε πρώτους και εισέρχεται στο Conservatoire. Εκεί, γίνεται δεκτή στην τάξη πιάνου του Philipp και στην τάξη αντίστιξης του Jean Gällon.[19] Συγχαρητήριες επιστολές για τις επιδόσεις της την ημέρα των εξετάσεων αποστέλλουν οι Henri Büsser, Albert Roussel και Gabriel Fauré.[20] Από το περιεχόμενό

[13] Βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Salle Victor Hugo, Grande Soirée Artistique suivie d'un bal de nuit organisée par l' Association des Etudiants Hellènes de Paris, Σάββατο 7 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/2.

[14] Βλ. Κεφάλαιο 2 από τη διδακτορική μου διατριβή: Χριστίνα Γιαννέλου, «Η περίοδος των σπουδών (1925-1934)», *Ρένα Κυριακού. Οι συνθέσεις της: Ιστορική έρευνα και θεματικός κατάλογος* (διδακτορική διατριβή), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

[15] Στο ίδιο. Βλ. υποκεφάλαιο 2.5 της ίδιας διατριβής, Γιαννέλου, σ. 37-42.

[16] Βλ. επιστολή του Gabriel Pierné προς την Κάκια Αρχανιωτάκη, Association Artistique Concert Colonne, Παρίσι, 9 Μαρτίου 1929, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/8.

[17] Η πληροφορία προέρχεται από τα στοιχεία που μου έστειλε η Alexandra Laederich, Διευθύντρια του Centre Nadia et Lili Boulanger, μέσω ηλεκτρονικής μας επικοινωνίας: Alexandra Laederich, Déléguée générale, Centre international Nadia et Lili Boulanger, 25, avenue des Gobelins, 75013 Paris, France: Nadia Boulanger, *Agendas*, 1929, Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, Res. Vmf. ms. 93. (ημερομηνία αποστολής: 19/10/2016).

[18] [Άδηλος], «Ένα μουσικόν ταλέντο», *Η Πατρίς*, Τρίτη 8 Ιουλίου 1930, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/52.

[19] [Άδηλος], «Au conservatoire», *Le Ménestrel* 92/48, Παρασκευή 28 Νοεμβρίου 1930, σ. 512: «Sont définitivementadmis comme élèves: Piano: MM. Lavagne, Chauliac, Baqué, CazenaveLacrouts; Mlle B. Guérillon, Barthélémy, Boyer, Heuguet, Périer, Vignalou, Cormier, Guindé, Pineau, Robert, Chaisemartin, Dubois, Gaveau, Réard. Sont définitivement admis comme élèves: piano: à titre étranger: Mlles de Liebenthal, Hara, Hamilton, **Kyriakou**, Monteanu, Chipiloff»· [Άδηλος], «Μία Ελληνίς συνθέτις», *Εστία*, Τρίτη 18 Νοεμβρίου 1930, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/53· [Άδηλος], «Ρένα Κυριακού», *Κήρυξ*, Κυριακή 30 Νοεμβρίου 1930, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/53. Πρβλ. επίσης [Άδηλος], «Καλλιτεχνικά – Ρένα Κυριακού», *Ταχυδρόμος* (Βόλου), 13 Δεκεμβρίου 1936, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/17.

[20] Οι Albert Roussel και Gabriel Fauré αποστέλλουν κοινή συγχαρητήρια επιστολή προς την Κάκια Κυριακού, τον Ιανουάριο του 1931, για την εισαγωγή της Κυριακού στο Conservatoire. Επίσης επιβεβαιώνουν τη συνάντησή τους για την ακρόαση της Κυριακού στις 29 Ιανουαρίου. Η επιστολή στάλθηκε από το γραφείο του Gabriel Fauré. «Madame, nous sommes trés heureux de revoir Mademoiselle Kyriakou que nous félicitons de son entrée au Conservatoire […] »: βλ. επιστολή του Albert Roussel προς την Κάκια Κυριακού, 27 rue Legendre (bureau Gabriel Fauré), Παρίσι 24 Ιανουαρίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/5. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Η μικρά συνθέτις», *Εστία*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/53.

τους πληροφορούμαστε ότι με τους Roussel και Fauré η Κυριακού συνεχίζει τα ιδιαίτερα μαθήματα.

Στις 14 Φεβρουαρίου 1931, τα έργα της *Μοναστήρι*, έργο 1 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 35 και *Burlesque*, αρ. 1, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 36, παρουσιάζονται στα πλαίσια των συναυλιών που διοργάνωνε η *Société Nationale de Musique* για την ανάδειξη του έργου νέων συνθετών.[21] Το όνομά της αναγράφεται στο ίδιο πρόγραμμα με αυτά των Olivier Messiaen, Maurice Emmanuel, Arthur Pétronio, Roger Dussaut κ.ά.[22] Στο αρχείο της και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας εντοπίζονται τρεις κριτικές σε γαλλικές μουσικές εφημερίδες που εκθειάζουν τις συνθετικές της ικανότητες, παρά το νεαρό της ηλικίας της. Του G. Gérard στο *Le Courrier Musical*,[23] του Marcel Belvianes στο *Le Ménestrel*[24] και του Georges Dandelot στο *Le Monde Musical*.[25]

[21] Η συναυλία της Société Nationale de Musique στη Salle Chopin ανακοινώνεται στην εφημερίδα *Comoedia*. Οι ερμηνευτές της συναυλίας είναι οι: «…Mmes Louise Matha, Ida Périn, Yvonne Bleuzet, O. Messiaen, Gérard Hekking, Jules Gentil, Roger Debonnet, Robert Voiant, Pierre et Etienne Pasquier…»: Βλ. [Άδηλος], «Le Theatre et la Musique – Musique – Petit Courrier», *Comoedia* 25/6599, Παρασκευή 13 Φεβρουαρίου 1931, σ. 2· [Άδηλος], «Musique», *L'intrasigeant* 52/18743, 13 Φεβρουαρίου 1931, σ. 7. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Courrier Musical – En soirée», *Figaro* 106/43, Πέμπτη 12 Φεβρουαρίου 1931, σ. 8. Από το τελευταίο άρθρο πληροφορούμαστε επιπλέον ότι στη Salle Érard εμφανίζεται ο προσωπικός φίλος της Κυριακού Joaquin Nin-Culmell.

[22] Σύμφωνα με άρθρο του Marcel Belvianes στο *Le Ménestrel*, η Κυριακού ερμήνευσε τρεις συνθέσεις της για πιάνο. Προφανώς η τρίτη θα εκτελέστηκε ως encore. Βλ. Marcel Belvianes, «Société Nationale de Musique (14 février)», *Le Ménestrel*, 20 Φεβρουαρίου 1931, σ. 84, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/55· πρόγραμμα συναυλίας, «[…] 523me Concert donné par la Société Nationale de Musique. Programme: 1. *Sonatine pour hautbois et piano*, Art. Pétronio (1re Audition), 2. *Trois Mélodies*, Olivier Messiaen (1re Audition), 3. *Deux pièces pour piano*, Renée Kiriakou (1re Audition), a) *Monastère*, b) *Burlesque*, 4. *Sonate pour violoncelle et piano*, P. de Bréville, *Sonatine IV sur des modes hindous* (1920) (dédiée à Busoni), Maurice Emmanuel (1re Audition), *Quatuor à cordes* (1923), Roger Dussaut (1re Audition)»: πρόγραμμα από το ρεσιτάλ στη Salle Chopin υπό την αιγίδα της Société Nationale de Musique, 523me Concert donné par la Société Nationale de Musique, Salle Chopin, 8, Rue Daru, Σάββατο 14 Φεβρουαρίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/6· [Άδηλος], «Premières auditions de la semaine», «Avec le concours de l' auteur», «Société Nationale de Musique», *La Semaine à Paris* 455, 13-20 Φεβρουαρίου 1931, σ. 43, 44 και 46· [Άδηλος], «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός – Η επιτυχία της Ρένας Κυριακού είνε ελληνική επιτυχία – Η κριτική των ξένων», Ηράκλειο, το άρθρο εντοπίζεται χωρίς αναγραφόμενη ημερομηνία, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/65· Φρανκ Σουαζύ, «Μουσικαί ιδιοφυΐαι – Η δις Ρένα Κυριακού», *Ο Τύπος*, Δευτέρα 14 Ιανουαρίου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/80. Βλ. σχετικά: «Πρόγραμμα: μέρος β: 3.a) *2me Suite* (comp 1934): *Historiette*, *Bagatelle*, *Pensée à Debussy*, *Burlesque*, b) *Monastère* et c) *Burlesque* (comp. 1929 admis et exécutés en 1931 à la Société Nationale de Musique à Paris), d) *Feuilles d' un album*, Réna Kyriakou». Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, Θέατρον Ολύμπια, Récital Ρένας Κυριακού, Α! Βραβείον του Conservatoire National των Παρισίων, Τρίτη 16 Απριλίου 1935, ώρα 6 ½ μ.μ., Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/20. Πρβλ. επίσης [Άδηλος], «La pianiste Rena Kyriakou sera bientôt au Caire», *Le progrés Egyptien*, Ι.Μ.Κ – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/70· Κώστας Παράσχος, «Η μουσική κίνησις – Εξ αφορμής ενός κοντσέρτου», *Η Πρωία*, Παρασκευή 17 Δεκεμβρίου 1943, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/44· Μιχάλης Κυριακίδης, «Από την ελληνικήν μουσικήν – Το παιδί θαύμα στην εξέλιξή του – Το έργον της Ρένας Κυριακού», *Πρωία*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/45· Πρόγραμμα συναυλίας, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/41· [Άδηλος], «Η Ρένα Κυριακού έγινε μαιτρ», Ηράκλειον, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/54· Ι.Μ., «Η Ρένα μας», *Ελεύθερη Σκέψη*, 17 Φεβρουαρίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/61· Ασμόδαιος, «Όπως διαβαίνει η ζωή - Ρένα Κυριακού», *Ανόρθωσις*, Ηράκλειο 12 Μαρτίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/57.

Με την είσοδο της Κυριακού στη Société Nationale de Musique, φημολογείται ότι αν δεν ήταν Ελληνίδα θα προτεινόταν ως υποψήφια για το *Prix de Rome* της επόμενης χρονιάς: βλ. σχετικά στο Μανώλης Σκουλούδης, «Μουσικοκριτικά Σημειώματα – Ρεσιτάλ Ρένας Κυριακού», *Ηχώ της Ελλάδος*, Πέμπτη 18 Απριλίου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/88, και Έφη Αγραφιώτη, *Η μουσική δεν είναι γένους θυληκού;*, Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων, εκδ. Δρόμων, Αθήνα 2004, σ. 236.

[23] G. Gérard, «Le Guide du Concert - Pièces (piano) - Rena Kyriakou», *Le Courrier Musical*, 13 Φεβρουαρίου 1931, σ. 528, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/63.

[24] Marcel Belvianes, «Société Nationale de Musique (14 février)», *Le Ménestrel* 93/8, 20 Φεβρουαρίου 1931, σ. 84 και Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/55.

Από άρθρο που δημοσιεύεται στα περιοδικά *Le Ménestrel* και *Lyrica*, πληροφορούμαστε για την επιτυχημένη συναυλία που έδωσε η τάξη των μαθητών του Isidor Philipp τον Μάιο του 1931. Η κριτική περιστρέφεται γύρω από την ερμηνευτική δεξιότητα και την τεχνική αρτιότητα των σπουδαστών του και ιδιαίτερα της Κυριακού. Ο κριτικός διατυπώνει ότι κατορθώνει και διατηρεί μια υψηλή ποιότητα στις αποδόσεις των μουσικών νοημάτων των μεγάλων συνθετών. Αυτό το επιτυγχάνει με τη σωστή στάση του σώματος, την περιορισμένη κινησιολογία και την αποφυγή των συναισθηματικών υπερβολών (που κατά τη γνώμη του έχουν λανθασμένα υιοθετηθεί από μεγάλους δεξιοτέχνες του οργάνου).[26]

Μέχρι τώρα ήταν γνωστό ότι η Κυριακού είχε λάβει το *Premier Prix* από το Conservatoire το 1932.[27] Από την έρευνά μου ανέκυψε ότι είχε προηγηθεί κι ένα *Deuxième Prix*, στις 27 Ιουνίου 1931.[28] Η μουσικός ερμήνευσε το πρώτο και τέταρτο μέρος από τη *Σονάτα σε σι ύφεση ελάσσονα*, op. 35 του Fryderyk Chopin και ένα έργο του καθηγητή της Jean Gällon (prima vista), όπως πληροφορούμαστε από τις εφημερίδες *Le petit parisien*, *Le Ménestrel*, *Ric et Rac*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Le journal*, *Comoedia*, *Le Temps*, *Le petit journal*, *Le Matin*, *Figaro*, *L'action française* και *Le Courrier Musical*.[29] Ιδιαίτερα οι Lucien Rebatet και Louis Schneider την ξεχωρίζουν για τις ποιοτικές ερμηνείες της, το αξιοζήλευτο τουσέ και την ιδιαίτερη προσωπικότητά της. Ενώ, η Madeleine Portier στην *Comœdia* διατυπώνει ότι παρά το νεαρό της ηλικίας της διακρίνεται για τον «προσωπικό της ήχο» τον οποίο χαρακτηρίζουν η δύναμη και η ομορφιά.[30] Στις εμφανίσεις της που ακολουθούν σε

[25] Georges Dandelot, άρθρο χωρίς τίτλο, *Le Monde Musical*, 28 Φεβρουαρίου 1931, σ. 58, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/56.

[26] L. E. Gratia, «Audition donnée par les élèves de la classe du maître I. Phillip (7 mai)», *Le Ménestrel* 93/20, Παρασκευή 15 Μαΐου 1931, σ. 214· «[…] Félicitations également méritées aux interprètes: Mlles Renée Staelenberg, Friteau, Fézard, de la Brucholleric, Siebenthal, Kyriakou, Robert, Chaisemartin, Guinde et MM, Herbin, Bouriette et Lavagne»: βλ. L. E. Gratia, «Audition donnée par les élèves de la classe du maître I. Phillip (7 mai)», *Lyrica* 10/105, Μάιος 1931, σ. 2005· «Για τις θριαμβευτικές καλλιτεχνικές επιτυχίες στο εξωτερικό της θαυμαστής μικρής συνθέτιδος δ/δος Ρένας Κυριακού», γίνεται λόγος και στα *Μουσικά Χρονικά*: βλ. [Άδηλος], «Σημειώσεις», *Μουσικά Χρονικά* Γ΄ 5 (29), Μάιος 1931, σ. 127

[27] Αγραφιώτη, ό.π., σ. 236.

[28] Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του Διαγωνισμού του 1931 ήταν ο Henri Rabaud και τα υπόλοιπα μέλης της οι: Henri Büsser, Paul Paray, Jean Gällon, Ed. Mathé, Gabriel Grovlez, H. Libert, C. Geloso, G. de Lausnay και χρέη γραμματέα εκτελούσε ο Jean Chantavoine: βλ. σχετικά J. M., «Le spectacle à Paris – Le concours du conservatoire – Le piano (femmes)», *Journal des débats politiques et littéraires* 143/180, Τρίτη, 30 Ιουνίου 1931, σ. 4· [Άδηλος], «Nouvelles», *Le Temps* 71/25511, Δευτέρα 29 Ιουνίου 1931, σ. 3· [Άδηλος], «Les Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Le petit journal* 25000, 28 Ιουνίου 1931, σ. 4· Jean Prudhomme, «Courrier des théâtres – Concours du Conservatoire», *Le matin* 48/17266, Κυριακή 28 Ιουνίου 1931, σ. 5· S.G., «Les Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Figaro* 106/179, Κυριακή 28 Ιουνίου 1931, σ. 2· Lucien Rebatet, «Les Concours du Conservatoire – Le Piano», *L' action française* 24/191, 10 Ιουλίου 1931, σ. 3. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Le journal* 25/14133, Κυριακή 28 Ιουνίου 1931, σ. 6.

[29] Στις 27 Ιουνίου 1931, η Κυριακού παίρνει το δεύτερο βραβείο, ανάμεσα σε 39 υποψήφιες, στον ετήσιο διαγωνισμό του Conservatoire: βλ. Louis Schneider, «Le concours du conservatoire – Piano (femmes)», *Le petit parisien* 56/19843, Κυριακή 28 Ιουνίου 1931, σ. 2· Louis Schneider, «Piano (femmes – Samedi 27 Juin)», *Le Ménestrel* 93/27, Παρασκευή 3 Ιουλίου 1931, σ. 297, 298· Lucien Rebatet, «La Musique – Le concours du Conservatoire», *Ric et Rac* 3/123, Σάββατο 18 Ιουλίου 1931, σ. 6· [Άδηλος], «Mlle Rena Kiriakou, 2e Prix de Piano, Classe Philipp», *Le Courrier Musical*, 3 Ιουλίου 1931, σ. 471, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/62· [Άδηλος], «Η Ρένα Κυριακού εβραβεύθη στο Παρίσι», *Εστία*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/69. Πρβλ. επίσης Θεατρικός, «Μουσικά αστέρια – Ρένα Κυριακού, *Εβδομάς*, 25 Μαρτίου 1936, σελ. 5, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/11.

[30] Madeleine Portier, «Les concours du Conservatoire – Le piano (femmes)», *Comoedia* 25/6734, Κυριακή 28 Ιουνίου 1931, σ. 2.

ολόκληρη τη Γαλλία οι μουσικοκριτικοί την κατατάσσουν στους μεγάλους βιρτουόζους, αφού παρά τη μικρή της ηλικία κατέχει μία άρτια τεχνική, μια βαθιά αίσθηση του ρυθμού και μια γοητεία στην έκφραση.

Σύμφωνα με το αρχείο της Κυριακού η πρώτη καταγεγραμμένη εμφάνισή της στο ραδιόφωνο πραγματοποιείται στις 19 Σεπτεμβρίου 1946 στην εκπομπή *Picture Page* του BBC.[31] Ωστόσο, από την έρευνά μου ανέκυψε ότι η Κυριακού πραγματοποιεί την πρώτη εμφάνισή της στο γαλλικό ραδιόφωνο στις 25 Αυγούστου 1931, ερμηνεύοντας τα έργα της *Μοναστήρι* και *Burlesque* (ό.π. στη συναυλία της *Société National de Musique*), μία *Πολωνέζα* του Liszt και μία *Σπουδή* του Chopin για τον ιδιωτικό ραδιοφωνικό σταθμό της Cote d'Azur.[32]

Η επόμενη εμφάνισή της πραγματοποιείται στο πλαίσιο της 50ής καλλιτεχνικής συνάντησης που διοργάνωσε το σωματείο «Les Amis de la Doua». Η Κυριακού συστήθηκε στο κοινό της Λυών από τον Dr. Locard ως «παιδί-θαύμα».[33] Στη συναυλία[34] (που μεταδόθηκε ραδιοφωνικά στο κοινό της Λυών) η Κυριακού ερμήνευσε δύο έργα της. Ένα από αυτά ήταν η *Φανταστική σονάτα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 31. Ο δημοσιογράφος της εφημερίδας *Spectacles*[35] παρατηρεί ότι κατέχει στοιχεία που την κατατάσσουν ανάμεσα στους μεγάλους βιρτουόζους. Αναγνωρίζει ότι το ταλέντο της δεν είναι επιφανειακό, αλλά ότι η Κυριακού υπακούει σ' ένα ανώτερο ιδεώδες, και εκτιμά ότι επιστρέφοντας στην πατρίδα της ίσως μπορέσει να ηγηθεί κάποιου νέου μουσικού κινήματος.

Την επόμενη χρονιά, στις 29 Ιουνίου 1932, η Κυριακού κερδίζει το *Premier Prix de Piano*, κάτι που αποτελεί και την πρώτη ελληνική επιτυχία από ιδρύσεως του Conservatoire.[36] Ερμήνευσε τις *Συμφωνικές Παραλλαγές*, op. 13 του Robert Schumann

[31] Βλ. Αρχείο Ρένας Κυριακού, «Ηχογραφήσεις για εκπομπές ξένων ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών σταθμών», Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/49.

[32] Βλ. [Άδηλος], «T.S.F. – France – Concerts», *Le Journal*, Τρίτη 25 Αυγούστου 1931, σ. 6.

[33] «Association «Les Amis de la Doua», le Directeur Regional des P.T.T, le Président des Amis de la Doua. Vous prient de bien vouloir honorer de votre présence le GALA Radiotéléphonique Public qui aura lieu, à l'occasion de la 50e Séance des Lundis Artistiques de Lyon-la-Doua, donné sous la direction musicale de M. Charles Strony, le Lundi 12 Octobre 1931, à Lyon, Salle Molière, Palais du Conservatoire, à 20h. 30, avec le concours de la pianiste prodige, Mlle Rena Kyriakou et des Solistes du Triguentor Instrumental Lyonnais. M. le Docteur Locard parlera de l'effort artistique du poste des P.T.T. de Lyon-la-Doua»: βλ. Πρόσκληση συναυλίας, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/59.

[34] Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, «Station Radiotéléphonique – des P.T.T. de Lyon-le-Doua, Conservatoire Municipal – Quai de Bondy, Salle Molière, Soirée de Gala de Radiofussion Publique», Δευτέρα, 12 Οκτωβρίου 1931, 8.30 μ.μ., Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/7. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «T.S.F. – Concerts – Lyon – La Doua», *Le journal* 25/14239, Δευτέρα 12 Οκτωβρίου 1931, σ. 5.

[35] Jean Clère, «Concert des Amis de la Doua», *Spectacles*, Λυών, 15 Οκτωβρίου 1931, σελ. 16, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/58· πρβλ. επίσης [Άδηλος], «Η δίς Ρένα Κυριακού», *Βήμα*, 12 Δεκεμβρίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/60.

[36] Η πληροφορία ότι η Κυριακού υπήρξε η πρώτη Ελληνίδα που κέρδισε το *Premier prix* στο Conservatoire Nationale de Paris μεταφέρεται από τα παρακάτω άρθρα: Madeleine Portier, «Les concours du Conservatoire – Au Conservatoire», *Comoedia* 26/7084, Παρασκευή 1 Ιουλίου 1932, σ. 2· [Άδηλος], «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός – Η επιτυχία της Ρένας Κυριακού είνε ελληνική επιτυχία – Η κριτική των ξένων», Ηράκλειο, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/65· Φρανκ Σουαζύ, «Μουσικαί ιδιοφυΐαι – Η δις Ρένα Κυριακού», *Ο Τύπος*, Δευτέρα 14 Ιανουαρίου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/80· Ν., «Η συναυλία της Ρένας Κυριακού», *Η Πρωία*, 18 Απριλίου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/2 και 2/6· [Άδηλος], «Η Ρένα», *Ελεύθερη Σκέψη*, 19 Μαΐου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/90· Θ. Ν. Συναδινός, «Μουσικαί Σημειώσεις – Η Ρένα», *Ελεύθερη Σκέψη*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/92· [Άδηλος], «Το ρεσιτάλ του Σαββάτου – Ρένα Κυριακού (Α΄ Βραβείον Conservatoire National των Παρισίων)», *Η Φωνή της Κρήτης*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/98· Αύρα Θεοδωροπούλου, «Η κριτική – Μουσική», *Ελευθέρα Γνώμη*, 13 Μαρτίου 1936, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/9· Θεατρικός, «Μουσικά αστέρια – Ρένα Κυριακού», *Εβδομάς*, 25 Μαρτίου 1936, σελ. 5, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/11· [Άδηλος], «Συναυλία Ρένας Κυριακού», *Νέα Αλήθεια* (Θεσσαλονίκης), 4 Νοεμβρίου 1936, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/14· [Άδηλος], «Καλλιτεχνικά – Ρένα Κυριακού», *Ταχυδρόμος* (Βόλου), 13 Δεκεμβρίου 1936, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/17· St. Vinaver, Chef de la Section de Propagande,

και ένα ατονικό, δύσκολο έργο του Florent Schmitt.[37] Σύμφωνα με τον κανονισμό παίρνει δικαιωματικά το κληροδότημα Nigodami και το *Prix Popelin*.[38] Οι παρισινές εφημερίδες κατακλύζονται από θετικά δημοσιεύματα.[39] Ο Stan Golestan στη *Figaro* αναγνωρίζει την ευκολία της Κυριακού, αφού απέδειξε ότι κατέχει σε σημαντικό βαθμό την επιστήμη των ήχων, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί ζωντανή την ευαισθησία της.[40] Ο Henry Malherbe στο *Le Temps* διαπιστώνει ότι είναι ερμηνευτικά ώριμη και ικανή να διακρίνει πέρα από το μουσικό κείμενο.[41] Ο Philipp σκιαγραφεί στον Frank Choisy, με ενθουσιώδεις εκφράσεις, τη μεγάλη μουσική νοημοσύνη και τις σπάνιες καλλιτεχνικές αρετές της, κάνοντας ιδιαίτερο λόγο για το εξαιρετικά ανεπτυγμένο ταλέντο της στη σύνθεση. Κατά ομολογία του ίδιου του Philipp, η Κυριακού υπήρξε μία από τις καλύτερες μαθήτριές του ανάμεσα στους Guiomar Novães, Anna Dorfman, Nikita Magaloff, Monique de la Bruchollerie, Jeanne-Marie Darré, Youra Guller, Jean Français, Marcelle Herrenschmidt και Phyllis Sellick.[42]

Το α΄ βραβείο και η πρώιμη μουσική ικανότητα της Κυριακού ανοίγουν το δρόμο σε

Bureau Central de Presse aupres de la President du Conseil des Ministres, Radio de Belgrade, Βελιγράδι 8 Ιανουαρίου 1937, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/25· Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωήν και την τέχνην – Η μικρά Ρένα», *Νέα Εστία* 135, Αθήνα 1 Αυγούστου 1932, σ. 789.

[37] «Κατά την διάρκεια του διαγωνισμού, η Κυριακού αναγκάστηκε να παίξει όλες τις οκτάβες των *Συμφωνικών Σπουδών* χρησιμοποιώντας το δεύτερο και το πέμπτο δάχτυλο, αφού ο αντίχειράς της είχε καταπονηθεί ιδιαίτερα από την σκληρή εξάσκηση», σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Παύλου Καλλιγά (Κολωνάκι, Παρασκευή 12 Ιουλίου 2013).

[38] Η χορήγηση της υποτροφίας *Nigodami* δεν υπήρχε στο Α.Ρ.Κ. και εντοπίστηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Βλ. σχετικά: [Άδηλος], «Au Conservatoire», *Le Ménestrel* 94/31, Παρασκευή 29 Ιουλίου 1932, σ. 323. Σύμφωνα όμως με δημοσίευμα της *Comoedia*, τη Δευτέρα 11 Ιουλίου 1932 η Κυριακού παραλαμβάνει το *Prix Popelin* που αντιστοιχεί σε 1080 γαλλικά φράγκα: βλ. [Άδηλος], «Le theatre et la musique – On distribue aujourd'hui aux élèves du Conservatoire legs, prix et dons», *Comoedia* 26/7094, Δευτέρα 11 Ιουλίου 1932, σ. 2.

[39] Πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του Διαγωνισμού ήταν ο Διευθυντής του Conservatoire, Henri Rabaud, και τα υπόλοιπα μέλης της, οι: Maurice Emmanuel, Florent Schmitt, Pierre de Breville, Maurat, Paul Bazelaire, G. True, Benvenuti, Robert Casadesus και Jean Chantavoine: βλ. Louis Schneider, «Les concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Le Petit Parisien* 57/20211, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1932, σ. 1, 3. Οι διαγωνιζόμενες Κυριακού και Montéanu είναι οι νεότερες του Διαγωνισμού. Η Κυριακού είναι 15 χρονών και 3 μηνών η Montéanu 13 χρονών και 2 μηνών: βλ. Pierre Veber, «Le Concours du Conservatoire – Le programme d'aujourd'hui», *Le petit journal* 25367, Τετάρτη 29 Ιουνίου 1932, σ. 5. Louis Schneider, «Concours du Conservatoire – Piano (femmes) – Mercredi (29 Juin)», *Le Ménestrel* 94/28, Παρασκευή 8 Ιουλίου 1932, σ. 291· L.A., «Le concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Le journal* 25/14501, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1932, σ. 5· Paul Le Flem, «Les grands Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Comoedia* 26/7082, 29 Ιουνίου 1932, σ. 1, 2· Madeleine Portier, «Le Theatre et la Musique – Les Concours du Conservatoire – Le Piano (femmes) – Quarante-huit concurrentes – Vingt-huit récompenses», *Comoedia* 26/7083, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1932, σ. 2· [Άδηλος], «Nouvelles – Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *Le Temps* 72/25877, Παρασκευή 1 Ιουλίου 1932, σ. 5· Jean Prudhomme, «Courrier des théatres – Concours du Conservatoire», *Le Matin* 49/17634, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1932, σ. 5· [Άδηλος], «Concours du Conservatoire – Piano (femmes)», *L'intransigeant* 53/19244, 1 Ιουλίου 1932, σ. 7.

[40] Stan Golestan, «Concours du Conservatoire – Piano femmes – Pièce imposée: Études Symphoniques, op. 13 de R. Schumann; lecture à vue de M. Florent Schmitt, hérissée de difficultés», *Figaro* 107/182, Πέμπτη 30 Ιουνίου 1932, σ. 4.

[41] Henry Malherbe, «La Musique – Au Conservatoire: concours d'orgue, de piano, de violon et de harpe», *Le Temps* 72/25889, Τετάρτη 13 Ιουλίου 1932, σ. 2.

[42] Οι απόψεις του Philipp για την Κυριακού συνοψίζονται στα παρακάτω άρθρα: [Άδηλος], «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες εις το εξωτερικόν», *Εστία*, 1932, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/66· [Άδηλος], «Τιμή εις Ελληνίδα καλλιτέχνιδα», *Πρωία*, 17 Ιουλίου 1932, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/69· [Άδηλος], «Ελληνίδες καλλιτέχνιδες – Η δεσποινίς Ρένα Κυριακού – Ο θρίαμβός της εις το Παρίσι», *Η Φωνή του Λαού*, Ηράκλειο 23 Ιουλίου 1932, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/70.

γνωστές αίθουσες της γαλλικής πρωτεύουσας όπως οι παρακάτω: Salle Victor Hugo,[43] Salle Mustel,[44] Salle Chopin,[45] Salle Majestic,[46] Salle Richelieu,[47] Salle Gaveau,[48] Salle de concerts de Conservatoire,[49] Foyer de Naples[50]. Η νικήτρια παίζει επανειλημμένα για το Radio France και οι εκπομπές μεταδίδονται στην Ελλάδα.[51] Σε όλες αυτές τις συναυλίες η Κυριακού συστήνει τον εαυτό της και ως συνθέτρια. Συμπεριλαμβάνει τις συνθέσεις της, είτε ως επίσημα έργα ενός προγράμματος (συνήθως ανάμεσα στα έργα των Chopin και Liszt), είτε ως encore στο τέλος μιας συναυλίας.[52] Συμπράττει με τους Henri

[43] Βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Salle Victor Hugo, Grande Soirée Artistique suivie d'un bal de nuit organisée par l'Association des Etudiants Héllènes de Paris, Σάββατο 7 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/2.

[44] Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, Salle Mustel, 16, Avenue de Wagram, Concert Dubruille, Κυριακή 8 Μαρτίου 1925, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/3.

[45] Βλ. Πρόγραμμα από το ρεσιτάλ στη Salle Chopin υπό την αιγίδα της Société Nationale de Musique, 523me Concert donné par la Société Nationale de Musique, Salle Chopin, 8, Rue Daru, Σάββατο 14 Φεβρουαρίου 1931, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/6.

[46] Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, «Audition des élèves de la classe du Conservatoire de M. I. Philipp, Salle Majestic, 19, Avenue Kléber», Δευτέρα 8 Φεβρουαρίου 1932, 8.30 μ.μ., Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/8.

[47] Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας στο πλαίσιο των Μεγάλων Συμφωνικών Συναυλιών της εφημερίδας *Le journal*, Κυριακή, 15 Απριλίου 1934, αίθουσα της οδού 100, Rue de Richelieu, Παρίσι, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/15

[48] Πρόγραμμα συναυλίας προσωπικού ρεσιτάλ Ρένας Κυριακού στο Παρίσι· Δευτέρα, 12 Μαρτίου 1951, Salle Gaveau, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/59· Πρβλ. επίσης, Προσωπικό ρεσιτάλ Ρένας Κυριακού στο Παρίσι· Ιανουάριος 1953, Salle Gaveau: βλ. Έφη Αγραφιώτη, «1947-1964», *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;*, ό.π., σ. 73.

[49] Βλ. [Άδηλος], «Τιμή εις Ελληνίδα καλλιτέχνιδα», *Πρωία*, 17 Ιουλίου 1932, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/69· πρβλ. επίσης πρόγραμμα συναυλίας: «Salles des concerts du Conservatoire, M. le Sous-Secrétaire d' Etat aux Beaux-Arts, Concert Annuel, donné au bénéfice de la Caisse de Secours l'Association des Anciens élèves du Conservatoire National de Musique et de Déclamation, par les 1ers Prix du Conservatoire de 1932, Musique et Déclamation, Scènes et morceaux de Concours», Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/9.

[50] Την επιμέλεια του προγράμματος για τον σχολιασμό των έργων είχε αναλάβει ο Alfred Cortot. «Union Chrétienne de Jeunes Filles, 22, rue de Naples, Paris 8eme, 374eme Heure de Musique et de poésie»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι 9 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/18.

[51] Βλ. Ραδιοφωνική εκπομπή, «Radio Paris, Schumann – Bach – Liszt», 15 Μαρτίου 1934, Αρχείο Χριστίνας Γιαννέλου· Επίσης πρβλ. Ανακοίνωση συναυλίας, «Notre concert symphonique de dimanche prochain», *Le journal*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/15, και André Fijan, «Notre concert symphonique de dimanche dernier», *Le journal*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/15· [Άδηλος], «Μια ελληνική δόξα – Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερη Σκέψη*, Ηράκλειο 3 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/77 και Χ., άτιτλο άρθρο / απόκομμα, *Εστία*, 26 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/78.

[52] Την Κυριακή 8 Ιανουαρίου 1933, η Κυριακού δίνει προσωπικό ρεσιτάλ στις American Students Atelier Reunions, στην Αμερικανική Εκκλησία στο Παρίσι. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνει τα έργα της *Μοναστήρι*, *Κρητικός χορός* (δεν διευκρινίζεται ποιος από τους τρεις) και *Capriccio* (έργο το οποίο δεν έχει εντοπιστεί στο συνθετικό αρχείο της Κυριακού). Βλ. «American Students Atelier Reunions, 65, Quai d' Orsay, Corner rue Jean Nicot, Sponsored by the American Church of Paris. Program: Rena Kyriakou, pianist: I. *Choral* (Bach-Philipp), *Aria con Variazioni* (Handel), *Toccata* (Bach-Busoni), II. *Rhapsodie* No 4 (Liszt), *Berceuse* (Chopin), *Polonaise* (Liszt), III. Short talk by the Director, IV. *Monastère* – *Danse Crétoise* – *Capriccio* (Rena Kyriakou), Atelier hymn»: Πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι, Κυριακή 8 Ιανουαρίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/11.

Το Φεβρουάριο του 1933, η Έλενα Πολίτη, σύζυγος του έλληνα πρέσβη στο Παρίσι, προσκαλεί εκπροσώπους των διπλωματικών σωμάτων του Παρισιού όπως και εκλεκτά μέλη της τοπικής κοινωνίας, προκειμένου να απολαύσουν από κοντά την νικήτρια του Α΄ βραβείου του Conservatoire. Στο ρεσιτάλ που πραγματοποιείται στο ξενοδοχείο της πρεσβείας, η Κυριακού ερμηνεύει δικά της έργα. Ανάμεσα σ' αυτά τη *Φανταστική σονάτα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 31, και τον *Κρητικό χορό* αρ. 3, έργο 2 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 37. Η εμφάνιση της Κυριακού στην ελληνική Πρεσβεία δεν υπήρχε στο Α.Ρ.Κ. και εντοπίστηκε από άρθρα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας. Βλ. σχετικά: Valfleury, «Les cours, les ambassades, le monde et la ville – Dans les Ambassades», *Figaro* 108/59, Τρίτη 28 Φεβρουαρίου 1933, σ. 2· Valfleury, «Les cours, les ambassades, le monde et la ville – Dans les Ambassades», *Figaro* 108/61, Πέμπτη 2 Μαρτίου 1933, σ. 2· Saimpré, «Les échos de partout – Dans le monde-Ambassades», *Journal des débats politiques et littéraires* 61/145, Πέμπτη 3 Μαρτίου 1933, σ. 2.

Rabaud,[53] Henri Tomasi,[54] Paul Paray στην Ορχήστρα Colonne[55] και Albert Louis Wolf στην Ορχήστρα Pasdeloup[56]. Σύμφωνα με το δημοσιογράφο της *Chicago Daily Tribune*, η Κυριακού «συγκαταλέγεται στους πιο ταλαντούχους και προικισμένους αποφοίτους των τελευταίων ετών λειτουργίας του Conservatoire, αφού επιδεικνύει μια ασυνήθιστη γνώση της τεχνικής του πιάνου, ενώ οι συνθέσεις της διαθέτουν έντονο προσωπικό ύφος και έχουν παρουσιαστεί σε πολλές πρωτεύουσες της Ευρώπης».[57] Η επιτυχία των εμφανίσεών της συμβάλλει στο να υπογράψει συμβόλαιο για παγκόσμια περιοδεία με το καλλιτεχνικό γραφείο Office Theatral Européen.[58]

Τον Μάρτιο του 1933, ο Δημήτριος Κυριακός παραλαμβάνει τις επιστολές των Henri Rabaud, Henri Büsser και Jean Gällon, οι οποίοι προτείνουν την Κυριακού για το *Prix de*

Στις 4 Απριλίου 1933, η Κυριακού εμφανίζεται μαζί με άλλους νικητές του Conservatoire. Το ρεσιτάλ πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας επιτυχημένης έκθεσης πορτραίτων που έγινε υπό την αιγίδα της Γαλλικής Ομοσπονδίας Καλλιτεχνών, ενώπιον πυκνού ακροατηρίου. Η εμφάνιση της Κυριακού της 4/4/1933 δεν υπήρχε στο Α.Ρ.Κ. και εντοπίστηκε στο παρακάτω άρθρο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας: Valfleury, «Les Cours, les Ambassades, le Monde et la Ville – Cercles», *Figaro* 108/96, Πέμπτη 6 Απριλίου 1933, σ. 2.

Μία επιτυχημένη εμφάνιση πραγματοποιείται επίσης στις 10 Μαΐου 1933. Ο Σύλλογος Ελλήνων Φοιτητών στο Παρίσι, έπειτα από μια δραστήρια χρονιά, διοργανώνει συναυλία, όπου συμμετέχουν όσοι Έλληνες καλλιτέχνες σπουδάζουν εκείνη την περίοδο στη γαλλική πρωτεύουσα. Βλ. Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική και καλλιτεχνική ζωή – Η Σωτηρία Ιατρίδου μουσικοσυνθέτης - η οπερέττα της «η μαιτρέσσα μου» που αναβιβάζεται εις το «Αθήναιον» – Αι συναυλίαι της εβδομάδος», *Βραδυνή*, 23 Μαΐου 1933, σελ. 2. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Soirée artistique du 10 mai», *La cité universitaire*, Παρίσι 15 Μαΐου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/74.

[53] Η εμφάνισή της πραγματοποιείται στην αίθουσα συναυλιών του Conservatoire στις 24 Ιανουαρίου 1933. Η Κυριακού ερμηνεύει το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* σε λα ελάσσονα, opus 54, του Schumann υπό τη διεύθυνση του Henri Rabaud και η συναυλία μεταδίδεται στην Ελλάδα μέσω του Ραδιοφωνικού σταθμού του Παρισιού. Η μουσικός ξαναπαίζει για το Ραδιοφωνικό σταθμό του Παρισιού την Κυριακή 29 Ιανουαρίου 1933. Βλ. «Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Exercice des élèves, Année scolaire 1932-1933, Programme: 1. *Prélude de Lohengrin* (R. Wagner), 2. *Troisième symphonie, avec orgue*-I. Adagio, Allegro moderato-Poco adagio, II. Allegro moderato, Presto-Finale (C. Saint-Saëns), 3. *Concerto* (en la mineur), pour piano et orchestre (R. Schumann), Mlle Rèna Kyriakou, 4. *Capriccio Espagnol*, Alborada, Variazioni, Alborada. Scena e canto gitano. Fandango Asturiano (Rimsky-Korsakov), Violon solo: Mlle J.- C. Court»: βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι, Τρίτη 24 Ιανουαρίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/12. Πρβλ. επίσης [Άδηλος], «Εις το περιθώριον της ζωής», *Αθηναϊκά Νέα*, Σάββατο 28 Ιανουαρίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/72· «Η Κυριακού ερμηνεύει το *Κονσέρτο* σε λα ελάσσονα του Schumann υπό τη διεύθυνση του διευθυντή του Conservatoire, Henri Rabaud»: βλ. Φρανκ Σουαζύ, «Μουσικαί ιδιοφυΐαι – Η δις Ρένα Κυριακού», *Ο Τύπος*, Δευτέρα 14 Ιανουαρίου 1935, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/80.

[54] Υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του André Fijan και στο πλαίσιο των Μεγάλων Συμφωνικών Συναυλιών (κύκλο συναυλιών που διοργάνωνε η εφημερίδα *Le journal*), η Κυριακού ερμηνεύει στις 15 Απριλίου 1934 το *Κοντσέρτο για πιάνο* σε λα ελάσσονα, op. 54, του Schumann, μία *Τοκκάτα* του Bach, τη *Leggerezza*, S. 144, του Liszt και την *Πολωνέζα* σε Μι μείζονα, op. 53, του Chopin. Την ορχήστρα διηύθυνε ο Henri Tomasi, κάτοχος του *Prix de Rome*. Βλ. «Grands Concerts Symphoniques du journal Le Journal, 100, Rue de Richelieu, Sous la direction artistique de M. André Fijan»: βλ. Πρόγραμμα συναυλίας, Κυριακή 15 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/15. Η συναυλία μεταδίδεται από το Ραδιοφωνικό Σταθμό του Παρισιού: βλ. [Άδηλος], «Μια ελληνική δόξα – Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερη Σκέψη*, Ηράκλειο 3 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/77.

[55] Βλ. επιστολή της γραμματέως του Gabriel Pierné προς την Ρένα Κυριακού, 8 rue de Tournon VI, Παρίσι 10 Μαρτίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/3.

[56] [Άδηλος], «Μια ελληνική δόξα – Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερη Σκέψη*, Ηράκλειο 3 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/77.

[57] [Άδηλος], «Student Group hears Mlle Rena Kyriakou», *Chicago Daily Tribune*, Παρίσι, Τρίτη 10 Ιανουαρίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/71.

[58] [Άδηλος], «Μια ελληνική δόξα – Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερη Σκέψη*, Ηράκλειο 3 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/77.

Rome του 1934.[59] Οι καθηγητές της θεωρούν ότι όσον αφορά τη σύνθεση είναι κατά θαυμαστό τρόπο προικισμένη, αφού τα έργα της έχουν ιδιαίτερη αξία. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι διακρίνουν σε αυτά ένα προσωπικό ύφος. Η Βενιζέλου δεν επέτρεψε στην Κυριακού να λάβει μέρος επειδή οι όροι συμμετοχής στο διαγωνισμό σύνθεσης του Conservatoire προϋπέθεταν την αλλαγή της υπηκοότητάς της. Σε επιστολή της στην ίδια τη μουσικό υπογραμμίζει: «Ελπίζω ότι δεν θα λησμονήσεις ποτές ότι είσαι Ελληνίς και ότι αυτό ήτο αρχικώς η κυριωτέρα σύστασις η οποία εκίνησεν το ενδιαφέρον μου προς σε... εάν αληθινώς έχεις τάλαντον όπως είμαι πεπεισμένη δεν έχεις ανάγκην του Prix de Rome δια να διαπρέψεις».[60]

Στις αρχές του 1934, λόγω της οικονομικής κρίσης που επικρατούσε στην Ελλάδα, η υποτροφία της Κυριακού διακόπηκε και η μουσικός αναγκάστηκε να σταματήσει τις σπουδές της στη σύνθεση και να επιστρέψει στην πατρίδα. Με αφορμή την ανανέωση της υποτροφίας της στη σύνθεση συντάσσεται ένας σημαντικός αριθμός επιστολών, με τις οποίες η Κυριακού έχει στο πλευρό της τους δασκάλους της, τη Γαλλική Πρεσβεία στην Ελλάδα και την Ελληνική Πρεσβεία στο Παρίσι. Οι Gabriel Pierné, Henri Rabaud και Hedouard Hériot απευθύνονται στον Νικόλαο Πολίτη.[61] Οι Henri Büsser, Paul Weingarten, Richard Stöhr και ο Νικόλαος Πολίτης προς τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Αθηνών, Στυλιανό Σεφεριάδη. Όλοι οι παραπάνω παραδέχονται το αδιαμφισβήτητο συνθετικό της ταλέντο και συστήνουν επιτακτικά την οικονομική της ενίσχυση για την άμεση ολοκλήρωση των σπουδών της.[62]

Ωστόσο, μέχρι και τον Μάιο του 1934 η Κυριακού πραγματοποιεί εμφανίσεις στη γαλλική πρωτεύουσα. Ο Σύλλογος Ελλήνων Φοιτητών στο Παρίσι διοργανώνει στις 10 Μαρτίου 1934 χοροεσπερίδα, όπου συμμετέχουν βραβευμένοι έλληνες καλλιτέχνες. Τη βραδιά ανοίγει η Ρένα Κυριακού ερμηνεύοντας τα έργα της *Νυχτερινό*, *Burlesque* και *Κρητικός χορός*. Επίσης, στη συναυλία ακούγονται έργα των Σαμάρα, Μητρόπουλου, Καλομοίρη, Σακελλαρίδη και Ριάδη.[63] Το απόγευμα της 1ης Απριλίου η Κυριακού παίζει

[59] Βλ. επιστολή του Henri Rabaud προς τον Δημήτριο Κυριακό, Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Le Directeur du Conservatoire national de Musique et de Déclamation, Membre de l' Institut, à Monsieur Démètre Kyriakos, Ingénieur-Architecte à Candie (Crète), Παρίσι 16 Μαρτίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/27· βλ. επιστολή του Henri Büsser προς τον Δημήτριο Κυριακό, 5. Rue Eugène Delacroix XVI, Παρίσι 8 Ιουνίου 1933, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/16 και Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/75. Πρβλ. επίσης επιστολή του Henri Rabaud, le Directeur du Conservatoire Nationale de Musique et de Déclamation, Membre de l'Institut, προς τον κύριο Πολίτη, Ministre de Grèce à Paris, légation de Grèce, 17, rue Auguste Vacquerie, Παρίσι 5 Ιανουαρίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/18.

[60] Βλ. Επιστολή Έλενας Βενιζέλου προς Ρένα Κυριακού, 15 Φεβρουαρίου 1931 (προσωπικό αρχείο Θεόδωρου Χοϊδά).

[61] Βλ. επιστολή της γραμματέως του Gabriel Pierné προς την Ρένα Κυριακού, 8 rue de Tournon VI, Παρίσι 10 Μαρτίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/3 και επιστολή του Henri Rabaud, le Directeur du Conservatoire Nationale de Musique et de Déclamation, Membre de l'Institut προς τον κύριο Πολίτη, Ministre de Grèce à Paris, Légation de Grèce, 17, rue Auguste Vacquerie, Παρίσι 5 Ιανουαρίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/18. Η συμπαράσταση του Édouard Hériot προς το πρόσωπο της Κυριακού εκφράζεται μέσω της επιστολής του Gabriel Pierné.

[62] Βλ. επιστολή του Henri Büsser, Officier de la Légion d' Honneur, Chef d' Orhestre à l' Opera, Professeur de composition musicale au Conservatoire de Paris, προς τον Έλληνα Πρύτανη του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Association des anciens élèves du Conservatoire National de Musique & de Déclamation de Paris, 2 bis, rue du Conservatoire, Παρίσι 25 Αυγούστου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/17· Συστατική επιστολή του Dr. Paul Weingarten, Καθηγητή της Κρατικής Ακαδημίας Μουσικής της Βιέννης, Βιέννη 9 Σεπτεμβρίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/13Δ· βεβαίωση του Dr. Richard Stöhr προς την Πρυτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών, χωρίς ημερομηνία: Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/12· Επίσης πρβλ. σημείωμα του Στυλιανού Σεφεριάδη προς τον Νικόλαο Πολίτη, χωρίς ημερομηνία, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 6/18 και προφορική μαρτυρία του Παύλου Καλλιγά (Κολωνάκι, Παρασκευή 12 Ιουλίου 2013).

[63] «Foyer International des Étudiantes, 93 boul. St. Michel, Fête Hellénique, organisée par les étudiantes

στην Αμερικανική Εκκλησία στο Παρίσι. Σε μία από κοινού εμφάνιση με τη σοπράνο Mignon Spence, ερμηνεύει το *Πρελούδιο και φούγκα* σε λα ελάσσονα, BWV 543, του Bach σε μεταγραφή του Liszt, τη σπουδή *La Campanella*, S. 141, και τη *12η Ραψωδία*, S. 244/12, του Liszt, μία *Σπουδή*, δύο από τα *Βαλς* και τρεις *Ecossaises*, op. 72 αρ. 3-5, του Chopin, όπως και τη δικιά της πρώτη *Σουίτα*.[64]

Υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του André Fijan και στο πλαίσιο των Μεγάλων Συμφωνικών Συναυλιών (κύκλο συναυλιών που διοργάνωνε η εφημερίδα *Le journal*), η Κυριακού ερμηνεύει στις 15 Απριλίου 1934 το *Κοντσέρτο για πιάνο* σε λα ελάσσονα, op. 54, του Schumann, μία *Τοκκάτα* του Bach, τη *Leggerezza*, S. 144, του Liszt και την *Πολωνέζα* σε Μι μείζονα, op. 53, του Chopin. Την ορχήστρα διηύθυνε ο Henri Tomasi, κάτοχος του *Prix de Rome*.[65] Στις 3 Μαΐου 1934, η Κυριακού συμμετέχει σε εκδήλωση όπου εμφανίζονται κι άλλοι βραβευμένοι νέοι καλλιτέχνες, στο πλαίσιο του *Καλλιτεχνικού και Λογοτεχνικού Κύκλου*, της Ένωσης Καλλιτεχνών του Παρισιού.[66] Η Ένωση Ελλήνων στο Παρίσι, στις 5 Μαΐου διοργανώνει φιλανθρωπική καλλιτεχνική βραδιά για την ενίσχυση των ελληνικών σχολείων στο Παρίσι. Η βραδιά τελεί υπό την υψηλή εποπτεία του Νικολάου Πολίτη και συμμετέχουν οι νικήτριες του Conservatoire Ρένα Κυριακού, Καίτη Φαληρέα, Σοφία Παπαρριτόρ, η σπουδάστρια Hélène Odette Ζυγομαλά και ο βαρύτονος του Trianon και του Gaité-Lyrique, Γιώργος Σπανάς.[67] Την ίδια περίοδο η Κυριακού παίζει και στις εγκαταστάσεις της Γαλλικής Ραδιοφωνίας.[68] Στις 9 Μαΐου 1934, η Χριστιανική Ένωση Κορασίδων στο Παρίσι, οργανώνει βραδιά μουσικής και ποίησης. Η Κυριακού, εκτός από τα έργα των Liszt και Chopin που έχει συμπεριλάβει στις τελευταίες συναυλίες της, ερμηνεύει και τα δικά της *Νυχτερινό* σε Μι ύφεση μείζονα, έργο 4 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 39, και *Burlesque* έργο 1 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 36.[69]

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης περιόδου, η Κυριακού ολοκληρώνει στη Γαλλία τη *Φανταστική Σονάτα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 31, το *Πρελούδιο σε μι ελάσσονα*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 33, την *Ballade* αρ. 2, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 34, την *Burlesque* αρ. 1, έργο 1/Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 36, το *Danse Crétoise* αρ. 3, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 37 που συνέθεσε τον Αύγουστο του 1931 στο Beaulieu, τη *Σουίτα* αρ. 1, έργο 3/Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 38, το *L'isolement*, έργο 5/Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 40, το *Paysage Triste*,[70] Α.Κ.Σ.Ρ.Κ.

Hellènes – membres du foyer international»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Σάββατο, 10 Μαρτίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/13.

[64] «Students' Atelier Reunion, 65, Quai d' Orsay, Corner rue jean Nicot, Sponsored by the American Church in Paris, Director Clayton Williams»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι, Κυριακή 1 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/14.

[65] «Grands Concerts Symphoniques du journal *Le Journal*, 100, Rue de Richelieu, Sous la direction artistique de M. André Fijan»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Κυριακή 15 Απριλίου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/15

[66] Η Κυριακού ερμηνεύει το *Méfisto Valse*, αρ. 1, S. 514, και την étude de concert, *La Leggerezza*, σε φα ελάσσονα, αρ. 2, S. 144, του Liszt, μία *Σπουδή* και το *Valse brillante*, op. 42, του Chopin. «Cercle de l' union artistique, 4, Avenue Gabriel»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι, Πέμπτη 3 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/16· [Άδηλος], «Η νεαρά καλλιτέχνις θριαμβεύει», Πρωία, 13 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/78· πρβλ. επίσης Saimpré, «Les échos de partout – Dans le monde – Cercles», *Journal des débats* politiques et littéraires 146/124, Παρίσι, Κυριακή 6 Μαΐου 1934, σ. 2.

[67] «Soirée Artistique, organisée par l'Union des Hellènes de Paris, au profit de la Caisse des écoles helléniques de Paris, sous le haut patronage de Son. Exc. M. N. Politis, Ministre de Grèce, Salle de la Fondation Hellénique, 45, Boulevard Jourdan, XVI»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι, Σάββατο 5 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/17, και [Άδηλος], «Η νεαρά καλλιτέχνις θριαμβεύει», *Πρωία*, 13 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/78.

[68] [Άδηλος], «Η νεαρά καλλιτέχνις θριαμβεύει», *Πρωία*, 13 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 1/78.

[69] Την επιμέλεια του προγράμματος για τον σχολιασμό των έργων είχε αναλάβει ο Alfred Cortot. «Union Chrétienne de Jeunes Filles, 22, rue de Naples, Paris 8eme, 374eme Heure de Musique et de poésie»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Παρίσι 9 Μαΐου 1934, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/18.

[70] Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Τεύχος γ', Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/3.

41, το *Vision*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 43 και το *Trost in Tränen*, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 42.[71] Τα έργα αυτά είναι εμφανώς πιο ώριμα από τα *Δεκαπέντε παιδικά* κομμάτια, Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 2-16, για πιάνο. Η Κυριακού φαίνεται να έχει ενσωματώσει στους δημιουργικούς της πειραματισμούς πιο συνειδητά τις επιταγές των δασκάλων της στη σύνθεση, ωστόσο η ίδια συνεχίζει την προσπάθειά της για τη δημιουργία πρωτότυπων συνηχήσεων.

Η τελευταία περίοδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της Κυριακού στη Γαλλία οριοθετείται από το 1937 μέχρι το 1970. Το 1937 η Ακαδημία Αθηνών,[72] η Ορθόδοξη Κοινότητα της Τεργέστης,[73] η Ελληνική Πρεσβεία στο Παρίσι και η Γαλλική Πρεσβεία στην Ελλάδα χορηγούν στην Κυριακού το ποσό αυτό που της επιτρέπει να επιστρέψει στη γαλλική πρωτεύουσα και να συνεχίσει τις σπουδές της στη σύνθεση με τον Henri Büsser.[74] Το 1938 εκδίδονται από τον οίκο Durand τα έργα της *Les cloches*, έργο 9 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 53,[75] και *Burlesque* (αρ. 2), έργο 9 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 54.[76] Τα έργα αυτά περιλαμβάνονται σε 30 προγράμματα συναυλιών της, δέχονται εγκωμιαστικές κριτικές σε παγκόσμιο επίπεδο και δίνουν το στίγμα των συνθετικών προθέσεων της δημιουργού.[77]

Το ίδιο διάστημα, η Κυριακού διατηρεί τις επαφές της με τον Isidor Philipp, ο οποίος την καθοδηγεί καλλιτεχνικά, εύστοχα και διακριτικά. Η μουσικός συνεχίζει την αλληλογραφία μαζί του μέχρι το θάνατό του.[78] Ο ίδιος ο Philipp είναι αυτός που θα την προτρέψει να ασχοληθεί με την ανάδειξη του έργου παραγκωνισμένων, μέχρι τότε, συνθετών όπως των: Gabriel Pierné, Emmanuel Chabrier, Felix Mendelssohn, John Field, Jan Dussek κ.ά.[79] Η Κυριακού ηχογραφεί τα έργα των παραπάνω συνθετών και ασχολείται με τη διάδοσή τους, όχι μόνο στα γαλλικά Μ.Μ.Ε. αλλά σε παγκόσμιο επίπεδο και σε όλα τα ρεσιτάλ της, όπως προϋπέθεταν οι όροι του συμβολαίου της με την Vox.[80] Σύμφωνα με μαρτυρία του ανιψιού της, Παύλου Καλλιγά, η μουσικός είχε υπογράψει και ηχογραφήσει με την Vox και τα άπαντα του Camille Saint-Saëns. Ωστόσο, για αδιευκρίνιστους ακόμη λόγους, η σειρά αυτή δεν εκδόθηκε.

[71] Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Τεύχος δ', Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/4.

[72] Παύλος Καλλιγάς, «Εισαγωγή στο συνθετικό έργο της Ρένας Κυριακού», *Μουσικός Λόγος* 3, Νεφέλη, φθινόπωρο 2001, σ. 157.

[73] Επιστολή της Ορθόδοξης Κοινότητας Τεργέστης (Communita Greco Orientale di Trieste) προς Ρένα Κυριακού, 19 Δεκεμβρίου 1936 (προσωπικό Αρχείο Θεόδωρου Χοϊδά).

[74] Μετά τις συναυλίες της σε Βουδαπέστη και Βελιγράδι η Κυριακού μεταβαίνει στο Παρίσι και μελετά σύνθεση με τον Henri Busser για το διάστημα 1938–1939: βλ. Κ., «Η Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Ιουλίου 1938, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/30 και επίσης πρβλ. Δ. Α. Χαμουδόπουλος, «Η δις Ρένα Κυριακού», *Πρωία*, 13 Ιουλίου 1938, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/29.

[75] Κ., «Η Ρένα Κυριακού», *Ελεύθερον Βήμα*, 4 Ιουλίου 1938, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/30· Δ. Α. Χαμουδόπουλος, «Η δις Ρένα Κυριακού», *Πρωία*, 13 Ιουλίου 1938, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/29. Επίσης, βλ. Κώστας Παράσχος, «Η μουσική κίνησις – Εξ αφορμής ενός κοντσέρτου», *Η Πρωία*, Παρασκευή 17 Δεκεμβρίου 1943, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/44.

[76] Βλ. Συνθέσεις Ρένας Κυριακού, Τεύχος δ', Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 16/4.

[77] Βλ. Γιαννέλου, «Θεματικός Κατάλογος Συνθέσεων Ρένας Κυριακού», *Ρένα Κυριακού. Οι συνθέσεις της: Ιστορική έρευνα και θεματικός κατάλογος*, (διδακτορική διατριβή), ό.π., σ. 295-301 και 302-305.

[78] Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Θεόδωρου Χοϊδά (Χαλάνδρι, Σάββατο 29 Ιανουαρίου 2011).

[79] Η ιδέα της μελέτης και ανάδειξης του πιανιστικού έργου του Padre Antonio Soler και των υπόλοιπων παραγκωνισμένων συνθετών με τους οποίους ασχολήθηκε η Κυριακού ανήκε στον δάσκαλό της Isidor Philipp. Ο Philipp μεσολάβησε στο μοναστήρι του San Lorenzo de El Escorial και στάλθηκαν τα χειρόγραφα των σονάτων του Soler στην Κυριακού. Η Κυριακού διατήρησε τακτική αλληλογραφία με τον Philipp μέχρι το τέλος της ζωής του. Ο Philipp τη συμβούλευε για την πορεία της καλλιτεχνικής της σταδιοδρομίας και η Κυριακού εμπιστευόταν απόλυτα το γνήσιο ενδιαφέρον του για την εξέλιξή της. Σύμφωνα με μαρτυρία του Παύλου Καλλιγά (Κολωνάκι, Κυριακή 13 Απριλίου 2014).

[80] Βλ. κεφάλαιο 5, Γιαννέλου, ό.π., σ. 131-187.

Για την Κυριακού, οι ηχογραφήσεις αποτελούν το σπουδαιότερο τμήμα της μουσικής της δραστηριότητας, αφού, κατά την ίδια, είναι μια εργασία που θα παραμείνει αναλλοίωτη στο πέρασμα των χρόνων. Αφήνει ανεκτίμητη παρακαταθήκη δισκογραφικού έργου, αφού επιδίδεται με πάθος και σχολαστικότητα σε αυτό στοχεύοντας σε τίποτα λιγότερο από το τέλειο. Έχει απόλυτο έλεγχο του μυϊκού της συστήματος και χειρίζεται με εξαιρετική λεπτότητα και ακρίβεια τις διαβαθμίσεις της δυναμικής. Καμία μουσική φράση δεν ερμηνεύεται τυχαία. Ακριβώς μέσα σε αυτή τη «μουσική ακρίβεια» κατορθώνει να υπερβεί το σημειογραφικό συντακτικό και να επανεφεύρει εκ νέου το έργο που εκτελεί. Ίσως επειδή και η ίδια είναι δημιουργός, κατορθώνει να χρωματίζει με τον ιδεωδέστερο τρόπο τις αρμονικές και δραματικές λειτουργίες του κάθε συνθέτη.[81] Οι κριτικοί δίσκων των εγκυρότερων γαλλικών περιοδικών συνηγορούν ότι με τις ηχογραφήσεις της τέθηκαν καινούριες ποιοτικές βάσεις για το πώς θα έπρεπε να εκτελείται η μουσική. Όσον αφορά στις κριτικές των δίσκων της, τα αποτελέσματα που προκύπτουν αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αφενός γιατί τα αφιερώματα και οι κρίσεις των γάλλων μουσικοκριτικών είναι διθυραμβικά και κατατάσσουν την Κυριακού εκτός συναγωνισμού· αφετέρου την ίδια περίοδο στον ελληνικό τύπο δεν εμφανίζεται κανένα σχόλιο για την ποιότητα των ηχογραφήσεών της.[82] Όταν όμως η Κυριακού παρουσίαζε τις συνθέσεις στο ελληνικό κοινό, μεγάλο μέρος των ελλήνων μουσικοκριτικών είχε σπεύσει να την αποθαρρύνει συνθετικά.[83] Δε συνέβη το ίδιο με τους γάλλους κριτικούς, οι οποίοι εκφράζονται με τον ίδιο σεβασμό, τόσο για τις ερμηνείες της όσο και για τις συνθέσεις της.

Το 1959 η Κυριακού ηχογραφεί τις *Études*, op. 10 και τις τέσσερις *Impromptus* του Fryderyk Chopin. Ο δίσκος αυτός συγκαταλέγεται σε μία συλλογή δίσκων όπου συμμετέχουν και άλλοι διακεκριμένοι σολίστ της εποχής όπως, η Guiomar Novaes, ο Walter Klien, ο Peter Frankl, ο Orazio Frugoni, η Felijia Blumental και η Ingrid Haebler.[84] Ο Rolland Chaillon της *Journal des instituteurs et des institutrices*, πιστεύει ότι στην καλλιτεχνική φυσιογνωμία της Κυριακού συνοψίζονται όλα εκείνα τα στοιχεία που απαιτούνται για την σφαιρικότερη ερμηνεία των έργων του μεγάλου ρομαντικού. Συμπεραίνει ότι αποτελεί ένα τελειοποιημένο κράμα τεχνικής αντοχής, κομψότητας και ευαισθησίας, αφού κατορθώνει και συνδυάζει με θαυμαστό τρόπο την εκφραστική ευελιξία, τη δαχτυλική ευκινησία, τη ρευστότητα των αρπισμών και την αναδίπλωση της μελωδίας. Θεωρεί εξαιρετικά σημαντική την ερμηνευτική της πρόταση.[85]

Ο κριτικός της *Monthly Letter* παρουσιάζει τους δίσκους με έργα Fryderyk Chopin των Paul Badura-Skoda, Louis Kentner και Ρένας Κυριακού και επιχειρεί μία συγκριτική κριτική αποτίμηση των ερμηνειών των τριών μεγάλων εκτελεστών. Ενώ σέβεται και αναγνωρίζει τις γενικότερες ερμηνευτικές ικανότητες των Badura-Skoda και Kentner, ουσιαστικά δεν ικανοποιείται από τις επιδόσεις τους στις εν λόγω ηχογραφήσεις.

[81] Βλ. Συμπεράσματα, Γιαννέλου, ό.π., 184 – 186.

[82] Βλ. στο ίδιο, Κεφάλαιο 5, σ. 131-187.

[83] Βλ. υποκεφάλαιο 3.9. «Το *Concerto pour piano et orchestre*, έργο 18 / Α.Κ.Σ.Ρ.Κ. 74. Η στάση της ελληνικής κριτικής», Γιαννέλου, ό.π., σ. 80-83.

[84] «Chopin *Études*, op. 10 – *Impromptu*s, Rena Kyriakou, Piano, Side I (23:02 min.) *Études* Nos. 1-9, No. 1 in C Major (2:03), No 2 in A Minor (1:36), No 3 in E Major (4:49), No. 4 in C Sharp Minor (2:10), No. 5 in G Flat Major (1:41), No. 6 in E Flat Minor (4:08), No.7 in C Major (1:42), No. 8 in F Major (2:30), no. 9 in F Minor (1:58), Side II (26:30 min.) Études Nos. 10-12, No. 10 in A Flat Major (2:10), No. 11 in E Flat major (2:28), No. 12 in C Minor (2:32), *Impromptus*: No. 1 in A flat Major, op. 29 (3:37), no. 2 in F Sharp Major, Op. 36 (5:39), No. 3 in G Flat Major, op. 51 (4:44), No. 4 (*Fantaisie* – *Impromptu*) in C Sharp Minor, op. 66 (4:57)»: βλ. δίσκος βινυλίου, Chopin, *Études*, op. 10 – *Impromptus*, Rena Kyriakou, Piano, Vox Stereo STPL 512.710, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 17/3.

[85] Roland Chaillon, «Les instruments – Le piano», *Les Disques* 18 (*Journal des Instituteurs et des Institutrices*), 4 Ιουνίου 1965, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/27.

Θεωρεί ότι από τους τρεις πιανίστες, η Κυριακού προσεγγίζει τον Chopin με τον ιδεωδέστερο τρόπο, αποδίδοντας ποιοτικές ερμηνείες, χρησιμοποιώντας το rubato με φειδώ, ενώ στοχεύει στην διαύγεια του ήχου παρά στον εξωτερικό εντυπωσιασμό.[86] Στο ίδιο ύφος ο René Dumesnil από τη *Le Monde* επισημαίνει ότι η σολίστ διεισδύει σε βάθος στο έργο του Chopin με τελειότητα και τιμιότητα.[87] Ο κριτικός E. Sarnette του *Musique et Instruments* κατατάσσει τη συγκεκριμένη ηχογράφηση του Chopin ανάμεσα στις σπουδαιότερες που έχουν συντελεστεί μέχρι εκείνη την εποχή.[88]
Τον Μάιο του 1960 η δισκογραφική εταιρεία Vox εκδίδει σε συνεργασία με την ελληνίδα σολίστ τα πιανιστικά άπαντα του Emmanuel Chabrier. Μέχρι τότε ο συνθέτης ήταν περισσότερο γνωστός για το έργο του *Espãna*.[89] Ο Howard Klein, στις *New York Times*, συγκρίνει την ερμηνεία του Arthur Rubinstein με αυτή της Κυριακού, στο *Scherzo-Valse* του Chabrier. Υποστηρίζει ότι σε καμία περίπτωση ο Rubinstein δεν κατόρθωσε να εισχωρήσει στο πνεύμα του Chabrier με τον τρόπο που το επιτυγχάνει η Κυριακού. Τονίζει ότι η Κυριακού αποδίδει το θέμα με έμφαση, επαναλαμβάνοντάς το σε ένα πέπλο από πεντάλ, με σκοπό να δημιουργήσει αντιθέσεις. Στα χέρια της το κομμάτι δημιουργεί μοναδική ατμόσφαιρα, ενώ ο Rubinstein το κάνει να ηχεί σαν απλό γύμνασμα.[90]

Ο Jean Hanon στο περιοδικό *Diapason*, πιστεύει ότι στις προγενέστερες ηχογραφήσεις της Marcelle Meyer και του Francis Poulenc στα έργα του Chabrier δεν τηρήθηκαν οι μουσικές αναλογίες που θα ταίριαζαν στη μουσική του. Για την Κυριακού αναγνωρίζει ότι «υπερτερεί» των άλλων δύο, με τον πλούσιο ήχο της και «σκιαγραφεί» τη μουσική του κατά τρόπο εντυπωσιακό, προσπαθώντας να αναδείξει τη φρεσκάδα, το μπρίο, το ελεύθερο χιούμορ και την ωραία δυναμική της: «…Η Κυριακού όμως, πιστή στην προσωπική σύλληψη που έχει για την ερμηνεία της συγκεκριμένης μουσικής, δείχνει ότι την έχει αφομοιώσει και μεταδίδει με υπέροχο τρόπο την πληρότητα της μορφής που χαρακτηρίζει το καθένα από τα έργα για πιάνο του Chabrier».[91] Στο ίδιο ύφος ο Alain Cochard, στο Diapason, εκτιμά ότι η αισθητική προσέγγιση της Κυριακού «υπερέχει» συγκριτικά με αυτή της Marcelle Meyer, ενώ αποδοκιμάζει την αντίστοιχη ηχογράφηση του Pierre Barbizet που αφήνει ένα τραχύ αποτέλεσμα στον ακροατή. Υπενθυμίζει τον παιδαγωγικό ρόλο της Κυριακού στην ανάδειξη του πιανιστικού έργου παραγκωνισμένων συνθετών και υπογραμμίζει ότι η συνολική ερμηνευτική της προσέγγιση βασίζεται στην υψηλή αισθητική της αντίληψη και στην αυθεντικότητα των μουσικών της προθέσεων.[92] Ο Lucien Var, στο *Les Lettres Françaises* υποκλίνεται στην αποφασιστικότητά της, τη ζωηράδα, τη σαφή άρθρωση των μουσικών ιδεών, την εξαιρετική ατμόσφαιρα που δημιουργεί. Αναγνωρίζει ότι «η διευρυμένη τεχνική της

[86] Sa. E, G(m), V.E.EE., «Chopin: Recitals», *The Monthly Letter*, December 1964, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/28.
[87] René Dusmesnil, «Les Disques», *Le Monde*, 2 Απριλίου 1965, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/28.
[88] E. Sarnette, «Rena Kyriakou», *Musique et Instruments* 4, Μάρτιος-Απρίλιος 1965, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/28.
[89] Βλ. υποκεφάλαιο 5.9, «Η έκδοση των πιανιστικών απάντων του Emmanuel Chabrier (1960)», Γιαννέλου, ό.π., 142–144.
[90] Howard Klein, «Chabrier's Pianistic Wit», *New York Times*, 29 Μαΐου 1960, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/21, 8/22 και 8/23.
[91] «Η Marcelle Meyer και ο Francis Poulenc ηχογράφησαν τα *Valses* του Chabrier το 1955 στο Παρίσι» (από μετάφρ.): βλ. Carl B. Schmidt, «Tour of Egypt and the orient: March 1954», *Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc*, σ. 392 (πηγή: http://www.books.google.gr, ημερομηνία πρόσβασης: 20/11/2013). Επίσης πρβλ. Jean Hanon (de l'Academie du Disque Français), «Musique Instrumentale», *Diapason*, Ιούνιος 1960, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/20.
[92] Alain Cochard, «Emmanuel Chabrier (1841–1894) – Un ensemble caractérisé par une atmosphère alerte et spirituelle», *Diapason*, 1984, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 8/25.

κατάρτιση εξασφαλίζει στον ακροατή την άψογη ηχητική της απόδοση».[93]

Καθοριστικής σημασίας για το έργο του Chabrier, θεωρείται από τον André Gauthier της *Journal Musical Français*, η ερμηνεία της Κυριακού. Στο σχετικό, με την έκδοση του άλμπουμ, κριτικό του σημείωμα, εξυμνεί την γνησιότητα του έργου του Emmanuel Chabrier και την καθοριστικής σημασίας ερμηνεία του από την Κυριακού. Αισθάνεται ότι η ακρόαση αυτής της ηχογράφησης τον διαπερνά με τέτοιο τρόπο, όπως τον αγγίζει το έργο του Ravel, του Jaubert ή του Kurt Weil και επικροτεί την ικανότητα του Γάλλου συνθέτη να μεταγγίζει στα έργα του την καθαρή πνοή της ζωής, με έναν τρόπο μοναδικό, που δεν είχε διδαχτεί σε καμία ανώτερη σχολή μουσικής. Στη συγκεκριμένη σειρά όπου ερμηνεύει η Κυριακού, εκτός από τα έργα που είχε ηχογραφήσει στο παρελθόν ο Francis Poulenc, περιλαμβάνονται και καινούρια, που μέχρι τότε παρέμεναν ακυκλοφόρητα· όπως το *Capriccio* του 1883, η *Cortège Burlesque* της ίδια περιόδου και δύο έργα της νεότητάς του, το *Marche des Cipayens* και η *Suite de Valses*. Για τον Gauthier, η ερμηνεία της Κυριακού ξεφεύγει απ'όλες τις εκτελέσεις του Chabrier που είχαν παραδοθεί μέχρι τότε: «θέτει νέα κριτήρια και δημιουργεί καινούριες αξιώσεις για το ποια εκτέλεση πρέπει να θεωρείται ποιοτικά αποδεκτή και ποια όχι».[94]

Όσον άφορα την έκδοση των πιανιστικών απάντων του Chabrier, ο κριτικός του γαλλικού περιοδικού *Les Disques* σημειώνει ότι το συγκεκριμένο άλμπουμ αποτελεί ένα καλλιτεχνικό επίτευγμα, αφού αναδεικνύει την παραγκωνισμένη μουσική του συνθέτη, ο οποίος πολύ πριν τον Erik Satie κατόρθωσε να αγγίξει το επικό μεγαλείο της δημιουργίας. Αξιοσημείωτη θεωρεί την ερμηνεία της Κυριακού, για την οποία πιστεύει ότι φτάνει σε υψηλά επίπεδα ερμηνείας. Εκφράζει την άποψη ότι «διαθέτει μια ισχυρή δεξιοτεχνία που της επιτρέπει να δημιουργεί ηχητικές αποχρώσεις σπάνιας διαφάνειας και ομορφιάς».[95]

Τον Απρίλιο του 1961, στο πλαίσιο της σύσφιξης των ελληνογαλλικών σχέσεων η Φιλαρμονική Εταιρεία του Παρισιού καλεί την Κυριακού να ερμηνεύσει έργα των Beethoven, Mendelssohn και Chabrier, στην αίθουσα συναυλιών του Conservatoire National de Paris.[96] Ο Claude Chamfray, στο *Le Guide du Concert*, δεν ξέρει ποια απ'όλες τις ερμηνείες της να υπερασπιστεί· αυτήν στον Beethoven, στον Chabrier ή στον Mendelssohn; Επικροτεί ιδιαίτερα την στάση της Κυριακού απέναντι στην σύνταξη του προγράμματος, η οποία δεν επέλεξε τον κοινότοπο δρόμο της επιτυχίας, αλλά φρόντισε

[93] Lucien Var, «France», *Les Lettres Françaises*, 10 Νοεμβρίου 1960, σ. 4, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/18.

[94] André Gauthier, «Chabrier – L'oeuvre integrale de piano», *Journal Musical Français*, 6 Μαρτίου 1961, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/19.

[95] [Άδηλος], «Emmanuel Chabrier (1841-1894), oeuvres pour piano: enregistrement integral, Rena Kyriakou, piano avec Walter Klien (pièces à 4 mains ou pour 2 pianos VBX-400)», *Les Disques*, Δεκέμβριος 1961, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/17. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «VBX 400», *Les Disques*, Παρίσι, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/18.

[96] Τις εκδηλώσεις αυτές οργάνωνε το καλλιτεχνικό γραφείο του Marcel de Valmalète. Η συναυλία πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα του Conservatoire Nationale του Παρισιού και το πολυάριθμο ακροατήριο αποτελούταν από τον πρέσβη της Ελλάδας και άλλα επίσημα μέλη της ελληνικής κοινότητας όπως και από διακεκριμένους γάλλους φιλόμουσους. Βλ. [Άδηλος], «Un grand success musical grec á Paris», *Les Nouvelles de Gréce* 179, 30 Απριλίου 1961, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/112 και 4/99. Στο πρόγραμμά της, η Κυριακού προτείνει μια επιλογή από τα έργα των συνθετών τους οποίους είχε φέρει ξανά στο προσκήνιο μέσω της δισκογραφίας της με την εταιρεία Vox. Βλ. πρόγραμμα συναυλίας «Société Philharmonique de Paris, Salle des Conservatoires 2 bis, rue du Conservatoire, Mardi 18 Avril 1961, á 21 h. sous les auspices de l'association française d'action artistique, 10e Concert, La pianiste Grecque Rena Kyriakou, Beethoven – Mendelssohn – Chabrier, Bureau de Concerts Marcel de Valmalète, Programme : I. *Sonate* op. 111 Beethoven, *Fantaisie* op. 28 Mendelssohn, 6 *Romances sans paroles* Mendelssohn, II. *Variations sérieuses* op. 54 en ré mineur Mendelssohn, *Impromptu – Idylle – Bourrée fantasque* Chabrier»: βλ. πρόγραμμα συναυλίας, Société Philharmonique de Paris, Salle de Conservatoire, La pianiste Grecque Rena Kyriakou, Τρίτη 18 Απριλίου 1961, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 4/77.

να αποκαταστήσει την καλλιτεχνική αξία δύο γνωστών, αλλά λιγότερο εκτιμώμενων δημιουργών, του Mendelssohn και του Chabrier. Και για τον Chamfray φαίνεται ότι η Κυριακού κέρδισε το στοίχημα με διαφορά. Πιστεύει ότι μέχρι τότε η μουσική του Mendelssohn χαρακτηριζόταν από έναν δύσκαμπτο ρομαντισμό, σε σημείο που να καταντάει βαρετή. Στο κριτικό του σημείωμα υπογραμμίζει: «Η Κυριακού απέδειξε ότι υπάρχει και η αντίπερα όχθη, αφού εμφύσησε στη μουσική αυτή μια εσωτερική ζωή και μία λεπτότητα που αμέσως την αναζωογόνησαν. Μέχρι τώρα τα έργα του Chabrier θεωρούνταν βαριά και καμιά φορά χαρακτηρίζονταν ως χυδαία. Η ελληνίδα μουσικός τα μετέτρεψε σε χρωματιστούς πίνακες με φίνα χρώματα, με ανάλαφρο χιούμορ και γεμάτα γοητεία».[97] Ο Chamfray συνεχίζει αυτή τη φορά στο περιοδικό *Arts*: «Μήπως θεωρείτε σκονισμένη ή παρωχημένη τη μουσική του Chabrier; Σε καμία περίπτωση, αφού κάτω από τα γεμάτα μουσικότητα δάχτυλα της Κυριακού, η μουσική αυτή διακοσμείται από την απαιτούμενη ευαισθησία, αποφεύγει τις περιττές δεξιοτεχνικές πολυλογίες και δημιουργεί ατμόσφαιρα που αποπλανεί».[98]

Η έκδοση των πιανιστικών απάντων του Mendelssohn έλαβε θερμή υποδοχή από έγκριτους γάλλους μουσικοκριτικούς, οι οποίοι κατατάσσουν την Κυριακού στα πρώτα ονόματα του παγκόσμιου μουσικού στερεώματος. Το πρώτο άλμπουμ (SVBX 5411) περιελάμβανε τα *Τραγούδια χωρίς λόγια* και τις *17 Variations Sérieuses*.[99] Το δεύτερο άλμπουμ εκδόθηκε στο Παρίσι, στις αρχές του 1962, από τους G. και R. Joly.[100] Σύμφωνα με το δημοσίευμα του Harry Goldsmith στο *High Fidelity* τον Μάιο του 1962, διαπιστώνουμε ότι είχαν κυκλοφορήσει και τα τρία από τα τέσσερα άλμπουμ της σειράς. Στο τρίτο άλμπουμ συμπράττει με την Vienna Symphony Strings Orchestra και τον μαέστρο Mathieu Lange. Σε όσα έργα απαιτούνται τέσσερα χέρια, συνεργάζεται με τον Walter Klien.[101] Μέχρι τον Απρίλιο του 1965 κυκλοφορεί και η τέταρτη κασετίνα δίσκων.[102] Στο τέταρτο άλμπουμ της σειράς Mendelssohn, η Κυριακού συμπράττει με την Vienna Symphony Orchestra, την Vienna Pro Musica Orchestra και την Westphaelisches Sinfonie Orchester και διευθυντές ορχήστρας τους Rudolf Moralt, Hans Swarowsky και Hubert Reichert αντιστοίχως. Σε όσα έργα απαιτούνταν δύο πιάνα, η Κυριακού συνεργάστηκε με τους Orazio Frugoni, Annarosa Taddei και Edward Mrazek.[103]

97 Claude Chamfray, «Rena Kiriakou (Salle des Conserv. Le 18 Avril)», *Le Guide du Concert*, 5 Μαΐου 1961, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 2/112 και 4/99.

98 Claude Chamfray, *Arts*, 26 Απριλίου 1961, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 4/99.

99 Βλ. δίσκος βινυλίου, «Mendelssohn Piano Music Volume I – *Songs Without Words* (Complete) – *17 Variations Sérieuses*, Rena Kyriakou, Pianist-Vox Complete in 3 Records, SVBX 5411», I.M.K. – A.P.K.: φακ. 17/8.

100 Το δεύτερο άλμπουμ της σειράς περιλαμβάνει τα εξής έργα: «VBX 412 – Vol. 2. *Piano Concerto* No 2, op. 40, *Rondo Brillante*, op. 29, *Serenade & Allegro giocoso* op. 43, *Prelude & Fugue in E minor*, *6 Preludes & Fugues*, op. 35, *Sonate in b flat*, op. 106, *Two musical Sketches*, *Trois Fantaisies ou Caprices*, op. 16, *Album Leaf*, op. 117, *Gondellied*, *The last Rose of Summer*, op. 15». Βλ. δίσκος βινυλίου, «Mendelssohn, Piano Music, Oeuvre pour piano Vol. II, *Preludes & Fugues*, *Sonate* Op. 106, etc., Rena Kyriakou, piano», Έκδοση 1962, Vox Production Νέα Υόρκη, εκδ. στην Γαλλία, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 17/7.

101 Η σειρά περιλαμβάνει τα εξής έργα: «Volume III (VBX 413/SVBX 5413) *Concerto in A minor for Piano and Strings*; *Fantasy in F-sharp minor*, op. 28; *Perpetuum mobile*, op. 119; *Sonata in G minor*, Op. 6; *Six Kinderstücke*, op. 72; *Seven Pieces*, Op. 7; *Allegro Brillante*, Op. 92; *Variations in B flat*, Op. 83a; *Variations in B flat*, Op. 83; *Scherzo in B minor*; *Preludes and Études*, Op. 104; *Étude in F minor*; *Variations in E-flat major*, Op. 82». Βλ. δίσκος βινυλίου, «Mendelssohn, Piano Music (Complete) Vol. III, Rena Kyriakou, Piano», Εισαγωγικό σημειώμα: Edouard Ninderberg, Christiane de Lisle, R.D. Darrell, εκδ. στη Νέα Υόρκη, VBX 413/ SVBX 5413, I.M.K. – A.P.K.: φακ. 17/6.

102 [Άδηλος], «Θερμές κριτικές για δίσκους της Ρένας Κυριακού», *Ελευθερία*, 11 Απριλίου 1965, σ. 2.

103 Οι συνθέσεις που περιλαμβάνονται στο τέταρτο άλμπουμ της σειράς είναι οι εξής: «*Concerto for Two*

Ο Armand Panigel στο περιοδικό *Disques* αναφερόμενος στην απονομή βραβείων στους επιτυχημένους δίσκους της χρονιάς εκθειάζει την Κυριακού για την επιτυχία της στον Mendelssohn. Κατατάσσει τη δισκογραφική δουλειά της στο ίδιο επίπεδο με αυτήν της Yvonne Loriod, στο δίσκο της "Berg-Boulez-Webern" και του György Sándor για το έργο *Mikrokosmos*, του Béla Bartók. Παραδέχεται ότι αποδίδει με μαγευτικό τρόπο τον αριστουργηματικό ρομαντισμό του μέχρι τότε παραμελημένου συνθέτη.[104]

Διθυραμβική είναι η κριτική του Harry Goldsmith στο περιοδικό *High Fidelity*, τον Ιούνιο του 1962. «Κατά τρόπο υποδειγματικό, χωρίς να δημιουργεί άσκοπους εντυπωσιασμούς, αναδεικνύει την καλλιτεχνική προσωπικότητά της και συγκεκριμένα στον άμεσο τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την μουσική του Mendelssohn». Για τον Goldsmith, η Κυριακού «έχει κατακτήσει αυτό που θα έπρεπε να έχει ο κάθε σοβαρός δεξιοτέχνης πιανίστας. Την απλότητα και την έλλειψη κάθε μορφής επιτήδευσης». Θεωρεί ιδιοφυή τον μετρικό χειρισμό του rubato, και σε αυτό το σημείο την συγκρίνει με την ερμηνεία της Guiomar Novães, υποστηρίζοντας ένθερμα την αξεπέραστη μουσικότητα της Κυριακού. Πιστεύει ότι «διαθέτει μια αναμφίβολη αγάπη για το ιδίωμα της μουσικής του Mendelssohn και, σε συνδυασμό με την ευαισθησία, την φαντασία και τον τεχνικό έλεγχο, μεταδίδει άμεσα τα μουσικά μηνύματά της στον ακροατή. Από την στιγμή που ελέγχει με άπταιστο τρόπο τα δικά της συναισθήματα και τα θέτει στην υπηρεσία της μουσικής του δημιουργού, κατορθώνει να μην ακούγεται προβλέψιμο κανένα από τα έργα του δίσκου. Ερμηνεύει με σπινθηροβόλα συνοχή και μεταφέρει επαρκώς την σοβαρή φύση της σύνθεσης». Ο Goldsmith ομολογεί ότι ακούει με εξαιρετική ευχαρίστηση αυτό το αξιοζήλευτο επίτευγμα, που το χαρακτηρίζει τέτοιας ποιότητας πιανιστική μουσικότητα, και καλεί το κοινό να αποκτήσει ανεπιφύλαχτα αυτό το «κελεπούρι».[105]

Σε παρόμοιο δημοσίευμά του, τον Μάιο του 1962, ο Goldsmith αναγνωρίζει ότι «πολλοί μουσικοί μέχρι τότε θεωρούσαν άσκοπη την πιανιστική γραφή του Mendelssohn. Και γι' αυτό το λόγο, όσοι ασχολούνταν με τα έργα τα εκτελούσαν σε υπερβολικά μεγάλες ταχύτητες». Σύμφωνα με τον Goldsmith, «τα έργα αυτά βρήκαν στο πρόσωπο της Κυριακού τον ιδανικό ερμηνευτή τους. Με την εντυπωσιακή τεχνική της, τον ζωντανό ρυθμικό παλμό και τις απαιτούμενες αναπνοές, αποδίδει στις συνθέσεις αυτές τον χαρακτήρα που τους πρέπει».[106] Σε τρίτο αφιέρωμά του στο *High Fidelity*, ο Goldsmith συμπεραίνει ότι η απαράμιλλη αισθητική στην ερμηνεία της Κυριακού δε συμβαδίζει με την ηλεκτρίζουσα λαμπερή ατμόσφαιρα που δημιουργεί η ερμηνεία του Rudolf Serkin, υπό τη διεύθυνση του Eugene Ormandy, αλλά η λυρική

Pianos and Orchestra in E Major; *Concerto for Two Pianos and Orchestra in A-Flat Major*; *Concerto No. 1 for Piano and orchestra in G-Minor*, Op. 25; *Scherzo a Capriccio*; *Sonata in G Minor*, Op. 105; *Andante Cantabile and Presto Agitato*; *Three Capriccios*, Op. 33; *Capriccio in F-Sharp Minor*, op. 5; *Capriccio Brillante in B Minor*, Op. 22; *Rondo Capriccioso in E Major*, Op. 14; *Capriccio in E Major*, Op. 118». Βλ. δίσκος βινυλίου, «Mendelssohn, Piano Music (Complete) Vol. IV, Rena Kyriakou, Piano», Εισαγωγικό σημειώμα: Edouard Ninderberg, Christiane de Lisle, R.D. Darrell, εκδ. στη Νέα Υόρκη, VBX 414, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 17/6.

104 Armand Panigel, *Disques* 128, Μάρτιος 1962, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/43. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Interets Prives», *Les Disques*, Δεκέμβριος 1965, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/43. Επίσης πρβλ. [Άδηλος], «Interets Prives», *Les Disques*, Δεκέμβριος 1965, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/43.

105 Harry Goldsmith, «Mendelssohn: Songs without words (complete); Variations serieuses in D minor, op. 54, Rena Kyriakou, piano Vox, VBX 411», *High Fidelity*, Ιούνιος 1962, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/44.

106 Harry Goldsmith, «Mendelssohn: C*oncerto for piano and Orchestra*, No 1, in C Minor, op. 25; *Cappricio Brillante*, Op.22; *Variations Serieuses*, in D Minor, op. 54. Rena Kyriakou, piano; Westphalien Orchestra, Hubert Reichert cond. (in the Concerto) Vienna Symphony, Hans Swarowsky, cond. (in the Capriccio). Vox PL 11800 LP – Vox STLP 511800», *High Fidelity Magazine*, Μάιος 1962, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/44.

προσέγγιση και το εξαιρετικό φραζάρισμα της πρώτης διαμορφώνει ένα πιο οικείο και κατανοητό άκουσμα στον ακροατή. Παραδέχεται ότι η συγκεκριμένη έκδοση των απάντων του Mendelssohn αποτελεί την κορυφαία από αυτές που είχαν κυκλοφορήσει.[107]

Με αφορμή μία μεταγενέστερη έκδοση του πρώτου δίσκου του Mendelssohn, ο συνθέτης Jed Distler θεωρεί ιδιαίτερα ανανεωτικό το πνεύμα με το οποίο η Κυριακού προσεγγίζει τα έργα του συγκεκριμένου δημιουργού. Χαρακτηρίζει τις ερμηνείες της ευφυείς λόγω του πλούσιου σε ηχοχρωματική ποικιλία ήχου της και τις κατατάσσει ως ισάξιες με τις παρόμοιες ηχογραφήσεις των Cortot, Horowitz, Perahia και Thibaudet.[108]
Ο Roland Chaillon θεωρεί αριστουργηματικό το τρίτο άλμπουμ της σειράς και δηλώνει ότι, από μουσικολογικής πλευράς, παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τις τέσσερις κασετίνες της σειράς, αφού περιλαμβάνει αρκετά από τα μέχρι τότε ανέκδοτα έργα για πιάνο του Mendelssohn. Συγκεκριμένα υπογραμμίζει ότι «η σειρά αυτή περιλαμβάνει το άγνωστο μέχρι τότε *Κοντσέρτο σε λα ελάσσονα* (όπου επικρατεί η χάρη του Mozart), μία δύσκολη *Φαντασία* (που έχει τον χαρακτήρα μπαλλάντας και τελειώνει με εκθαμβωτικά πυροτεχνήματα), την ποιητική και γοητευτική *Σονάτα* op. 6, τα *Επτά κομμάτια*, op. 7, που έχουν γραφεί υπό την άμεση επιρροή του Bach, τρεις σειρές *παραλλαγών*, *πρελουδίων* και *σπουδών* εξαιρετικής δυσκολίας, τα εκπληκτικής ομορφιάς *6 παιδικά κομμάτια*, op. 72». Ο Roland Chaillon σημειώνει ότι «οι διαφορετικές πτυχές της μουσικής μεγαλοφυΐας του Mendelssohn απαιτούσαν έναν ερμηνευτή ικανό να κατανοήσει και να μετουσιώσει την ποικιλία των μουσικών νοημάτων του συνθέτη, όπως και να είναι σε θέση να επιλύει απρόσκοπτα τα πολλά τεχνικά και εκφραστικά προβλήματα». Τις ικανότητες αυτές τις διακρίνει στην εκτελεστική δεινότητα και άψογη μουσικότητα της Κυριακού, «που ερμηνεύει το κοντσέρτο, την φαντασία και τις σπουδές με δύναμη, ακρίβεια και αέρινη δεξιοτεχνία. Την σονάτα, τα παιδικά κομμάτια και τα 7 κομμάτια με λεπτότητα, φινέτσα, βάθος, ευαισθησία, εσωτερικότητα και ένταση· τις παραλλαγές και τα πρελούδια με αντικειμενικότητα και ισορροπία». Θεωρεί την ερμηνεία της «μεγαλοφυή», την εγγραφή του δίσκου «εκπληκτική» και προτρέπει για την αγορά του.[109]

Ο René Dumesnil σε ολοσέλιδο αφιέρωμα στη *Le Monde*, πιστεύει ότι ιστορικά αποκαταστάθηκε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η μουσική αξία του Mendelssohn. Περισσότερο όμως τον συνεπαίρνει η ερμηνευτική στάση της Κυριακού την οποία κατατάσσει ανάμεσα στα πρώτα ονόματα των βιρτουόζων που κυριαρχούν εκείνη την εποχή στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα. Υπογραμμίζει ότι: «μόνον η Ελληνίδα πιανίστα μπορούσε να αποδώσει με τόση θέρμη, ευαισθησία και ακρίβεια το έργο του Mendelssohn, που συνήθως μέχρι τότε παρερμηνευόταν από τους σύγχρονους δεξιοτέχνες, οι οποίοι παρέβλεπαν τη δύναμη και τη φλόγα που υπήρχε μέσα σε αυτό. Σε μία εποχή που η πιανιστική τέχνη παρουσιαζόταν με τρόπο εκθαμβωτικό εξέφρασε

107 Harry Goldsmith, «Mendelssohn: *Songs without words* (complete); *Variations serieuses* in D minor, op. 54, Rena Kyriakou, piano Vox, VBX 411», *High Fidelity*, Ιούνιος 1962, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/44 και Harry Goldsmith, «Mendelssohn: *Concerto for piano and Orchestra*, No 1, in C Minor, op. 25; *Cappricio Brillante*, Op. 22; *Variations Serieuses*, in D Minor, op. 54. Rena Kyriakou, piano; Westphalien Orchestra, Hubert Reichert cond. (in the Concerto) Vienna Symphony, Hans Swarowsky, cond. (in the *Capriccio*). Vox PL 11800 LP – Vox STLP 511800», *High Fidelity*, Μάιος 1962, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/44.

108 Jed Distler, «Mendelssohn: Songs without words / Kyriakou», *Your guide to classical music online* (πηγή: http://www.classicstoday.com/review/review-15526/#sthash.kbohYOMI.dpuf, ημερομηνία πρόσβασης: 13/10/2013).

109 Roland Chaillon, «Les Disques – Un monument: L'enregistrement integral de l'œuvre pour piano de Mendelssohn», *La nouvelle revue pédagogique*, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/42.

την προσωπική της στάση για την ερμηνεία». Θεωρεί ιδιαίτερα ώριμο από μέρους της το ότι: «χρησιμοποιεί την δεξιοτεχνία ως μέσο για να φωτίσει τις λεπτομέρειες της τέχνης του Mendelssohn και όχι για να εντυπωσιάσει. Δημιούργησε με τις εκτελέσεις της μια νέα μουσική γλώσσα, θέτοντας νέες προϋποθέσεις για την ποιότητα της μουσικής ερμηνείας». Αυτό που θαυμάζει περισσότερο στο παίξιμό της είναι η φλόγα, η ρυθμική ακρίβεια, η ασυμβίβαστη και δυναμική ερμηνεία της· χαρακτηριστικά που εκφράζουν την αρρενωπότητα του ήχου της.[110]

Τον Ιούνιο του 1950, για πρώτη φορά, το Conservatoire Nationale de Paris προσκαλεί Έλληνα καλλιτέχνη προκειμένου να συμμετάσχει στην κριτική επιτροπή του ετήσιου διαγωνισμού πιάνου που διοργανώνει το ίδρυμα.[111] Την εξεταστική επιτροπή αποτελούν διακεκριμένοι μουσικοί της εποχής, όπως οι: Claude Delvincourt, διευθυντής του Conservatoire de Paris, Alexis-Roland Manuel Lévy, Paul Loyonnet, Lélia Gousseau, Marcelle Herrenschmidt, Antonio Iglesias και η Ρένα Κυριακού.[112] Έκτοτε η Ελληνίδα μουσικός θα προσκληθεί επανειλημμένα ως μέλος της κριτικής επιτροπής του ετήσιου διαγωνισμού του Conservatoire.[113]

Η θερμή υποδοχή από τους γάλλους μουσικοκριτικούς των ερμηνειών της Κυριακού στον Mendelssohn οδηγεί στην εμφάνισή της στη γαλλική τηλεόραση. Την τελευταία αυτή περίοδο η Κυριακού εμφανίζεται σε ημίωρο αφιέρωμα στον Mendelssohn στη δημόσια τηλεόραση. Στην εκπομπή *Les Grandes Maîtres de la Musique* του Claude Rostand η Κυριακού ερμηνεύει τα *Romances sans paroles*.[114]

Τον Ιούνιο του 1963, η Κυριακού εκλέγεται επίτιμο μέλος της Διεθνούς Εταιρείας Mendelssohn, δίπλα στον Alfred Cortot και τον Pablo Casals.[115] Τον Αύγουστο του ίδιου

110 René Dumesnil, «Les Disques – La Musique de Piano de Mendelssohn», *Le Monde*, 2 Απριλίου 1965, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/45.

111 Θεόδωρος Ν. Συναδινός, «Απ' ό,τι βλέπω κι απ' ό,τι ακούω», *Το Βήμα*, Τρίτη 25 Ιουλίου 1950, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/71· Sophie Spanoudi, «La Quinzaine Musicale – Manifestations Nationales de Musique Grecque – Recital de danses espagnoles – Rena Kyriakou à la radio – Le tenor Lo Giudicce», *Le Messager d' Athenes*, Lundi 30 et Mardi 31 Octobre 1950, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/70· [Άδηλος], «Κίνησις του εικοσιτετραώρου – Καλλιτεχνικά», *Εμπρός* Β – 1638, Παρασκευή 14 Ιουλίου 1950, σ. 2· βλ. «Άλλες δραστηριότητες και διακρίσεις», Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/52, και επίσης πρβλ. Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/4.

112 Θεόδωρος Ν. Συναδινός, «Απ' ό,τι βλέπω κι απ' ό,τι ακούω», *Το Βήμα*, Τρίτη 25 Ιουλίου 1950, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 2/71.

113 Ανακοίνωση, «Διεθνείς τιμητικές διακρίσεις στην Ρένα Κυριακού – Ανεκηρύχθη επίτιμο μέλος στην εταιρεία Μέντελσον», *Ελευθερία*, 26 Ιουνίου 1963, σ. 2· ανακοίνωση, «Η Ρένα Κυριακού Μέλος Ελλανόδικου Επιτροπής», *Ελευθερία*, 3 Αυγούστου 1963, σ. 2· βλ. προφορική μαρτυρία Φραγκίσκης Καζακοπούλου: Γιαννέλου, ό.π., σ. 129· «Ιούνιος 1970: Μέλος της κριτικής επιτροπής στο Concours de Piano του Conservatoire Nationale de Paris»: βλ. Άλλες Δραστηριότητες και Διακρίσεις, Ιούνιος 1970, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/52. Επίσης πρβλ. μαρτυρία της Sophie Lévy, υπεύθυνη του αρχείου του Conservatoire, μέσω ηλεκτρονικής μας επικοινωνίας: Sophie Lévy, Responsable des archives du CNSMDP, 209 avenue Jean Jaurés – 75019 Paris, «Rena Kyriakou», Centre de recherche et d'édition du conservatoire et archives, (ημερομηνία αποστολής: 7 Μαρτίου 2012).

114 Βλ. εκπομπή Claude Rostand, «Les Grandes Maîtres de la Musique – Rena Kyriakou » (προσωπικό αρχείο Παύλου Καλλιγά) και επίσης πρβλ. συναφές τεκμήριο από ηλεκτρονική βάση του ina.fr.

115 Ο ελβετικός τύπος και οι ελβετικοί ραδιοσταθμοί αναγγέλουν την εκλογή της ελληνίδας πιανίστριας Ρένας Κυριακού ως επίτιμου μέλους της Διεθνούς Εταιρείας Mendelssohn, που έδρευε στην Βασιλεία. Το όνομα της καλλιτέχνιδος αναγράφεται πλάι στα ονόματα του Alfred Cortot και του Pablo Casals, που ήταν ήδη επίτιμα μέλη της ίδιας εταιρείας. Σύμφωνα με τα ελβετικά δημοσιεύματα, ο πρόεδρος της Διεθνούς Εταιρείας Mendelssohn, βαρώνος Hugo von Bartholdy, ταυτόχρονα με την εκλογή της, ενεχείρησε στην Ρένα Κυριακού αυτόγραφο του Felix Mendelssohn μεγάλης αξίας. Βλ. Ανακοίνωση, «Διεθνείς τιμητικές διακρίσεις στην Ρένα Κυριακού – Ανεκηρύχθη επίτιμο μέλος στην εταιρεία Μέντελσον», *Ελευθερία*, 26 Ιουνίου 1963, σ. 2 και επίσης πρβλ. Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/4.

έτους, η Γαλλική Κυβέρνηση τιμά την Κυριακού για τις ερμηνείες της στον Mendelssohn και τον Chabrier. Ο Υπουργός Επικρατείας της Γαλλίας, υπεύθυνος για τα πολιτιστικά θέματα Albert Beuret, αποστέλλει επιστολή στη Ρένα Κυριακού, με την οποία της αποδίδει το παράσημο των «Ιπποτών του Τάγματος Γραμμάτων και Τεχνών». Η μουσικός πληροφορήθηκε την παρασημοφόρησή της από έγγραφο το οποίο της διεβίβασε η Γαλλική Πρεσβεία Αθηνών.[116]

116 Ανακοίνωση παρασημοφορίας, «Le Ministre d' Etat chargé des Affaires Culturelles à Madame Rena Kyriakou, professeur de piano au Conservatoire d' Athènes», 20 Αυγούστου 1963, Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/53· Ανακοίνωση, «Γαλλικό παράσημο απενεμήθη στην Ρένα Κυριακού», *Ελευθερία*, 29 Οκτωβρίου 1963, σ. 2 · Λουκία Σπαθάρη, «Έξω από τις κουίντες – Οκτώβριος 1963», *Θέατρο* (Κρήτα), Οκτ. '63 – Σεπτ. '64, σ. 258. Επίσης πρβλ. «Άλλες δραστηριότητες και διακρίσεις», Ι.Μ.Κ. – Α.Ρ.Κ.: φακ. 8/52.

Από την Κρήτη στην Βρετάνη :
Η *Symphonie Diagonale*[1] (2008) του Αλέξανδρου Μαρκέα

Ανδριάνα Σουλελέ

Οι στενές πολιτισμικές και ιδεολογικές ανταλλαγές μεταξύ της Ελλάδας και της Γαλλίας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, (οι οποίες αναπτύσσονται ήδη από τον 19ο αιώνα για ιστορικούς και πολιτικούς λόγους) καθιστούν την γαλλική πρωτεύουσα πόλο έλξης για πληθώρα Ελλήνων μουσικών, συνθετών, παιδαγωγών και μουσικολόγων, οι οποίοι γαλουχούνται από την γαλλική κουλτούρα. Το γεγονός αυτό ευνοεί σαφώς τις επιρροές αλλά και τη διαμόρφωση της ελληνικής μουσικής σκέψης, δημιουργίας, πράξης και διδασκαλίας από τα γαλλικά μουσικά ρεύματα και παιδαγωγικά πρότυπα της εποχής αντίστοιχα, αλλά επιτρέπει ταυτόχρονα και την ευρύτερη διάδοση έργων Ελλήνων συνθετών όπως η Ρένα Κυριακού, ο Ιάννης Ξενάκης, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Γεώργιος Κουρουπός και ο Γεώργιος Απέργης. Σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο που εξελίσσεται και διαμορφώνεται ανάλογα με την πάροδο του χρόνου, μια νέα γενιά μουσικών δημιουργών, γεννημένων τις δεκαετίες του 1960 και 1970, όπως ο Αλέξανδρος Μαρκέας, η Γεωργία Σπυροπούλου και ο Νικόλας Τζώρτζης, σπουδάζουν, εργάζονται και διαπρέπουν μέχρι σήμερα σε γαλλικό έδαφος.

Ο Αλέξανδρος Μαρκέας εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1987 για να τελειοποιήσει τις πιανιστικές του σπουδές με τον Alain Planés στο Ωδείο του Παρισιού, όπου ειδικεύτηκε στον αυτοσχεδιασμό, ενώ ταυτόχρονα παρακολούθησε μαθήματα ανάλυσης, μουσικής γραφής και σύνθεσης με τους Michèle Reverdy, Guy Reibel, Michaël Levinas, Laurent Cuniot, Marc-André Dalbavie και Luis Naon (Ωδείο του Παρισιού, IRCAM). Ασχολείται ενεργά με την σύνθεση τα τελευταία είκοσι χρόνια και από το 2003 διδάσκει αυτοσχεδιασμό[2] στο Ωδείο του Παρισιού. Το μουσικό ιδίωμα του Μαρκέα παρουσιάζει σαφείς επιρροές από την ηλεκτρονική και φασματική μουσική (Tristan Murail, Gérard Grisey), την πολυρυθμία και την πολυμετρία (György Ligeti), την φιλοσοφία και την μουσική του Ιάννη Ξενάκη και φανερώνει μια ιδιαίτερη μεταχείριση του ήχου ως πλαστικό, εύπλαστο υλικό (matière plastique).[3] Τα έργα του, βασισμένα πολύ συχνά στον αυτοσχεδιασμό, εμπνέονται από την αρχιτεκτονική, το θέατρο,[4] την ζωγραφική

[1] Εφεξής, θα αναφερόμαστε στο συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιώντας την ελληνική μετάφραση του τίτλου.

[2] Ο συνθέτης διδάσκει μαζί με τον Vincent Lê Quang τον *αναπαραγωγικό αυτοσχεδιασμό* (*improvisation générative*). Απελευθερωμένος από κάθε τονικό ή τροπικό ιδίωμα, αυτός ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται στον ήχο και στις παραμέτρους του και τροφοδοτείται από την έρευνα γύρω από την τζαζ και τις σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης. Suzana Kubik, «Alexandros Markeas: enseigner l'improvisation, c'est enseigner la démocratie», *France Musique* (on line), 17 Ιανουαρίου 2016 <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/alexandros-markeas-enseigner-l-improvisation-c-est-enseigner-la-democratie-915 [πρόσβαση 28/04/2017].

[3] Αλέξανδρος Μαρκέας, συνέντευξη στην Ανδριάνα Σουλελέ και την Λορέντα Ράμου, Παρίσι, 9 Δεκεμβρίου 2015.

[4] Συνεργάζεται με διάφορους σκηνοθέτες, όπως οι Jean-François Peyret, Jean Boilot, Etienne Pommeret, May Bouhada και γράφει μουσική για το θέατρο και για τον κινηματογράφο. Βλέπε το βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη στην προσωπική του ιστοσελίδα <http://www.alexandros-markeas.net/html_fr/biographie/biographie.php [πρόσβαση 28/04/2017].

και τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα (εγκαταστάσεις, βίντεο, διαδίκτυο), με στόχο την δημιουργία νέων εναλλακτικών μορφών συναυλιών και ειδικών συνθηκών μουσικής ακρόασης που ξεπερνούν το παραδοσιακό πρότυπο.[5] Πολλές συνθέσεις του έχουν επίσης παιδαγωγικό χαρακτήρα και είναι γραμμένες για παιδιά και για ερασιτεχνικά σύνολα. Σημαντική πηγή ενδιαφέροντος και έμπνευσης αποτελεί η γλώσσα διαφόρων μουσικών παραδόσεων, κυρίως των μεσογειακών, με κυρίαρχη βέβαια την ελληνική (δημοτικό τραγούδι, βυζαντινή μουσική, ρεμπέτικο), καθώς και η γνωριμία του με μουσικούς από διάφορες χώρες που ειδικεύονται επίσης στον αυτοσχεδιασμό.

Κατ' επέκταση, τα παραπάνω γνωρίσματα προσθέτουν μια «χρονική» διάσταση στη μουσική δημιουργία του συνθέτη, η οποία αντανακλά τόσο τα προσωπικά του βιώματα, όσο και την κοινωνική και πολιτική του συνείδηση:[6] αυτή η διάσταση είναι *μελλοντική* για τα έργα που εκφράζουν έναν προβληματισμό για την μουσική πρόσληψη και ακρόαση με τα σημερινά τεχνολογικά μέσα (διαδίκτυο, youtube, deezer, κλπ.),[7] *παροντική* για αυτά που αποτελούν ένα πολιτικό μουσικό μανιφέστο εμπνευσμένο από την ελληνική και διεθνή επικαιρότητα (όπως το *Trois fois hellas*, 2013, έργο το οποίο αναφέρεται στην ελληνική κρίση ή το *Bacchanales*, 2010, έργο το οποίο σχολιάζει την άνοδο της ακροδεξιάς), και, τέλος, *παρελθοντική* για αυτά που φανερώνουν μια σχέση με την ελληνική και γενικότερα την μεσογειακή μουσική παράδοση (*Ταξίμι*, 2004), η οποία προέρχεται και τροφοδοτείται από την αγάπη για την ελαφρολαϊκή μουσική του πατέρα του, Λυκούργου Μαρκέα (συνθέτη γνωστών τραγουδιών, όπως οι *Άσπρες κορδέλες*).[8]

Αυτήν την *παρελθοντική* διάσταση αντιπροσωπεύει η *Διαγώνια Συμφωνία*, έργο για σόλο σοπράνο, φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, κοντραμπάσσο, πιάνο και ηλεκτροακουστικά μέσα, το οποίο γράφτηκε το 2008 μετά από παραγγελία του Γαλλικού Εθνικού Κέντρου Μουσικής Δημιουργίας (CIRM). Πολύπλευρη σύνθεση, η *Διαγώνια Συμφωνία* αποτελεί μέρος ενός κύκλου έργων του Μαρκέα που χρησιμοποιεί το βίντεο και συσχετίζει τον μουσικό με την ίδια του την εικόνα βιντεοσκοπημένη, έτσι ώστε η εικόνα να ενσωματώνεται στον μουσικό λόγο και να γίνεται στοιχείο προνομιακής ακρόασης.[9] Το εν λόγω έργο συνδυάζει με ένα μοναδικό τρόπο μια πληθώρα εκφραστικών μέσων (ζωντανή σκηνική μουσική, ντοκυμαντέρ, μουσικό φιλμ, διαδραστικό μουσικό βίντεο, road-movie), για να διηγηθεί μια μουσική και να εκφράσει, σύμφωνα με τον συνθέτη, ένα προσωπικό μονοπάτι.[10] Έχοντας αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, η *Διαγώνια Συμφωνία* γεννιέται με την επιθυμία του Μαρκέα να μιλήσει για προφορικές μουσικές με τις οποίες μεγάλωσε (ελληνική παραδοσιακή μουσική) ή τις οποίες θαύμαζε, όπως η τζαζ, και για άλλες τις οποίες έμαθε στην πορεία, όπως η

[5] Ό.π.

[6] Katerina Levidou, «Markeas, Alexandros», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, https://www-oxfordmusiconline-com.rprenet.bnf.fr/subscriber/article/grove/music/2271015 [πρόσβαση 28/04/2017].

[7] Σύμφωνα με τον συνθέτη, στόχος του είναι η διαμόρφωση της ηχητικής καθημερινότητας (*quotidien sonore*), του τρόπου με τον οποίο ακούμε μουσική σήμερα με τα μαζικά μέσα διάδοσης και ακρόασης μουσικής, σε ποιητική ενέργεια. Βλέπε την βιντεοσκοπημένη ομιλία του συνθέτη στα πλαίσια του Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογίας, *Το τριπλό ταξίδι: Μουσικές ανταλλαγές ανάμεσα στην Ελλάδα, τη Γαλλία και την Γερμανία, από το 1945 έως τις μέρες μας*, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα την περίοδο 27-29 Νοεμβρίου 2013 <https://vimeo.com/80608948 [πρόσβαση 28/04/2017].

[8] Ό.π.

[9] Alexandros Markeas, «Notes sur la musique. De nouveaux espaces poétiques», *Présentation de la Symphonie Diagonale,* 2008, σ. 4.

[10] Alexandros Markeas, «Un projet. Un mélange de genres», *Présentation de la Symphonie Diagonale,* 2008, σ. 3.

μουσική της Βρετάνης και να τις συνδυάσει με την γραμμένη μουσική, αυτήν που γράφει ο ίδιος εμπνεόμενος από τους ανθρώπους που γνώρισε και την μουσική που ερμηνεύουν.[11]

Χαράζοντας ένα διαγώνιο μουσικό ταξίδι από την Κρήτη στην Βρετάνη,[12] το ντοκυμαντέρ σε σκηνοθεσία Lionel Escama παρουσιάζει τις συναντήσεις με μουσικούς και χώρους που φέρουν μια ιδιαίτερη ηχητική ταυτότητα, καθώς και βιντεοσκοπημένες μουσικές παραστάσεις και αυτοσχεδιασμούς.[13] Πρωταγωνιστές του έργου είναι ένας οργανοπαίχτης λύρας και κατασκευαστής οργάνων από την Κρήτη, ένας κοντραμπασσίστας από την Μασσαλία, ένας οργανίστας από την Annecy, ένας πιανίστας από το Παρίσι και μια τραγουδίστρια από τη Βρετάνη (Μπρεστ), οι οποίοι αποκαλύπτουν τον μουσικό τους κόσμο στον Μαρκέα μέσα από διάφορες συνεντεύξεις και ερμηνείες συγκεκριμένων έργων, κάποιων μάλιστα που γράφτηκαν αποκλειστικά από τον συνθέτη για τις ανάγκες του ντοκυμαντέρ. Η αρχή και το τέλος του φιλμ σφραγίζεται με τις συναυλίες παραδοσιακής κρητικής και «κέλτικης» μουσικής του Στέλιου Πετράκη και της Annie Ebrel, οι οποίοι ζωντανεύουν μια παράδοση βαθιά ριζωμένη στη συλλογική μνήμη, προσπαθώντας ταυτόχρονα να βρουν νέους τρόπους έκφρασης.[14] Ο κοντραμπασσίστας Barre Phillips αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικού αυτοσχεδιαστή, ο οποίος κατάφερε προοδευτικά να κάνει μουσική μόνο μέσω αυθόρμητων χειρονομιών γνωρίζοντας τον παραμικρό ήχο που μπορεί να παραχθεί στο κοντραμπάσσο, ενώ οι ερμηνευτές Jean Christophe Revel και Vincent Leterme είναι βιρτουόζοι μουσικοί, οι οποίοι ανανεώνουν συνεχώς την εκτελεστική τους πρακτική μέσα από διάφορα πρότζεκτ νέων συνθετών.[15] Η αυτοσχέδια, προφορική μουσική συναντά την γραπτή και δημιουργείται έτσι μια ιδιαίτερη σχέση μεταξύ συλλογικής μνήμης, παράδοσης και σύγχρονης δημιουργίας.[16]

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, η πρωτότυπη συνθετική δουλειά[17] του Μαρκέα χωρίζεται, σύμφωνα με τον ίδιο, σε τρία επίπεδα: το πρώτο αφορά στην δημιουργία μουσικών, προσωπικών σχολίων που εμπνέονται από τους αυτοσχεδιασμούς και τα κομμάτια που ερμηνεύουν ο Στέλιος Πετράκης, ο Barre Phillips και η Annie Ebrel στο φιλμ. Έτσι αναπτύσσεται μεταξύ τους ένας διάλογος, ένα ενδιαφέρον «μουσικό παιχνίδι»[18]. Στην περίπτωση των μουσικών, Jean Christophe Revel και Vincent Leterme, τα κομμάτια που παίζουν στο φιλμ συνδιαλέγονται με αυτά που εκτελούνται επί σκηνής από τους ίδιους, δημιουργώντας έτσι μια σύζευξη μεταξύ μαγνητοσκοπημένης και ζωντανής ερμηνείας, ένα «φαντασιακό συμφωνικό σύμπαν»[19] (βλέπε το μέρος *Duo*

[11] Αλέξανδρος Μαρκέας, συνέντευξη στην Ανδριάνα Σουλελέ, Παρίσι, 21 Μαΐου 2016.

[12] Αν και ο μουσικός συνδυασμός της Κρήτης και της Βρετάνης φαίνεται να είναι σχεδόν τυχαίος ή αναμενόμενος λόγω των προγενέστερων γνωριμιών του συνθέτη με τους μουσικούς, η επιλογή της Κρήτης ίσως είναι πιο συνειδητή. Σύμφωνα με τον ίδιο, υπάρχει η επιρροή από τον Ross Daly, ο οποίος θεωρεί ότι η κρητική είνα η πραγματική τροπική μουσική, καθώς σε αντίθεση με άλλα μέρη της Ελλάδος που επικοινωνούν περισσότερο με τα Βαλκάνια, αυτή συγγενεύει περισσότερο με τις τροπικές μουσικές της Μεσογείου. Ό.π.

[13] Ό.π.

[14] Ό.π.

[15] Ό.π.

[16] Lionel Escama, «Symphonie Diagonale. Un road-movie musical», *Présentation de la Symphonie Diagonale,* 2008, σ. 5.

[17] Σύμφωνα με την παρτιτούρα (αντίγραφο της οποίας μας παραχώρησε ο συνθέτης), το έργο χωρίζεται στα εξής μέρη: *Introduction (amanès), Episode Vincent 1 (en buvant son café), Commentaire Crète, Episode Vincent 2 (au piano), Jam session avec Barre Phillips, Commentaire 2 Bretagne, Duo Leterme, Finale*.

[18] Alexandros Markeas, «Le projet. Un mélange de genres», ό.π.

[19] Ό.π.

Leterme). Το δεύτερο επίπεδο αφορά το ηλεκτροακουστικό μέρος του έργου, το οποίο βασίζεται στον ήχο του φιλμ: ομιλίες, θόρυβοι, μαγνητοφωνημένα ηχητικά τοπία, ήχοι από κλασικά μουσικά όργανα αποτελούν το υλικό του Μαρκέα που παραποιείται ή μεταμορφώνεται ανάλογα με την ταχύτητα του ήχου και την μετακίνησή του στον χώρο, έτσι ώστε να αναδειχθεί η ιδιαίτερη εκφραστική του δύναμη.[20] Ο συνθέτης τονίζει πως ο συνολικός ήχος βγαίνοντας από τα ηχεία επιδιώκει να δημιουργήσει μια ονειρική διάσταση, κάτι γνώριμο, αλλά και ταυτόχρονα παραμορφωμένο με τρόπο ποιητικό.[21] Τέλος, το τρίτο επίπεδο αφορά την ενόργανη σύνθεση για το φιλμ για επτά μουσικούς και ηλεκτροακουστικά μέσα, η οποία ερμηνεύεται από το σύνολο Sillages[22] υπό την διεύθυνση του Renaud Dejardin. Το ορχηστρικό μέρος βρίσκεται σε συνεχή διάλογο και αλληλεπίδραση με τα προηγούμενα στοιχεία, μεταμορφώνοντας προοδευτικά τις μουσικές προτάσεις των ερμηνευτών Ebrel, Phillips και Πετράκη στο ντοκυμαντέρ (βλέπε τον αυτοσχεδιασμό του Barre Phillips και το μέρος *Jam Session*).

Εξετάζοντας πιο αναλυτικά το έργο και ειδικότερα τον αυτοσχεδιασμό του Πετράκη στην λύρα, το τραγούδι της Ebrel και στη συνέχεια τα αντίστοιχα μουσικά σχόλια του Μαρκέα για την Κρήτη και την Βρετάνη, διαπιστώνουμε ενδιαφέρουσες ομοιότητες, όσον αφορά στην πρόσληψη της κάθε μουσικής παράδοσης και στον τρόπο που αυτή μεταφράζεται και διαφοροποιείται μέσα από το πρίσμα του συνθέτη. Ο ίδιος σημειώνει πως αν υπάρχει μια ομοιότητα μεταξύ των δυο παραδόσεων, αυτή έγκειται στο ρυθμικό επίπεδο («ρυθμοί παραζάλης») και όχι στο τροπικό, καθώς οι τρόποι που χρησιμοποιούνται στην παραδοσιακή μουσική της Βρετάνης είναι διαφορετικοί και δεν βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό.[23] Χωρίς να γράφει τροπικά, ο Μαρκέας τονίζει πως σε κάθε περίπτωση θέλει να υπάρχει το «ηχητικό άρωμα» της αυθεντικής τροπικής μελωδίας, το οποίο παραποιεί στην συνέχεια με εντελώς ελεύθερο τρόπο και μεταμορφώνει σε κάτι καινούργιο.[24] Φροντίζει ωστόσο να διατηρείται η ηχητική της μνήμη.[25] Σε ποια σημεία μπορούμε ακόμα να αναγνωρίσουμε την αυθεντική μουσική των δυο ερμηνευτών και πώς αυτή συνδυάζεται με την δική του μουσική γλώσσα;

Στο σχόλιο της Κρήτης, η επιρροή από την κρητική μουσική διαφαίνεται μόνο στο φωνητικό μέρος για υψίφωνο,[26] όπου ο συνθέτης «παραφράζει» σε ένα βαθμό το επαναληπτικό μοτίβο που ακούμε από την λύρα (παράδειγμα 1, μ. 6-10). Στην συνέχεια αυτό το μοτίβο εμπλουτίζεται, αναπτύσσεται και παραλλάσσεται ρυθμικά και μελωδικά (παράδειγμα 2, μ. 13-16, 19-24, πιο μεγάλα διαστήματα προοδευτικά και κατ' επέκταση πιο διάφωνα) μέχρι να χάσει κάθε σχέση με το μουσικό πρότυπο που το ενέπνευσε (παράδειγμα 3, μ. 25-35) και να επανέλθει τροποποιημένο (παράδειγμα 4, μ. 53-59) για να αλλάξει πάλι στο τέλος (παράδειγμα 5, μ. 70-72).

[20] Το ηλεκτροακουστικό μέρος πραγματοποιήθηκε με την βοήθεια του Alexis Baskind, τεχνικού ήχου και ειδικού στην μουσική πληροφορική και του Julien Aléonard, τεχνικού ήχου, στο CIRM.

[21] Αλέξανδρος Μαρκέας, συνέντευξη στην Ανδριάνα Σουλελέ, Παρίσι, 21 Μαΐου 2016.

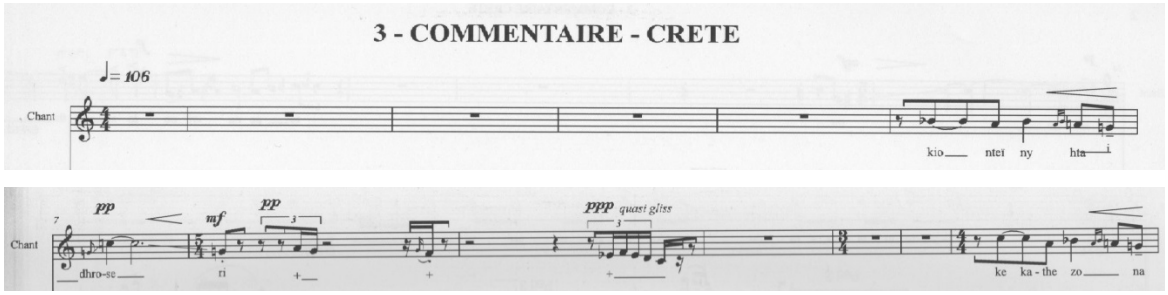
[22] Το εν λόγω σύνολο αποτελείται από τους Donatienne Michel Dansac (φωνή), Sophie Deshayes (φλάουτο), Jean Marc Fessard (κλαρινέτο), Vincent Leterme (πιάνο), Lyonel Schmit (βιολί), Gilles Deliège (βιόλα), Didier Meu (κοντραμπάσσο).

[23] Αλέξανδρος Μαρκέας, συνέντευξη στην Ανδριάνα Σουλελέ, Παρίσι, 21 Μαΐου 2016.

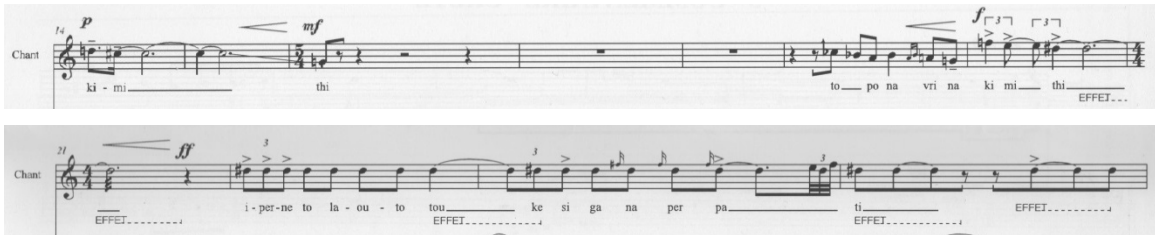
[24] Ό.π.

[25] Ό.π.

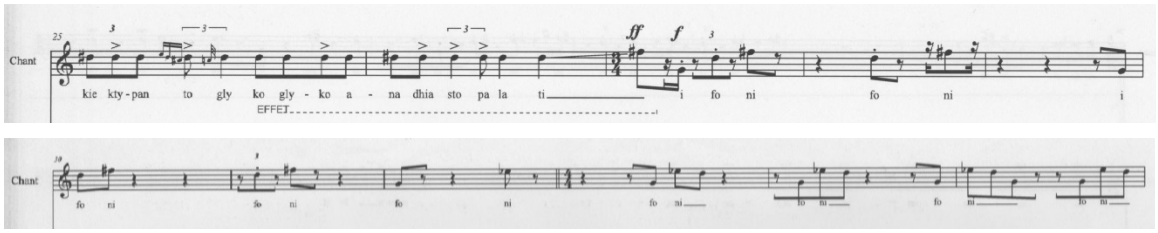
[26] Το κείμενο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σε αυτό το μέρος είναι ένα διασκευασμένο απόσπασμα από τον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Παρά το ελληνικό κείμενο, ο Μαρκέας επιλέγει συνειδητά μια Γαλλίδα υψίφωνο επιθυμόντας τα ελληνικά να ηχούν σαν την διάλεκτο της Βρετάνης. Ο ήχος των λέξεων τον ενδιαφέρει περισσότερο απ' ότι η καθαυτή γλώσσα ή το κείμενο. Στο σχόλιο της Βρετάνης, το ελληνικό κείμενο χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να ηχεί περισσότερο σαν μέλισμα. Ό.π.



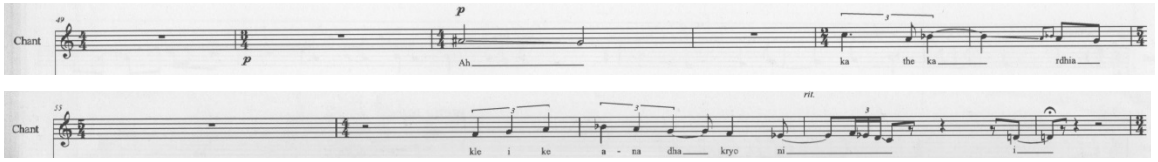
Παράδειγμα 1: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète », *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 1 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



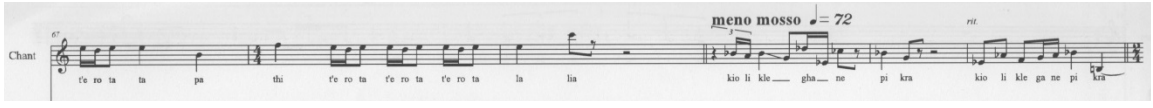
Παράδειγμα 2: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 2 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



Παράδειγμα 3: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 3 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



Παράδειγμα 4: Αλέξανδρος Μαρκέας, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 5 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]

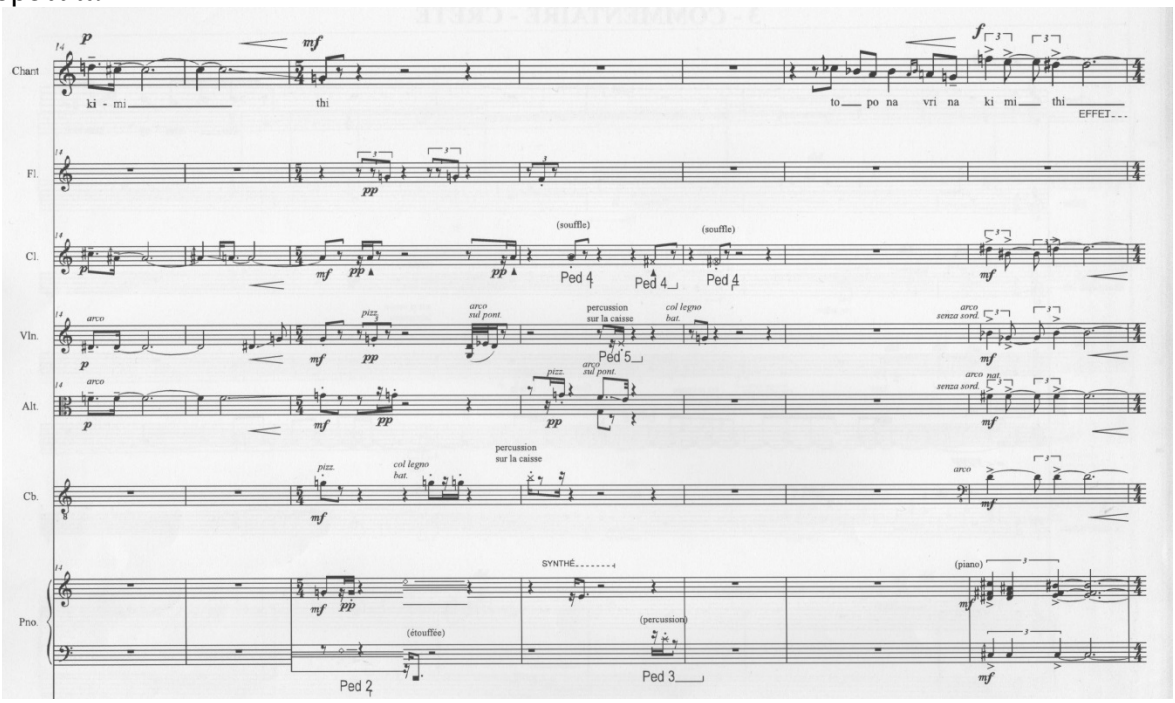


Παράδειγμα 5: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 6 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]

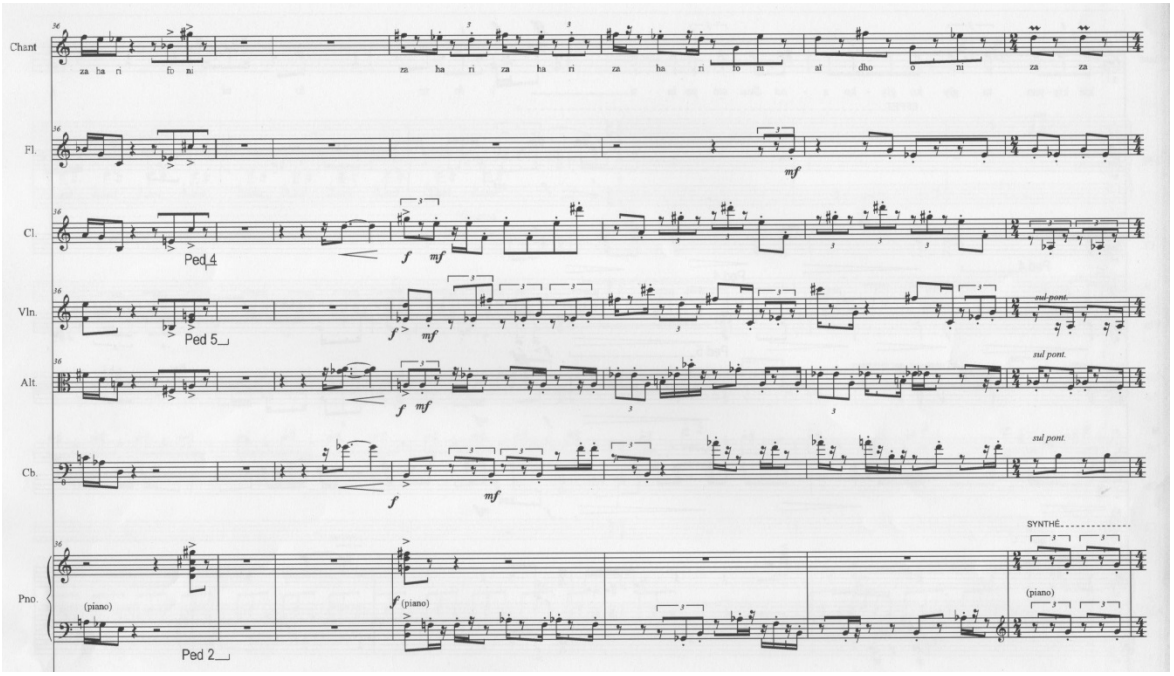
Η χαρακτηριστική μουσική γλώσσα του Μαρκέα διαφαίνεται στο ενόργανο συνοδευτικό μέρος, το οποίο αποκαλύπτει μια πολυρυθμική γραφή, κρουστούς ήχους τόσο στα έγχορδα (*percussion corde sur la manche, percussion sur la caisse*, κλπ.)[27] όσο και στο πιάνο (*percussion*), καθώς και ένα εξαιρετικά διάφωνο άκουσμα. Αυτά τα χαρακτηριστικά φέρνουν το εν λόγω μέρος αρχικά σε αντίθεση με το φωνητικό μέρος (παράδειγμα 6, μ. 14-20), μέχρι και τα δυο μέρη (ενόργανο και φωνητικό) να φτάσουν

[27] Κρούση πάνω στη χορδή στο μανίκι του οργάνου, κρούση πάνω στο ηχείο του οργάνου.

σε μια εύθραστη «συμφωνία» (παράδειγμα 7, μ. 36-42) που δεν θα διαρκέσει για πολύ. Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει πως πολύ συχνά στα έργα του το τονικό, μελωδικό μέρος βρίσκεται στην φωνή, ενώ η οργανική συνοδεία είναι τελείως διαφορετική (πιο ρυθμική, διάφωνη, σχεδόν ατονική), έτσι ώστε να υπάρχει μια σχέση μεταξύ ενός ηχητικού κόσμου γνώριμου και ενός άλλου τελείως ξένου που ωθεί να τον ακούμε διαφορετικά.[28]



Παράδειγμα 6: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 2 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



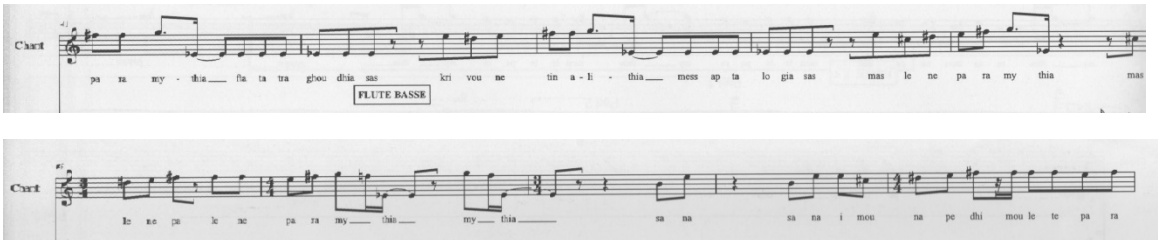
Παράδειγμα 7: Alexandros Markeas, «Commentaire – Crète», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 4 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]

[28] Ό.π.

Όσον αφορά στην παραδοσιακή μουσική της Βρετάνης, αυτή χαρακτηρίζεται κυρίως από τα *kan-ha-diskan*, και τα *gwerz*, τραγούδια που έχουν άρρηκτη σχέση με τον τόπο που τα γέννησε. Στο ντοκυμαντέρ, η γαλλίδα τραγουδίστρια Annie Ebrel[29] τραγουδά και χορεύει μαζί με τον Marcel Guilloux[30] ένα τραγούδι-μνήμη της μουσικής του χωριού που χρησιμοποιεί την τεχνική *kan-ha-diskan* (chant et re-chant, chant et contre chant). Πρόκειται για μια τεχνική ενός τραγουδιού *a cappella* που χορεύεται ταυτόχρονα από δύο ή περισσότερους τραγουδιστές. Ο πρώτος τραγουδιστής ερμηνεύει το κουπλέ, το οποίο επαναλαμβάνεται από τον δεύτερο τραγουδιστή ξεκινώντας από τις τελευταίες συλλαβές του πρώτου. Ακολουθώντας την ίδια μουσική διαδικασία όπως προηγουμένως, ο Μαρκέας προσπαθεί με τον δικό του τρόπο να αναπαράγει στο φωνητικό μέρος[31] το επαναλαμβανόμενο μελωδικό και ρυθμικό μοτίβο που χαρακτηρίζει το τραγούδι της Εμπρέλ. Ο σπασμωδικός ρυθμός (saccadé), οι επαναληπτικές ρυθμικές φράσεις δύο ή τριών συλλαβών κάνουν την φωνή να μοιάζει σχεδόν με κρουστό όργανο (παράδειγμα 8, μ. 1-13) μέχρι να αποκτήσει έναν ρόλο πιο μελωδικό, ο οποίος απομακρύνεται τελικά σε σημαντικό βαθμό από το αυθεντικό μουσικό πρότυπο (παράδειγμα 9, μ. 41-50).



Παράδειγμα 8: Alexandros Markeas, «Commentaire – Bretagne», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 1-2 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



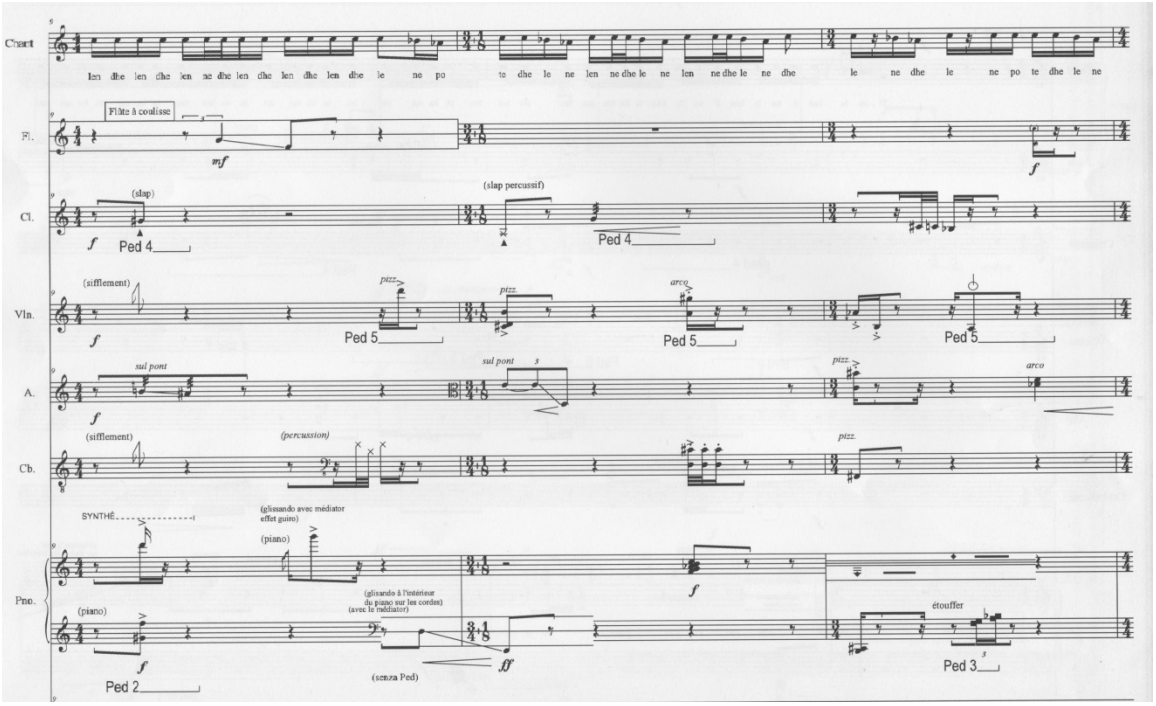
Παράδειγμα 9: Alexandros Markeas, «Commentaire – Bretagne», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 7 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]

[29] Γαλλίδα τραγουδίστρια από την Βρετάνη, η οποία ερμηνεύει τα χαρακτηριστικά τραγούδια του τόπου της εμπλουτίζοντας ταυτόχρονα το ρεπερτόριο της με μουσικές άλλων παραδόσεων. Βλέπε την ιστοσελίδα της Ebrel <http://annie-ebrel.com/bio/ [πρόσβαση 28/04/2017].

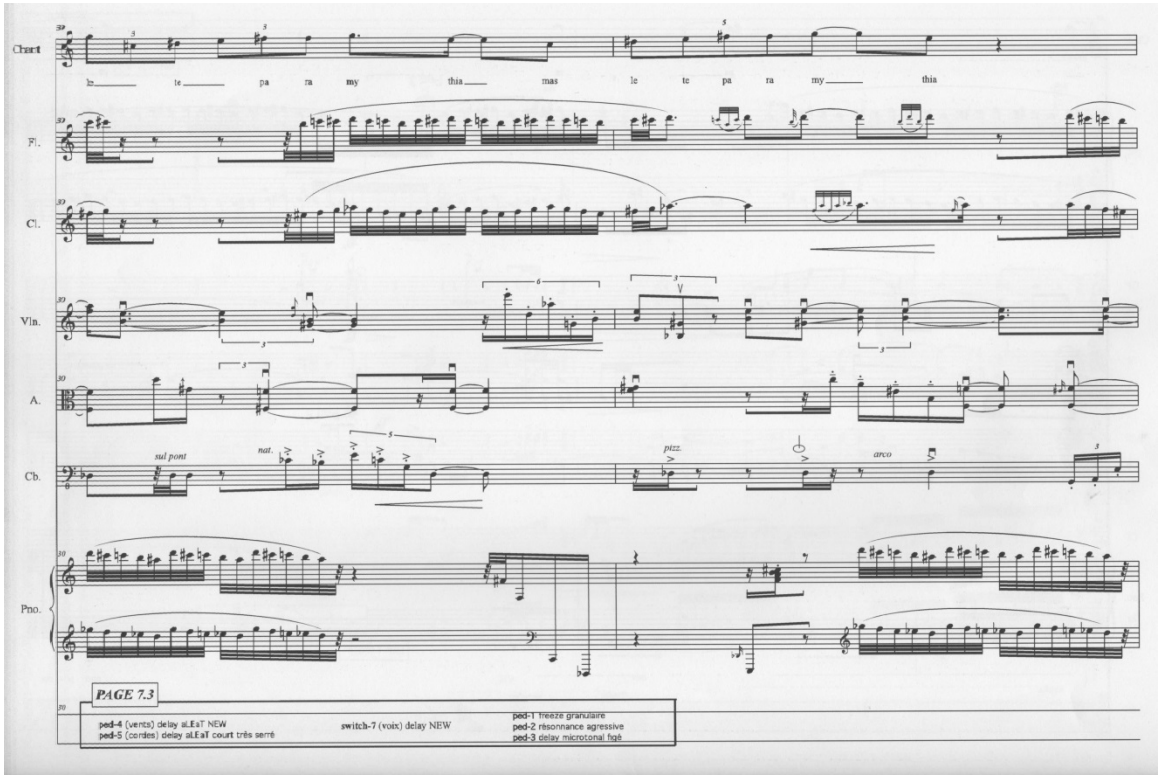
[30] Ο Marcel Guilloux είναι ερασιτέχνης τραγουδιστής και το επάγγελμα του είναι γεωργός.

[31] Ο συνθέτης χρησιμοποιεί σε αυτό το μέρος ελληνικό κείμενο που έγραψε ο ίδιος. Ό.π.

Η οργανική συνοδεία (παράδειγμα 10, μ. 9-11 / παράδειγμα 11, μ. 30-31) στο σχόλιο της Βρετάνης παρουσιάζει τα ίδια γνωρίσματα με αυτή του μουσικού σχολίου της Κρήτης (διάφωνα διαστήματα, πολυρυθμία, ατονικότητα). Και στις δυο περιπτώσεις, ο Μαρκέας χρησιμοποιεί το πιάνο (με χρήση μπαγκέτας ή πένας: *baguette dure*, *friction, sons percussifs* / χτυπήματα πάνω στις χορδές, κλπ.), τα έγχορδα (*con legno battuto percussif*, *archet écrasé*, κλπ.) και τα πνευστά (*slap percussif*, κλπ.) ως κρουστά, δημιουργώντας έτσι διαφορετικά ηχητικά ακούσματα που εμπλουτίζουν το συνολικό αποτέλεσμα.



Παράδειγμα 10: Alexandros Markeas, «Commentaire – Bretagne», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 2 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]



Παράδειγμα 11: Alexandros Markeas, «Commentaire – Bretagne», *Symphonie Diagonale*, 2008, σ. 7 [αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης σε μορφή PDF]

Σε αυτό το σημείο διαφαίνεται η τάση του συνθέτη να ξεπερνά τον παραδοσιακό τρόπο παιξίματος ενός κλασικού οργάνου και να πειραματίζεται με νέους τρόπους παραγωγής ήχου, αυθόρμητους ή τυχαίους (action accidentelle sur l'instrument). Ο Μαρκέας αναφέρει πως επιθυμεί να γράφει με τον παραδοσιακό κλασικό τρόπο για ένα όργανο, που να είναι εύκολα αναγνωρίσιμος από το ευρύ κοινό, και προοδευτικά να αλλάζει το ηχητικό αποτέλεσμα, έτσι ώστε στην πορεία ο ήχος να χάνεται. Αυτό που τον ενδιαφέρει ουσιαστικά είναι η διαδρομή από το σημείο όπου η μουσική εκφράζει κάτι συγκεκριμένο μέχρι το σημείο όπου ο ήχος υπάρχει μόνο για τον ήχο και το αντίστροφο.[32] Η χρήση του ήχου ως εύπλαστου υλικού, η μουσική θορύβου, οι ηχητικές εφευρέσεις, αλλά και η μουσική βασισμένη σε αναμνήσεις και αρχέτυπα κλασσικών οργάνων είναι πεδία αντιθετικά που τον εκφράζουν ιδιαίτερα και στο εν λόγω έργο εφαρμόζονται σε σημαντικό βαθμό.[33]

Η έκδηλη έμπνευση - επιρροή από την παραδοσιακή μουσική, η ρυθμική και μελωδική παράφρασή της, η οποία αναπτύσσεται και μεταλάσσεται σε ένα σχόλιο που φέρει τελικά την προσωπική μουσική σφραγίδα του Μαρκέα, κυρίαρχη ιδίως στην ενόργανη συνοδεία και στο ηλεκτροακουστικό μέρος, δημιουργεί τελικά ενα «ηχητικό άρωμα» γνώριμο στον ακροατή, μια μνήμη που χάνεται σταδιακά για να δώσει τη θέση της σε ένα πιο σύγχρονο άκουσμα. Έτσι ο διάλογος μεταξύ παράδοσης και σύγχρονης δημιουργίας επιτυγχάνεται με έναν μοναδικό τρόπο που φέρνει πιο κοντά επίσης δυο διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, της Κρήτης και της Βρετάνης. Σε αυτό το σημείο μάλιστα έγκειται η πρωτοτυπία του Αλέξανδρου Μαρκέα σε σχέση με προγενέστερους Έλληνες συνθέτες. Αν το έργο του Αιμίλιου Ριάδη, του Ιάννη Ξενάκη, του Μίκη Θεοδωράκη ή του Γιώργου Κουρουπού παρουσιάζει τόσο στοιχεία της ελληνικής

[32] Ό.π.
[33] Ό.π.

παραδοσιακής μουσικής (χρωματισμός, τροπικότητα, μικροδιαστήματα, σύνθετοι ρυθμοί όπως 7/8, κλπ.), όσο και χαρακτηριστικά λόγιων μουσικών ρευμάτων που αναπτύχθηκαν στο γαλλικό έδαφος όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο δωδεκαφθογγισμός, ο σειραϊσμός, η ηλεκτροακουστική μουσική, τα οποία ζυμώθηκαν σύμφωνα με την δική τους προσωπική μουσική γλώσσα, δεν θέτει σε καμία περίπτωση έναν προβληματισμό γύρω από την παραδοσιακή γαλλική μουσική. Έχοντας μια ισχυρή μουσική παράδοση, η οποία αποτέλεσε πλούσια πηγή έμπνευσης, οι εν λόγω Ελληνες συνθέτες δεν ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα να γνωρίσουν την γαλλική μουσική παράδοση και ίσως αυτό το φαινόμενο να εξηγείται σε ένα βαθμό από τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Οι μουσικοί δεσμοί φαίνεται όμως να παίρνουν άλλη τροπή και να αλλάζουν υπόσταση ριζικά με το εν λόγω έργο του Μαρκέα, του οποίου ο τίτλος *συμφωνία* επιλέχθη για να δηλώσει την αρμονική συνάντηση διαφορετικών στοιχείων και κυρίως διαφορετικών παραδόσεων που δεν θα μπορούσαν να συνευρεθούν υπό άλλες συνθήκες.[34] Η *Διαγώνια Συμφωνία* σηματοδοτεί έτσι την απαρχή μιας νέας δημιουργικής περιόδου ανταλλαγών μεταξύ Ελλάδας και Γαλλίας, η οποία χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ισορροπία στην αφομοίωση στοιχείων λόγιας και παραδοσιακής μουσικής. Και σίγουρα αυτή η αλλαγή ίσως να μην είχε επέλθει αν οι ανησυχίες και οι προσωπικές έρευνες του συνθέτη για τις μουσικές παραδόσεις διαφόρων χωρών, δεν τον έφερναν σε ουσιαστική επαφή με μουσικούς διαφορετικών εθνικοτήτων. Ο ίδιος ο Μαρκέας σημειώνει τα εξής:

> Αγαπώ πολύ την επαφή με ερασιτέχνες μουσικούς. Ο δεσμός τους με την μουσική είναι αποκομμένος από οποιοδήποτε άγχος, ανησυχία και κάθε προσωπική προβολή, σε αντίθεση συχνά με τους επαγγελματίες μουσικούς. Δεν κρύβουν την ευχαρίστησή τους και αφιερώνονται ολοκληρωτικά στην ερμηνεία ενός έργου. Παρά κάποια τεχνικά ελαττώματα, καταφέρνουν να εκφράσουν μια μεγάλη ευαισθησία και έναν απίστευτο δυναμισμό σε αυτό που αναλαμβάνουν.[35]
>
> Προσπαθώ να καταλάβω τους μουσικούς, τον τρόπο με τον οποίο δρουν, την προσωπικότητά τους σε σχέση με τη μουσική τους. Προσπαθώ να κατανοήσω την σχέση τους με το επαγγελματικό κύκλο που τους περιλαμβάνει, τις στρατηγικές τους ανάδειξης και τις συνέπειες αυτών στην ίδια τους τη δουλειά.[36]

Και ο στόχος είναι η δημιουργία μουσικής η οποία εμπνέεται, διαμορφώνεται και ανανεώνεται μέσα από αυτή την ερευνητική διαδικασία. Μέσα από το βλέμμα των μουσικών του ντοκυμαντέρ, την ανταλλαγή προσωπικών αναμνήσεων και τον διάλογο μεταξύ μουσικών με τις οποίες μεγάλωσε, γνώρισε και αγάπησε, ο Μαρκέας αναφέρεται έμμεσα στην προσωπική πορεία του και μοιράζεται την δική του άποψη για τον κόσμο της μουσικής. Η *Διαγώνια Συμφωνία* φέρνει σε όσμωση μια μουσική και μια κινηματογραφική φόρμα προκειμένου να επινοήσει «έναν ηχητικό κόσμο όπου η μουσική δεν ορίζεται μόνο από ένα είδος, έναν κόσμο όπου η μνήμη, η ηχητική καθημερινότητα και η μουσική εφευρετικότητα συναντιούνται».[37] Με αυτόν τον τρόπο έρχονται στο προσκήνιο «κρυμμένες μουσικές που δεν έχουν ιδιαίτερη παρουσία στα μουσικό τοπίο που κυριαρχεί στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, μουσικές που αντιστέκονται και αντιπροσωπεύουν διαφορετικές, αυθόρμητες και ελεύθερες

[34] Ό.π.

[35] «L'interview de… Alexandros Markeas. *La renaissance des bas-fonds oublié* », *Arsenal (blog on line)*, juin 2015 <http://www.arsenal-metz.fr/UserFiles/1/File/interview-a-markeas.pdf [πρόσβαση 28/04/2017].

[36] Alexandros Markeas, «Le projet. *Un mélange de genres*», ό.π.

[37] Ό.π.

ευαισθησίες».[38]

Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ Μάνκα «La Fabbrica Illuminata» τον Νοέβριο του 2008 στην Νίκαια και έκανε ιδιαίτερη αίσθηση στο κοινό που υποδέχτηκε με ενθουσιασμό τόσο τον διάλογο της μουσικής με άλλες μορφές τέχνης, όσο και το ταξίδι μέσω του ήχου και της εικόνας.[39] Αυτό το ταξίδι δημιουργεί μια νέα φόρμα μέσα στην οποία η μουσική και ο λόγος περί της μουσικής εναλλάσσονται και είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με την θέληση του συνθέτη να μοιραστεί τα δικά του συναισθήματα. Επινοώντας και διαμορφώνοντας πρωτότυπες μορφές ακρόασης, ο Αλέξανδρος Μαρκέας με την *Διαγώνια Συμφωνία* ανοίγει ένα νέο, πολύ ενδιαφέρον κεφάλαιο στις μουσικές σχέσεις Ελλάδας και Γαλλίας στον 21ο αιώνα.

[38] Ό.π.

[39] Bruno Serrou, «Nice, le dialogue de la musique avec les arts», *La Croix*, 21 novembre 2008.

Η έντεχνη μουσική στη Σάμο κατά την περίοδο της Ηγεμονίας (1834-1912)

Μαρία Μπαρμπάκη

Το ιδιότυπο καθεστώς της Ηγεμονίας στη Σάμο διήρκησε περίπου 80 χρόνια. Οι προσπάθειες των Μεγάλων Δυνάμεων για να επιβληθεί Ηγεμονία στο νησί ξεκίνησαν από το 1830. Η ηγεμονική διοίκηση επιβλήθηκε τελικά τον Μάιο του 1834 για να διαρκέσει μέχρι το 1912, χρονιά που η Σάμος προσαρτήθηκε στο ελληνικό κράτος. Επρόκειτο για ένα καθεστώς ανεξαρτησίας και αυτονομίας, με την υψηλή όμως επικυριαρχία της Τουρκίας. Οι ηγεμόνες της Σάμου προέρχονταν κατά κανόνα από τον χώρο της φαναριώτικης αριστοκρατίας, ήταν ομόδοξοι και ομόγλωσσοι με τους Έλληνες, διορίζονταν όμως από την Υψηλή Πύλη. Δεν επιτρεπόταν καμία ανάμειξη της Τουρκίας στην εσωτερική διοίκηση της Ηγεμονίας και απαγορευόταν να παραμένει στρατός στο νησί. Η οργάνωση της εσωτερικής διοίκησης γινόταν από εγχώρια βουλή και γενική συνέλευση. Είχαν επίσης εγχώριους υπαλλήλους, χωροφυλακή από ντόπιους, δεν στρατεύονταν και είχαν δική τους σημαία. Δεν έπαυε όμως το ηγεμονικό καθεστώς να είναι υποτελές στο σουλτάνο, πληρώνοντας ετήσιο φόρο 400.000 γροσίων. Οι Σαμιώτες είχαν υποχρεωθεί το 1834 να αποδεχθούν δια της βίας τη λύση της Ηγεμονίας κι οι περισσότεροι από τους φυσικούς τους ηγέτες, όπως ο Λυκούργος Λογοθέτης και ο μητροπολίτης Κύριλλος, είχαν εξαναγκασθεί να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα. Παρόλα αυτά, κατάφεραν «να μετατρέψουν την έννοια της υποτέλειας σε μία φαντασιακή αντίληψη αυτονομίας θεωρώντας πως το ιδιότυπο καθεστώς της Σάμου ήταν αποτέλεσμα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα τους και όχι προϊόν διπλωματικών ζυμώσεων μεταξύ των ευρωπαϊκών Δυνάμεων.» (Λάνδρος, 2002: 255).

Η πολιτική αυτή αυτονομία του νησιού συνετέλεσε αποφασιστικά στην οικονομική και πνευματική άνθιση που διακρίνουμε ιδίως στα τέλη του 19ου αι. Είναι η εποχή που η σαμιακή κοινωνία έρχεται όλο και περισσότερο σε επαφή με τον έξω κόσμο. Η κινητικότητα που χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή εκφράζεται με συμμετοχές της Σάμου σε διεθνείς εκθέσεις προϊόντων όπως της Βιέννης και των Παρισίων, καθώς και με μετακινήσεις ανθρώπων σε αστικά κέντρα, μεταξύ των οποίων αρκετοί νέοι που σπουδάζουν στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ένας τομέας που γνωρίζει άνθηση είναι το εμπόριο στον άξονα Οδησσός-Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη-Αλεξάνδρεια (Λάνδρος, 2002: 259). Τα σχολεία και το επίπεδο των εφημερίδων αποτελούν επίσης δείκτες αυτής της προόδου. Το καθεστώς της Ηγεμονίας ευνόησε την υιοθέτηση ευρωπαϊκών αστικών προτύπων για τον πολιτισμό. Ταυτόχρονα, η για χρόνια συνύπαρξη δύο εκφράσεων πολιτισμού, του αστικού και του πολιτισμού της υπαίθρου, τροφοδοτεί αλληλεπιδράσεις στη μουσική ζωή του τόπου μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα (Γαλανού & Διονυσόπουλος, 2009: 47).

Το ερέθισμα για την έρευνα αυτή δόθηκε από τις μελέτες για την περίοδο της Ηγεμονίας που έχουν γίνει μέχρι τώρα, στις οποίες περιγράφεται η οικονομική και πνευματική άνθιση του νησιού. Οι μελέτες αυτές αποτελούνται ως επί το πλείστον από συλλογικούς τόμους, κυρίως εκδόσεις πρακτικών συνεδρίων, τα οποία έλαβαν χώρα στη Σάμο τις δεκαετίες 1990 και 2000, χάρη στη δυναμική παρουσία δύο κυρίως

φορέων: Ο ένας είναι το Πνευματικό Ίδρυμα «Νικόλαος Δημητρίου», το οποίο εδρεύει στο Πυθαγόρειο της Σάμου και ξεκίνησε επίσημα τη λειτουργία του τον Αύγουστο του 1993. Το ίδρυμα έχει εκδώσει μεταξύ άλλων μία σειρά δέκα συλλογικών τόμων με τον τίτλο *Σαμιακές Μελέτες,* από το 1994 έως το 2013. Ο δεύτερος φορέας είναι τα Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ) - Αρχεία νομού Σάμου, που είναι η σύγχρονη ονομασία του Ιστορικού Αρχείου Σάμου, όπως ονομαζόταν από το 1938 μέχρι το 1991. Στις εκδόσεις του συγκαταλέγονται πρακτικά συνεδρίων, άρθρα σε περιοδικά του προσωπικού των ΓΑΚ και βιβλία. Βασισμένη κυρίως στις μελέτες που προέρχονται από τους δύο παραπάνω φορείς, είναι η έκδοση με τίτλο *Η Σάμος στις 78 στροφές*, η οποία κυκλοφόρησε το 2009 από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Στο βιβλίο αυτό γίνεται αναφορά στην οικονομική και πολιτιστική άνθιση της περιοχής τον 19ο αιώνα και τονίζεται η αλληλεπίδραση με το αστικό περιβάλλον της Σμύρνης, το οποίο χαρακτηρίζεται ως σημείο αναφοράς για τη διαμόρφωση της πολιτισμικής φυσιογνωμίας της Σάμου μέχρι και το 1922.

Προκειμένου να γίνει λεπτομερής ανίχνευση στα όσα αναφέρονται στις παραπάνω μελέτες έγινε συστηματική αποδελτίωση των παρακάτω εφημερίδων στα έτη που αναφέρονται στις παρενθέσεις: *Αλήθεια* (1880-1881), *Ευνομία* (1895-1900), *Φως* (1896-1903), *Νέα Ζωή* (1901) και *Πρόοδος* (1905-1908). Οι εφημερίδες αυτές εκδίδονταν στον Λιμένα Βαθέος, την πρωτεύουσα της Ηγεμονίας.

Η μουσική ζωή στη Σάμο στα μέσα του 19ου αιώνα

Στα μέσα του 19ου αιώνα η μουσική κίνηση στο νησί είναι αρκετά περιορισμένη. Χαρακτηριστική για την κατάσταση την περίοδο αυτή είναι η μαρτυρία του Ιωάννη Γκίκα, διοικητή και κατόπιν ηγεμόνα στη Σάμο το διάστημα 1854-1858. Από τις επιστολές που έστειλε στη γυναίκα του, Αλεξανδρίνα, προκύπτει ότι τον ενοχλεί η έλλειψη πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής στο νησί. Σε μία τέτοια επιστολή του αναφέρει ότι έκλαψε από συγκίνηση όταν άκουσε ένα ξεκούρδιστο παλιό μουσικό όργανο. Όπως γράφει, είχε να ακούσει μουσική από την ημέρα που αναχώρησε από την Κωνσταντινούπολη, «αν εξαιρέσω την εκκλησιαστική μουσική και τον ύμνο που τραγούδησαν προς τιμήν μου», προσθέτει (Marinescou & Rafaila, 1998: 245). Από το άκουσμα του οργάνου συγκινήθηκε και ένας καπετάνιος του Γκίκα, ονόματι Καραγιάννης, ο οποίος άρχισε να παίζει ένα τραγούδι που θύμισε στον Γκίκα τα τραγούδια που άκουγε στη Βλαχία. Σε άλλη επιστολή εκφράζει τη χαρά του για τον ερχομό μίας πιανίστας στο Βαθύ με το όνομα Καρλότα, η οποία ήταν από τη Μολδαβία (Marinescou & Rafaila, 1998: 245-246). Η γυναίκα του, Αλεξανδρίνα, λάτρευε το πιάνο. Σε άλλη επιστολή του τής γράφει: «Εάν αποφασίσουμε να περάσουμε το χειμώνα στη Σάμο θα πρέπει: 1. Να μάθεις εσύ η ίδια να κουρδίζεις το πιάνο. 2. Να βάλεις να αλλάξουν τα κομμάτια τσόχας κάτω από τα πόδια του. 3. Να εφοδιαστείς με εφεδρικές χορδές.» (Marinescou & Rafaila, 1998: 247). Είχε σκοπό να εισαγάγει τη διδασκαλία της μουσικής στο σχολείο θηλέων που ιδρύθηκε το 1854, με πρωτοβουλία της Αλεξανδρίνας και έξοδα δικά του, κάτι που δεν πραγματοποιήθηκε. Επί έναν ολόκληρο χρόνο προσπαθούσε μάταια να βρει κάποιον δάσκαλο μουσικής. Έγραφε σ' ένα φίλο του: «Εάν κατά τύχη συναντήσεις κανένα δυστυχισμένο μουσικό, ο οποίος δεν ξέρει από πού να αρχίσει, εξόρισέ τον στη Σάμο. Θα του προσφέρω τα μέσα για να ζήσει» (Marinescou & Rafaila, 1998: 247).

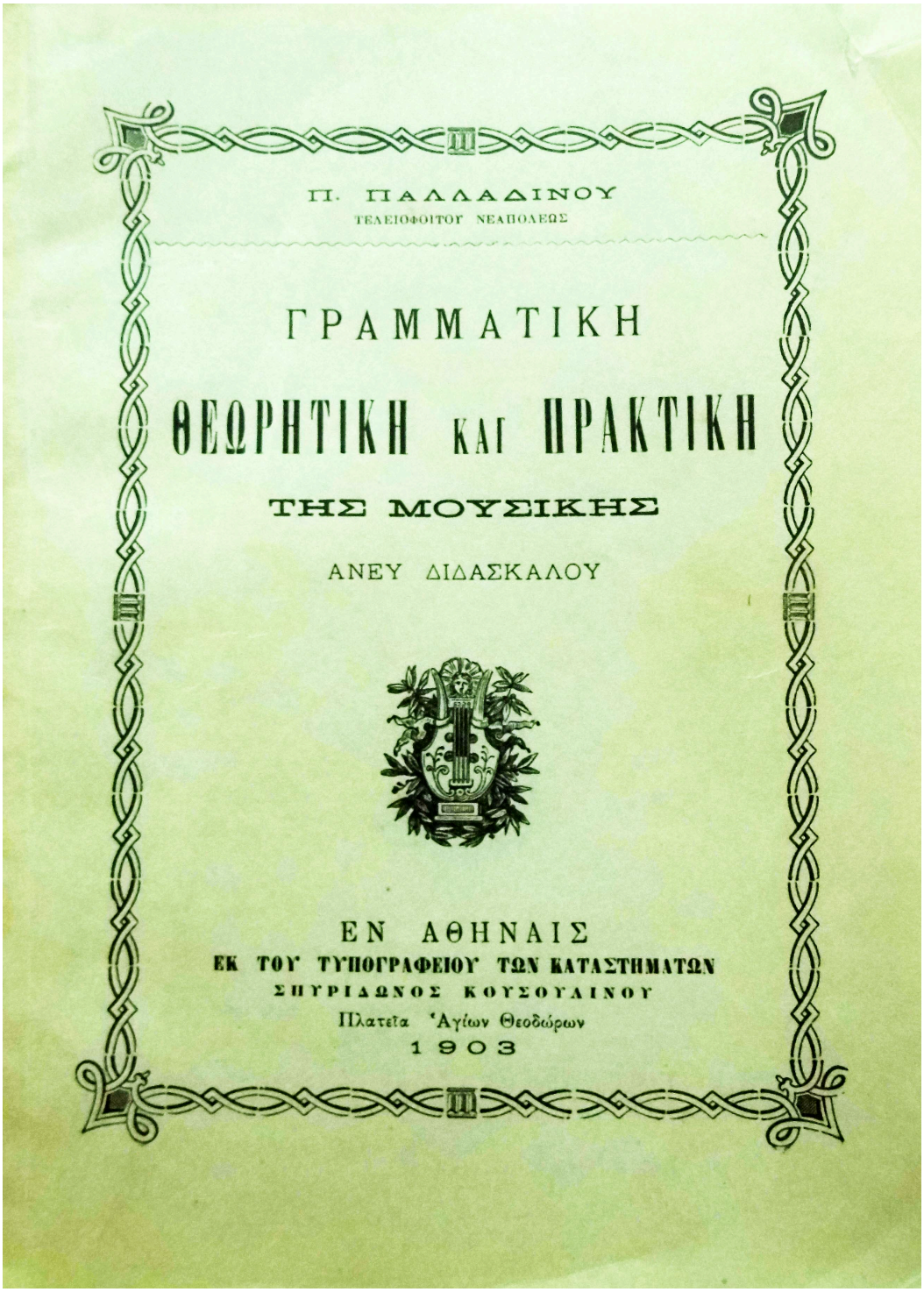
Η μουσική δραστηριότητα στο νησί την περίοδο της Ηγεμονίας γίνεται εντονότερη τις δύο τελευταίες δεκαετίες της υπό εξέταση περιόδου, δηλαδή την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και την πρώτη του 20ου. Οι κύριοι τομείς μουσικής δραστηριότητας των δεκαετιών αυτών, που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, αφορούσαν κυρίως στη δράση

των δύο φιλαρμονικών του νησιού, στις σποραδικές παραστάσεις θιάσων όπερας και κωμειδυλλίων, στις συναυλίες και τέλος στη διδασκαλία της μουσικής.

Οι Φιλαρμονικές Καρλοβασίων και Βαθέος: σύντομο ιστορικό

Η Σάμος ακολουθώντας την τάση ίδρυσης φιλαρμονικών που υπάρχει σε όλη την Ελλάδα τη δεκαετία του 1890, τάση που κορυφώνεται με τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, διατηρεί δύο φιλαρμονικές, όσες και τα μεγάλα αστικά κέντρα του νησιού, το Καρλόβασι και ο Λιμήν Βαθέος.

Ένα σύντομο χρονικό της ίδρυσης και της δράσης της Φιλαρμονικής Βαθέος δίνει ο Κώστας Πτίνης (1992) στο κεφάλαιο «Ανάλεκτα» του βιβλίου του *Σαμιακά*, χωρίς ωστόσο να παραπέμπει στις πηγές στις οποίες βασίστηκε. Σύμφωνα με το παραπάνω δημοσίευμα, η φιλαρμονική ιδρύθηκε το 1891 στο Βαθύ από την ηγεμονίδα Κασσάνδρα Καραθεοδωρή και τον δικηγόρο Γεράσιμο Σβορώνο. Πρώτος αρχιμουσικός ανέλαβε ο Αντώνιος Ζόμπολης που βρέθηκε στη Σάμο κατά τη διάρκεια ταξιδιού του και του ζητήθηκε να μείνει. Επειδή το σωματείο δεν είχε πόρους, τον μισθό του, τρία μετζήτια, τον κατέβαλε η ηγεμονίδα. Σταδιακά βρέθηκαν και άλλοι δωρητές και συγκεντρώθηκαν χρήματα για την αγορά των πρώτων οργάνων. Τον πυρήνα αποτέλεσαν δώδεκα μαθητές των «καλύτερων» οικογενειών: Νικόλαος Σβορώνος, Μιλτιάδης Λουκάς, Σπύρος Επτακοίλης, Αλ. Σαγωνάς, Αρ. Κνίτης, Ιωάννης Πύργιος, Κωνσ. Υδραίος, Χαρ. Σοφούλης, Στ. Βογιατζής. Όταν έφυγε ο Ζόμπολης, χρέη προσωρινού αρχιμουσικού ανέλαβε ο πρώτος μαθητής, Νικόλαος Σβορώνος. Το 1892 και για τέσσερα χρόνια ανέλαβε ο ντελ Μπουόνο με τους μαθητές να ανέρχονται στους 25 (Πτίνης, 1992: 87). Η Σφοίνη (1998:45) αναφέρει ως έτος ίδρυσης της φιλαρμονικής το 1890 και έτος πρόσληψης του ντελ Μπουόνο το 1891, δηλαδή ένα χρόνο νωρίτερα από τον Πτίνη, παραπέμποντας σε δημοσιεύματα της εφημερίδας *Σάμος* του 1891. Ο ντελ Μπουόνο υπέβαλε την παραίτησή του στον ηγεμόνα τον Απρίλιο του 1896 και αναχώρησε για την Ιταλία (εφημερίδα *Ευνομία* 25-4-1896, 2-5-1896). Λίγο αργότερα τον συναντάμε διευθυντή της μπάντας του ορφανοτροφείου Σμύρνης (εφημερίδα *Ευνομία* 12-9-1896). Στα ονόματα των μετέπειτα αρχιμουσικών ξεχωρίζουν αυτά του Κυριάκου Μουραμπά, του Νικολάου Παναγόπουλου, του Π[έτρου;] Παλλαδινού και του Βάσσου Μιχαηλίδη. Από τους παραπάνω, περισσότερο ενδιαφέρον για περαιτέρω διερεύνηση έχει η περίπτωση του Παλλαδινού, για τον οποίον υπάρχουν πολλές εγκωμιαστικές αναφορές στα δημοσιεύματα του τύπου της εποχής. Ιδιαίτερα εγκωμιαστικό είναι ένα άρθρο της εφημερίδας *Νέα Ζωή* (9-5-1901). Το άρθρο αναφέρεται στο συνθετικό έργο του Παλλαδινού, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «μουσική ιδιοφυία». Απόφοιτος του Κονσερβατόριου της Νάπολης, έγραψε και εξέδωσε σε έναν τόμο μέθοδο για τη διδασκαλία της μουσικής με τίτλο «Γραμματική της μουσικής». Σύμφωνα με την εφημερίδα *Φως* (20-7-1903) το σύγγραμμα είχε εγκριθεί από το Υπουργείο Παιδείας της Ιταλίας.



Ο Παλλαδινός εξέδιδε επίσης στη Σάμο το περιοδικό *Αι Μούσαι* με πρώτο έτος κυκλοφορίας το 1904.[1]

Η Φιλαρμονική Καρλοβασίων «Κλεάνθης ο Σάμιος» ιδρύεται «υπό ευελπίδων νέων» με την οικονομική υποστήριξη των Καρλοβασιτών τον Μάιο του 1895 (εφημερίδα *Ευνομία* 4-5-1895). Πρώτος αρχιμουσικός ήταν ο Ιωάννης Καρατζάς και επόμενος ο

[1] Γνωστή σε μας είναι η ύπαρξη του τεύχους αρ. 3, του έτους 1904, το οποίο αναγράφεται ως πρώτο έτος κυκλοφορίας. Θερμές ευχαριστίες στον κ. Γεώργιο Κωνστάντζο, για την αποστολή του συγκεκριμένου τεύχους του περιοδικού, όπως και της «Γραμματικής της Μουσικής» και διαφόρων μουσικών συνθέσεων του Παλλαδινού.

Γεώργιος Πανταζώνης. Για τη φιλαρμονική κυκλοφόρησε το 1995 μία συνοπτική μελέτη του Σαμίου νομικού και συγγραφέα, Αλέξη Σεβαστάκη (1995), ενώ λεπτομερής καταγραφή της δράσης των δύο αυτών φιλαρμονικών, οι οποίες έχουν ενεργή δράση και στις μέρες μας, δεν έχει γίνει προς το παρόν.

Οι δημόσιες εμφανίσεις, μαζί με τη διδασκαλία της μουσικής, είναι οι δύο κύριοι σκοποί που εξυπηρετούν οι φιλαρμονικές και οι οποίοι επισημαίνονται και μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου. Η μπάντα της Φιλαρμονικής Βαθέος είναι παρούσα σε όλες τις επίσημες τελετουργίες. Πρόκειται για πολιτικές και θρησκευτικές τελετές δημόσιου χαρακτήρα που στοχεύουν μέσα από το συμβολικό τους χαρακτήρα να παγιώσουν το καθεστώς της Ηγεμονίας. Οι σημαντικότερες από τις θρησκευτικές τελετές αυτές, οι οποίες επαναλαμβάνονταν κάθε έτος, ήταν η πρώτη του έτους, τα Θεοφάνεια και ο εσπερινός της Αναστάσεως την Κυριακή του Πάσχα. Οι πολιτικές τελετές αναφέρονταν στη γιορτή, τα γενέθλια ή κάποια άλλη επέτειο που αφορούσε στον ηγεμόνα, ή μέλη της οικογένειάς του, και επετείους που αφορούσαν στον σουλτάνο, τον βασιλέα της Ελλάδας και άλλους ευρωπαίους βασιλείς. Οι επίσημες αυτές τελετές γίνονταν στον μητροπολιτικό ναό, στην πλατεία και μπροστά από το ηγεμονικό μέγαρο. Με όλες αυτές τις τελετουργίες, τις οποίες σφράγιζε η παρουσία της μπάντας της φιλαρμονικής, τονιζόταν το αυτόνομο μεν, υποτελές δε στο σουλτάνο, ηγεμονικό καθεστώς. Στόχος όλων αυτών των τελετουργιών ήταν η διαμόρφωση μίας συλλογικής συμπεριφοράς, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην υπόλοιπη Σάμο. (Λάνδρος, 1998: 27-32). Όπως διαπιστώνεται συχνά από τις τοπικές εφημερίδες, οι εμφανίσεις της μπάντας της φιλαρμονικής καθιστούν αξιοπρεπή την παρουσία της πόλης έναντι των ξένων.

Η παρουσία της φιλαρμονικής είναι επίσης διαρκής στην τοπική πατριωτική γιορτή της Σάμου στις 6 Αυγούστου, που άρχισε να γιορτάζεται από το 1890 κυρίως με μέριμνα της Βουλής. Στην επέτειο αυτή τιμάται η ήττα των δυνάμεων της Υψηλής Πύλης, στις 6 Αυγούστου 1824, στη θαλάσσια περιοχή μπροστά από την αρχαία της πόλη, στην περιοχή που μετέπειτα ονομάστηκε Πυθαγόρειο. «Το παράδοξο αυτό, να εορτάζεται δηλαδή στην υποτελή σαμιακή ηγεμονία μία νίκη κατά του επικυρίαρχου κράτους, ξεπεράστηκε με το να θεωρείται ως εορτή της τοπικής κυβέρνησης χωρίς να παρίσταται ο ηγεμόνας.» (Λάνδρος, 2002: 260). Κατά την τέλεση παρόμοιου χαρακτήρα τελετών στο δεύτερο μεγάλο αστικό κέντρο του νησιού, το Καρλόβασι, παρούσα ήταν η μπάντα της τοπικής φιλαρμονικής. Μία τέτοια περίπτωση ήταν τα εγκαίνια του τροχιόδρομου στο Καρλόβασι, όπου παιάνισε η μπάντα της φιλαρμονικής υπό τη διεύθυνση του νέου τότε αρχιμουσικού Πανταζώνη (εφημερίδα *Πρόοδος* 28-9-1905).

Σημαντική έκταση στα δημοσιεύματα του τύπου λαμβάνει η συμμετοχή της φιλαρμονικής της σαμιακής πρωτεύουσας στους Πανιώνιους αθλητικούς αγώνες, οι οποίοι έγιναν στη Σμύρνη τον Απρίλιο του 1899. Η εφημερίδα *Ευνομία* (29-4-1899) σε άρθρο με τίτλο «Η πανήγυρις των πανιωνίων αγώνων» αναδημοσιεύει άρθρο της εφημερίδας *Αρμονία* της Σμύρνης, στο οποίο περιγράφεται η ενθουσιώδης υποδοχή που επιφύλαξε το πλήθος στη Φιλαρμονική Βαθέος, κατά την είσοδό της στο στάδιο για τους αγώνες. Στο μουσικό διαγωνισμό που πραγματοποιήθηκε, η μπάντα της φιλαρμονικής με αρχιμουσικό τον Κυριάκο Μουραμπά συναγωνίστηκε με την μπάντα του Ορφανοτροφείου Σμύρνης με αρχιμουσικό τον Ιωάννη Διγενή. Κριτές ήταν οι μουσικοί Σπύρος Μπεκατώρος και Φράνκο και οι ερασιτέχνες Βούλγαρης και Βαφειαδάκης. Σύμφωνα με το παραπάνω δημοσίευμα, ψήφισαν υπέρ της μπάντας του ορφανοτροφείου ο Φράνκο και οι δύο ερασιτέχνες με αποτέλεσμα να δοθεί «κατ' ερασιτεχνικήν πλειοψηφίαν» το βραβείο στη μουσική του ορφανοτροφείου. Το δημοσίευμα θεωρεί την απόφαση άδικη και επισημαίνει ότι την αποδοκίμασαν οι πολίτες που παρακολούθησαν τον αγώνα. Σε παρόμοιο κλίμα είναι γραμμένο σχετικό

άρθρο στην εφημερίδα *Φως* (2-5-1899). Η γειτνίαση της Σάμου με τη Σμύρνη χαρακτηρίζεται ως σημείο αναφοράς για τη διαμόρφωση της πολιτισμικής φυσιογνωμίας της Σάμου μέχρι και το 1922 (Γαλανού & Διονυσόπουλος, 2009: 41). Η ακτινοβολία της ακμάζουσας Σμύρνης αντανακλάται στη μαρτυρία του Γιάννη Χατζίνη. «Σαν πολίτης της Ηγεμονίας Σάμου στα παιδικά μου χρόνια δεν άκουα ποτέ να μιλάνε για την Αθήνα, παρά μόνο για τη Σμύρνη. Αυτή ήταν το εμπορικό και πνευματικό μας κέντρο […] και οι εφημερίδες της με επικεφαλής την «Αμάλθεια» ήταν οι μόνες που διαβάζονταν από ένα πλήθος συνδρομητών…» (Γαλανού & Διονυσόπουλος, 2009: 41).

Για πολύ μεγάλα χρονικά διαστήματα η φιλαρμονική της πρωτεύουσας αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα, κυρίως οικονομικής φύσης. Για το λόγο αυτό συχνές ήταν οι εκκλήσεις μέσω του τύπου για την οικονομική συνδρομή των πολιτών, ώστε να αμείβονται οι μουσικοί για τις εμφανίσεις τους, καθώς η επιχορήγηση που δινόταν από την πολιτεία έφτανε μόνο για την πληρωμή του αρχιμουσικού και την κάλυψη πάγιων εξόδων. Χαρακτηριστικό είναι δημοσίευμα του Σπυρίδωνα Αιγινήτου, ταμία της φιλαρμονικής στην εφημερίδα *Ευνομία* (7-12-1895), στο οποίο ζητά από τους συμπολίτες του να είναι τακτικότεροι στις οικονομικές τους υποχρεώσεις προς τη φιλαρμονική τονίζοντας: «Φιλοτιμηθείτε περισσότερον ακόμη όπως επιδεικνύωμεν τοις ξένοις το πατριωτικόν τούτο σέμνωμα καθότι έχομεν και την τιμήν ότι ημείς πρώτοι των εν τη Ανατολή και τοις νήσοις βιούντων ιδρύσαμεν Φιλαρμονικήν εταιρίαν […]». Το ίδιο αίτημα από την πλευρά του τύπου για οικονομική στήριξη από τη μεριά των πολιτών διατυπώνεται πολλές φορές ακόμα (εφημερίδα *Φως* 7-9-1897, 11-1-1898, 7-11-1899, 16-1-1900, 21-5-1900, 11-6-1900). Αρκετές ήταν οι φορές που ζητήθηκε επίσης η συνδρομή του εκάστοτε ηγεμόνα και της συζύγου του (εφημερίδα *Πρόοδος* 23-1-1908). Για την αντιμετώπιση των οικονομικών προβλημάτων αναφέρεται η πραγματοποίηση ευεργετικών χορών και η έκδοση λαχείων υπέρ της φιλαρμονικής (εφημερίδες *Ευνομία* 18-11-1899, 3-2-1900 και *Φως* 16-1-1900).

Η περίοδος με τα μεγαλύτερα προβλήματα ήταν το 1897 λόγω του προσφυγικού ρεύματος Κρητών στη Σάμο ως συνέπεια του ατυχούς ελληνοτουρκικού πολέμου. Τότε η φιλαρμονική μένει χωρίς οίκημα, γιατί το δημοτικό θέατρο δόθηκε στους πρόσφυγες. Στην εφημερίδα *Φως* (23-2-1897, 29-6-1897) επαναλαμβάνεται το αίτημα προς τη δημοτική αρχή να εξασφαλιστεί κάποιο κτήριο για τη φιλαρμονική και προτείνεται να παραχωρηθεί το παρθεναγωγείο κατά τις βραδινές ώρες. Την άνοιξη του 1898 η εφημερίδα *Φως* (29-3-1898, 31-5-1898, 22-8-1899), σε σειρά άρθρων της, περιγράφει μία κατάσταση τέλειας παραμέλησης στο χώρο των μαθημάτων της φιλαρμονικής, γεγονός που η ίδια εφημερίδα το καταλογίζει στο προεδρείο και όχι στον αρχιμουσικό Μουραμπά. Παρόμοια προβλήματα αναφέρονται σε αρκετές ακόμα χρονικές περιόδους.

Σε κάποια διαστήματα που η φιλαρμονική της πρωτεύουσας ευημερούσε, καταγράφονται εμφανίσεις της μπάντας τις Κυριακές στην πλατεία και στον δημοτικό κήπο. Το 1899 είναι το έτος κατά το οποίο η μουσική παιάνιζε τις Κυριακές, κάτι που αποδίδεται σε πρωτοβουλία της ηγεμονικής οικογένειας (εφημερίδα *Ευνομία* 12-8-1899, 26-8-1899, 18-11-1899). Το ίδιο συνέβαινε και στο Καρλόβασι, για το οποίο παρόλα αυτά δεν έχουμε πολλές ειδήσεις στις εφημερίδες, καθώς η πρωτεύουσα μονοπωλεί το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων.

Συναυλίες-παραστάσεις όπερας

Κατά την υπό εξέταση περίοδο καταγράφεται η άφιξη διαφόρων θιάσων στο νησί, οι οποίοι έδιναν θεατρικές παραστάσεις, στην πλειονότητά τους μέτριας έως κακής ποιότητας (Δανιήλ, 1999: 496). Ως αίθουσα Δημοτικού Θεάτρου χρησιμοποιούνταν η ισόγεια αίθουσα της Αστικής Σχολής, στον χώρο πάνω από τον περίβολο του

Πυθαγορείου Γυμνασίου. Στην αίθουσα αυτή έδιναν παραστάσεις, όχι μόνο οι επαγγελματικοί θίασοι που κατά καιρούς επισκέπτονταν την πόλη, αλλά και νέοι σαμιώτες ερασιτέχνες, καθώς και μαθητικοί θίασοι. Σε μία τέτοια μαθητική παράσταση τραγουδήθηκαν τα χορικά της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, σε μελοποίηση του Μέντελσον, από τους μαθητές του Πυθαγορείου Γυμνασίου (εφημερίδα *Ευνομία* 4-2-1899).

Εκτός από την παραπάνω στεγασμένη αίθουσα δίνονταν παραστάσεις μικρότερων πλανόδιων θιάσων σε μεγάλες σκηνές που στήνονταν στο χώρο του Γυμνασίου, καθώς και σε καταστήματα, για τα οποία οι θιασάρχες πρέπει να κατέβαλλαν κάποιο ενοίκιο (Γαρουφαλής, 1998: 56-57· Δανιήλ, 1999: 496). Το 1905 διατυπώνεται το αίτημα να επισκευαστεί το πενιχρόν οίκημα που χρησιμεύει ως θέατρο ή να μετατραπεί σε θέατρο το δημαρχιακό κατάστημα (εφημερίδα *Πρόοδος* 12-10-1905). Αναφέρονται οι τίτλοι κάποιων κωμειδυλλίων που δόθηκαν από θιάσους πρόζας που επισκέφθηκαν το νησί: *Καπετάν Γιακουμής, Μπαρμπα Λινάρδος, Η τύχη της Μαρούλας, Επί του καταστρώματος, Σφουγγαράδες, η Λύρα του Γερω Νικόλα*. Λεπτομέρειες όμως για τη μουσική των τραγουδιών που πλαισίωναν τα κωμειδύλλια δεν δίνονται στον τοπικό τύπο. Γνωρίζουμε όμως ότι τραγουδούσαν οι ηθοποιοί, οι οποίοι άλλοτε είχαν κάποιες μουσικές ικανότητες ή σπανιότερα γνώσεις και άλλοτε όχι (εφημερίδες *Νέα Ζωή* 23-5-1901, *Φως* 8-3-1898 και 13-7-1903, *Πρόοδος* 16-11-1905).

Περιορισμένες ήταν οι παραστάσεις διερχόμενων θιάσων όπερας στο νησί. Από την έρευνα των εφημερίδων της εποχής που αναφέρονται στην εισαγωγή, προκύπτει η επίσκεψη δύο μόνο θιάσων. Ο πιο πετυχημένος θίασος όπερας που έδωσε παραστάσεις ήταν ένας ιταλικός θίασος υπό τη διεύθυνση του Σέριο, αποτελούμενος από 32 ή 34 μέλη, ο οποίος ξεκίνησε να δίνει παραστάσεις τον Ιούνιο του 1898. Αρχικά, ο ερχομός του θιάσου αντιμετωπίζεται με ενθουσιασμό από το κοινό και τις εφημερίδες. Η προθυμία του κοινού για εγγραφή συνδρομητών δείχνει ότι το θέατρο είναι πια αναγκαία διασκέδαση «προς διακοπήν της αδιαλείπτου μονοτονίας μας», αναφέρεται στην εφημερίδα *Φως* (7-6-1898). «Προς το παρόν λέγομεν μετά πεποιθήσεως ότι ησφαλίσαμεν λίαν ευχαρίστους εσπέρας κατά τας οποίας θα τερπώμεθα εις την ακρόασιν των αριστουργημάτων της παλαιάς και νεωτέρας σχολής», προσθέτει δημοσίευμα της εφημερίδας *Ευνομία* (25-6-1898). Αναφέρεται το ανέβασμα του *Τροβατόρε* και της *Τραβιάτα* του Βέρντι, του *Φρα ντιάβολο* του Ωμπέρ, της *Νόρμα* του Μπελίνι και του *Φάουστ* του Γκουνώ. Από τους τραγουδιστές, συνολικά μία υψίφωνο, μία άλτο, δύο τενόρους, δύο βαρύτονους και δύο μπάσους, αναφέρονται η σοπράνο Bottero, η άλτο Galocci και οι βαρύτονοι Μάνε ή Μάνι και Δενάπολι. Διευθυντής ορχήστρας ήταν ο Λ. Τροβατίνι (εφημερίδες *Φως* 21-6-1998 και *Ευνομία* 25-6-1898). Καλή είναι η κριτική της εφημερίδας *Φως* (28-6-1898) μετά την πραγματοποίηση των πρώτων παραστάσεων: «Αν και δεν έχουμε αξιώσεις ότι είμαστε ειδήμονες της μουσικής, εντούτοις θεωρούμε ότι οι παραστάσεις ήταν πετυχημένες, κάτι που φαίνεται από την ικανοποίηση του κόσμου […] αν και αι μουσικαί συνθήκαι υπό τας οποίας ζώμεν ημείς οι Ανατολίται δεν δύνανται να είνε πολύ συντελεστικαί εις εκτίμησιν της παντελώς αγνώστου προς τα ώτα ημών Ιταλικής μουσικής». Η άγνοια της γλώσσας αδίκως μετριάζει το ενδιαφέρον, συνεχίζει το άρθρο, ενώ μία απλή γνώση της υπόθεσης του μουσικού δράματος αρκεί να κρατήσει το ενδιαφέρον των θεατών. Η επιτυχία του θιάσου θα κριθεί αν ληφθούν υπόψη και οι δύσκολες συνθήκες στις οποίες δρα. «Το εκ του προχείρου συμπηχθέν θέατρον εις παν άλλον ή εις την επιτυχίαν του θιάσου συντελεί.» Η ορχήστρα, επίσης για οικονομικούς λόγους, δεν μπορεί να είναι πολυπληθέστερη. Ο θίασος είναι υπέρτερος των προσδοκιών της εφημερίδας και θα πρέπει να υποστηριχθεί, καταλήγει η εφημερίδα. Στο ίδιο φύλλο δημοσιεύεται ευχαριστήριο της διεύθυνσης του θιάσου προς το σαμιακό κοινό για την ανταπόκρισή

του. Έκπληξη αποτελεί η μεταστροφή της εφημερίδας, σε επόμενο φύλλο, σχετικό με την αναχώρηση του θιάσου για τη Σύρο, όπου αναφέρεται ότι «ούτως έπαυσε των βαλαντίων ημών η αφαίμαξις, ήτις υπήρξεν ουχί ευκαταφρόνητος» Με το δαπανηθέν ποσό θα μπορούσαμε να έχουμε Ελληνίδα ηθοποιό και άρτιο ελληνικό θίασο και να περάσουμε απολαυστικές καλλιτεχνικά βραδιές, συνεχίζει το άρθρο για να καταλήξει λέγοντας ότι στο σύνολο ο θίασος όπερας απέτυχε και στο μέλλον μόνο ελληνικό θέατρο μπορεί να ευδοκιμήσει (εφημερίδα *Φως* 19-7-1898). Η ίδια εφημερίδα σε άρθρο στο τέλος της ίδιας χρονιάς επανέρχεται στο θέμα, θεωρώντας ως δείγμα ξενομανίας το γεγονός ότι ο ελληνικός θίασος δεν υποστηρίζεται αρκετά, παρότι δίνει επιτυχημένες παραστάσεις, λέγοντας: «Και όμως δεν παρέχεται αυτοίς η προσήκουσα υποστήριξις. Πιθανώς διότι είνε ομοεθνείς μας. Το θέρος εδυνήθημεν δαψιλέστατα να υποστηρίξωμεν τριανταπέντε Ιταλούς και τώρα αρνούμεθα να δείξωμεν κάποιο ενδιαφέρον δι' αδελφούς μας ηθοποιούς» (εφημερίδα *Φως* 6-12-1898).

Εντυπωσιακή μεταστροφή ύστερα από τον αρχικό ενθουσιασμό συναντάμε και στη συντηρητική εφημερίδα *Ευνομία* (23-7-1898). Σε άρθρο με τίτλο «Ο μελοδραματικός θίασος. Η εκπολιτιστική αυτού δύναμις» και υπογραφή Αλκιβιάδης Α. Χρυσάκης ο θίασος χαρακτηρίζεται ως μίασμα διαφθοράς που πολεμά τα πάτρια έθιμα: «Απεμπολήσαντες τα πάτρια έθιμα και χλευάσαντες την εθνικήν ημών ατομικότητα, κατέστημεν νευρόσπαστα ετεροκίνητα. […] Ποσάκις δεν επλατάγησεν εις τα ώτα μας το απαίσιον εκείνο βις [sic], όπως αρθή και πάλιν η αυλαία και παρουσιασθή γυμνόχειρ και με αναπεπταμένην την εσθήτα μέχρι γονάτων ο γυναικείος χορός τα θεατρικά ταύτα αποκαθάρματα! και ποσάκις δεν είδομεν πολλάς κυρίας και κόρας ερυθριώσας και αποστρεφούσας το πρόσωπον από της σκηνής εξ αιδούς! […] Ουδόλως επέδρασαν τα ατυχή γεγονότα τα οποία τελευταίως επέσκηψαν εις το έθνος μας, ουδόλως μας πτοεί η οικονομική κρίσις ήτις από ημέρας εις ημέραν λαμβάνει καταπληκτικάς διαστάσεις και κατακτά ολοέν έδαφος εν Σάμω […]». Σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας (*Ευνομία* 30-12-1899) διατυπώνονται ειρωνικά σχόλια για τις παραστάσεις θιάσων όπερας που επισκέπτονται το νησί: Τρία παραπετάσματα, «λείψανα πτωχοπροδρόμων θιάσων» και μία πάνινη αυλαία εγχωρίου κατασκευής αποτελούν το θέατρο, γράφει ο αρθογράφος που χαρακτηρίζει ως «κοινωνικά συντρίμματα» τα μέλη των θιάσων όπερας. Σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας τον Μάρτιο του 1900 ο Έλληνας χαρακτηρίζεται «τυφλός δούλος πάσης εκ Παρισίων προερχομένης διαφθοράς» (εφημερίδα *Ευνομία* 16-3-1900).

Τον Οκτώβριο του 1899 αναγγέλλεται η εμφάνιση ενός δεύτερου ιταλικού θιάσου όπερας υπό τη διεύθυνση του Bovi Cambeggi, αποτελούμενου από οκτώ άνδρες και οκτώ γυναίκες. Ως πρώτη παράσταση αναγγέλθηκε η *Γκραν βία*. Για τη δράση αυτού του θιάσου ο τοπικός τύπος σιωπά, πράγμα που φανερώνει είτε την ψυχρή υποδοχή του κοινού είτε τη ματαίωση των παραστάσεων (εφημερίδα *Φως* 10-10-1899).

Το Φεβρουάριο του 1906 έχουμε αναφορά για το ανέβασμα μίας «σκηνής» [πράξης;] από την όπερα *Ο Υποψήφιος* του Ξύνδα από το θίασο του Βασιλείου Χέλμη, ο οποίος ήταν διερχόμενος για τη Σύμη. Εκτός από τον *Υποψήφιο*, η παράσταση θα περιλάμβανε τρεις μονόπρακτες κωμωδίες, μία μονωδία από τη Μαρία Χέλμη και δύο ντουέτα (εφημερίδα *Πρόοδος* 1-2-1906). Άλλη αναφορά για το αν η παράσταση τελικά πραγματοποιήθηκε, και με ποιον τρόπο, δεν έχει εντοπιστεί.

Η συναυλιακή κίνηση επίσης δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλη και χαρακτηρίζεται είτε από συναυλίες κυρίως διερχόμενων καλλιτεχνών είτε από συναυλίες που δίνονται για ευεργετικούς σκοπούς. Το 1891 αναγγέλθηκε συναυλία στο Δημοτικό Θέατρο για τέσσερα όργανα με τον Αχιλλέα ντελ Μπουόνο στο πιάνο, τους μαθητές του Νικόλαο Σβορώνο και Ανανία Τζακιριάν στο μαντολίνο και την κορνέτα και, εκτάκτως προσκεκλημένο από τη Σμύρνη, τον πλαγιαυλιστή Βίκτωρα Καλέγια Γιουζεπάκη,

σύμφωνα δημοσιεύματα της εφημερίδας *Σάμος* (στο: Σφοίνη, 1998: 45).

Το 1907 αναφέρεται η ίδρυση ενός μουσικού ομίλου από «μουσοτραφείς» δεσποινίδες της πόλης, ο οποίος θα έδινε «μουσικές ημερίδες» μία φορά την εβδομάδα από τα μέλη του, εναλλάξ. Η πραγματοποίηση μίας τέτοιας συναυλίας αναφέρεται στον τοπικό τύπο (εφημερίδα *Πρόοδος* 31-1-1907). Τον Μάρτιο του 1907 δόθηκε συναυλία από τον κιθαριστή Χαλεπά που βρέθηκε στη Σάμο με τη σύμπραξη του βιολιστή Πόγκη, ο οποίος διέμενε στο νησί (εφημερίδα *Πρόοδος* 28-3-1907). Τον Ιανουάριο του 1908 βρέθηκε στο νησί ο τενόρος Φωτίου που έδωσε συναυλία στο Δημοτικό Θέατρο. Στο πιάνο συνόδεψε η Αγγελική Ιορδανίδου (εφημερίδα *Πρόοδος* 30-1-1908).

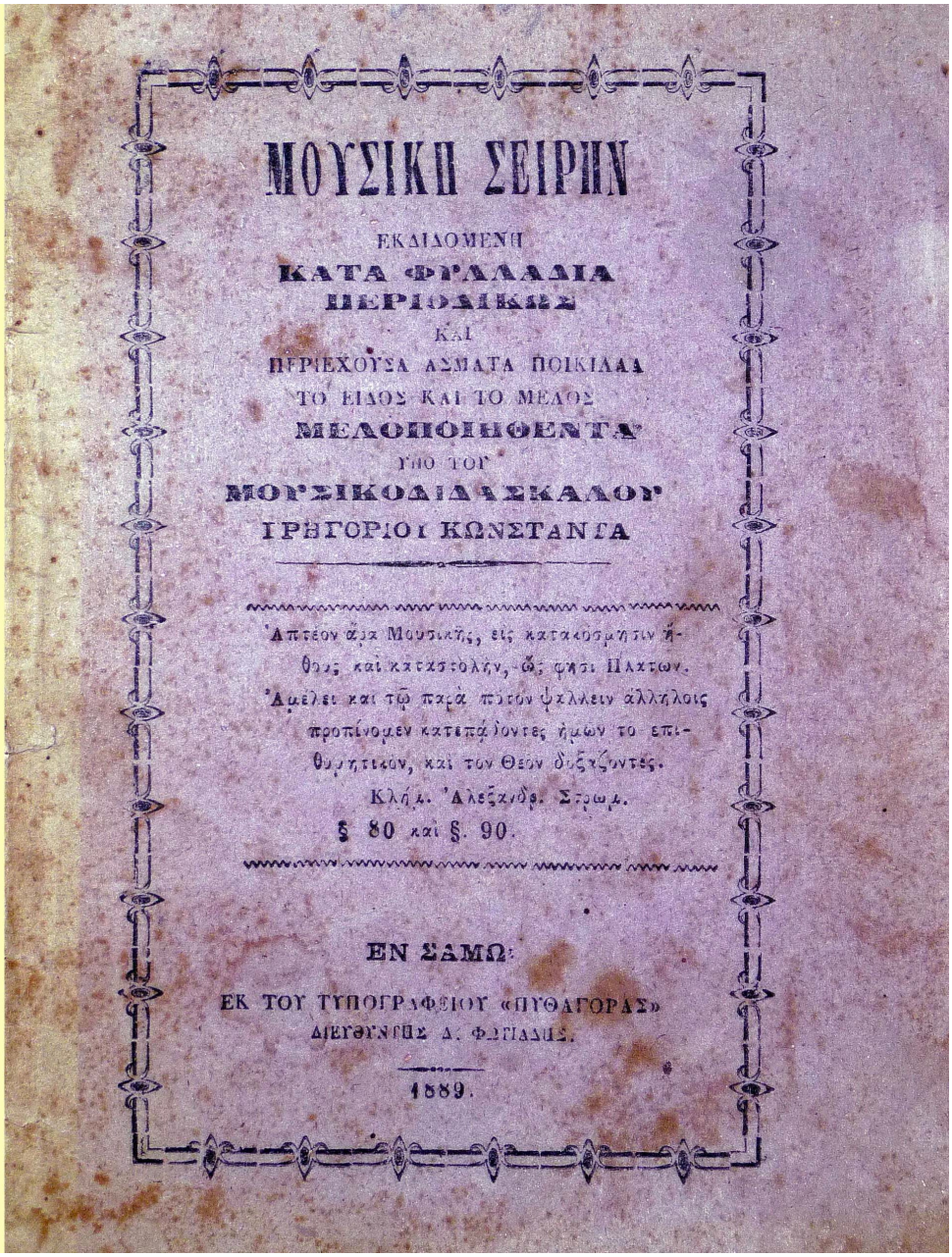
Σε κάποιες περιπτώσεις πραγματοποιήθηκαν συναυλίες κυρίως από ερασιτέχνες μουσικούς, γόνους καλών οικογενειών, ιδίως κορίτσια που έπαιζαν πιάνο. Οι συναυλίες αυτές ήταν κυρίως ευεργετικές υπέρ καλλιτεχνών ή ιδρυμάτων. Μία τέτοια ευεργετική συναυλία υπέρ του αρχιμουσικού της φιλαρμονικής Κυριάκου Μουραμπά γίνεται την επόμενη μέρα των Χριστουγέννων του 1899 στο Δημοτικό Θέατρο, με τη συμμετοχή πολλών νέων που γνώριζαν μουσική, μεταξύ των οποίων και η κόρη του ηγεμόνα, κάτι που δεν είχε ξανασυμβεί στην πόλη μέχρι τότε, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα. Στη συναυλία συμμετείχε και η μαντολινάτα του Μουραμπά. Σε εκτενές άρθρο της εφημερίδας *Ευνομία* (30-12-1899) σχολιάζονται εγκωμιαστικά οι συντελεστές της συναυλίας. Το πρόγραμμα της συναυλίας κινείται στο πνεύμα της μουσικής της εποχής και περιλαμβάνει οπερατικές διασκευές για πιάνο ή για σύνολο νυκτών εγχόρδων. Τον Φεβρουάριο του 1900 πραγματοποιείται παρόμοια ευεργετική συναυλία για το νοσοκομείο με τη συμμετοχή ερασιτεχνών, μελών των ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων. Η συναυλία περιλάμβανε τραγούδια με συνοδεία πιάνου, συνθέσεις για πιάνο και απαγγελίες. Συμμετείχε επίσης η μαντολινάτα του Μουραμπά (εφημερίδες *Φως* 30-1-1900 και *Ευνομία* 10-2-1900). Τον Απρίλιο του 1901 πραγματοποιήθηκε συναυλία του γνωστού βιολιστή της εποχής Σπύρου Μπεκατώρου, με τη σύμπραξη της φιλαρμονικής και επιφανών κοριτσιών της πόλης. Η εκδήλωση ήταν ευεργετική για τη φιλαρμονική και χαρακτηρίστηκε πολύ πετυχημένη. Παρευρέθηκε η ηγεμονίδα, υπό την αιγίδα της οποίας έγινε η συναυλία. Επίσης, οι πρόξενοι της Αγγλίας και της Ελλάδας, ο δήμαρχος Βαθέος, πολλοί που κατείχαν ανώτερες διοικητικές θέσεις και πολίτες από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα (Εφημερίδα *Νέα Ζωή* 15-4-1901).

Η διδασκαλία της μουσικής

Οι πρώτες προσπάθειες για την οργάνωση της παιδείας στο νησί ξεκινάνε την εποχή του Καποδίστρια με την ίδρυση δύο μουσικών σχολείων στον Πύργο και στους Σπαθαραίους. Στη διδασκαλία της μουσικής στη Σάμο, την πιο σπουδαία θέση κατέχει η εκκλησιαστική μουσική, η οποία έχει παράδοση από τον 16ο αιώνα. Ιδιαίτερη άνθιση στον τομέα της διδασκαλίας της εκκλησιαστικής μουσικής παρατηρείται στα τέλη του 19ου αιώνα (Γαλανού & Διονυσόπουλος, 2009, 47).

Σημαντική μορφή ήταν αυτή του Γρηγορίου Κωνσταντά, ο οποίος πέθανε τον Μάρτιο του 1896. Σε επικήδειο λόγο, που δημοσιεύεται σε εφημερίδα, γίνεται συνοπτική αναφορά στη ζωή του και στην προσφορά του: Γεννήθηκε στους Μυτιληνιούς της Σάμου το 1812. Το 1875 διορίστηκε από τον ηγεμόνα Κωνσταντίνο Φωτιάδη δάσκαλος της μουσικής και άλλων μαθημάτων στην Ιερατική Σχολή που ιδρύθηκε την ίδια χρονιά στο Μαλαγάρι. Το 1884 επί Ηγεμονίας Κωνσταντίνου Αδοσίδου ο Κωνσταντάς ορίστηκε διευθυντής και μουσικοδιδάσκαλος της Εκκλησιαστικής Σχολής που ιδρύθηκε τότε για πρώτη χρονιά. Το 1888 όταν ιδρύθηκαν με ψήφισμα της γενικής συνέλευσης τέσσερις μουσικές σχολές, διορίστηκε δάσκαλος της Ευθυμιάδος Σχολής, η οποία έδρευε στους Μυτιληνιούς, όπου και παρέμεινε μέχρι

το θάνατό του (εφημερίδα *Ευνομία* 21-3-1896). Το 1889 εκδόθηκε σε δύο τεύχη η συλλογή ασμάτων του με τίτλο *Μουσική σειρήν*.[2] Πρόκειται για τραγούδια σε στίχους μεταξύ άλλων των Αθανασίου Χρηστόπουλου, Ηλία Τανταλίδου και Αχιλλέα Παράσχου γραμμένα σε βυζαντινή σημειογραφία.



ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΕΙΡΗΝ

ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΗ

ΚΑΤΑ ΦΥΛΛΑΔΙΑ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΣ

ΚΑΙ

ΠΕΡΙΕΧΟΥΣΑ ΑΣΜΑΤΑ ΠΟΙΚΙΛΑ

ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΟΣ

ΜΕΛΟΠΟΙΗΘΕΝΤΑ

ΥΠΟ ΤΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΟΔΙΔΑΣΚΑΛΟΥ

ΙΡΗΓΟΡΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΑ

Ἀπτέον ἄρα Μουσικῆς, εἰς κατακόσμησιν ἠθους καὶ κατάστολήν, ὡς φησι Πλάτων. Ἀμελεῖ καὶ τῷ παρὰ ποτὲ ψάλλειν ἀλλήλοις προπίνομεν κατεπᾴδοντες ἡμῶν τὸ ἐπιθυμητικὸν, καὶ τὸν Θεὸν ὀργίζοντες.

Κλήμ. Ἀλεξανδρ. Στρωμ.

§ 80 καὶ § 90.

ΕΝ ΣΑΜΩ:

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ «ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ»

ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ Δ. ΦΩΤΙΑΔΟΥ.

1889.

Το 1895 και το 1896 έγιναν εξετάσεις στην εκκλησιαστική μουσική των μαθητών της Μουσικής Σχολής στον Λιμένα Βαθέος υπό τη διεύθυνση του Κωνσταντίνου Καραχριστοδούλου. Η εφημερίδα *Ευνομία* (20-7-1895, 11-7-1896) συγχαίρει τους μαθητές και τους καθηγητές και παροτρύνει τους γονείς να ωθήσουν στα παιδιά τους «εις την εκμάθησιν τοιούτου τερψιθύμου και βιοποριστικού μαθήματος». Η εφημερίδα προτείνει μάλιστα την εισαγωγή της εκκλησιαστικής μουσικής στα ελληνικά εκπαιδευτήρια και τον αποκλεισμό κάθε ξενικού ιδιώματος. «Επί τέλους η υποστήριξις τοιούτου βιοποριστικού επαγγέλματος είνε έργον θεάρεστον», καταλήγει.

[2] Ευχαριστώ τον κ. Κωνστάντζο για τη διάθεση των δύο τευχών του βιβλίου.

Το 1900 εισήχθη η διδασκαλία της μουσικής στις τέσσερις προτύπους αστικές σχολές του νησιού, με πρωτοβουλία του τότε ηγεμόνα. Το γεγονός ότι σχετικό δημοσίευμα αναφέρει πως η διδασκαλία του μαθήματος θα εμφυσήσει την αγάπη των μαθητών στην εκκλησία, μας κάνει να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για την εκκλησιαστική μουσική (εφημερίδα *Φως* 16-1-1900).

Η μπάντα των μαθητών του εμπορικού λυκείου «Η Σάμος», το οποίο είχε διευθυντή τον Αλκιβιάδη Σπειρίδη, ανέκρουσε τον ηγεμονικό ύμνο στις εξετάσεις του λυκείου (εφημερίδα *Πρόοδος* 13-6-1907). Μερικά χρόνια πριν, σε αγγελία του ίδιου λυκείου, η μουσική συγκαταλέγεται ανάμεσα στα διδασκόμενα μαθήματα (εφημερίδα *Φως* 3-8-1903).

Το 1906 ιδρύεται ιεροδιδασκαλείο στη Σάμο από τον σύλλογο Μικρασιατών «η Ανατολή» με σκοπό, οι απόφοιτοί του να απορροφηθούν ως δάσκαλοι ή διευθυντές σχολών στη Μ. Ασία. Καθηγητής της εκκλησιαστικής μουσικής είναι ο Ιωάννης Κουκούλης, υπό τη διεύθυνση του οποίου οι μαθητές της σχολής έψαλλαν σε διάφορες εορτές και επετείους. Το ιεροδιδασκαλείο επισκέφτηκε το 1907 ο καθηγητής Βυζαντινής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών, Κωνσταντίνος Ψάχος, ο οποίος παρευρέθηκε στις εξετάσεις ωδικής των μαθητών, παρουσία του ηγεμόνα, βουλευτών, του πρέσβη της Ελλάδας και πολλών επίσημων (εφημερίδα *Πρόοδος* 20-6-1907). Πολλές είναι ακόμα οι αναφορές για τη συμμετοχή του χορού των μαθητών σε διάφορες τελετές (εφημερίδα *Πρόοδος* 4-7-1907, 22-8-1907, 7-11-1907, 6-2-1908, 5-3-1908, 12-3-1908). Κατά την τελετή κατάθεσης του θεμελίου λίθου του οριστικού οικήματος του ιεροδιδασκαλείου στο Καλάμι οι μαθητές τραγούδησαν τον ύμνο του μικρασιατικού συλλόγου, σε στίχους του Μικρασιάτη γιατρού Αχιλλέα Κελαϊδήτου και μουσική του Γεωργίου Παχτίκου, καθώς και τον ύμνο του συλλόγου «Αναγέννηση» των Μυτιληνιών, σε μουσική του αρχιμουσικού της φιλαρμονικής Παλλαδινού. Μέχρι τότε το ιεροδιδασκαλείο στεγαζόταν στη Μαυρογένειο επαγγελματική σχολή (εφημερίδα *Πρόοδος* 19-2-1908).

Η διάδοση της διδασκαλίας της μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη αγγελιών και διαφημίσεων στον τύπο για δασκάλους μουσικής, εκδότες μουσικών βιβλίων, καταστήματα μουσικών οργάνων και χορδιστές πιάνων (Γαλανού & Διονυσόπουλος, 2009: 47). Ένας χορδιστής είναι ο Σόλων Χωραφάς, εγκατεστημένος στη Σμύρνη, που επισκέφτηκε το νησί, μεταξύ άλλων, τον Οκτώβριο του 1899 και τον Μάιο του 1900 (εφημερίδα *Ευνομία* 28-10-1899, 18-5-1900). Την ίδια περίοδο επισκέπτεται το νησί, από τη Χίο, ο Ιουλιανός Πόρτου και από τα σχετικά δημοσιεύματα προκύπτει ότι υπήρχε ανταγωνισμός μεταξύ τους (εφημερίδα *Φως* 4-6-1900). Το γεγονός ότι υπήρχε ζήτηση χορδιστών φανερώνει ότι υπήρχαν αρκετά πιάνα στο νησί, όπως φαίνεται και από τις σχετικές αγγελίες πώλησης πιάνων, όπως ενός πιάνου με ουρά που πωλούσε μία δασκάλα πιάνου στο νησί με το όνομα Σενές (εφημερίδα *Φως* 4-6-1900). Τα μαθήματα αυτά, τα οποία σύμφωνα με τη συνήθη πρακτική της εποχής απευθύνονταν σε κορίτσια των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, γίνονταν ιδιωτικά ή σε σχολεία θηλέων. Εκτός από το πιάνο, διαδεδομένα ήταν το μαντολίνο και η κιθάρα. Κατασκευαστής και επισκευαστής των οργάνων αυτών ήταν ο Ιωάννης Μουράλας, ο οποίος εγκαταστάθηκε στη Σάμο από την Αθήνα (εφημερίδα *Φως* 31-5-1898). Ο αρχιμουσικός της φιλαρμονικής, Βάσσος Μιχαηλίδης ήταν επίσης αντιπρόσωπος μουσικών οργάνων και μουσικών εκδόσεων (εφημερίδα *Πρόοδος* 6-2-1908).

Επίσης, το 1908 λειτούργησε οικοκυρική σχολή, στα διδασκόμενα μαθήματα της οποίας περιλαμβανόταν και το πιάνο με επιπλέον οικονομική επιβάρυνση για όσες ήθελαν να παρακολουθήσουν μαθήματα (εφημερίδα *Πρόοδος* 9-2-1908).

Σποραδικές αναφορές στη λειτουργία βραχύβιων μουσικών σχολών υπάρχουν στον τύπο. Μία από αυτές ήταν η βραδινή σχολή για μαντολίνα, κιθάρες, βιολί και φλάουτο, που ίδρυσε ο αρχιμουσικός της φιλαρμονικής Κυριάκος Μουραμπάς στα τέλη του 1898 με την επωνυμία «Ορφεύς» (εφημερίδα *Φως* 18-10-1898). Στη σχολή οι μαθητές διδάσκονταν δωρεάν τρεις φορές την εβδομάδα. Σκοπός της ίδρυσης της σχολής ήταν η καλλιέργεια της μουσικής, η εκτέλεση διάφορων κομματιών, «η συγκέντρωσις και η ανάπτυξις των ήδη διεσκεδασμένων ερασιτεχνών» και η εμφύσηση της αγάπης στη μουσική της νεολαίας (εφημερίδα *Φως* 28-1-1899).

Μαθήματα βιολιού, κιθάρας και μαντολίνου παρέδιδε το 1906 ο βιολιστής Διονύσιος Πόγκης (Εφημερίδα *Πρόοδος* 26-7-1906).

Κάποιοι Σάμιοι νέοι, οι οποίοι διέθεταν οι ίδιοι ταλέντο και οι οικογένειές τους οικονομική επιφάνεια, συνέχισαν τις σπουδές τους στο εξωτερικό. Μία τέτοια περίπτωση ήταν της Ελένης Στυλιανίδου, η οποία διέμεινε στο Παρίσι για την ολοκλήρωση των μουσικών της σπουδών στο τραγούδι με δασκάλα την R. Caron. Αναφέρονται δύο πετυχημένες συναυλίες της, η μία στο Παρίσι το 1906 και η δεύτερη στο Λονδίνο το 1907 ενώπιον της ελληνικής παροικίας και του πρέσβη της Ελλάδας. Στη συναυλία στο Λονδίνο τη συνόδεψε ο διάσημος πιανίστας της εποχής Richard Barthelemy. Τα ζωηρότερα χειροκροτήματα τα πήρε όταν τραγούδησε ελληνικά άσματα, όπως το «Εγώ είμαι η βλάχα» (εφημερίδα *Πρόοδος* 31-5-1906, 4-7-1907).

Δημοσιεύματα του σαμιακού τύπου αναφέρονται εγκωμιαστικά στη σαμιακής καταγωγής Χαρίκλεια Νταρκλέ, κόρη του Ιωάννη Καριώτογλου ή Χαρικλή και της Μαρίας Ασλάνογλου. Σύμφωνα με τα βιογραφικά στοιχεία των εφημερίδων, τα οποία είναι σε κάποια σημεία συγκεχυμένα, ο πατέρας της έφυγε από τη Σάμο και εγκαταστάθηκε στη Ρουμανία, στη Βράιλα της οποίας γεννήθηκε η Χαρίκλεια. Άρχισε τις μουσικές της σπουδές στη Βιέννη και συνέχισε στο Παρίσι, όπου αντικατέστησε με μεγάλη επιτυχία τη διάσημη Adelina Patti στη γκραν οπερά των Παρισίων όταν την άκουσε να τραγουδάει ο Γκουνώ. Έκανε εμφανίσεις σε μεγάλες πόλεις στην Ευρώπη και στην Αμερική (εφημερίδες *Φως* 15-3-1898 και *Ευνομία* 5-12-1896). Πρόκειται πράγματι για μία αοιδό παγκοσμίου φήμης στην εποχή της (Ξεπαπαδάκου, 2007: 305-322).

Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παραπάνω έρευνα είναι ότι η μουσική ζωή στα αστικά κέντρα της Σάμου ακολουθεί τη γενικότερη τάση της ελληνικής κοινωνίας των τελών του 19ου αιώνα, η οποία θέλει κάθε πόλη να έχει ως κέντρο της μουσικής του ζωής την μπάντα της φιλαρμονικής του. Παρά τα πολλά προβλήματα που φαίνεται να αντιμετώπισε στη λειτουργία της, η φιλαρμονική της πρωτεύουσας, για την οποία διαθέτουμε μέχρι τώρα τα περισσότερα στοιχεία, είναι ιδιαίτερα αγαπητή στο κοινό, όπως και η φιλαρμονική στη δεύτερη μεγάλη πόλη του νησιού, το Καρλόβασι. Άλλωστε η δράση των φιλαρμονικών αυτών και η υποστήριξη του ντόπιου πληθυσμού συνεχίζεται αμείωτη μέχρι σήμερα.

Παρατηρείται επίσης μία ιδιαίτερη ανάπτυξη στον τομέα της εκκλησιαστικής μουσικής με την ύπαρξη σημαντικών δασκάλων που ανέπτυξαν αξιόλογη δράση. Ο τομέας αυτός νομίζουμε ότι αξίζει να διερευνηθεί πιο συστηματικά.

Η μουσική αλληλεπίδραση της Σάμου με το αστικό περιβάλλον της Σμύρνης, η αναζήτηση της οποίας υπήρξε ένας από τους στόχους της παρούσας έρευνας, βρέθηκε ότι αφορά κυρίως στα παρακάτω: στη συμμετοχή της φιλαρμονικής Σάμου στους Πανιωνίους αγώνες του 1899, στα ταξίδια κάποιων αρχιμουσικών στη Σμύρνη και στην παραμονή τους εκεί, στις επισκέψεις χορδιστών πιάνου στη Σάμο και στην ίδρυση ιεροδιδασκαλείου από το Σύλλογο Μικρασιατών στη Σάμο.

Από την άλλη, η αρχική προσδοκία με την οποία ξεκίνησε η συγκεκριμένη έρευνα για την ύπαρξη θιάσων, οι οποίοι έδωσαν παραστάσεις όπερας στο νησί προερχόμενοι από τη Σμύρνη, δεν ικανοποιήθηκε. Η διέλευση ξένων θιάσων στο νησί περιορίζεται στο μεγαλύτερο μέρος της στο θέατρο πρόζας, το οποίο ήταν αγαπητό στο κοινό. Αντίθετα, οι παραστάσεις όπερας δε φαίνεται να ευδοκίμησαν, κάτι που οφείλεται εν μέρει στην έλλειψη κατάλληλων υποδομών, δηλαδή θεάτρου και τοπικής ορχήστρας που να πλαισιώσει τους θιάσους και εν μέρει στην έλλειψη υποστήριξης από τον εγχώριο πληθυσμό, καθώς και από τις τοπικές εφημερίδες.

Βιβλιογραφία

Marinescou, F. & Rafaila, M. (1998). Ο Ιωάννης Γκίκας στη Σάμο, με βάση ανέκδοτο αρχειακό υλικό από το Βουκουρέστι. Στο: *Η πόλη της Σάμου. Φυσιογνωμία και εξέλιξη*. Πρακτικά συνεδρίου (σ. 240-252). Αίθουσα διαλέξεων Α.Τ.Ε. Σάμου, Σάμος, 9-11 Μαΐου 1997. Αθήνα: Δήμος Σαμίων - Γ.Α.Κ .-Αρχεία Σάμου.

Γαλανού, Β. & Διονυσόπουλος, Ν. (2009). Όψεις της μουσικής ζωής στη Σάμο. Μέσα 19ου-μέσα 20ου αιώνα. Στο: Διονυσόπουλος, Ν. (επιμ.). *Η Σάμος στις 78 στροφές.* (41-69). Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Γαρουφαλής, Κ. (1998). Η καλλιτεχνική ζωή στη Σάμου (19ος-20ός αιώνας). Στο: *Η πόλη της Σάμου. Φυσιογνωμία και εξέλιξη*. Πρακτικά συνεδρίου (σ. 53-68). Αίθουσα διαλέξεων Α.Τ.Ε. Σάμου, Σάμος, 9-11 Μαΐου 1997. Αθήνα: Δήμος Σαμίων- Γ.Α.Κ.-Αρχεία Σάμου.

Δανιήλ, Α. (1999). Θέατρο και κοινωνία στη Σάμο (1867-1911). Στο: *Σαμιακές Μελέτες*, τ. Γ΄(489-513). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».

Λάνδρος, Χ. (1998). Λιμήν Βαθέος Σάμου: Γέννηση και εξέλιξη ενός διοικητικού κέντρου (19ος-20ός αιώνας). Στο: *Η πόλη της Σάμου. Φυσιογνωμία και εξέλιξη*. Πρακτικά συνεδρίου (σ. 15-40). Αίθουσα διαλέξεων Α.Τ.Ε. Σάμου, Σάμος, 9-11 Μαΐου 1997. Αθήνα: Δήμος Σαμίων- Γ.Α.Κ.-Αρχεία Σάμου.

Λάνδρος, Χ. (2002). Η φυσιογνωμία της σαμιακής ηγεμονίας και η ένωση με την Ελλάδα το 1912. *Απόπλους* 26-27, 254-268.

Ξεπαπαδάκου, Α. (2007). Χαρίκλεια Νταρκλέ: Το γαλλικό της ντεμπούτο. *Παράβασις* 9, 305-322.

Πτίνης, Κ. (1992). *Σαμιακά*. Σάμος.

Σεβαστάκης, Α. (1995). 1895-1995. Φιλαρμονική Εταιρία Καρλοβασίων «Κλεάνθης ο Σάμιος». Καρλόβασι.

Σφοίνη, Α. (1998). Όψεις της πολιτιστικής ζωής στη Σάμο επί Ηγεμονίας. Στο: *Η πόλη της Σάμου. Φυσιογνωμία και εξέλιξη*. Πρακτικά συνεδρίου (σ. 41-54). Αίθουσα διαλέξεων Α.Τ.Ε. Σάμου, Σάμος, 9-11 Μαΐου 1997. Αθήνα: Δήμος Σαμίων - Γ.Α.Κ.-Αρχεία Σάμου.

Δημοτική μουσική και εθνική ταυτότητα στον ελληνικό χώρο στις αρχές του 20ού αιώνα

Merih Erol

«[…] η αρχαία μουσική δεν είναι, ως κοινώς θεωρείται, *νεκρά*, αλλά *ζώσα* εν τοις άσμασι του ελληνικού λαού, όσον τουλάχιστον οι μακροί και σκοτεινοί χρόνοι επέτρεπον την τοιαύτην ζωήν.»[1]

(Γ. Δ. Παχτίκος, *260 Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια,* σ. ιστ')

Το «δημοτικό τραγούδι» επαναπροσδιορίστηκε και έγινε κατανοητό ως μια ειδική κατηγορία στον ελληνικό χώρο το 19ο αι. ως μέρος του εθνικού οικοδομήματος και της συγκρότησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Σε αυτή την πορεία, οι συλλογές των δημοτικών τραγουδιών εξυπηρέτησαν στο να καταδεικνύουν την ιστορική συνέχεια και τη χορική ενότητα του ελληνικού έθνους. Όπως βλέπουμε και στην ιστορία των άλλων λαών, τα δημοτικά τραγούδια είχαν ρόλο στις διαδικασίες οικοδομήματος των νεωτέρων εθνών, χάρη στις συμβολικές, τις αναμνηστικές και τις συναισθηματικές τους δυνάμεις. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα τραγούδια αυτά θύμιζαν ένα ορισμένο ρεπερτόριο των γεγονότων από το παρελθόν του έθνους. Τα δημοτικά τραγούδια παρέπεμπαν στις γνωστές γεωγραφίες και περιοχές οι οποίες θύμιζαν τους ανθρώπους, τους δεσμούς τους με τους τόπους γέννησής τους και εν τέλει την κοινότητά τους.

Στην Ελλάδα το πρώτο έναυσμα για τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών άρχισε με την ώθηση να διαψευσθούν οι ισχυρισμοί του Αυστριακού πολιτικού και ιστορικού Jacob Philipp Fallmerayer ο οποίος έλεγε ότι οι νεοέλληνες δεν είχαν μια αγνή γενεαλογία. Για παράδειγμα, το 1868 στο τέλος της ανθολογίας δημοτικών τραγουδιών –αυτή η ανθολογία περιείχε και άλλα λαογραφικά υλικά, όπως τα αινίγματα και οι μύθοι– του, ο Μιχαήλ Σ. Λελέκος απευθυνόταν στο Fallmerayer με ένα σατιρικό ποιήμα.[2] Συνεπώς, στο 19ο αιώνα, το αυξημένο ενδιαφέρον των Ελλήνων διανοουμένων για τη δημοτική κουλτούρα ήταν συνδεδεμένο με την αναζήτησή τους για μια φυλετική και πολιτισμική γνησιότητα.

Στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, οι πρώτες συλλογές δημοτικών τραγουδιών άρχισαν να εμφανίζονται στη δεκαετία του 1890. Οι μουσικοί οι οποίοι αναφέρονται σε αυτό το άρθρο, συνέλεξαν τραγούδια από τους ελληνόφωνους, τους αρμενόφωνους, και τους τουρκόφωνους κατοίκους της Μικράς Ασίας. Στους Αρμένιους, ο διάσημος Αρμένιος ιερέας Βαρδαπέτ Γκομιδάς κατέχει, φυσικά, την πρωτοκαθεδρία. Στην παρούσα μελέτη, όμως, εστιάζω στη μουσική δράση του Έλληνα μουσικού Γεώργιου Δ. Παχτίκου. Ωστόσο, πριν εστιάσω στον Παχτίκο, θα ήθελα να ανακεφαλαιώσω τι ξέρουμε για τις συλλογές των άλλων Ελλήνων συλλογέων δημοτικών τραγουδιών της

[1] Γεώργιος Δ. Παχτίκος, *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888- 1904),* τόμος Α', Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα, 1905, σ. ιστ'.

[2] Μιχαήλ Σ. Λελέκος, *Δημοτική Ανθολογία*, Εκ των Πιεστηρίων Νικολάου Ρουσοπούλου, εν Αθήναις, 1868, σ. 222.

εποχής.

Το 1895, δύο συλλογές δημοτικών τραγουδιών βραβεύθηκαν από τον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο στην Κωνσταντινούπολη.[3] Η μία ήτανε του Γεωργίου Δ. Παχτίκου, η άλλη του Νικόλαου Φαρδύ. Υπήρχαν ακόμα τρείς συλλογές, της Μαρίγως Σταθάκη και του Μένου Φιλήντα, οι οποίοι τιμήθηκαν, όχι με το επίσημο βραβείο αλλά με έπαινο, και του Συμεών Α. Μανασσείδου.[4] Σημαντική λεπτομέρεια, η συλλογή Φιλήντα θεωρείται ότι είχε γραφτεί από τον πατέρα του, Πέτρο Φιλανθίδη, ο όποιος ήταν ψάλτης.[5] Είναι αξιοσημείωτο ότι όλοι αυτοί οι συλλογείς, δηλαδή ο Παχτίκος, ο Φαρδύς και ο Φιλανθίδης, ενδιαφέρονταν για τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών από τις ιδιαίτερές τους πατρίδες.

Όπως αναφέρεται στο άρθρο του Μάρκου Φ. Δραγούμη, «Μια ανέκδοτη συλλογή τραγουδιών του Πέτρου Φιλανθίδη», ο Φιλανθίδης (1840-1915) γεννήθηκε στον Πάνορμο/Bandırma στη Βιθυνία και έζησε κάποια από τα νεανικά του χρόνια στην Πόλη, όπου έμαθε την εκκλησιαστική και την οθωμανική μουσική (τα μακάμια) από τους διάσημους Κωνσταντινουπολίτες μουσικούς.[6] Ο Φιλανθίδης ήταν μέλος του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως και δίδαξε στη Μουσική Σχολή του εν λόγω συλλόγου για ένα διάστημα πριν από το 1903. Όπως αναφέρθηκα και πριν, ο Φιλανθίδης κατέθεσε τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως το 1894/95 για να κριθεί από μία επιτροπή ως υποψήφιος για βράβευση. Επρόκειτο για ένα βραβείο που χρηματοδοτούνταν από τον γνωστό τραπεζίτη Χρηστάκη Ζωγράφο. Η συλλογή του δεν πήρε τελικά το βραβείο, αλλά αναγνωρίστηκε μέσω επαίνου. Παρά ταύτα δεν εκδόθηκε ποτέ. Ο Μάρκος Δραγούμης διαπίστωσε ότι τα περισσότερα από τα 300 τραγούδια που ο Φιλανθίδης κατέγραψε ήταν χαμένα. Ο Φιλανθίδης δημοσίευσε ανάμεσα στα 1901 και 1909 γύρω στα 35 τραγούδια, κατεγραμμένα από τον ίδιο στη βυζαντινή παρασημαντική, στο μουσικό παράρτημα της *Φόρμιγγας* και σε άλλα περιοδικά εξειδικευμένα στη μουσική.[7]

Το 1961 ο Δραγούμης ανακάλυψε μια ανέκδοτη συλλογή τραγουδιών του Φιλανθίδη με 31 αδημοσίευτα τραγούδια.[8] Αυτή η συλλογή περιέχει δημοτικά τραγούδια από την Κυζικινή χερσόνησο, τον τόπο γέννησης του συλλογέα, την ανατολική Θράκη, τις δυτικές ακτές της Μικράς Ασίας και τα νησιά του Αιγαίου. Έχει ενδιαφέρον ότι η αδημοσίευτη συλλογή του Φιλανθίδη περιλαμβάνει όχι μόνο δημοτικά τραγούδια αλλά αντικατοπτρίζει το ενδιαφέρον του συλλογέα για διάφορα είδη μουσικής και τις διάφορες μουσικές παραδόσεις, καθώς επίσης και το ότι τα τραγούδια αυτά ήταν διαθέσιμα στην προφορική παράδοση. Για παράδειγμα, η συλλογή έχει ένα πολίτικο

[3] Για την ιστορία του 'Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως' (1861-1912), βλ. Χάρης Εξέρτζογλου, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

[4] Ο Συμεών Α. Μανασσείδης ήταν ιερέας από τον Αίνο (Enez στην Τουρκία) και εκδόθηκαν 7 από τα δημοτικά τραγούδια που συνέλεξε στο *Μουσικό Παράρτημα* του *Φόρμιγξ*. Αυτά τα τραγούδια είναι, «Το Παναγύρι», «Το Νεραντζοφίλημα», «Μπομπομπώ», «Η Ξενητειά», «Καναρία», «Ο Υιος της Χήρας», «Φεργάδα – Σκαμπαβία». Βλ. *Μουσικό Παράρτημα* του *Φόρμιγξ,* Περίοδος Β', Έτος 4, σσ. 75-80. Ευχαριστώ την μουσικολόγο Καίτη Ρωμανού για αυτήν την πηγή.

[5] Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Μια ανέκδοτη συλλογή τραγουδιών του Πέτρου Φιλανθίδη», *Η Παραδοσιακή μας Μουσική,* τόμος 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2003, σσ. 29-36: σ. 31.

[6] Δραγούμης, ό.π., σ. 30.

[7] Δραγούμης, ό.π., σ. 32.

[8] Ο Δραγούμης δημοσίευσε τις παρτιτούρες και τα κείμενα των 20 τραγουδιών από αυτήν την συλλογή. Βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Τραγούδια από την Πόλη και την Κυζικινή χερσόνησο σε καταγραφή Φιλανθίδη», *Η Παραδοσιακή μας Μουσική,* τόμος 2, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2009, σσ. 93-134.

τραγούδι, που μάλλον ήταν εμπνευσμένο από τα φαναριώτικα ερωτικά τραγούδια του 18ου αιώνα, και ένα άλλο τραγούδι από την επτανησιακή μουσική παράδοση. Πράγματι, είναι συνηθισμένο να βλέπουμε στις καταγραφές και των άλλων μουσικών αυτής της εποχής την τάση να συλλέγουν μουσική από διάφορες μουσικές παραδόσεις (όπερα, βαλς, ελληνική μουσική με δυτικότροπη μελωδία, οθωμανικό αστικό τραγούδι, δημοτικά τραγούδια κτλ.).

Γεώργιος Δ. Παχτίκος

Δύο σημαντικά στοιχεία ξεχωρίζουν τον Παχτίκο από τους άλλους συλλογείς. Το ένα είναι η πολυπρόσωπη σταδιοδρομία του που περιελάμβανε τη σύνθεση μουσικής για αρχαία δράματα, τη διδασκαλία μουσικής σε σχολεία δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, τις διαλέξεις και τις δημοσιεύσεις του. Το δεύτερο είναι το αχανές εύρος της συλλογής των δημοτικών τραγουδιών που ανέλαβε, καθώς επίσης και ότι δημοσίευσε τις εθνογραφικές σημειώσεις του, που κρατούσε κατά τη διάρκεια των αποστολών του με σκοπό τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών.

Ο Γεώργιος Δ. Παχτίκος ήταν μουσικός, συλλογέας των δημοτικών τραγουδιών και σημαντικός εκδότης μουσικής στην Κωνσταντινούπολη.[9] Ακόμη, μας άφησε άφθονη πληροφορία όσον αφορά τις δικές του δραστηριότητες επίσης και τη μουσική ζωή στην Πόλη στις αρχές του 20ού αιώνα. Γεννήθηκε το 1869 στο Ορτάκιοϊ (Μεσοχώρι) ένα χωριό στο Σαντζάκι (Οθωμανική διοικητική περιοχή) της Νικομήδειας, στη Βιθυνία. Έμαθε την εκκλησιαστική μουσική από έναν ντόπιο ψάλτη. Μετά από τις γυμνασιακές του σπουδές στην Αθήνα, στη Βαρβάκειο, συνέχισε τις σπουδές του στη φιλολογία και τη μουσική. Στη δεκαετία του 1890, επέστρεψε στην Πόλη και δούλεψε ως δάσκαλος μουσικής στα σχολεία της Ελληνορθόδοξης κοινότητας. Η φήμη του διαδόθηκε μεταξύ των Ρωμιών της Πόλης, μάλλον χάρη στις μουσικολογικές διαλέξεις του και τις συναυλίες που οργάνωσε. Επιπλέον, το 1893 συνέθεσε έναν ύμνο για τον Χριστάκη Ζωγράφο που ενίσχυσε περαιτέρω τη φήμη του. Ήταν μέλος του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου και του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου. Συνέθεσε μουσική για παραστάσεις αρχαίου δράματος και τις παρουσίασε στα θέατρα και τους συλλόγους της Πόλης.[10] Ο Παχτίκος έκανε μερικές ερευνητικές αποστολές στο διάστημα μεταξύ 1888 και 1904 στη Θράκη, στη Βιθυνία και στα άλλα μέρη στην Ανατολή, για να συλλέξει δημοτικά τραγούδια. Ήταν ενεργό μέλος του Συλλόγου των Μικρασιατών «Ανατολή» στην Αθήνα, και αξιοποίησε τις μουσικολογικές εξορμήσεις του για να μαζέψει πληροφορίες για τη ζωή των Ορθόδοξων Χριστιανικών κοινοτήτων, ενώ έδρασε και ως ανταποκριτής του Συλλόγου. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του εξέδωσε το περιοδικό *Μουσική* από τον Ιανουάριο του 1912 μέχρι τον Ιούλιο του 1915.

260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα του Παχτίκου

Η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του Παχτίκου εκδόθηκε με τη χορηγία του Γεωργίου Μαρασλή, του περίφημου Έλληνα επιχειρηματία και δημάρχου της Οδησσού. Ο Μαρασλής ίδρυσε τη 'Βιβλιοθήκη Μαρασλή' που σκοπό είχε τη μετάφραση και την έκδοση επιστημονικών συγγραμμάτων σχετικά με την ελληνική ιστορία και τον ελληνικό πολιτισμό. Στην αλλαγή του αιώνα η *Βιβλιοθήκη Μαρασλή* έγινε ορόσημο στην

[9] Για τη βιογραφία του, βλ. «Γεώργιος Δ. Παχτίκος», *Φόρμιγξ*, Ετος Β', Αρ.7, 15 Απριλίου 1903, σσ. 1-2. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901- 1912*, Μέρος Ι, Κουλτούρα, Αθήνα, 1996, σσ. 25-26.

[10] Merih Erol, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul: Nation and Community in the Era of Reform*, Indiana University Press, Indiana & Bloomington, 2015, σσ. 143-144.

αναζήτηση για τη νεοελληνική ταυτότητα. Η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του Παχτίκου, που είχε τον τίτλο *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα Από Του Στόματος του Ελληνικού Λαού* (1905), ήταν πρωτοποριακή από κάθε άποψη. Πρώτο και κύριο χαρακτηριστικό της ήταν ότι, σε σχέση με προηγούμενες εκδόσεις των δημοτικών τραγουδιών του 19ου αιώνα όπου συμπεριελαμβάνονταν και τα αστικά λαϊκά τραγούδια, ο Παχτίκος παρέθεσε μόνο τα δημοτικά τραγούδια. Συνεπώς τα ξεχώρισε επίτηδες από τα αστικά λαϊκά τραγούδια και τα αντιμετώπισε ως τα ζωντανά μνημεία της ψυχής του ελληνικού λαού. Πιο σημαντικό, όμως, ήταν ότι για πρώτη φορά ένας συλλογέας κατέγραψε δημοτικά τραγούδια από τόσα πολλά και διάφορα μέρη, δηλαδή από την κεντρική Ανατολία μέχρι τον Πόντο, από τη Θράκη στην Κρήτη και την Κύπρο.[11] Το 1901, δηλαδή κάποια χρόνια πριν από την έκδοση της συλλογής του, ο Παχτίκος επισήμαινε, στη διάλεξή του στην 'Αρχαιολογική Εταιρεία' στην Αθήνα, την ανάγκη για τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών από μια ευρεία ελληνική γεωγραφική ζώνη.[12] Ο Παχτίκος ασχολούνταν και με το γλωσσικό ζήτημα, και ήταν σφοδρός αντίπαλος των δημοτικιστών. Στην ομιλία του κατηγόρησε τους δημοτικιστές για τοπικισμό και είπε ότι είχαν τη λανθασμένη ιδέα ότι οι ελληνικοί πληθυσμοί που ζούσαν στα μακρινά μέρη της ελληνικής επικράτειας θα καταλάβαιναν τη γλώσσα που μιλούσαν αυτοί. Επομένως, προειδοποίησε τους Έλληνες μουσικούς να αποφεύγουν τον τοπικισμό στη μουσική. Σύμφωνα με τον Παχτίκο, έπρεπε να συλλεχθούν περισσότερα μουσικά υλικά για να ξεπεραστεί ο τοπικισμός και να αναπτυχθεί μια αληθινά εθνική μουσική. Ο Παχτίκος διαπίστωσε ότι «Η εθνική μελοποιία δια να καταστή όντως ελληνική, πρέπει τα στοιχεία της εμπνεύσεως αυτής να αρύηται εκ της μουσικής ψυχής σύμπαντος του έθνους». [13]

Ένας από τους καθηγητές του Παχτίκου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών ήταν ο διάσημος κλασικιστής Γεώργιος Μιστριώτης, ο οποίος ίδρυσε την 'Εταιρεία προς Διάδοσιν των Αρχαίων Δραμάτων'. Εμπνευσμένος από αυτόν και τις ιδέες κάποιων Ευρωπαίων μουσικολόγων, ο Παχτίκος ισχυριζόταν ότι ήταν δυνατόν να ανασυσταθεί η χαμένη μουσική του αρχαίου δράματος μέσω της μελέτης των ποιητικών μέτρων στα διασωθέντα κείμενα.[14] Επίσης, υποστήριξε ένθερμα την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών. Πίστευε ότι έτσι θα γίνονταν πιο εντυπωσιακά και καλλιτεχνικά αποδεκτά. Κατά τη γνώμη του, τα γνήσια χαρακτηριστικά της ελληνικής μουσικής αντιπροσωπεύονταν από τα δημοτικά τραγούδια.[15] Αυτή ήταν η βασική υπόθεση όλων των εθνικών μουσικών σχολών. Οι Έλληνες μουσικοί της επόμενης γενεάς, όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, χρησιμοποίησαν στη μουσική τους στοιχεία από τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Ωστόσο, ο «στόχος» του Παχτίκου θέλει παραπέρα προσοχή διότι εκείνος όχι μόνο επιδίωκε να δημιουργήσει μια έντεχνη μουσική που θα αντιπροσώπευε το ελληνικό έθνος, αλλά αναζητούσε συνέχεια να

[11] Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η Συλλογή Παχτίκου και το πρόβλημα των μουσικών καταγραφών της», *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, τόμος 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2003, σ. 52.

[12] Γεώργιος Δ. Παχτίκος, «Τα Αρχαία Ελληνικά Δράματα και Η Μελοποιία των Χορικών», *Μουσική*, Έτος Α', Τεύχος 6, Ιούνιος 1912, σσ. 166-168.

[13] Παχτίκος, ό.π., σ. 167.

[14] Theodore Reinach, "La Musique Grecque et L'Hymne à Apollon", *Extrait de la Revue des Études Grecque*, Paris, Juin 1894.

[15] Ο Παχτίκος θεωρούσε ότι τα δημοτικά τραγούδια ήταν σημαντικά για τη συγκρότηση μιας σύγχρονης εθνικής Ελληνικής έντεχνης μουσικής. Βλ. Καίτη Ρωμανού, "*Nostos* through the West and *Nostos* through the East: Readings of Ancient Greek Music in Early Twentieth-Century Constantinople and Athens", στο: Katerina Levidou, Katy Romanou and George Vlastos (επιμ.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge Scholars Publishing, UK, 2016, σσ. 212-232: σ. 224.

καθιερώσει έναν δεσμό ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν των ελληνόφωνων κατοίκων της Μικράς Ασίας και γι αυτό χρησιμοποίησε το δημοτικό τραγούδι και την ανασύσταση της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Ο στόχος του Παχτίκου να συνδέσει το παρελθόν και το παρόν είναι ξεκάθαρος στην ταξινόμηση των δημοτικών τραγουδιών στη συλλογή του. Για παράδειγμα, σε σύγκριση με την ανθολογία του Μιχαήλ Σ. Λελέκου (1868), που περιείχε μόνο τα κείμενα των τραγουδιών και η ταξινόμηση ήταν βασισμένη στα είδη και τα θέματα των δημοτικών τραγουδιών, όπως θρησκευτικά τραγούδια, κλεφτικά τραγούδια, ερωτικά τραγούδια κτλ., ο Παχτίκος ομαδοποίησε τα δημοτικά τραγούδια με βάση τη γεωγραφική τους προέλευση.[16] Το αξιοσημείωτο είναι ότι χρησιμοποιούσε τα αρχαιοελληνικά ονόματα των περιοχών, όπως Βιθυνία, Καππαδοκία, Πόντος κτλ. Μάλιστα στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα η ιδεολογική χρήση των τοπωνύμων ήταν καθιερωμένη. Ο εξελληνισμός των τοπωνύμων είχε προτεραιότητα για το ελληνικό κράτος που τελικά σύστησε μια επιτροπή το 1909 για να εξασφαλίσει τη χρήση των καινούριων ονομάτων, τα περισσότερα εκ των οποίων ήταν στην πραγματικότητα αρχαία ελληνικά. Η σκέψη πίσω από αυτή την πολιτική ήταν ότι τα ξένα ονόματα (αλβανικά ή τουρκικά) θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μια «λανθασμένη» εντύπωση στους κατοίκους ενός τόπου όσον αφορά την εθνική τους προέλευση. Χρησιμοποιώντας τις αρχαίες τοπωνυμίες κατ' αυτό τον τρόπο, ο Παχτίκος τίμησε το ελληνικό παρελθόν αυτών των περιοχών. Επίσης, ο Παχτίκος, με την ταξινόμηση των τραγουδιών με βάση τη γεωγραφική τους προέλευση, επισήμανε τις τοπικές διαφορές και τις παρουσίασε ως πλούτο της Μικράς Ασίας την οποία αντιλαμβανόταν ως μια συνολική γεωγραφική ενότητα.

Σημειώσεις και εντυπώσεις από τις «εθνογραφικές» αποστολές

Ο Γεώργιος Παχτίκος δεν ήταν ένας «μουσικολόγος του καναπέ». Παρόλο που αυτό που έκανε δεν ήταν ακριβώς «εθνογραφική εργασία πεδίου», σύμφωνα με τα σημερινά ακαδημαϊκά δεδομένα, ωστόσο ταξίδεψε σε διάφορα μέρη για να συλλέξει δημοτικά τραγούδια. Πολλές φορές, δε, αντιλαμβανόταν τον εαυτό του όχι μόνο ως συλλογέα δημοτικών τραγουδιών, αλλά επίσης ως αρχαιολόγο, ο οποίος κατέγραφε τα τοπικά αρχαία μνημεία και τα απομεινάρια με τη φωτογραφική μηχανή του, καθώς και ως εθνογράφο ο οποίος παρατηρούσε και κατέγραφε τις τοπικές παραδόσεις, τα ήθη, τα έθιμα και τις γιορτές.[17] Τον Αύγουστο-Σεπτέμβριο του 1904, ο Παχτίκος ταξίδεψε στα χωριά της Προύσσας και τις Νίκαιας για να καταγράψει δημοτικά τραγούδια. Στο γράμμα του, που απευθύνεται στον πρόεδρο του Συλλόγου Μικρασιάτων, Μαργαρίτη Ευαγγελίδη, εξέφραζε τον θαυμασμό του για τον εξαιρετικό εθνογραφικό πλούτο των χωριών και κωμοπόλεων, παρατηρώντας ότι διατηρούσαν αρκετά σημαντικούς ελληνόφωνους πληθυσμούς.[18] Του έγραψε με ευχαρίστηση ότι συνέλεξε 98 τραγούδια από τις επαρχίες της Νίκαιας και της Προύσσας και προσέθεσε ότι, έαν είχε ακόμα ένα μήνα στη διάθεσή του, θα κατάγραφε τουλάχιστον 200 τραγούδια. Εντούτοις, ο ενθουσιασμός του Παχτίκου για τα εθνογραφικά και τα υλικά απομεινάρια του παρελθόντος ανακόπηκε όταν αντιλήφθηκε το τί σήμαιναν τα απομεινάρια στην πραγματικότητα, δηλαδή, τη χαμένη αίγλη των Ελλήνων. Και τότε αναφώνησε:

[16] Μιχαήλ Σ. Λελέκος, *Δημοτική Ανθολογία*, Εκ των Πιεστηρίων Νικολάου Ρουσοπούλου, εν Αθήναις, 1868.

[17] Γεώργιος Δ. Παχτίκος, «Εντυπώσεις εκ της ανά την Μικρά Ασίαν προς Περισυλλογήν Δημοτικών Ασμάτων Περιοδείας», *Μουσική*, Έτος Α', τεύχος 8, Αύγουστος 1912, σσ. 225-229.

[18] Γ 113, αρ. 3055, 18 Σεπτεμβρίου, 1904. (Αρχείο του Μικρασιατικού Συλλόγου 'Ανατολή', Αθήνα).

> Εϋ καϊμένη Μικρά Ασία τι πλούτον φυσικόν και εθνικόν περικλείεις εις τα στήθη σου! Πανταχού, σεβαστέ μοι, συνήντην ένδοξα ερείπια. Πανταχού λείψανα αρχαίας δόξης, αρχαίας ευκλείας. "Περασμένα μεγαλεία και διηγώντας τα να κλαίς".[19]

Μετά από περίπου δέκα χρόνια, ο Παχτίκος δημοσίευσε στη *Μουσική* τις «Εντυπώσεις» του από αυτή την αποστολή στη Νίκαια.[20] Εκεί μαθαίνουμε ότι ο Παχτίκος παρακολούθησε τις γιορτές του Δεκαπενταύγουστου της Κοίμησης της Θεοτόκου. Διαβάζοντας τα κείμενα, μένει κανείς με την εντύπωση ότι, στη διάρκεια της διαμονής του, ο Έλληνας μουσικός μετακινούνταν συνεχώς ανάμεσα στη ζώσα πραγματικότητα και την ιστορική παράδοση. Οι ομιλίες των αρχόντων των κωμοπόλεων και των χωριών της περιοχής, τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια που οι γέροι τραγουδούσαν, οι δημοτικοί χοροί, τα απομεινάρια των παλιών χριστιανικών τάφων, οι παλιές βυζαντινές εκκλησίες και τα ερείπια των προγονικών μνημείων συνιστούσαν ένα συγκινησιακό ηχοτοπίο αλλά και ένα τοπίο που αναφερόταν στην ιστορική και τη χωρική συνέχεια του ελληνισμού στη Νίκαια. Επιπλέον, λόγω της κεντρικής της θέσης στην ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ως πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας της Νίκαιας και έδρα του πατριάρχη, η Νίκαια ήταν ένας ευμενής «τόπος» για τη συζήτηση που θα έκανε ο Παχτίκος για την Ελληνορθόδοξη Εκκλησία ως ενωτική δύναμη του ελληνισμού στη Μικρά Ασία. Ο Παχτίκος προάσπισε την Ορθόδοξη Εκκλησία ως μία «υπερκατασκευή» ή ένα χωνευτήρι για την προσαρμογή της τοπικής ποικιλομορφίας σε μια ενότητα. Έγραψε το εξής:

> Η ποικιλία των τοπικών διαλέκτων, των ενδυμάτων, των ηθών και εθίμων συνενούται εν τη κοινότητι της θρησκευτικής πίστεως και τη κοινότητι της ιεράς ελληνίδος γλώσσης και μουσικής της Εκκλησίας. Πόσον μεγάλη δύναμις ου μόνον θρησκευτική, αλλά και εθνική είνε η μήτηρ ημών Ορθόδοξος Εκκλησία, η υπό ένα ποιμένα και υπό μίαν ποίμνην θαυμασίως ενώνουσα και σώζουσα τον Ελληνισμόν![21]

Η διάδοση των δημοτικών τραγουδιών στον αστικό χώρο

Στα τέλη του 1890, ο Παχτίκος ίδρυσε μία ερασιτεχνική χορωδία με τον τίτλο 'Ο Όμιλος των Ερασιμολπών' που αποτελούνταν από τους ταλαντούχους νέους και νέες των σεβαστών ελληνικών οικογενειών της Κωνσταντινούπολης. Με αυτήν την χορωδία εκτέλεσε τις δικές του συνθέσεις για το αρχαίο δράμα και τα δημοτικά τραγούδια που κατέγραψε και εναρμόνισε ο ίδιος. Όπως ανέφερα στην αρχή, οι Αρμένιοι της Πόλης έδειχναν ενδιαφέρον για τα δημοτικά τραγούδια στην αρμενική γλώσσα θεωρώντας τα εθνικά κειμήλια τους. Ταυτόχρονα με τον Παχτίκο, ο Αρμένιος ιερέας και μουσικός Γκομιδάς Βαρδαπέτ οργάνωνε πολυάριθμες συναυλίες για να παρουσιάσει με τεράστιες χορωδίες τα αρμενικά δημοτικά τραγούδια, συλλεγμένα και εναρμονισμένα από αυτόν. Ο Παχτίκος αναφέρθηκε συχνά στη *Μουσική* στις συναυλίες του Γκομιδά και τον χειροκρότησε και τον επαίνεσε για την αγάπη και την εκτίμησή του για την εθνική του μουσική.[22] Όπως διαπίστωσε η μουσικολόγος Melissa Bilal, αυτές οι συναυλίες συνιστούσαν ένα συναισθηματικό σύνδεσμο μεταξύ των Αρμενίων διανοουμένων στην Πόλη και των κατοίκων των μακρινών αρμενικών χωριών.[23] Μήπως ίσχυε το ίδιο για

[19] ό.π.

[20] Γεώργιος Δ. Παχτίκος, «Εντυπώσεις εκ της ανά την Μικρά Ασίαν προς Περισυλλογήν Δημοτικών Ασμάτων Περιοδείας Β'», *Μουσική*, Έτος Α', τεύχος 9, Σεπτέμβριος 1912, σσ. 256-259.

[21] Παχτίκος, ό.π., σσ. 258-259.

[22] Γεώργιος Δ. Παχτίκος, «Η Μουσική ανά τους Συνοίκους Λαούς», *Μουσική*, Έτος Α΄, τεύχος 5, Μάϊος 1912, σσ. 158-159.

[23] Melissa Bilal, *Thou Need'st Not Weep, For I Have Wept Full Sore: An Affective Geneaology of the Armenian Lullaby in Turkey*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικής του Πανεπιστημίου του Σικάγο, 2013, σ. 96.

την υποδοχή των δημοτικών τραγουδιών στην ελληνορθόδοξη κοινότητα της Πόλης;

Σπυρίδωνος Ξύνδα / Ιωάννη Ρινόπουλου, *Ο Υποψήφιος*. Οι άγνωστες πτυχές ενός δεδομένου μελοδράματος

Κώστας Καρδάμης

Όπως είναι ευρέως γνωστό, η κωμική όπερα *Ο υποψήφιος* σε μουσική του Σπυρίδωνος Ξύνδα (1817[1]-1896) και λιμπρέτο του Ιωάννη Ρινόπουλου (1831-1915) έχει καθιερωθεί στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής ως η πρώτη πλήρης όπερα που βασίστηκε σε ελληνικό λιμπρέτο. Η μάλλον βολική αυτή βεβαιότητα φαίνεται ότι στάθηκε ικανή να αποτρέψει για δεκαετίες την όποια ερευνητική ενασχόληση με το έργο, παρότι μόνο η εμβληματική αυτή «πρωτιά» του θα έπρεπε εξ ορισμού να οδηγεί προς το αντίθετο. Ωστόσο, οι μέχρι στιγμής υπάρχουσες γραπτές παραδόσεις της όπερας,[2] καθώς και τα υπάρχοντα αντίτυπα λιμπρέτων (ιδιαίτερος λόγος στη συνέχεια), έδιναν την εικόνα ενός έργου που είχε υποστεί σημαντικές παρεμβάσεις. Σχετικά πρόσφατες εργασίες[3] επεσήμαιναν αυτά τα ζητήματα, ωστόσο η μη ύπαρξη της

[1] Μέχρι πρόσφατα η χρονιά γέννησης του Ξύνδα αποτελούσε αμφιλεγόμενο σημείο των σε δευτερογενείς πηγές αναφορών εξαιτίας παραδρομής εκ συνωνυμίας. Το διαβατήριο του Ξύνδα [Γενικά Αρχεία του Κράτους-Αρχεία Νομού Κερκύρας (Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ.), Διαβατήριο Ηνωμένων Κρατών των Ιονίων Νήσων αρ.185, 21.3.1856, βλ. Αλίκη Νικηφόρου, *Τα διαβατήρια του 19ου αιώνα των Αρχείων της Κέρκυρας (1800-1870)*, Γ.Α.Κ-Α.Ν.Κ., Κέρκυρα 2003, σ. 318], καθώς και αναφορές σε κείμενα εποχής [π.χ., Αθηνά Σερεμέτη, «Το μελόδραμα έν Ἑλλάδι», *Παρνασσός* 1890, ΙΓ΄-Α (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1890), σ. 86-100: 95-96] και στον τύπο [*Ἀκρόπολις* Η΄-1868 (29.7.1887), σ. 3] δεν αφήνουν αμφιβολία, ότι ο συνθέτης γεννήθηκε το 1817. Η ακριβής χρονολογία γέννησης του Ξύνδα (19.1.1817) προκύπτει από ιδιόγραφα τεκμήρια σχετιζόμενα με την τεκτονική ιδιότητά του, τα οποία απόκεινται σε ιδιωτικό κερκυραϊκό αρχείο και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, πρβ. και Θεόδωρος Σ. Καλογερόπουλος, *Υπέρτατο Περιστύλιο Φοίνιξ: Επετειακό Λεύκωμα. Ο Σκωτικός Τύπος στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 2008, σ. 21-22.

[2] Συγκεκριμένα (και κατά χρονολογική σειρά): α) παρτιτούρα διευθυντού-εξάρχοντος βιολιού ολόκληρου του έργου, φέρουσα την τοποχρονολογική ένδειξη «Κέρκυρα, 10 Μαρτίου 1871» (Μουσικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος», Κέρκυρα), β) σπαρτίτο της Α΄ Πράξης με τοποχρονολογία «Σμύρνη, 20 Ιουλίου 1889» (Αρχείο Γιώργου Λεωτσάκου), γ) σπαρτίτο και των τριών πράξεων του έργου, δωρεά στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας από τον Ελευθέριο Μωραΐτη (2015), δ) σπαρτίτο ολόκληρης της όπερας με χρονολογική ένδειξη «14 Σεπτεμβρίου [19]31» (Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αρχείο Γεράσιμου Ρομποτή, Φάκελος 13), καθώς και ενορχήστρωσή του από τον Γεράσιμο Ρομποτή.

[3] Kostas Kardamis, *Opera in Corfu during the time of the Ionian Liberal Movement (1848-1864) and the case of the opera* O ypopsifios *[The Parliamentary Candidate]*, MMus Thesis, Royal Holloway University of London, London 2002, Κώστας Καρδάμης, «*Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα: μια απόπειρα επανεκτίμησης», *Χρονικά της Αισθητικής* 43 / 2005–2006, σ. 121–129, του ίδιου, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπ. Ξύνδα» *Πολυφωνία* 22 (Άνοιξη 2013), σ. 7-34 (πλήρως ανανεωμένη μορφή σχετικής ανακοίνωσης στο συνέδριο *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5–7.5.2006), του ίδιου, «‘Είναι όργανα δικά μου το Συμβούλιο, η Αστυνομία, ο Αρμοστής και η Γερουσία’: Ένας ‘υποψήφιος βουλευτής’ καυτηριάζει την προενωτική και μεθενωτική Κέρκυρα», ανακοίνωση στο Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο (Κέρκυρα, 30.4-4.5.2014), υπό δημοσίευση στον δ΄ τόμο των *Πρακτικών*, του ίδιου, «Orientalism in the Ionian Islands’ music», στο “Bridging Musical Cultures? The Eastern Mediterranean and Western Asian Regions in the History of Music”, Οξφόρδη, 4-5.11.2016, *Balzan Programme in Musicology 2013-2017 “Towards a Global History of Music”*, υπό δημοσίευση, Haris Xanthoudakis, «Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece», *Nineteenth-Century Music Review 8/I* (“Music in Nineteenth

αρχικής μουσικής του έργου αποτελούσε σημαντική τροχοπέδη στην ολοκληρωμένη αποτίμησή του.

Τον Ιούνιο του 2016 ο εντοπισμός σε ιδιωτικό κερκυραϊκό αρχείο[4] ενός ακόμη σπαρτίτου της όπερας ήρθε να αλλάξει δια παντός τα δεδομένα. Το συγκεκριμένο εύρημα έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι δεν πρόκειται για ένα ακόμη σπαρτίτο αυτής της πρώτης ελληνόφωνης όπερας, αλλά για το μοναδικό μέχρι στιγμής γνωστό ιδιόγραφο τεκμήριο που περιέχει ολοκληρωμένη και άνευ περικοπών την αρχική μορφή της όπερας. Είναι επίσης και το παλαιότερο γνωστό, αφού, σύμφωνα με σχετική χειρόγραφη σημείωση σε αυτό, ολοκληρώθηκε στις 18.11.1867, δύο περίπου μήνες μετά την πρεμιέρα του έργου στην Κέρκυρα. Επιπλέον, περιέχει την εισαγωγή του έργου και σε συντετμημένη μορφή ενδείξεις για την αρχική ενορχήστρωση του έργου, κλείνοντας δύο ακόμη πολυσυζητημένες στα περιθώρια συνεδρίων εκκρεμότητες.[5]

Η απρόσμενη αποκάλυψη του συγκεκριμένου σπαρτίτου, έμμεσο αποτέλεσμα της ανακύρηξης του 2017 από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας ως τετραπλώς επετειακού έτους,[6] έφερε στο φως πλειάδα νέων στοιχείων για το έργο. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν κάποια από αυτά τα νέα δεδομένα, όπως προκύπτουν από το σπαρτίτο του 1867. Αυτό, άλλωστε, αποκαλύπτει ένα έργο εντελώς διαφορετικό σε σχέση με εκείνο που έγινε γνωστό στο ελλαδικό χώρο μετά το 1888 και που αποτυπώθηκε στα μέχρι στιγμής ευρισκόμενα μη ιδιόγραφα σπαρτίτι. Το πλέον μεταγενέστερο (1931), ελλειπές και διαφοροποιημένο από αυτά είναι εκείνο της δωρεάς Ρομποτή (Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής του ΤΜΣ του Ιονίου Πανεπιστημίου). Μέρος των σημαντικών αυτών αλλαγών φαίνεται και στο αποκείμενο

Century Greece"), 2011, σ. 41-55 και Νίκος Μαλιάρας, «Σπυρίδων Ξύνδας, *Ο υποψήφιος* (1867): Η πρώτη ελληνόγλωσση όπερα. Μια προσέγγιση στο έργο (κυρίως στην ενορχήστρωση Ρομποτή, 1931) βάσει των διαθέσιμων πηγών, καθώς και μερικές ιστορικές και αναλυτικές παρατηρήσεις», στο Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Κέρκυρα, 30.10–1.11.2015), (Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016), σ. 290-298.

4 Ο κάτοχος επιθυμεί να παραμείνει ανώνυμος. Ωστόσο, ο γράφων επιθυμεί να εκφράσει και από εδώ τις ευχαριστίες και την ευγνωμοσύνη του για την πολλαπλή υποστήριξη και την εμπιστοσύνη του, ώστε να αναδειχθεί η αρχική μορφή ενός από τα σημαντικότερα τεκμήρια της μουσικής του νεώτερου ελληνισμού.

5 Οι ενδείξεις αυτές αποτέλεσαν τη βάση για την ανασύσταση της πρωτότυπης ενορχήστρωσης του έργου. Ήδη η «Εισαγωγή» και οι άριες της Χριστίνας και του Γιάγκου από την Πράξη Α΄ της όπερας παρουσιάστηκαν από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας υπό τη διεύθυνση του Άλκη Μπαλτά με τη συμμετοχή της σοπράνο Μαρίας Μαυρομμάτη και του βαρύτονου Παντελή Κοντού στις 14.1.2017 στην Αίθουσα Τελετών της Ιονίου Ακαδημίας (Κέρκυρα). Η όπερα πρόκειται να παρουσιαστεί ολόκληρη στην αρχική μορφή της μετά από 146 έτη στις 4 και 5.11.2017 στην Κέρκυρα από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας υπό τη διεύθυνση και την επιμέλεια του Άλκη Μπαλτά.

6 Το 2017 συμπίπτει με τέσσερις σημαντικές για τη νεοελληνική μουσική επετείους: τα 200 έτη από τη γέννηση του Σπυρίδωνος Ξύνδα και του Δομένικου Παδοβά (1817), τα 100 έτη από το θάνατο του Σπύρου Σαμάρα (1917) και τα 150 έτη από την πρεμιέρα της όπερας *Ο υποψήφιος* (1867). Η Κέρκυρα τιμά τις παραπάνω επετείους με διάφορους τρόπους. Ιδιαιτέρως η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας τον Απρίλιο του 2016 κήρυξε το 2017 έτος Σαμάρα, Ξύνδα και Παδοβά και διοργανώνει σειρά ομιλιών, εκθέσεων και επετειακών εκδόσεων. Επιστέγασμα του έτους από επιστημονικής πλευράς θα είναι το διεθνές συνέδριο *Η όπερα στην Ελλάδα του 19ου αιώνα* (Κέρκυρα, 17-19.11.2017, συνδιοργάνωση: Ιόνιο Πανεπιστήμιο και Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας) και η προαναφερθείσα παρουσίαση του *Υποψηφίου* στις 4 και 5.11.2017. Το αρχικό σπαρτίτο της όπερας (βασιμένο στο προαναφερθέν χειρόγραφο του ιδιώτη και σε εκείνο της δωρεάς Μωραΐτη) περιέχεται στον ήδη κυκλοφορούντα δίγλωσσο επετειακό τόμο *Ο Υποψήφιος*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2017, μαζί με το λιμπρέτο της παράστασης του 1867 και σχετικά με το ζήτημα ερευνητικά κείμενα της Αύρας Ξεπαπαδάκου και του γράφοντος.

στην κερκυραϊκή Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος» ιδιόγραφο μέρος του α΄ βιολιού (1871),[7] στο οποίο, λόγω χώρου, δεν θα γίνει εδώ ιδιαίτερη αναφορά. Άλλωστε, αυτό, παρά τις όποιες εύλογες ελλείψεις και τους αναμενόμενους περιορισμούς, ακολουθεί εν πολλοίς τη δομή του σπαρτίτου του 1867.

Μερικά πραγματολογικά στοιχεία

Το καλοκαίρι του 1867 η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρα ανέλαβε, εντός ασφυκτικού χρονικού πλαισίου, τη θεατρώνηση του κερκυραϊκού δημοτικού θεάτρου San Giacomo για την περίοδο 1867-1868.[8] Παρά το ρίσκο, η εμπειρία ενός αιώνα αδιάκοπης κερκυραΐκής μελοδραματικής δραστηριότητας υπερίσχυσε. Παράλληλα, η Φιλαρμονική συνέβαλε στον εμπλουτισμό του νεοελληνικού οπερατικού ρεπερτορίου παραγγέλνοντας στην ουσία δύο καινούρια έργα των πλέον αναγνωρισμένων τότε Ελλήνων συνθετών, τον *Υποψήφιο* του εκ των αρχικών ιδρυτών της Σπυρίδωνος Ξύνδα και το *Fior di Maria* του επίτιμου μέλους της Ζακύνθιου Παύλου Καρρέρ.[9]

Η θεματολογία και η μουσική του έργου του Καρρέρ παραπέμπουν σε μουσούργημα με εμβέλεια που υπερβαίνει τον ελλαδικό χώρο. Αντιθέτως, *Ο υποψήφιος* του Ξύνδα, σε λιμπρέτο του επίσης μέλους της Φιλαρμονικής, ποιητή και μεταφραστή Ιωάννη Ρινόπουλου, από πλευράς τόσο θεματολογίας όσο και μουσικής, απευθυνόταν στο ελληνικό, αν όχι ειδικά στο επτανησιακό, κοινό, καθώς και σε ελληνόφωνο μη επαγγελματικό θίασο. Πράγματι, τον Σεπτέμβριο του 1867 η νεωστί προσαρτηθείσα στο ελλαδικό βασίλειο Επτάνησος, χάρισε σε αυτό την πρώτη ελληνόγλωσση όπερα με ιδιαίτερη χρήση του φολκλορικού στοιχείου, καθώς και τον πρώτο ελληνόφωνο -καίτοι μη επαγγελματικό- μελοδραματικό θίασο. Επιπλέον, όμως, ο *Υποψήφιος* καυτηρίαζε δύο φλέγοντα ζητήματα της προενωτικής και μεθενωτικής Κέρκυρας, τα οποία είχαν ευθείες ανακλάσεις στην ελλαδική πραγματικότητα της εποχής (και όχι μόνο): αφενός την ασυδοσία και την ανηθικότητα των κάθε είδους πολιτικών ταγών, και αφετέρου το πάντοτε σοβαρό και με καίριες κοινωνικές επιπτώσεις αγροτικό ζήτημα. Η ανάληψη της ευθύνης του κερκυραϊκού θεάτρου από τη Φιλαρμονική έπαιξε πολλαπλό ρόλο στις συνθήκες διαμόρφωσης του έργου και σε όλες τις προαναφερθείσες πρωτιές.

Η δημιουργία του *Υποψήφιου* ξεκίνησε, όμως, δέκα χρόνια νωρίτερα. Τον Φεβρουάριο του 1857 παρουσιάστηκαν δύο κωμικές σκηνές αμφότερες σε μουσική Ξύνδα, οι οποίες το 1867 αποτέλεσαν κεντρικές δομικές ενότητες του *Υποψηφίου*. Πρόκειται για τον «Οδυρμό του Κερκυραίου χωρικού» (σε στίχους του ίδιου του Ξύνδα) και τον «Υποψήφιο» (σε στίχους του στενού συνεργάτη του συνθέτη και επίσης εκ των αρχικών ιδρυτών της Φιλαρμονικής, Νικολάου Μακρή). Ο Ιωάννης Ρινόπουλος βασίστηκε στις σκηνές αυτές για να δημιουργήσει το λιμπρέτο της όπερας *Ο Υποψήφιος*. Μάλιστα συμπεριέλαβε στο έργο αυτούσιες τις σκηνές αυτές, την μεν πρώτη ως Σκηνή

[7] Αναφορά στον εντοπισμό του συγκεκριμένου τεκμηρίου, στο Κώστας Καρδάμης, «Έργα Ελλήνων συνθετών στο Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας 'Μάντζαρος'», ανακοίνωση στο συνέδριο *Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας II* (Κέρκυρα, 29.9–1.10.2000), δημοσίευση στον ιστότοπο του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, *www.ionio.gr/~GreekMus*.

[8] Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας / Διοικητικό Αρχείο (Φ.Ε.Κ./Δ.Α.), Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής 10 , Συνεδρίαση 28.6.1867 και Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων 5, αρ. 11, Συνεδρίαση 29.6.1867 (όλες οι εδώ αναφερόμενες ημερομηνίες του Φ.Ε.Κ./Δ.Α. σε ιουλιανό ημερολόγιο). Επίσης, Φ.Ε.Κ./Δ.Α., Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής 10, Συνεδρίαση 27.7.1867.

[9] Ο Καρρέρ από στις αρχές Δεκεμβρίου έστελνε σταδιακά στη Φιλαρμονική τα μέρη του έργου (ενδεικτικά, Διοικητικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, Βιβλίο Αλληλογραφίας 5, αρ. 2205, 4.12.1867 και αρ. 2204, 23.12.1867).

5 της Α΄ Πράξης, τη δε δεύτερη ως Σκηνή 2 της Β΄ Πράξης.[10]

Η σύνοψη του έργου

Η υπόθεση της όπερας λαμβάνει χώρα στη διάρκεια μίας ημέρας του 1857 σε χωριό της Κέρκυρας.[11]

Ο Γιώργης, νεαρός και φτωχός αγρότης, είναι ερωτευμένος με την Χριστίνα, κόρη του γέρο-Γιάγκου, φιλόδοξου προύχοντα του χωριού. Η Χριστίνα, όμως, δεν τολμά να μιλήσει στον πατέρα της, αφού γνωρίζει εκ των προτέρων τις αντιρρήσεις του εξαιτίας της οικονομικής κατάστασης του Γιώργη. Όταν τελικά το επιχειρεί εισπράττει την οργή του Γιάγκου. Τη στιγμή εκείνη φτάνει η είδηση της επίσκεψης ενός αριστοκράτη υποψήφιου βουλευτή.

Στη Πράξη Β΄, πράγματι, εμφανίζεται ο υποψήφιος, ο «κυρ-Πολυλογάς», ο οποίος αυτοψυχογραφείται ως υπερόπτης και ψηφοθήρας με ελάχιστους ηθικούς ενδοιασμούς. Ο Γιώργης υπόσχεται στον αριστοκράτη πολλές ψήφους, αν αυτός βοηθήσει στην ευόδωση του ειδυλλίου του με τη Χριστίνα και ο Υποψήφιος συμφωνεί. Στη συνέχεια, όμως, εμφανίζεται ένας διεφθαρμένος αστυνομικός κλητήρας, ο οποίος επιδεικνύει στο Γιώργη πλαστό ένταλμα σύλληψης ζητώντας να δωροδοκηθεί για να μην το εκτελέσει.

Στην Πράξη Γ΄ ο πολιτευτής κολακεύοντας τον Προεστό του χωριού και εκμεταλλευόμενος τη φιλοδοξία του Γιάγκου να γίνει εκείνος προεστός βάζει σε εφαρμογή το σχέδιό του, το οποίο μέσα από χειρισμούς και απρόοπτα (με κορυφαία τη σωτηρία του Γιώργη από την πλεκτάνη του επίορκου αστυνομικού κλητήρα με την παρέμβαση του Υποψηφίου) οδηγεί στον γάμο των δύο ερωτευμένων. Ο Υποψήφιος φεύγει από το χωριό υποσχόμενος για ακόμη μια φορά, ότι θα πράξει τα καλύτερα για τους ψηφοφόρους του, οι οποίοι με τη σειρά τους τον διαβεβαιώνουν για τη θετική ψήφο τους.

Μια πολιτική όπερα

Οι βασικές δραματικές, και βασανιστικά διαχρονικές, ιδέες του λιμπρέτου του Ρινόπουλου προέρχονται από τις δύο προαναφερθείσες «πρόδρομες» σκηνές. Κοινό σημείο σύνδεσης των παραπάνω ιδεών είναι η διαφοροποίηση του αστικού κέντρου με την ύπαιθρο και η σχέση αλληλεξάρτησής τους, τόσο σε οικονομικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Η κωμική πλοκή της όπερας και η, απαραίτητη για το μελόδραμα, ιστορία αγάπης αποτελούν, βεβαίως, μόνο το επίχρισμα του έργου. Αν αφαιρεθούν τα παραπάνω, η όπερα παρουσιάζει χρεοκοπημένους αγρότες, ασθενείς, αγράμματους και πεινασμένους, έρμαια των βουλήσεων των τοπικών παραγόντων και παραγοντίσκων, αλλά και της βουλιμίας ανήθικων πολιτικών.

Η Ένωση είχε συνδυαστεί άμεσα στη σκέψη του κερκυραϊκού αγροτικού κόσμου με τη λύση των δραματικών προβλημάτων τους, το ζήτημα της διευθέτησης των οποίων ετέθη ήδη το 1864. Ωστόσο, το αγροτικό ζήτημα θα παρέμενε στην πράξη άλυτο μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Πάντως, ειδικά σε σχέση με την όπερά μας, είναι χαρακτηριστικό ότι η, θεωρητικά τουλάχιστον, νομοθετική λύση του αγροτικού ζητήματος, ο περίφημος και αμφιλεγόμενος νόμος ΣΜΔ', ψηφίστηκε από το ελληνικό κοινοβούλιο στις 1/13.11.1867, περίπου δύο μήνες μετά την πρεμιέρα του *Υποψήφιου*.

[10] Σε αμφότερες τις σκηνές γίνεται ειδική μνεία στο λιμπρέτο της πρεμιέρας του 1867, *Ὁ Ὑποψήφιος: Πρῶτον Ἑλληνικὸν Μελόδραμα* (Κέρκυρα: τυπ. «Ἰονία», 1867).

[11] Στην παράσταση του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου στην Τεργέστη το 1889 το χωριό αυτό ταυτιζόταν με το Γαστούρι [*Il Piccolo* VII-2843 (21.10.1889), σ. 2], το οποίο είχε ήδη αρχίσει να συνδέεται και εκτός ελλαδικού βασιλείου με την τραγική αυτοκράτειρα της Αυστρίας Ελισάβετ.

Γίνεται, λοιπόν, σαφές, ότι ο *Υποψήφιος*, στην αρχική μορφή του, δεν είναι η απλοϊκή όπερα, όπως συχνά πιστεύεται. Αντιθέτως, πρόκειται για ένα επίκαιρο έργο, το οποίο απέκτησε τη φαινομενική απλοϊκότητά του ακριβώς εξαιτίας των παρεμβάσεων που έγιναν σε μεταγενέστερες περιόδους. Αυτές πλέον γίνονται σαφείς ανάγλυφα μέσω του προσφάτως εντοπισθέντος τεκμηρίου. Ωστόσο, ακόμη και μερικά σημεία του λιμπρέτου του 1867, αρκούν να καταδείξουν την συχνά αδυσώπητη κριτική, καθώς και τη σημασία των μεταγενέστρεων περικοπών.

Ήδη στο εισαγωγικό χορωδιακό του έργου παρουσιάζεται μια ομάδα πεινασμένων, ταλαιπωρημένων και υποταγμένων στη μοίρα τους χωρικών που ετοιμάζονται να πάνε στα χωράφια τους. Ο Γέρο-Γιάγκος στην πρώτη εμφάνισή του (η οποία ταυτίζεται με την πρώτη «πρόδρομη» σκηνή του 1857), παρουσιάζεται σε απελπιστική κατράσταση. Επίσης, η εικόνα της σύλληψης ενός χωρικού, όπως του Γιώργη στη Πράξη Β΄, για αγροτικά χρέη και η απαίτηση δωροδόκησης από τον επίορκο αστυνομικό υπάλληλο ήταν γνώριμη.

Ο αριστοκράτης Υποψήφιος αποτελεί την παραπληρωματική συνισταμένη της πλοκής του έργου. Η δεύτερη ενσωματωμένη «πρόδρομη» σκηνή αποκαλύπτει τον οφελιμιστικό χαρακτήρα του πολιτευτή «κυρ-Πολυλογά», καθώς και το πόσο εύκολα άγονται οι χωρικοί από τους «άρχοντες από τη Χώρα».

Παράλληλα με τα παραπάνω, στο πρόσωπο της Χριστίνας στηλιτεύονται οι συνθήκες ζωής των γυναικών του χωριού, τις οποίες η Ένωση δεν είχε αλλάξει: κοινωνική περιθωριοποίηση, αφόρητη πίεση από τους οικείους τους, ανάληψη όλων των ευθυνών του σπιτιού σχεδόν ως δούλες, στέρηση εκπαίδευσης και δικαιώματος λόγου και ψήφου. Επίσης, δε λείπει και η κριτική στην ίδια την τάξη των αριστοκρατών, αφού σε αυτήν ακριβώς ανήκει ο πολιτευτής «κυρ-Πολυλογάς».

Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο Ιωάννης Ρινόπουλος υπήρξε στέλεχος της αστυνομίας κατά την περίοδο της βρετανικής διοίκησης[12] και γνώριζε «εκ των έσω» την ασυδοσία και τις αδικίες έναντι των χωρικών. Η αποκάλυψη και τιμωρία του αστυνομικού κλητήρα αποτελεί μια σαφή καταγγελτική και αυτοσαρκαστικη διάθεση, όπου ο λιμπρετίστας υποδεικνύει την έναρξη της κάθαρσης από το ιδιαίτερο επαγγελματικό χώρο του.

Όποιοι και να ήταν, πάντως, οι παράγοντες διαμόρφωσης του έργου των Ξύνδα / Ρινόπουλου, ένα πράγμα μπορεί να θεωρηθεί σίγουρο: οι δύο δημιουργοί προσέφεραν στην Επτάνησο και στην Ελλάδα ένα μελοδραματικό έργο, το οποίο επενδύει στη ρεαλιστική αντιμετώπιση των πραγμάτων και όχι στην εύκολη οδό της ρομαντικής εξιδανίκευσης.

Οι μετέπειτα παρεμβάσεις στη δομή του έργου

Το, ακόμη και σήμερα, επίκαιρο των κοινωνικών καταστάσεων και των ανθρώπινων συμπεριφορών που περιγράφονται στον *Υποψήφιο*, ενδεχομένως δικαιολογεί και τις παρεμβάσεις που επιβλήθηκαν στο έργο σε μετέπειτα περιόδους, αλλοιώνοντας καίρια τη στόχευσή του. Οι παρεμβάσεις αυτές, ορατές μέχρι στιγμής μόνο μέσω των ελάχιστων ευρισκόμενων αντιτύπων του λιμπρέτου του 1867, έγιναν σαφέστατες το καλοκαίρι του 2016 με τον εντοπισμό του προαναφερθέντος ιδιόγραφου τεκμηρίου. Πράγματι, πέρα από τις όποιες εν πολλοίς εύλογες μικροδιαφοροποιήσεις σε σχέση με την παράληψη ή την προσθήκη ορισμένων μέτρων, στα πολύ μεταγενέστερα μη ιδιόγραφα αντίγραφα του έργου, ιδιαιτέρως σε εκείνο της συλλογής Ρομποτή (1931),

[12] Καλογερόπουλος, *ό.π.*, σ. 22. Η δημιουργία και τα μηνύματα του *Υποψηφίου* δεν φαίνονται να είναι άσχετα με την τεκτονική ιδιότητα των κύριων συντελεστών του έργου.

εντοπίζονται σημαντικές αποκλίσεις στη δομή και στο περιεχόμενο σε σχέση με το σπαρτίτο του 1867. Οι διαφοροποιήσεις αυτές από το πρωτότυπο του Ξύνδα φαίνεται να αντανακλούν παρεμβάσεις στην αρχική μορφή του έργου, οι οποίες, είτε με τη συγκατάθεση του συνθέτη είτε άνευ αυτής, επιβλήθηκαν για λόγους άλλοτε πρακτικούς και άλλοτε «πολιτικής ορθότητας». Τα χρονικό σημείο των παρεμβάσεων αυτών (βλ. Πίνακα 1) πρέπει να τοποθετηθεί, αν όχι στην, σίγουρα αμέσως μετά την αθηναϊκή πρεμιέρα του έργου (Μάρτιος 1888), το πιθανότερο από τη στιγμή, κατά την οποία ο *Υποψήφιος* απετέλεσε αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου (1889 και εξής).[13]

Πράγματι, στις μεταγενέστερες εκδοχές του έργου η τόσο κομβική τελική κορύφωση της Πράξης Γ΄ έχει διαφοροποιηθεί παντελώς σε σχέση με την αρχική του 1867 (βλ. Πίνακα 2). Συγκεκριμένα, έχει εξ ολοκλήρου παραληφθεί η αποκάλυψη της πλεκτάνης του επίορκου αστυνομικού κλητήρα και έχει αντικαταστασθεί με ένα ντουέτο της Χριστίνας με τον Γιώργη.[14] Επίσης, το μελισματικό, εκφραστικό και απαιτητικό ροντώ της Χριστίνας («Τα πάθη μου τώρ' έπαυσαν») αντικαταστάθηκε από μια συμβατική, στροφική και με σαφή ανατολίτικο χρωματισμό αριέτα με τους ίδιους στίχους (Παρ. 1α και 1β).[15] Οι τόσο σημαντικοί για την τελική κορύφωση της κοινωνικής κριτικής διάλογοι μεταξύ των πρωταγωνιστών έχουν επίσης παραληφθεί παντελώς, ομοίως και ο «ξυλινος» αποχαιρετσμός του Υποψήφιου. Ο τελικός αποχαιρετσμός έχει επίσης μειωθεί στο ελάχιστο.

Για να αντιμετωπιστεί ως έναν βαθμό αυτή η μάλλον βεβιασμένη ολοκλήρωση της όπερας και η δραματική μείωση του σκηνικού χρόνου στις μεταγενέστερες εκδοχές έχει προστεθεί και ένα φινάλε με όλους τους κατοίκους του κερκυραϊκού χωριού να εύχονται στον Υποψήφιο: «Κάμε να φάει η φτώχια χάρισμα το ψωμί. Έργα και όχι λόγια να κάμεις στη Βουλή.»[16] Μουσικά, όμως, το τελικό αυτό tutti χρησιμοποιεί ακριβώς το μελωδικό υλικό του τελικού μέρους της Πράξης Α΄, γεγονός που, όσο και αν θέλει κάποιος να το προσεγγίσει από τη πλευρά ενός άτυπου κυκλικού μορφολογικού σχήματος, μάλλον υπογραμμίζει έτι περισσότερο την αμηχανία εκείνων που ανέλαβαν την πραγματοποίηση όλων των παραπάνω παρεμβάσεων.

Σε «πολιτική ορθότητα» φαίνεται να οφείλεται η μεταγενέστερη παράλειψη από το δεύτερο τερτσέτο της Πράξης Γ΄ των τόσο αποκαλυπτικών για τα κοινωνικά μηνύματα και τα ψυχογραφήματα παράλληλων μονολόγων του Γερο-Γιάγκου και της Χριστίνας. Στις παραπάνω μεταγενέστερες παρεμβάσεις πρέπει να προστεθεί και η αφαίρεση ολόκληρης της Σκηνής Στ΄ και του συνόλου σχεδόν της Σκηνής Ζ΄ της Πράξης Γ΄. Επίσης, θα πρέπει να επισημανθεί και η μάλλον βεβιασμένη και συχνά λανθασμένη κειμενοθεσία των μεταγενέστερων μη ιδιόγραφων χειρογράφων σε αρκετά σημεία της Πράξης Β΄ και ακόμη πιο έντονα της Πράξης Γ΄, γεγονός που αφενός υποδηλώνει

[13] Για την πορεία του *Υποψηφίου* στις νεοελληνικές μελοδραματικές σκηνές, εξαντληντική παρουσίαση στο Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Second life. Η σκηνική πορεία της όπερας *Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα ανάμεσα στον 19ο και τον 20ό αιώνα», *Ο Υποψήφιος*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2017, xxii-xxx. Το 1889 στην παράσταση του έργου στην Τεργέστη υπό τον Διονύσιο Λαυράγκα οι εδώ επισημαινόμενες παρεμβάσεις (ενδεχομένως δε και επιπλέον αλλάγες στο κείμενο της άριας του Υποψήφιου στην Πράξη Β΄) ήταν ήδη καθιερωμένες, ενώ η εφευρετική μελωδικότητα της μουσικής και οι ερμηνείες προβάλλονταν ιδιαίτερα, βλ. *Il Piccolo* VII-2843 (21.10.1889), σ. 2 και *L'Indipendente* XIII-4475 (21.10.1889), σ. 2.

[14] Ιδιαίτερη αναφορά στο συγκεκριμένο ντουέτο με την ευκαιρία της παράσταστης της Τεργέστης στο *L'Indipendente* XIII-4475 (21.10.1889), σ. 2.

[15] Όλα τα μουσικά παραδείγματα του κειμένου προέρχονται από την επετειακή έκδοση *Ο υποψήφιος*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2017.

[16] Ιδιαίτερη αναφορά στο συγκεκριμένο φινάλε στο *Il Piccolo* VII-2843 (21.10.1889), σ. 2.

χρονική πίεση και αφετέρου αλλοιώνει έτι περαιτέρω τα μηνύματα του λιμπρέτου.

Ωστόσο, όλες οι παραπάνω, μάλλον αμήχανες, μεταγενέστερες παρεμβάσεις έχουν ως αποτέλεσμα την παντελή αποδυνάμωση της Πράξης Γ΄ της όπερας τόσο από μουσικής/δομικής απόψεως όσο και σε σχέση με τα κοινωνικά μηνύματά της. Η υπερπροβολή της ευτυχούς κατάληξης του ειδυλίου των δύο εραστών, η μεταμόρφωση του Υποψηφίου σε έναν δευτεραγωνιστή μιας απλοϊκής ερωτικής πλεκτάνης, η απαλοιφή της αναχώρησής του με τον χαρακτηριστικό «ξύλινο» πολιτικό λόγο (υπογραμμιζόμενο και από τη μουσική συνοδεία) και η παράληψη όσων στοιχείων του λιμπρέτου αφορούσαν στις πολιτικές διαπλοκές είχαν μεταμορφώσει ήδη στις αρχές του 20ού αιώνα το έργο των Ξύνδα / Ρινόπουλου από τη στοχευμένη κοινωνικοπολιτική κριτική του 1867 σε μια αφελή ιστορία αγάπης.

Η σημαντική αυτή αλλοίωση στη στόχευση του έργου σε σχέση με την αρχική μορφή του διαμόρφωσε την πορεία και την πρόσληψη της όπερας στις επόμενες δεκαετίες, μιας και σύμφωνα με τα έως τώρα δεδομένα αυτή η μεταγενέστερη και εξαιρετικά τροποποιημένη εκδοχή διαδόθηκε και εδραιώθηκε μετά το 1888.[17] Δικαιολογείται έτσι και η παντελής απουσία αναφοράς από τον τύπο της εποχής στην κοινωνική διάσταση του έργου, καθώς και η εμμονή των συντακτών στα μουσικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά του. Τα τελευταία, άλλωστε, δεν μπορούσαν να περάσουν απαρατήρητα στην Αθήνα του 1888, όταν ο Γιάννης Ψυχάρης έθετε το ήδη φλέγον γλωσσικό ζήτημα στην καινούρια του φάση.[18]

Στο πλαίσιο αυτό είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί, ότι ο Ξύνδας βρισκόταν ήδη στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1887 και φαίνεται ότι μέσω της παρουσίασης μερών του *Υποψηφίου* από τον Αντώνιο Λάνδη[19] είχε αφενός προετοιμάσει την έλευσή του από την Κέρκυρα και, ως ένα βαθμό, διερευνήσει τις μουσικές και πολιτικές ανοχές του αθηναϊκού κοινού.[20] Άλλωστε, ο εβδομηντάχρονος Ξύνδας δεν έκρυβε, ότι κύριος σκοπός της επιστροφής του στην Αθήνα μετά από τριάντα ένα έτη[21] ήταν ακριβώς η εκεί προώθηση και παρουσίαση του *Υποψηφίου*.[22]

[17] Το πολύ μεταγενέστερο μη ιδιόγραφο αντίγραφο του σπαρτίτου του *Υποψηφίου* της συλλογής Ρομποτή είναι, ως τρόπον τινά κατακλείδα των προαναφερθεισών παρεμβάσεων, χαρακτηριστικό για το πόσο απείχε κατά τον Μεσοπόλεμο η παρουσίαση και η πρόσληψη του έργου από τις αρχικές προθέσεις των δημιουργών του.

[18] Δίχως άλλο είναι σημαντικό, ότι αντίτυπο του λιμπρέτου του *Υποψήφιου*, και μάλιστα από την παράστασή του 1867, απόκειται στο Αρχείο Ψυχάρη της Βουλής των Ελλήνων [βλ. Μαλιάρας, *ό.π.*, σ. 291]. Η γραμμένη στη δημοτική *Τύχη της Μαρούλας* του Δημητρίου Κορομηλά θα γνώριζε την ξεχωριστή επιτυχία της τον Σεπτέμβριο του 1889.

[19] *Νέα Έφημερίς* Στ΄-210 (29.7.1887), σ.2, καθώς και Ξεπαπαδάκου, *ό.π.*

[20] Αυτή η εύλογη κίνηση του Ξύνδα ήταν επιβεβλημένη και από το ότι *Ο υποψήφιος* από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 είχε ουσιαστικά σταματήσει να παρουσιάζεται ολοκληρωμένος (βλ. Ξεπαπαδάκου, *ό.π.*, σ. xxii-xxiii. Μάλιστα, το 1876, με την ευκαιρία της παρουσίασης τής σε ιταλικό λιμπρέτο όπερας *Oitona* του Διονυσίου Ροδοθεάτου υπογραμμιζόταν, ότι *Ο υποψήφιος* «ἔπεσεν εἰς ἀχρηστίαν» λόγω του ελληνικού λιμπρέτου του, αφού «ἀκόμη παρ' ἠμῖν θέατρον ἐλληνικοῦ μελοδράματος δὲν ἐσχηματίσθη.» [βλ. «Μουσικόν δελτίον: *Οϊτόνα*, μελόδραμα Δ. Ροδοθεάτου», *Έφημερίς* Γ΄-24 (24.1.1876), σ. 3-4 και *Il Piccolo* VII-2843 (21.10.1889), σ. 2]. Το 1888, όμως, η ελλαδική πρωτεύουσα ήταν πλέον έτοιμη να συνεχίσει γλωσσικά και μελοδραματικά την πρωτοποριακή πρόκληση της Κέρκυρας του 1867.

[21] Για το ταξίδι του σαραντάχρονου, σύμφωνα με το διαβατήριό του, Ξύνδα στην Αθήνα την άνοιξη του 1856, βλ. Κωνσταντίνος Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την Οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα απο τα δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2011, σ. 1624-1626 και Κώστας Καρδάμης, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπ. Ξύνδα» *Πολυφωνία* 22 (Άνοιξη 2013), σ. 7-34: 18-19.

[22] *Ακρόπολις* Η΄-1868 (29.7.1887), σ.3, αλλα και «Un' opera greca», *Il piccolo della sera* (εφημερίδα Τεργέστης) VII-2279 (5.4.1888), σ. 2 (όπου και ιδιαίτερη μνεία στη δημοφιλία του συνθέτη στην

Ήδη στην αθηναϊκή πρεμιέρα του έργου εντοπίζονται διαφοροποιήσεις από την αρχική μορφή της όπερας: η αποκλειστική χρήση ανδρικής χορωδίας[23] κυριολεκτικά αποσιώπησε τη λεπτή, μα εξίσου έντονη, κριτική από πλευράς των γυναικών χορωδών, ακριβώς κατά την περίοδο έντονης δραστηριοποίησης στην Ελλάδα του λεγόμενου «γυναικείου κινήματος».

Οι παρεμβάσεις στην αρχική μορφή του έργου ενδεχομένως να γίνονται σαφέστερες, αν ληφθούν υπόψη αφενός το σε συνεχή ένταση πολιτικό κλίμα της Αθήνας της περιόδου και αφετέρου οι πανελλαδικές διακυμάνσεις του αγροτικού ζητήματος. Ομοίως πρέπει να ληφθεί υπόψη η προσπάθεια αποφυγής εντάσεων πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα και στον χώρο των παροικιών της ελληνικής διασποράς, στον οποίο τα επόμενα χρόνια ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος περιόδευσε συστηματικά με τον *Υποψήφιο* στο ρεπερτόριό του.[24]

Από μουσικοδραματικής απόψεως ορισμένες παρεμβάσεις στην Πράξη Γ΄ ενδεχομένως να οφείλονται και στην αρχική διάρθρωσή της: ήδη την επαύριον της αθηναϊκής πρεμιέρας είχε επισημανθεί η αδυναμία της συγκεκριμένης πράξης σε σχέση με τις προηγούμενες δύο, αφού ο συνθέτης αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει σε αυτήν «πολλά λογασιδικά (recitativi) πρός κατανόησιν τῆς ὑποθέσεως».[25] Η παράλειψη μετά το 1888 ακριβώς των μερών με ρετσιτατίβο (σε βάρος της πλοκής, των μηνυμάτων και της μορφολογίας της όπερας) και η εν μέρει αντικατάστασή τους με πιο μελωδικά και ακουστικώς «προσβάσιμα» μέρη, ενδεχομένως να επρόκειτο για απόπειρα ανταπόκρισης στο παραπάνω ζήτημα. Η εμφάνιση, μάλιστα, της «ανατολίτικων χρωματισμών» τελικής αριέτας της Χριστίνας, δείχνει την έφεση του Ξύνδα σε τέτοιου είδους ακούσματα, τα οποία λόγω των τοπικών ιδιαιτεροτήτων και των πολιτισμικών αναπροσανατολισμών στην Ελλάδα της περιόδου θα καθιστούσαν την αριέτα αυτή δημοφιλή. Άλλωστε, ο συνθέτης γνώριζε, ότι στην Αθήνα ήταν ιδιαίτερα προσφιλής τότε η μελοποίηση «είς εὐρωπαϊκήν μουσικήν τῶν δημωδῶν ᾀσμάτων»,[26] ενώ παρόμοια στοιχεία χαρακτήριζαν και πολλά από τα τραγούδια του.[27]

Με αυτά κατα νού, αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τη μεταγενέστερη μορφή της όπερας και την υποδοχή της από το ελληνικό κοινό του τέλους του 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα, το ότι η συγκεκριμένη «ανατολίζουσα» αριέτα συμπεριλήφθηκε μετατονισμένη περί το 1893 αφενός στην έκδοση των δημοφιλέστερων «ασμάτων» του *Υποψηφίου*, και αφετέρου στην πιανιστική αναγωγή των πλέον προβεβλημένων μερών του έργου. [28] Η αρχική μορφή της θα παρέμενε στην αφάνεια μέχρι το καλοκαίρι του

Αθήνα). Φυσικά, ο Ξύνδας ήταν ήδη γνωστός στην πρωτεύουσα, όχι μόνο μέσω των δημοφιλών τραγουδιστικών συνθέσεών του, αλλά και από τη συμμετοχή και βράβευσή του το 1875 στο μουσικό διαγωνισμό των Γ΄ Ολυμπίων. Ο συνθέτης συμμετείχε και στα Δ΄ Ολύμπια, τα οποία πραγματοποιήθηκαν το φθινόπωρο του 1888. Βλ., Καίτη Ρωμανού, Μαρία Μπαρμπάκη, Φώτης Μουσουλίδης, *Η ελληνικη μουσική στου Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, Γενική Γραμματεία Ολυμπιακών Αγώνων, Αθήνα: 2004, σ. 35, 39.

[23] *Νέα Έφημερίς* Ζ΄-74 (14.3.1888), σ.4.

[24] Ο Διονύσιος Λαυράγκας (*Τ'απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 2009, σ. 170-171) μαρτυρά τα λογοκριτικά ζητήματα που αντιμετώπισε η παράσταση του *Υποψηφίου* στην Κωνσταντινούπολη το 1905.

[25] «Τό πρῶτον ἑλληνικόν μελόδραμα», *Νέα Έφημερίς* Ζ΄-76 (16.3.1888), σ. 3-4.

[26] *Ἀκρόπολις* Θ΄- 2098 (15.3.1888), σ.2.

[27] Ενδεικτικά, Γεώργιος Β. Τσοκόπουλος, «Σπυρίδων Ξύνδας», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου*, τόμος 13 (1898), σ. 372-374: 373.

[28] Αμφότερες οι εκδόσεις από τον Ζαχαρία Βελούδιο: *Συλλογή Ἀσμάτων μετά συνοδίας* [sic] *κλειδοκυμβάλου* (Αθήνα: Βελούδιος, [περ. 1893]). Περιλαμβάνονται οι άριες του Γιώργη, της Χριστίνας και του Γιάγκου από την Πράξη Α΄ και το «Ῥοντό τῆς ὑψιφώνου» από τη Πράξη Γ΄ (μετατονισμένο σε Μι ελ.). *Συλλογή ἐκλεκτών τεμαχίων ἐκ τοῦ μεδολράματος* [sic] *'Ο Υποψήφιος'* (Αθήνα: Βελούδιος, [περ.

2016 και την αποκατάσταση της πρωτότυπης μορφής της όπερας από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας.

Το λιμπρέτο της όπερας που εξέδωσε το 1909 ο Γεώργιος Φέξης σε επιμέλεια του ηγήτορα του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου, Διονύσιου Λαυράγκα,[29] καθιστά ακόμη σαφέστερο, ότι οι παρεμβάσεις στην αυθεντική μορφή του *Υποψήφιου* συνεχίζονταν και στις αρχές του 20ού αιώνα, ζώντος ακόμη του Ιωάννη Ρινόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, και πέρα από τις μικρές ή μεγαλύτερες προσθήκες ή παραλείψεις στίχων και αλλαγές λέξεων, στο συγκεκριμένο λιμπρέτο παραλείπονται όλη η Σκηνή Στ΄ της Πράξης Α΄[30] και συνολικά τα μέρη των γυναικών χορωδών. Επίσης, στην Πράξη Γ΄ υπάρχουν σημαντικότατες περικοπές στις δύο πρώτες σκηνές της και παραλείπεται εξ ολοκλήρου η χαρακτηριστική άρια του Προεστού. Τέλος, στο τελικό μέρος της Πράξης Γ΄, όχι μόνο ισχύουν όλες οι προαναφερθείσες περικοπές, αλλά επιπλέον δεν περιλαμβάνονται το ντουέτο Χριστίνας και Γιώργη και το καταληκτικό «Κάμε να φάει η φτώχια χάρισμα το ψωμί». Στις αρχές του 20ού αιώνα *Ο Υποψήφιος*, ειδικά δε η Πράξη Γ΄, αποτελούσε πλέον «σκιά» του έργου που είχε παρουσιαστεί στην Κέρκυρα το 1867. Το λιμπρέτο Φέξη καθιστά ακόμη πιο σαφή τη μορφή, με την οποία παγιώθηκε το έργο των Ξύνδα / Ρινόπουλου στη συνείδηση των ακροατών και των μουσικογράφων κατά τον 20ό αιώνα, μιας και η συγκεκριμένη εκδοχή του έργου θα πρέπει να αποτελούσε τουλάχιστον μέρος του ρεπερτορίου των δραστηριότατων θιάσων του Λαυράγκα.[31] Άλλωστε, ο Λαυράγκας το 1889 παρουσίαζε ήδη την γεμάτες περικοπές και παρεμβάσεις μεταγενέστερη εκδοχή του έργου.[32]

Μερικές μορφολογικές και μουσικές παρατηρήσεις

Από μουσικής απόψεως το νεοεντοπισθέν σπαρτίτο του 1867 κατέστησε έτι σαφέστερο, ότι *Ο Υποψήφιος* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα της δημιουργικής συναίρεσης που επετεύχθει στο πλαίσιο της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής παραγωγής του 19ου αιώνα μεταξύ των συμβατικών οπερατικών πρακτικών και των αιτούμενων της σε εθνική και κοινωνική κινητοποίηση ελλαδικής κοινωνίας.[33] Εμβληματικές συνισταμένες των αιτούμενων αυτών στον *Υποψήφιο* ήταν η χρήση της δημοτικής γλώσσας και του μουσικού φολκλορικού στοιχείου. Παράλληλοι διαμορφωτικοί παράγοντες του έργου υπήρξαν αφενός ο διαφαινόμενος ελάχιστος χρόνος προετοιμασίας του το καλοκαίρι του 1867 και αφετέρου το ότι ο αρχικός θίασος αποτελούταν από μη επαγγελματίες τραγουδιστές, μουσικούς και χορωδούς.[34] Τα

1893]).

[29] *Ὁ Ὑποψήφιος Βουλευτής*, Μελοδραματική Βιβλιοθήκη Φέξη, επιμ. Διονυσίου Λαυράγκα (Αθήνα: Φέξης, 1909).

[30] Η συγκεκριμένη σκηνή, παρότι περιέχεται στο χειρόγραφο Μωραΐτη, παραλείπεται σε σχετιζόμενο με τον Ελληνικό Μελοδραματικό Θίασο χειρόγραφο (μη ιδιόγραφο του Ξύνδα) αντίγραφο της Πράξης Α΄ του έργου (Αρχείο Γιώργου Λεωτσάκου, τον οποίο ευχαριστώ για την αρωγή και την εμπιστοσύνη του).

[31] Ωστόσο, το τυπωμένο στην Κέρκυρα το 1906 λιμπρέτο της όπερας [*Ὁ Ὑποψήφιος* (Κέρκυρα: τυπ. Πανελλήνιον-Σπ. Γουλής, 1906)] περιέχει την αρχική μορφή του λιμπρέτου, γεγονός που σημαίνει είτε ότι η έκδοσή του βασίστηκε αποκλειστικά στο τυπωμένο λιμπρέτο του 1867 (χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι ήδη καθιερωμένες περικοπές) είτε ότι στην Κέρκυρα σχεδόν τέσσερις δεκαετίες μετά το έργο συνέχιζε να παρουσιάζεται στην αρχική μορφή του.

[32] Βλ., *Il Piccolo* VII-2843 (21.10.1889), σ. 2 και *L'Indipendente* XIII-4475 (21.10.1889), σ. 2.

[33] Εύστοχες οι σχετικές παρατηρήσεις την περίοδο του παραστάσεων του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου από την Αθηνά Σερεμέτη, «Το μελόδραμα ἐν Ἑλλάδι», *Παρνασσός* 1890, ΙΓ΄-Α (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1890), σ. 86-100: 95-96.

[34] Εξαίρεση η Ιταλίδα πρωταγωνίστρια Emilia Vianelli. Αλλά και στην αθηναϊκή πρεμιέρα του έργου η ξενική προφορά της σύζύγου του Αντωνίου Λάνδη, Αικατερίνης Bottareli-Λάνδη δεν πέρασε

παραπάνω στοιχεία καθόρισαν μορφολογικά και μουσικά την τελική μορφή του *Υποψήφιου* στην πρεμιέρα του το 1867.

Μορφολογικά, η όπερα ακολουθεί τη διάρθρωση «ανά αριθμούς» και, όπως είναι αναμενόμενο για τη γενιά του Ξύνδα, φέρει τα συμβατικά χαρακτηριστικά των ιταλικών οπερατικών έργων του πρώτου μισού του 19ου αιώνα.[35] Για την «Εισαγωγή» του έργου επιλέγεται η τεχνική της παράθεσης των κύριων μελωδιών της όπερας, χωρίς κάποια μορφολογική ανάπτυξη. Στη συνέχεια ακολουθεί το εισαγωγικό χορωδιακό και η εναλλαγή αριών και ντουέτων (ερωτικών και αντιπαράθεσης) μέσω των οποίων παρουσιάζονται οι χαρακτήρες των πρωταγωνιστών και οι καταστάσεις. Αντίστοιχη είναι σε γενικές γραμμές η δομή και στις δύο επόμενες πράξεις, όπου στη μεν δεύτερη μετά το εναρκτήριο φολκλορικό πρελούδιο και χορωδιακό κυριαρχεί δομικά η μεγάλη σκηνή και άρια του Υποψήφιου, στη δε τρίτη σημαίνοντα ρόλο έχουν τα δύο τερτσέτι, η άρια του Προεστού και το (πολύπαθο, όπως φάνηκε παραπάνω) φινάλε της.

Ωστόσο, όπως ήδη ειπώθηκε, χαρακτηριστική είναι η βαθμιδόν επικράτηση των σε ρετσιτατίβο μερών, ιδιαιτέρως στην Πράξη Γ΄,[36] γεγονός που ενδεχομένως να αντανακλά το ελάχιστο διαθέσιμο χρόνο για την ολοκλήρωση της σύνθεσης και, κυρίως, της προετοιμασίας της πρεμιέρας το καλοκαίρι του 1867. Με δεδομένες τις δύο «πρόδρομες» σκηνές του 1857 ο Ξύνδας και ο Ρινόπουλος φαίνεται ότι έδωσαν προτεραιότητα στη μελοθέτηση των αριών, των ντουέτων και των τερτσέτων των πρωταγωνιστών, μέρη που θα εξασφάλιζαν και την ευμενή αποδοχή από το ακροατήριο.[37] Με παρόμοιο τρόπο κινήθηκαν και στα χορωδιακά. Τα πλέον απαιτητικά μέρη είναι εκείνα της Χριστίνας και του Γιώργη και δευτερευόντος του Γερο-Γιάγκου και του Υποψήφιου. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό, ότι στα διάφορα δημοσιεύματα για την όπερα στα τέλη του 19ου και κατά τον 20ό αιώνα οι αναφορές στις άριες των συγκεκριμένων προσώπων είναι συνεχείς αποτελώντας ασφαλή δείκτη της αποδοχής τους. Πέραν τούτων, ο Ξύνδας είναι σαφές ότι έλαβε σοβαρά υπόψη του ότι ελάχιστοι από τους εμπλεκόμενους τραγουδιστές, χορωδούς και μουσικούς της πρεμιέρας του έργου ήταν επαγγελματίες.

Τα φολκλορικά στοιχεία, εκτός από συνεκτικά στοιχεία (βλ. μελωδία ταμπουρλονιάκαρου, βλ. Παρ. 2α-2γ) χρησιμοποιούνται συχνά και ως οστινάτι ειδικά σε σημεία που δεν έχουν εξεζητημένο μελωδικό μέρος στις φωνές (βλ., π.χ., έναρξη Πράξης Β΄). Παράλληλα, το «αστικών τόνων» ομπλιγκάτο του βιολιού στην άρια του

απαρατήρητη [«Ἡ παράστασις τοῦ *Ὑποψηφίου*», *Έφημερίς* ΙΕ΄-75 (15.3.1888), σ. 2]. Τα παραπάνω, καθώς και οι λατινογράμματοι στίχοι στο μέρος του Προεστού στο φινάλε της Πράξης Α΄ (χειρόγραφο Μωραΐτη), αποτελούν ακόμα μια ένδειξη της έλλειψης ελληνόφωνων τραγουδιστών και της όχι αμελητέας προσφοράς των Ιταλών οπερατικών αοιδών στην παρουσίαση ελληνόγλωσσου μελοδράματος.

[35] Χαρακτηριστική, και εύλογη για την εποχή, η λακωνική περιγραφή του περιοδικού *Le Ménestrel* το 1889 σχετικά με την τεχνοτροπία του *Υποψήφιου*, αλλά και της *Φροσύνης* και του *Μάρκου Μπότσαρη* του Παύλου Καρρέρ: το είδος τους «βρίσκεται κοντά στην ιταλική τεχνοτροπία, η οποία προηγήθηκε της έλευσης του Verdi, δηλαδή σε εκείνη του Bellini, του Donizetti και των μιμητών τους.», βλ. *Le Ménestrel* 3058 (10.11.1889), σ. 359. Παρόμοιες παρατηρήσεις και στις εφημερίδες της Τεργέστης της περιόδου.

[36] Είναι χαρακτηριστικό ότι την άνοιξη του 1891 ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος ξεκινούσε τις παραστάσεις του με τις δύο πρώτες πράξεις του *Υποψήφιου* και με την πρώτη πράξη της *Lucia di Lamermoor*, βλ. *Έφημερίς* ΙΘ΄-60 (1.3.1891), σ.3. Τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς θα παρουσίαζε, όμως, ολόκληρο τον *Υποψήφιο* και την Πράξη Α΄ του *Μάρκου Μπότσαρη* του Καρρέρ, βλ. *Έφημερίς* ΙΘ΄-191 (10.7.1891), σ.3.

[37] Η μελωδικότητα και το ευκολομνημόνευτο των συγκεκριμένων μερών δεν πέρασαν απαρατήρητα ούτε από το αθηναϊκό κοινό, βλ. «Ἡ παράστασις τοῦ *Ὑποψηφίου*», *Έφημερίς* ΙΕ΄-75 (15.3.1888), σ. 2 και *Νέα Έφημερίς* Ζ΄-75 (15.3.1888), σ. 5.

Υποψήφιου στην Πράξη Β΄ αφενός εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό (υπογραμμίζοντας και μουσικά την αντίθεση άστεως και χωριού) και αφετέρου αποτελεί ένα κωμικό μουσικό σχόλιο στην πολιτική φλυαρία του πολιτευτή.[38] Το ίδιο μελωδικό υλικό, άλλωστε, εμφανίζεται και στο φινάλε της άνευ περικοπών μορφής της όπερας κατά τον αποχαιρετισμό του «κυρ-Πολυλογά», υπογραμμίζοντας έμμεσα τη διατήρηση του πολιτικού ωφελιμισμού του (βλ. Παρ. 3α-3γ).

Η ζεύξη των συμβατικών μορφών και ακουσμάτων με το εξωαστικό στοιχείο ήταν πρακτική που κατά κοινή ομολογία χαρακτήριζε το ελληνόγλωσσο έργο του Ξύνδα.[39] Ο συνθέτης, μάλιστα, στον *Υποψήφιο* δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει και να συνδυάσει «ευρωπαϊκά», «νησιώτικα» και «ανατολίτικα» στοιχεία. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, ότι ο Ξύνδας αφιέρωσε τη μουσική του έργου του στο Πανελλήνιο, σε μια περίοδο κατά την οποία η Επτάνησος ήδη από καιρό έβλεπε για εθνικούς λόγους τη θέση της εγγύτερα στην Ανατολή.[40]

Σε σχέση με τα «ανατολίτικα» στοιχεία και τις ευρύτερες αναφορές τους, εκτός των διάσπαρτων στην όπερα σύντομων ή εκτεταμένων σημείων και της προαναφερθείσας μεταγενέστερης αριέτας της Χριστίνας στο φινάλε του έργου, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το εξής: στο μεταβατικό τμήμα της εισαγωγικής σκηνής της Πράξης Β΄ (μ. 123-148, βλ. Παρ. 4α και 4β) χρησιμοποιείται το ίδιο μελωδικό υλικό με το καταληκτικό «Τσάμικο» από την πιανιστική φαντασία του Ιωσήφ Λιμπεράλη *Το ξύπνημα του Κλέφτη* (1849).[41] Να πρόκειται για δανεισμό ή για μια μελωδία που στο μυαλό αμφοτέρων χαρακτήριζε το εξωστικό ελλαδικό στοιχείο;

Αυτό είναι ένα από τα πολλά ερωτήματα που τίθενται πλέον μετά την αποκάλυψη της αρχικής μορφής του *Υποψήφιου* και την αποκατάσταση της αρχικής ενορχήστρωσής του. Αμφότερα πλέον διατίθενται από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, τον φορέα δηλαδή που προκάλεσε τη δημιουργία του έργου το 1867, προσφέροντας με τον τρόπο αυτό τη δυνατότητα να ανακαλυφθούν ακόμη περισσότερα ζητήματα από ετούτα που μάλλον ατελώς παρουσιάστηκαν εδώ.

[38] Πρβ., *L'Indipendente* XIII-4475 (21.10.1889), σ. 2.

[39] Ενδεικτικά, *Ἀκρόπολις* Θ΄- 2098 (15.3.1888), 2, «Σπυρίδων Ξύντας», *Τὸ Νέον Σύνταγμα* (21.11.1896), σ. 2-3, Τσοκόπουλος, *ό.π*.

[40] Ειδικά για τη χρήση του ανατολίτικου μουσικού στοιχείου από τους μουσουργούς της Επτανήσου ως συμβατικά εκφράζοντος το ελληνικό, βλ. Xanthoudakis, , *ό.π*. Στο πλαίσιο αυτό αποκτούν ιδιαίτερη σημασία και οι όπερες του Παύλου Καρρέρ, του οποίου ο *Μάρκος Μπότσαρης* ολοκληρώθηκε ένα χρόνο μετά την παρουσίαση των «πρόδρομων σκηνών» του *Υποψήφιου* και η *Φροσύνη* παρουσιάστηκε στη Ζάκυνθο κατά την θεατρική περίοδο 1868-69.

[41] Παρτιτούρα του έργου στο *Λύχνος υπό τον μόδιον*, Έρευνα-Κείμενα-Επιμέλεια: Γιώργος Λεωτσάκος, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 38, μ. 123 κ.εξ. Το κύριο μοτίβο του χορού εμφανίζεται και στα μ. 82-83 της «Εισαγωγής» του *Υποψήφιου*.

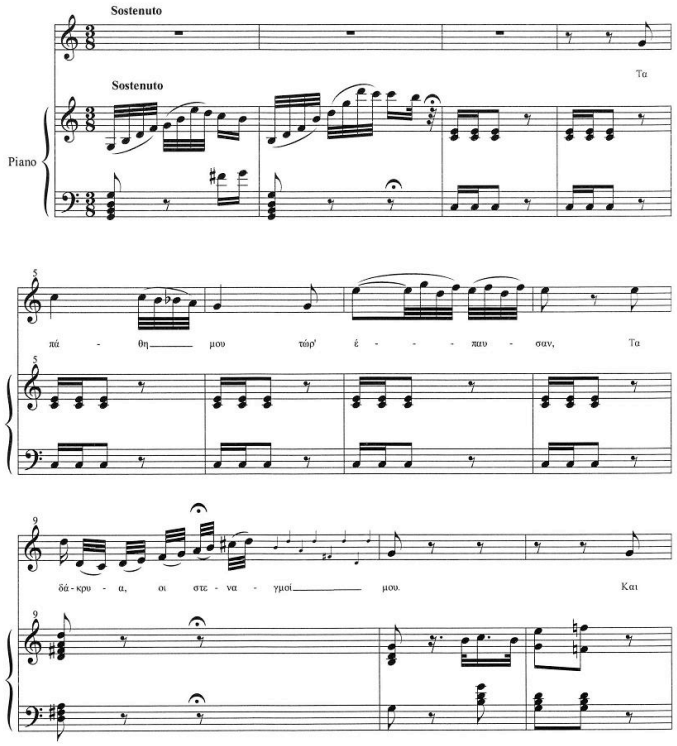
Χφ Ιδιώτη (1867)	Χφ Μωραΐτη (1888 κ.εξ.) φωτ. ΦΕΚ	Χφ Λαμπελέτ (1889) φωτ. Γ. Λεωτσάκου (μη ιδιόγρ.)	Λιμπρ. Φέξη (1909)	Χφ Ρομπωτή (1931) (μη ιδιόγρ.)
1) Εισαγωγή				
2) Χορωδιακό αγροτών	Ιδιόγραφο			
3) Σκηνή και Καβατίνα Γιώργη	Ιδιόγραφο			
4) Σκηνή και Καβατίνα Χριστίνας	Ιδιόγραφο			
5) Ντουέτο Χριστίνας και Γιώργη	Μεταποιημένη εκδοχή			Μεταποιημένη εκδοχή
6) Άρια Γερο-Γιάγκου	Ιδιόγραφο. Διαφοροποιημένη συνοδεία	Παραλείπεται το αρχικό μέρος του ντουέτου	Παραλείπεται το αρχικό μέρος του ντουέτου (Σκ. Στ΄)	Διαφοροποιημένη συνοδεία και «γέφυρα»
7) Ντουέτο Χριστίνας και Γερο-Γιάγκου	Ιδιόγραφο		Παραλείπονται τα χορωδιακά των γυναικών	
8) Φινάλε Α΄ Πράξης	Ιδιόγραφο			
9) Εισαγωγική Σκηνή	Μη ιδιογραφο		Παραλείπονται τα χορωδιακά των γυναικών	
10) Σκηνή και Άρια Υποψήφιου	Μη ιδιογραφο		Παραλείπεται το τελικό μέρος	
11) Σκηνή και Χορωδιακό	Μη ιδιογραφο		Παραλείπονται οι χορωδιακές παρεμβάσεις	
12) Σκηνή και Ντουέτο Χριστίνας και Γιώργη	Μη ιδιογραφο		Διαφοροποιημένο	
13) Κουαρτέτο και Φινάλε	Μη ιδιόγραφο. Ακολουθεί το Δημαρέτο του 1909		Παραλείπεται σημαντικό μέρος του	Ακολουθεί το λιμπρέτο του 1909
14) Σκηνή και Τερτσέτο Ι	Μη ιδιογραφο.		Παραλείπεται το τελικό μέρος του	
15) Σκηνή και Τερτσέτο ΙΙ	Μη ιδιόγραφο. Παραλείπεται το τέλος			Παραλείπεται το τελικό μέρος
16) Χορωδιακό χωρικών	Μη ιδιογραφο			
17) Σκηνή και Άρια Προεστού	Μη ιδιογραφο. Ελλείψεις στο χορωδιακό και στη συνοδεία. Μεταποιημένο.		Σημαντικές περικοπές	Ελλείψεις στο χορωδιακό και στη συνοδεία. Μεταποιημένο.
18) Σκηνή	Μη ιδιογραφο. Περικοπές			Περικοπές
19) Τελική Σκηνή	Μη ιδιογραφο			

Πίνακας 1

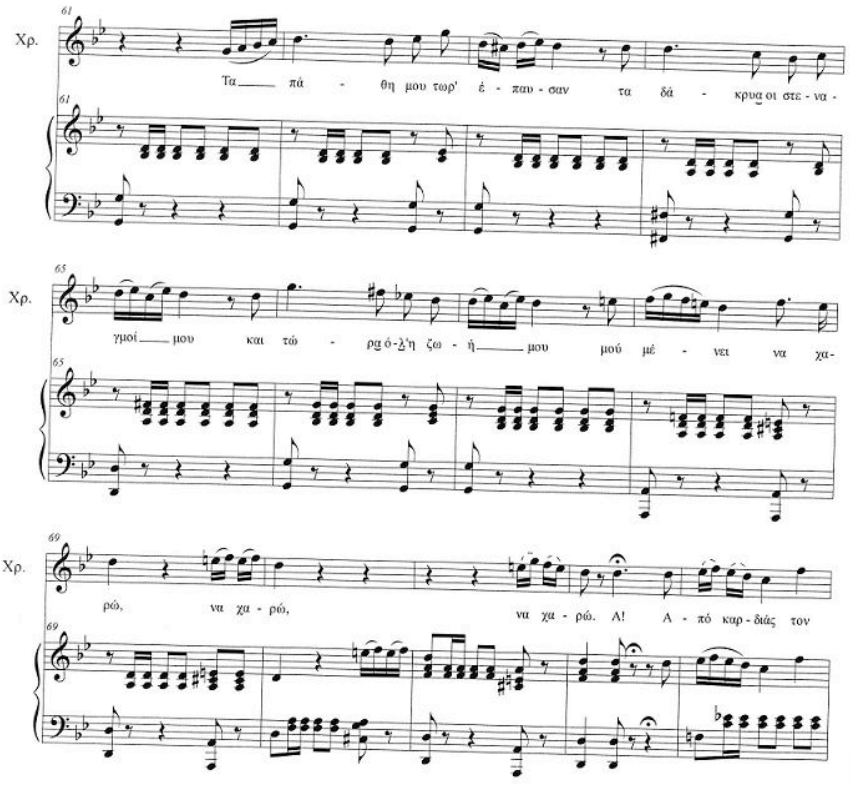
Πράξη Γ΄, Τελική Σκηνή

Χφ Ιδιώτη (1867)	Χφ Μωραΐτη (1888 κ.εξ.) / Χφ Ρομποτή (1931)	Δημπρέτο Φέξη (1909)
Ανακοίνωση Υποψήφιου για τον γάμο Γιώργη και Χριστίνας	Ελλειπής	Ελλειπής
Παρέμβαση Κλητήρα και αποκάλυψη πλεκτάνης		
	Ντουέτο Χριστίνας και Γιώργη	
Ροντώ Χριστίνας	Ίδιοι στίχοι και νέα μελωδία «ανατολίτικων χρωματισμών»	Ίδιοι στίχοι
Παράλληλοι διάλογοι πρωταγωνιστών και χορωδίας		
Αναχώρηση Υποψηφίου		
Αποχαιρετισμός	Ελλειπής	
	Αποχαιρετισμός: Άλλοι στίχοι και επανάληψη μελωδικού υλικού του τελικού μέρους του Φινάλε της Πράξης Α	—

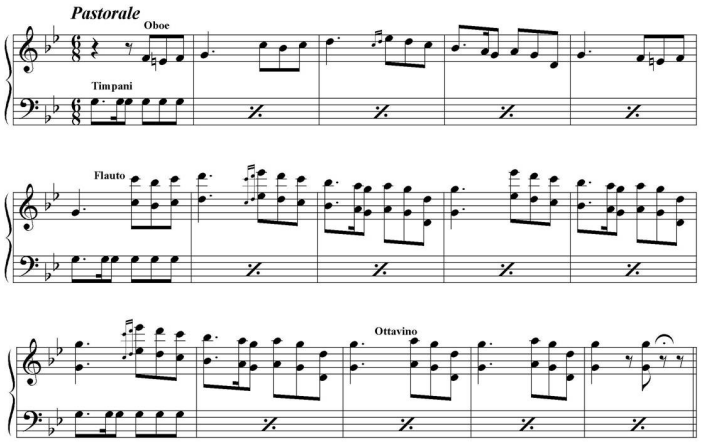
Πίνακας 2



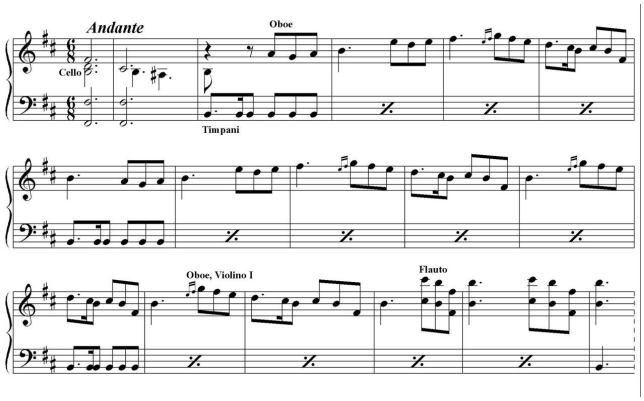
Πράξη Γ΄, Ροντώ της Χριστίνας, 1867



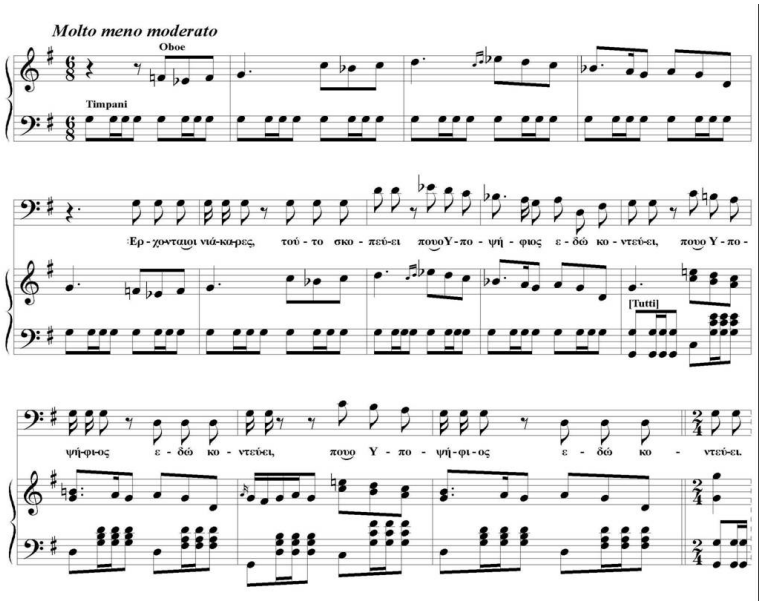
Πράξη Γ΄, Ροντώ της Χριστίνας, 1888 κ.εξ
Παραδείγματα 1α και 1β



Εισαγωγή

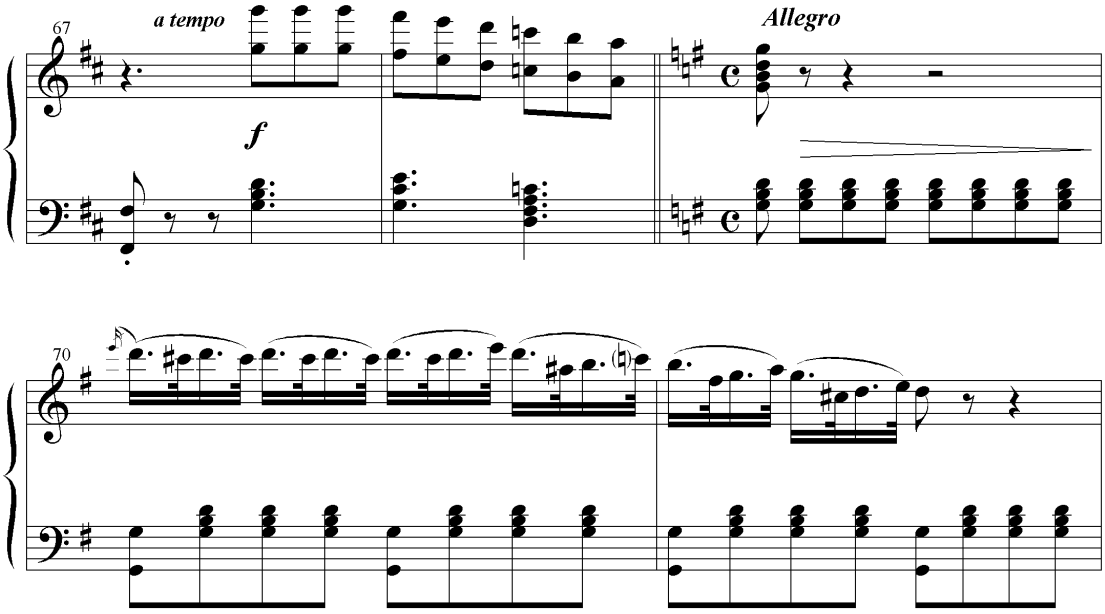


Πράξη Α΄, Σκηνή Ε΄



Πράξη Β΄, Σκηνή Α΄

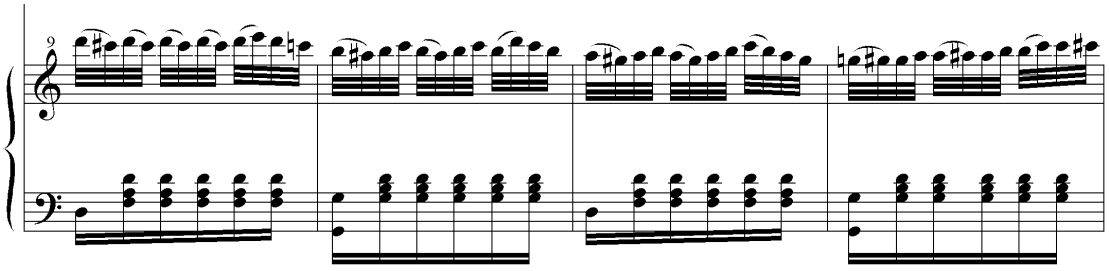
Παραδείγματα 2α-2γ



Εισαγωγή

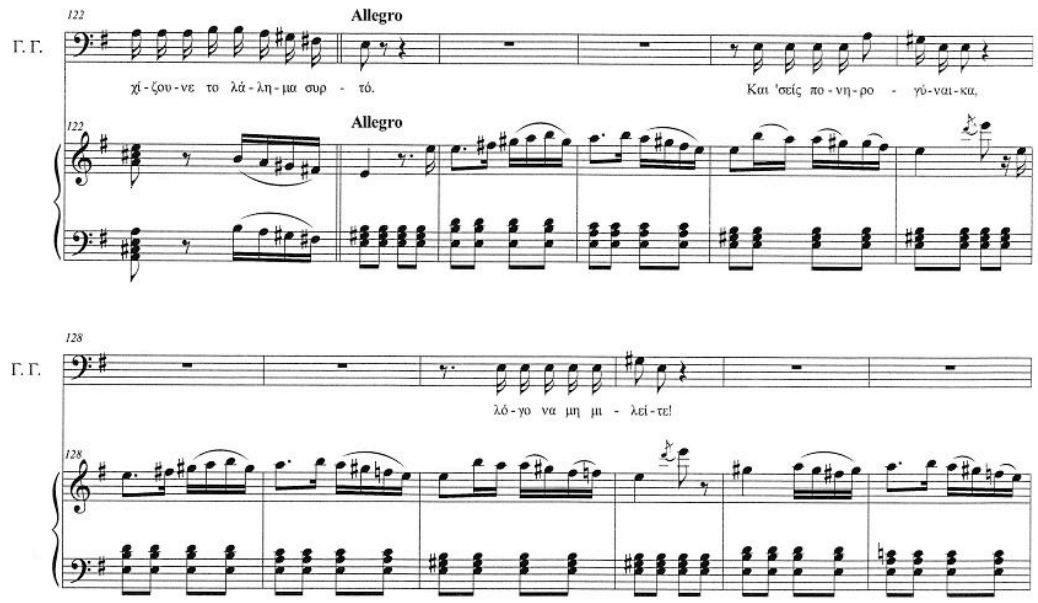


Πράξη Β΄, Σκηνή Β'

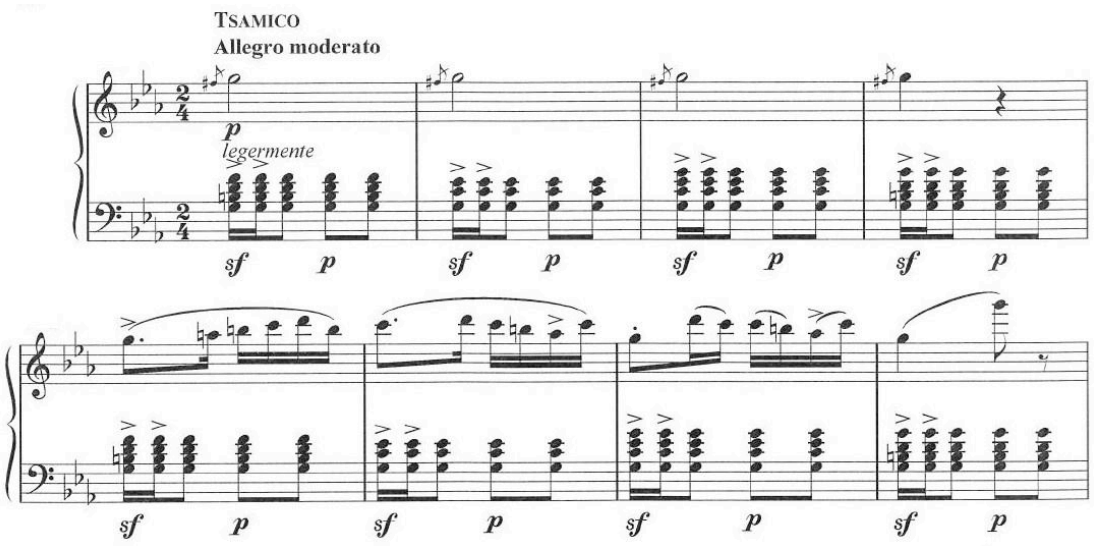


Πράξη Γ΄, Φινάλε

Παραδείγματα 3α-3γ



Πράξη Β΄, Σκηνή Α΄



Ιωσήφ Λιμπεράλης, *Το ξύπνημα του Κλέφτη*, στο *Λύχνος υπό τον μόδιον*, Έρευνα-Κείμενα-Επιμέλεια: Γιώργος Λεωτσάκος, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2010

Παραδείγματα 4α και 4β

Επιδράσεις στην πιανιστική αναδημιουργία. Δημήτριος Αγαθίδης (1828-1886): *Il Barbiere di Siviglia. Opera del Maestro G. Rossini. Fantasia per Pianoforte*

Θανάσης Τρικούπης

Ι. Εισαγωγή

Οι οργανικές διασκευές των δημοφιλέστερων έργων του λυρικού θεάτρου, κυρίως δε οι πιανιστικές μεταγραφές, αποτέλεσαν μία ιδιαίτερα προσφιλή τακτική σωρείας συνθετών της κεντρικής Ευρώπης του 19ου αιώνα. Τα έργα αυτά εμπίπτουν βασικά σε δύο κατηγορίες: στις απλοποιημένες «μεταφορές», οι οποίες έδιναν τη δυνατότητα στο ευρύ κοινό που είχε μία στοιχειώδη γνώση ενός οργάνου να έρθει σε μία πιο άμεση και συχνή επαφή με το αγαπημένο του ρεπερτόριο, και στις υψηλών τεχνικών απαιτήσεων «παραφράσεις» (σε μορφές «φαντασίας», «ποτπουρί» «παραλλαγών» κ.α.) που έγραφαν οι βιρτουόζοι, κυρίως για τις ανάγκες των καλλιτεχνικών εμφανίσεών τους, με σκοπό την επίδειξη της διπλής ιδιότητας του δεξιοτέχνη σολίστ και συνθέτη.

Η *Φαντασία* πάνω στον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Rossini, του σχετικά άγνωστου μέχρι σήμερα Δημητρίου Αγαθίδη, εντάσσεται στη δεύτερη κατηγορία. Ο Rossini συνέθεσε την δίπρακτη Opera buffa, *Κουρέας της Σεβίλλης,* το 1813. Η πρώτη παρουσίαση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 20 Φεβρουαρίου 1816 στο Θέατρο Argentina της Ρώμης. Το έργο παρουσιάστηκε και στην Κέρκυρα, κατά την περίοδο 1846-47,[1] δηλαδή την εποχή της μαθητείας του Αγαθίδη στην Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας (ΦΕΚ), κατά την οποία ήταν μέλος του μουσικού σώματός της, αλλά και μέλος της ορχήστρας του θεάτρου ως πρώτο φλάουτο.[2] Ο Αγαθίδης υπήρξε ένας από τους άριστους σπουδαστές της Φιλαρμονικής και μάλιστα ένας από τους 34 μουσικούς που αποτέλεσαν το πρώτο μουσικό σώμα της Εταιρείας, το οποίο παιάνισε για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1841.[3] Διδάχτηκε τα βασικά θεωρητικά από τον Νικόλαο

[1] Από τα υπάρχοντα λιμπρέτα, η παλαιότερη τεκμαιρόμενη παράσταση του έργου στην Κέρκυρα τοποθετείται στη σαιζόν 1833-34, αλλά είχε προγραμματιστεί και για τη σαιζόν 1823-24. Βλ. Κώστας Σαμπάνης, «Παραστασιολόγιο οπερών που αναβιβάσθηκαν στα θέατρα των Επτανήσων από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους τον 19ο αιώνα (1820-1900)», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, τεύχ. 18-19, σ. 27. Επίσης, από την αρχειακή σειρά του Έπαρχου Κερκύρας, που απόκειται στα ΓΑΚ Κερκύρας, τεκμαίρεται ότι το 1837 υπήρχε, στην αποθήκη του κερκυραϊκού θεάτρου, σκηνικό υλικό της όπερας προς χρήση (παρά την καταπόνησή του, άρα παλαιότητά του), καθώς και πλήρη τα μέρη των οργάνων του έργου. Επιπρόσθετα, σε ιδιωτικές κερκυραϊκές συλλογές υπάρχουν σπαρτίτι της όπερας, χρονολογούμενα από τις αρχές της δεκαετίας του 1820 (άρα τα ακούσματα της όπερας ήταν διαδεδομένα) και στο θέατρο ακούγονταν συχνά αποσπάσματα της όπερας τουλάχιστον από τις αρχές της δεκαετίας του 1830 (μερικές φορές, μάλιστα, με ελληνική μετάφραση των στίχων). Όλες οι πληροφορίες της παρούσας υποσημείωσης παρέχονται από τον φίλο και εξαίρετο μουσικολόγο Κώστα Καρδάμη, επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ο οποίος είναι βέβαιος, από τη προσωπική έρευνά του, ότι η συγκεκριμένη όπερα είχε παρουσιαστεί στο νησί ήδη από τη δεκαετία του 1820.

[2] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 95 και Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, Μελετήματα Ι, Κέρκυρα 2010, σ. 134.

[3] Σπυρίδων Παπαγεωργίου, *Επί τη πεντηκονταετηρίδι της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Εταιρίας. Τα κατά*

Μάντζαρο και από το 1841 ήταν μαθητής στο φλάουτο με δάσκαλο τον Ιωσήφ Λιβεράλη, ο οποίος διορίστηκε τον Ιούνιο του ίδιου έτους υποδιδάσκαλος του Αστικού Σώματος της Εταιρείας.[4] Από νωρίς πρέπει να έδειξε την πιανιστική του κλίση. Στο Μοτσενίγειο Αρχείο σώζεται φωτογραφία προγράμματος από επίσημη συναυλία που διοργάνωσε η ΦΕΚ τον Μάϊο του 1843, για τον εορτασμό των γενεθλίων της Βασίλισσας Βικτωρίας, όπου ο 15χρονος Αγαθίδης συνοδεύει στο πιάνο τον Λιβεράλη που παίζει φλάουτο.[5] Το 1848 διορίστηκε υπαρχιμουσικός της Φιλαρμονικής, θέση που κράτησε το πολύ μέχρι το 1850, όταν υπαρχιμουσικός διορίστηκε ο Αλέξανδρος Βλάχος.[6] Το 1851, ο Αγαθίδης κι ο Λιβεράλης αναφέρονται ως direttori di orchestra – maestri al cembalo στην παράσταση των *Lombardi* του Verdi που έγινε στο Θέατρο της Κέρκυρας.[7] Συνεπώς, ο Λιβεράλης, ο οποίος ήταν ο εργολάβος του θεάτρου τη συγκεκριμένη περίοδο, επέλεξε τον Αγαθίδη ως βοηθό και αντικαταστάτη του για τις ανάγκες της προαναφερθείσας παραγωγής.[8]

Αναφέρεται ότι ο Αγαθίδης έλαβε διδασκαλικό δίπλωμα από το Κονσερβατόριο της Bologna μετά από σχετικές εξετάσεις,[9] μάλλον κατά τη δεκαετία του 1850. Επίσης αναφέρεται ότι ο Αγαθίδης έγραψε προς τον Μάντζαρο το 1857 από την Bologna τα εξής:

> Εν Βονωνία εγνώρισα τους καλλιτέρους καθηγητάς και άμα δηλώσαντι ότι είμαι μαθητής σας, μοι είπον αυτολεξεί τάδε: "είσθε ευτυχής, διότι εδιδάχθητε την δύσκολον ταύτην επιστήμην από τον έξοχον εκείνον άνδραν". Περιμένουσιν εν αγωνία να ίδωσι τα έργα σας τετυπωμένα.

Στην επιλογή της Bologna για περαιτέρω σπουδές ή και για έναρξη πιανιστικής και συνθετικής καριέρας –όπου πιθανώς να πραγματοποιήθηκε και κάποια γνωριμία με τον Rossini, που βρίσκεται ακόμα στην Bologna στις αρχές της δεκαετίας του 1850–,[10] πρέπει να συνετέλεσαν και οι δύο καθηγητές του. Όπως αποδεικνύεται από την αλληλογραφία του, ο Μάντζαρος διατηρούσε σχέσεις με την Bologna.[11] Αναφέρεται επίσης ότι ο Μάντζαρος γνωριζόταν με τον Rossini και συνδεόταν μαζί του φιλικά από το 1822.[12]

Ο Λιβεράλης επίσης γνώριζε τον Rossini και ως ιμπρεσάριος του θεάτρου της Κέρκυρας είχε επισκεφτεί αποδεδειγμένα τουλάχιστον δύο φορές την Bologna προς ανεύρεση θιάσου.[13] Στην ανέκδοτη αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι συναντήθηκε το

την Φιλαρμονικήν Εταιρίαν από της συστάσεως μέχρι της σήμερον 1840-1890, τυπ. Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1890, σ. 6.

[4] Δακτυλογραφημένα αντίγραφα Πρακτικών Συνεδριάσεων Επιτροπής ΦΕΚ, 3(15)/6/1841 και 3(15)/10/1841, *Μοτσενίγειο Αρχείο (ΜΑ) Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος (ΕΒΕ)*, Φ.575α/Α70 και Α72.

[5] Πρόγραμμα συναυλίας, Societa Filarmonica di Corfu, Κέρκυρα 26/5/1843, *ΜΑ ΕΒΕ*, Φ.575/116Β.

[6] Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 10.

[7] *I lombardi alla prima crociata: da rappresentarsi nel Nobile Teatro Comunale di Corfù nelle stagioni di autunno 1851 e carnevale 1852 / di Temistocle Solera; posto in musica dal m.o Giuseppe Verdi*, tipografia Scheria, *Corfù* 1851.

[8] "Notizie", *L'Italia musicale*, Francesco Lucca, Milano 25/5/1850, σ. 135.

[9] Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 12.

[10] Ο Gioachino Rossini (1792-1868) υπήρξε μαθητής του Liceo musicale της Bologna από το 1805 έως το 1810, στη σύνθεση, στο βιολοντσέλο και για μικρό χρονικό διάστημα στο πιάνο. Επίσης, από το 1838 έως το 1848, διετέλεσε επίτιμος σύμβουλος στη διεύθυνση του Ιδρύματος.

[11] *ΜΑ ΕΒΕ*, Φ. 640i/Α.

[12] «Η Βιογραφία του Μαντζάρου υπό Πέτρου Κουαρτάνου, Δικηγόρου», χειρόγραφες σημειώσεις στο *ΜΑ ΕΒΕ*, Φ. 819/2, σ. 20.

[13] "Teatri", *Teatri, arti e letteratura*, έτ. 24, τόμ. 45, τεύχ. 1175, Bologna 13/8/1846, σ. 192 και "Agenzie Teatrali", *Teatri, arti e letteratura* έτ. 28, τόμ. 53, τεύχ. 1325, Bologna 11/5/1850, σ. 79.

1846 στην Bologna με τον Rossini, ο οποίος τον εκτίμησε ιδιαίτερα.[14] Το γεγονός μάλλον επαληθεύεται από μία αναμνηστική κάρτα από τα αρχεία της ΦΕΚ, η οποία φέρει μία χειρόγραφη μελωδική μινιατούρα του Rossini με την υπογραφή του και την ένδειξη «Bologna 10 Agosto 1846".[15] Πιθανώς, η σχέση των δύο ανδρών με τον Rossini να ξεκίνησε από την εκλογή του τελευταίου ως επιτίμου μέλους της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας το 1842. Άλλωστε ο Ιωσήφ Λιβεράλης διετέλεσε αρχιμουσικός της Εταιρείας, από τον Ιανουάριο του 1842 έως το 1853.[16]

ΙΙ. Αναλυτική προσέγγιση του έργου

Η Φαντασία του Αγαθίδη εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο του Francesco Lucca (1802-1872) στο Μιλάνο, το 1876 ή το 1877.[17] Το έργο αποτελείται από 3 μέρη, τα οποία βασίζονται αντίστοιχα σε 3 μέρη της πρώτης πράξης της όπερας: στην εισαγωγή σε Σολ μείζονα και στο εναρκτήριο τμήμα της καβατίνας σε Ντο μείζονα του κόμη Αλμαβίβα, αμφότερα από την πρώτη σκηνή και στην καβατίνα της Ροζίνας από την έβδομη σκηνή. Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά που προσδίδουν στο έργο μία νεωτεριστική ρομαντική πιανιστική γραφή, και που το διαφοροποιούν εν γένει από την γραφή της πλειοψηφίας των Επτανησίων μουσουργών της εποχής του, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

Α. <u>Σε επίπεδο τεχνικής του οργάνου (πιανιστικής τεχνικής):</u>

1) ταχύτατοι αρπισμοί συγχορδιών, κλίμακες και άλλοι σχηματισμοί που χρησιμοποιούν ευρείες τονικές περιοχές του οργάνου, εκτελεσμένοι με το ένα ή και με τα δύο χέρια σε εναλλαγή ή ταυτόχρονα (π.χ. μ. 2, 95-97, 155-157)

2) ταχεία ακολουθία τρίφωνων ή και τετράφωνων συγχορδιών (π.χ. μ. 10)

3) ταχεία διαδοχική επανάληψη οκτάβων, είτε στο ίδιο τονικό ύψος είτε σε διαφορετικό (π.χ. μ. 11-17)

[14] Τάκης Λάππας, «Μορφές Ελλήνων Μουσουργών. Ιωσήφ Λιβεράλης», απόκομμα από άγνωστο περιοδικό, Κομοτηνή 2/1955, σ. 8 και 28 στο: *Βιογραφία Ιωσήφ Λιμπεράλλη (Ελευθεριάδη), ΜΑ ΕΒΕ*, Φ. 629/Γ1.

[15] Η μελωδία, γραμμένη για φωνή και πιάνο, αποτελεί μία από τις πολλές μελοποιήσεις που έχει αφήσει ο συνθέτης πάνω στους στίχους:
"*Mi lagnerò tacendo*
della mia sorte amara, ah!
Ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.", του Metastasio. Βλ. *ΜΑ ΕΒΕ*, Φ. 575α/Β27-30.

[16] Πέτρος Γ. Γιοχάλας, «Σημειώσεις περί της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κερκύρας. Εκ του αναμνηστικού τεύχους της 50ετηρίδος της 1840-1890 του συγγραφέντος υπό του αειμνήστου καθηγητού Σ. Παπαγεωργίου, *ΜΑ ΕΒΕ*, Φ. 576/Δ1 και Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 10.

[17] Τα έργα του Αγαθίδη που εκδόθηκαν από τον ιταλικό οίκο Francesco Lucca στο Milano κατά αύξοντα αριθμό έκδοσης είναι τα εξής:
1) Il brio: walzer di bravura per pianoforte composta da D. Agathides (7060),
2) Fantasia per Pianoforte sopra alcuni motivi dell'Opera "La regina di Leone" del M.° Villanis composta da D. Agathides (7061),
3) Fantasia per Pianoforte sopra una Mazurka originale (7480),
4) Basso No. 12 del 5° libro de Partimenti di N. C. Manzaro disposto per Organo o Piano Forte da D. Agathides (11115),
5) Notturno per pianoforte di G. Agathides (11065),
6) Fantasia a a due Pianoforti sull'Opera Poliuto di Donizetti composta da D. Agathides (24736),
7) Il Barbiere di Siviglia. Opera del Maestro G. Rossini. Fantasia per Pianoforte composta da D. Agathides (24900),
8) Polka pour piano (25694),
9) L'Eloignement. Polka-Mazurka de Salon pour piano (36520),
10) L'irrequieto. Scherzo per Pianoforte (36622)].

4) βραχείες επερείσεις συγχορδιακών φθόγγων, μεμονωμένων ή σε οκτάβα, στη χαμηλή τονική περιοχή του οργάνου πριν την κύρια συγχορδία, οι οποίες σε συνδυασμό με τη χρήση του pedal ενισχύουν και επεκτείνουν ηχητικά την κύρια συγχορδία (π.χ. μ. 1, μ. 11-18)

5) εκτέλεση μελωδικής γραμμής με συνεχή εναλλαγή των δύο χεριών σε ταυτόχρονη ανάπτυξη σε τρεις οκτάβες (μ. 30-37). Αυτή η σπάνια απαντώμενη τεχνική, πέραν από το οπτικό εφέ που προσφέρει, το οποίο αποτελεί βέβαια ένα δευτερεύον συστατικό της μουσικής ερμηνείας, διαφοροποιεί ουσιαστικά το ηχητικό αποτέλεσμα εν συγκρίσει με τους εναλλακτικούς απλούστερους τρόπους εκτέλεσης του ίδιου σχήματος (εκτέλεση με δύο συνεχόμενους φθόγγους ανά χέρι ή έναν με το αριστερό και τρεις με το δεξί), παράγοντας έναν χαρακτηριστικό κοφτό και σφυρήλατο ήχο (staccato martellato). Αντίστοιχη περίπτωση ιδιάζουσας τεχνικής εκτέλεσης σχήματος που θα μπορούσε να αποδοθεί με απλούστερο τρόπο παρουσιάζεται στο τέλος του μ. 98 όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί διαδοχικά αυξανόμενα άλματα στο δεξί χέρι για ένα σχήμα που θα μπορούσε να εκτελεστεί ευκολότερα με συνεχή εναλλαγή των δύο χεριών (τρίφωνη συγχορδία στο αριστερό χέρι και σταθερή επανάληψη του φθόγγου Σι στο δεξί χέρι), αποσκοπώντας σε ένα ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα και στο οπτικό εφέ ενός ριψοκίνδυνου ακροβατικού του δεξιού χεριού.

6) χρήση συνοδευτικών σχημάτων αναπτυγμένων σε 2-3 οκτάβες (π.χ. μ. 48-54)

7) εκτέλεση της κύριας μελωδικής γραμμής σε οκτάβες (π.χ. μ. 48-54)

8) εκτέλεση της βασικής μελωδικής γραμμής στη μεσαία περιοχή του οργάνου εναλλακτικά από τα δύο χέρια με κύρια χρήση του αντίχειρα και ταυτόχρονη εκτέλεση δύο συνοδευτικών αρμονικών σχηματισμών στις εξωτερικές τονικές περιοχές (π.χ. μ. 61-64).

Β. <u>Σε ρυθμικό επίπεδο:</u>

1) εφαρμογή σχημάτων αποτελούμενων από ζυγό αριθμό φθόγγων (2, 4 κ.λ.π.) σε τριμερή ρυθμική διάρθρωση (π.χ. μ. 19)

2) ταυτόχρονος συνδυασμός τριμερών και τετραμερών σχημάτων (π.χ. μ. 23)

3) παρείσφρηση ρυθμικά ελεύθερων μέτρων εντός της κανονικής ρυθμικής αγωγής λόγω ένταξης εμβόλιμων δεξιοτεχνικών σχημάτων (μ.45 και 95-98)

Γ. <u>Σε δυναμικό επίπεδο:</u>

- ασυνεχής ακραία μεταβολή δυναμικού επιπέδου [π.χ. μ. 2-3 (*ff-pp*), μ.4-5 (*pp-ff*)]

Δ. <u>Σε ηχοχρωματικό επίπεδο:</u>

- χρήση ακραίας τονικής περιοχής και στα δύο χέρια (π.χ. μ. 26-27).

III. Συγκριτική μελέτη

Την ίδια εποχή αλλά με σαφή χρονική προτεραιότητα γράφονται και εκδίδονται:

- η *Grande Fantaisie pour le Piano sur "Le Barbier de Seville", Opéra de Rossini*, Op. 63 (πρώτη έκδοση 1845 από τον οίκο E. Troupenas & Cie. [Paris]) του Αυστριακού διάσημου δεξιοτέχνη και συνθέτη Sigismond Thalberg (1812-1871),
- η *Fantaisie brillante sur l'Opéra de Rossini "Le Barbier de Seville"*, Op. 91 (πρώτη έκδοση 1847 από τον οίκο Schott [Mainz]) του Γάλλου πιανίστα, μουσικοπαιδαγωγού και συνθέτη Henri Rosellen (Παρίσι 1811-1876) και
- η *Sérénade du Barbier de Séville de Rossini*, Op. 70 (πρώτη έκδοση 1853/54 από τον Schott [Mainz]) του επίσης Γάλλου βιρτουόζου πιανίστα και συνθέτη Alexandre Goria (Παρίσι 1823-1860)[18].

[18] Πιανιστικές μεταγραφές του, πάνω σε όπερες Ιταλών συνθετών, εκδόθηκαν από τον οίκο Lucca στο Μιλάνο.

Σε μία πρώτη συγκριτική αποτίμηση, μπορεί εύκολα να επισημάνει ο μελετητής την εξατομικευμένη προσέγγιση του κάθε πιανίστα-συνθέτη στο έργο του Rossini, ανάλογα με την προσωπική του αισθητική, τις εκτελεστικές τεχνικές που ανέπτυξε και τις συνθετικές του γνώσεις. Το δανειζόμενο θεματικό υλικό κυμαίνεται από το ελάχιστο που χρησιμοποιεί ο Goria, μόνο από την Cavatina του κόμη Αλμαβίβα της πρώτης Σκηνής της πρώτης Πράξης, μέχρι την αρκετά διευρυμένη επιλογή του Thalberg, όπου ακούγεται υλικό και από την Ουβερτούρα και από τις δύο Πράξεις του έργου. Κοινός τόπος για όλους τους συνθέτες αποτελεί η Cavatina του κόμη Αλμαβίβα στην αρχή του έργου, ενώ μόνο ο Thalberg χρησιμοποιεί υλικό από την Ουβερτούρα, η οποία όμως δεν έχει καμία σχέση με το πρωτογενές θεματικό υλικό του έργου, αφού αποτελεί δανεισμό του συνθέτη από προηγούμενες όπερές του (*Aureliano in Palmira* και *Elisabetta, regina d'Inghilterra*). Πιο συντηρητικός στην πιανιστική γραφή μπορεί να θεωρηθεί ο Rosellen, ο οποίος κινείται δεξιοτεχνικά μέσα από σχήματα κλιμάκων και αρπισμών, χωρίς να χρησιμοποιεί ιδιαίτερα νεωτερικά εφέ και ακροβατισμούς. Ο Thalberg παραμένει ο πληθωρικότερος δικαιολογώντας τον τίτλο του έργου του (*Grande Fantaisie*) με τη μέγιστη τεχνική ποικιλομορφία, χρονική διάρκεια, αρμονική και αντιστικτική ευρηματικότητα, σε βαθμό όμως που μπορεί να του καταλογισθεί η έλλειψη μέτρου. Ο Αγαθίδης είναι ιδιαίτερα ευρηματικός, από τεχνικής απόψεως. Τα αδύνατα σημεία του είναι κυρίως η αρμονία αλλά και η επεξεργασία του πρωτογενούς υλικού. Η αρμονική του πλοκή, σε αντίθεση με τους άλλους τρεις συνθέτες, περιορίζεται στην προϋπάρχουσα αρμονία του Rossini, δηλαδή σε μία συνεχή χρήση των κύριων βαθμίδων με ελάχιστη αναφορά σε αρμονικά χαρακτηριστικά του ρομαντικού ιδιώματος. Αντίστοιχος ευρηματικός περιορισμός παρατηρείται στις ελάχιστα έως καθόλου διαφοροποιούμενες επαναλήψεις φράσεων ή τμημάτων.

Από τα προαναφερόμενα έργα, ο Αγαθίδης σίγουρα θα μπορούσε να γνωρίζει τη Φαντασία του Thalberg, η οποία εκδόθηκε από τις εκδόσεις Lucca το 1845. Επίσης θα μπορούσε να γνωρίζει τους άλλους δύο συνθέτες, από έργα τους που εκδόθηκαν από τις ίδιες εκδόσεις και έτυχαν ιδιαίτερης προβολής από την περιοδική έντυπη έκδοση του Lucca, *L'Italia musicale*.[19] Όσον αφορά, συγκεκριμένα, τις πιανιστικές μεταγραφές των Ιταλικών Οπερών, μόνο ο αρχικός κατάλογος των εκδόσεων Lucca εμπεριέχει δεκάδες έργα της κατηγορίας αυτής, των Czerny, Ries, Herz, D'Alberti, Kalkbrenner, Thalberg και άλλων σημαντικών βιρτουόζων που εκδίδονται ήδη από το 1826 και έπειτα κατά συρροή.[20] Είναι βέβαιο ότι ο Αγαθίδης γνωρίζει τις δραστηριότητες του εν λόγω

[19] "Nuove Publicazioni", *L'Italia musicale*, Francesco Lucca, Milano 24/1/1852, σ. 28.

[20] *Catalogo Numerico-Progressivo delle Opere Pubblicate da Francesco Lucca Editore di Musica in Milano*, Vol. I dal n.1 al n.12590, Francesco Lucca, Μιλάνο 1861. Αδιαμφισβήτητα, η Όπερα υπήρξε το κυρίαρχο καλλιτεχνικό είδος του Ιταλικού μουσικού πολιτισμού του 19ου αιώνα. Από τις αρχές του 19ου αι., μετά τις παρουσιάσεις των έργων στα θέατρα και στις αίθουσες συναυλιών, οι εκδόσεις αποτελούσαν το πιο πρόσφορο μέσο για τη διάδοση ενός έργου. Ιδίως μέσα από αυτές, οι άμεσα ενδιαφερόμενοι, δηλαδή ακόμα και οι ίδιοι οι συνθέτες, μπορούσαν να ενημερωθούν για τα έργα των συναδέλφων τους σε άλλες απομακρυσμένες περιοχές. Κατ' αυτόν τον τρόπο γινόταν γνωστή η μουσική κουλτούρα του Μιλάνου στη Νάπολι και αντιστρόφως. Κατ' επέκταση, μέσα από τη μελέτη των αριθμητικών καταλόγων των Ιταλικών εκδοτικών οίκων της εποχής (Ricordi, Lucca, Canti κ.α.) μπορούμε να εκτιμήσουμε σε ποιόν βαθμό εδραιώθηκε η μουσική της Βόρειας Ευρώπης νότια των Άλπεων. Αυτού του είδους οι αποδεικνυόμενες επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις μπορούν πραγματικά να εκπλήξουν αυτούς που θεωρούν την Ιταλική μουσική ζωή της εποχής ως αποκλειστικά οπερατική. Η μουσική για πιάνο των βιρτουόζων Hummel, Moscheles, Czerny, Herz και Kalkbrenner ήταν ευρέως διαδεδομένη, ενώ λίγο αργότερα συνυπάρχουν στον ίδιο βαθμό διάδοσης οι Weber, Chopin και Liszt. Οι σονάτες του Beethoven εκδίδονται από τον Ricordi στη δεκαετία του 1820, όπως και πλειάδα έργων μουσικής δωματίου των Spohr, Krommer, Romberg και Mendelssohn. Βλ. Philip Gossett, «Prefazione» στο Agostina Zecca Laterza, *Il Catalogo numerico Ricordi 1857 con date e indici*, Bibliiotheca Musicae - VIII,

εκδοτικού οίκου, όχι μόνο όταν βρίσκεται ήδη στην Ιταλία, αλλά ακόμα από την εποχή που κατοικεί στην Κέρκυρα. Ο Λιβεράλης, ήδη από τον Αύγουστο του 1846, έχει εκδώσει στον ίδιο οίκο το έργο του *Gran Fantasia di Concerto per Piano Forte sopra alcuni motivi nell'Opera I Lombardi del Mº Verdi*. Δηλαδή, 30 ολόκληρα χρόνια πριν εκδοθεί η Φαντασία που μελετάται στην παρούσα ανακοίνωση, εκδίδεται η προαναφερθείσα Φαντασία του Λιβεράλη, με αντίστοιχες τεχνικές και ερμηνευτικές απαιτήσεις. Επίσης, τον Νοέμβριο του 1852 εκδίδεται, πάλι από τον οίκο Lucca, η πρώτη Φαντασία του Αγαθίδη πάνω σε Όπερα Ιταλού συνθέτη (*Fantasia per Piano Forte sopra alcuni motivi dell'Opera "La regina di Leone" del M.° Villanis*).[21] Η επιρροή του Λιβεράλη είναι φανερή και μόνο από τον τίτλο. Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι τον Μάιο του 1851 έχει προηγηθεί η έκδοση μιας άλλης Φαντασίας του Αγαθίδη, το πρώτο του έργο που εκδίδεται, με τίτλο *Fantasia per Pianoforte sopra una Mazurka originale*, η οποία φέρει την αφιέρωση: «*Dedicata al suo Mº G. Liberali*» (αφιερωμένη στον δάσκαλό του Ι. Λιβεράλη).[22] Μάλλον ο Λιβεράλης υπήρξε ο πραγματικός μέντορας του Αγαθίδη, αυτός που τον εισήγαγε στο νέο ύφος και αυτός που τον έφερε σε επαφή με τον εκδοτικό οίκο Lucca. Άλλωστε η bravura και η virtuosité δεν θα μπορούσαν να συσχετισθούν εύκολα με τις αισθητικές αρχές του Μάντζαρου περί απλότητας και καθαρότητας.

Παρά ταύτα, σε μία προσπάθεια να δικαιολογήσουμε τις προαναφερόμενες «αδυναμίες» ως μία πιθανά συνειδητή επιλογή του δημιουργού, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι στην εποχή της ωριμότητάς του, ο Αγαθίδης αφουγκράζεται διαφορετικά τα κελεύσματα του Rossini και του Μάντζαρου περί απλότητας και καθαρότητας.[23]

Σε κάθε περίπτωση, οι υπερφορτωμένες από bravura Φαντασίες του 25χρονου Αγαθίδη έχουν παραχωρήσει τη θέση τους σε μία πιο διαυγή και πιο εκλεπτυσμένη μορφή, στην οποία ο 50χρονος περίπου αναδημιουργός εξισορροπεί τις ανάγκες της προϋπάρχουσας μελωδίας και του δεξιοτεχνικού στολισμού της.

IV. Επίλογος

Συμπερασματικά, υφίσταται μία ρομαντική δεξιοτεχνική πιανιστική σχολή στην Κέρκυρα, φορείς της οποίας είναι οι δύο νεαροί προικισμένοι πιανίστες, τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1840, που είναι απολύτως συγχρονισμένη με την εποχή της και αποδεικνύει πόσο καλά ενήμερη στις καλλιτεχνικές εξελίξεις της κεντρικής Ευρώπης υπήρξε η Κέρκυρα. Ο Λιβεράλης, ζώντας στη συνέχεια το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Ζάκυνθο και στην Πάτρα, αναγκάστηκε να συμβιβαστεί συνθέτοντας ως επί το πλείστον πιο ανάλαφρα και απλά έργα για τις ανάγκες των μαθητών του και της τοπικής κοινωνίας. Άλλωστε, τα ρεσιτάλ πιάνου στην εποχή του και στον τόπο

Cataloghi Editoriali - I, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, Roma 1984, σ. VII, X-XI.

[21] Οι πιανιστικές διασκευές των συγκεκριμένων συνθετών αποτελούν και ένα ουσιαστικό τεκμήριο της παρουσίασης του πρωτότυπου έργου στον τόπο διαμονής τους κατά την περίοδο που γράφονται οι διασκευές. Πράγματι η Όπερα, *I Lombardi,* του Verdi παρουσιάστηκε στο Θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1845-46 και το *La regina di Leone* του Angelo Villanis το 1851. Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 95-96. Ο Ιταλός συνθέτης Angelo Villanis (Torino 1821 – Asti 1865) έγραψε 9 όπερες που παρουσιάστηκαν στην εποχή του, από το 1849 έως το 1865, σε διάφορα θέατρα της Ιταλίας (στο Τορίνο, στη Βενετία και στο Μιλάνο). Τρίτη στη σειρά είναι η Όπερα *La Regina di Leone* που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Teatro Apollo στη Βενετία στις 22 Φεβρουαρίου 1851. Βλ. Corrado Ambìveri, *Operisti minori dell'ottocento Italiano*, Gremese Editore, Ρώμη 1998, σ. 156.

[22] Inventario OLD 66475, Collocazione MISC.MUS. 12428, Biblioteca Nazionale Marciana, Βενετία.

[23] Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, τόμ. ΙΙ, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 441, «*Ιδανικά του Rossini είναι η απλή μελωδία (melodia semplice) και ο καθαρός ρυθμός (ritmo chiaro)*».

διαμονής του δεν πρέπει να ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή και σίγουρα δεν αντικαθιστούσαν ούτε την πρωτότυπη παρουσίαση της όπερας, ούτε ένα σουαρέ τραγουδιού. Το πιάνο είχε ακόμα θέση σχεδόν αποκλειστικά στο σαλόνι των μεγαλοαστών και των ευγενών με κύριο ρεπερτόριο τους χορούς της εποχής και γενικότερα τη μουσική του σαλονιού. Ο Αγαθίδης, που από τις μέχρι τώρα ενδείξεις φαίνεται να παρέμεινε στο εξωτερικό, συνέχισε να γράφει και να εκδίδει κομμάτια για πιάνο στη σύγχρονη νεωτεριστική γραφή της εποχής του. Η αρχειακή έρευνα αποδεικνύει ότι οι Έλληνες συνθέτες που ασχολήθηκαν και υιοθέτησαν τη ρομαντική δεξιοτεχνική γραφή στο πιάνο από τα μέσα του 19ου αιώνα, ή και νωρίτερα, είναι ελάχιστοι και ακριβώς αυτός είναι ο λόγος που αναβαθμίζει την αξία του εγχειρήματός τους, τόσο σε ατομικό όσο και σε εθνικό επίπεδο. Αν θέλουμε να κατονομάσουμε δύο ακόμα συνθέτες μπορούμε να αναφέρουμε τον Αλέξανδρο Κατακουζηνό (Τεργέστη 1824 – Αθήνα 1892), ο οποίος είχε την ίδια τύχη με τον Λιβεράλη από τη στιγμή που ήρθε στην Ελλάδα και τον Camille-Marie Stamaty (Ρώμη 1811 – Παρίσι 1870). Κοινός τόπος και για τους τέσσερεις είναι η γέννησή τους εκτός Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και εκτός Ελλάδας και η πιανιστική τους ιδιότητα, συνθήκες αναγκαίες στην εποχή τους για την εν λόγω εξέλιξή τους. Αντίστοιχα ικανή συνθήκη για τη συνθετική «υποβάθμιση» του Λιβεράλη και του Κατακουζηνού, πάντα εξεταζόμενη στο συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, υπήρξε η δραστηριοποίησή τους στον ελλαδικό χώρο.

Η μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών: ερασιτεχνισμός, ευρωπαϊσμός, δημιουργία και ερμηνεία ως εκφάνσεις, ιστορικών, πατριωτικών και καλλιτεχνικών γεγονότων

Νικόλαος Αθ. Μάμαλης

Ο όρος *μπάντα* (γαλλ. *bande*; γερμ. *Kapelle*; ιτ., ισπ. *banda*), νοηματοδοτεί ετερόκλητα μουσικά σύνολα, λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένα. Επιγραμματικά, η μπάντα υποδηλώνει, πρωτίστως, σύνολο ερμηνευτών χάλκινων αερόφωνων με συνοδεία κρουστών ή ξύλινων και χάλκινων αερόφωνων και κρουστών. Οι απαρχές της μπάντας πιθανόν να ανιχνευτούν στο απώτερο παρελθόν της Ευρώπης˙ ήδη από τον 13ο αιώνα απαντώνται μικρές ομάδες αερόφωνων παρόμοιες με εκείνες της Ανατολής με συνδυασμό οργάνων όπως το shawm (γαλλ. chalemie-είδος αερόφωνου με διπλό ράμφος, που μετεξελίχθηκε σε όμποε), τρομπέτες και κρουστά.[1] Ένα γνωστό είδος μπάντας ήταν η *fanfare* που χρονολογείται από τον 15ο αι. στην Ιταλία και σε στρατιωτικά σύνολα τον 18ο αι. στη Γαλλία και τη Γερμανία. Η *Harmonie,* συνιστούσε σύνολο αερόφωνων που ευδοκιμούσε στις αυλές αριστοκρατών πατρώνων στη Γερμανία, είτε ως στρατιωτική μπάντα που διεκπεραίωνε δημόσιες λειτουργίες, είτε θρησκευτική.[2] Οι ποικίλες εκφάνσεις των συνόλων αυτών διέπονται από ιδιαιτερότητες τόσο χρονικές όσο οργανικές και θεματικές.

Οι μπάντες στην Ευρώπη, παρότι γνώρισαν περιόδους κρίσης, προς το τέλος του 19ου αιώνα επανέκαμψαν. Μετά τη θύελλα του ρομαντισμού, σε συνδυασμό με την τελειοποίηση (1830 εισαγωγή βαλβίδων στα πνευστά στην Αγγλία) και επινόηση νέων αερόφωνων χάλκινων (1854, σαξόφωνο), κορυφώθηκε το ενδιαφέρον του κοινού για λαϊκές συναυλίες από ορχήστρες, στρατιωτικές και κοσμικές μπάντες.[3] Στην Αγγλία τα υπαίθρια promenade concerts από το 1838 σε διεύθυνση του Γάλλου Philppe Musard και αργότερα τα Concerts d'hiver από τον Louis Antoine Jullien (1812-1860) υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλή. Γνωστοί μαέστροι της ευρωπαϊκής μουσικής, όπως ο Eduard Strauss (1835-1916) και ο αδελφός του Johann Strauss II (1825-1899) στη Βιέννη, συνέστησαν ορχήστρες με τις οποίες περιηγούνταν τη Δυτική Ευρώπη και τον Νέο Κόσμο˙ διηύθυναν και ερμήνευαν βαλς, εμβατήρια και χορευτικά έργα.[4] Ο αρχιμουσικός και ανταγωνιστής του Έντουαρντ Στράους, Carl Michael Ziehrer (1843-1922) στη Γερμανία και την Αυστρία, από το 1875 εγγυούνταν συναυλίες για την τέρψη των λαϊκών στρωμάτων (Volkskonzerte).[5] Οι μπάντες και οι ορχήστρες, σύμφωνα με τον

[1] Keith Polk, et al. "Band (i)". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, ημ. πρόσβ. 30 Ιουνίου 2016, http://www.oxfordmusiconline.com/ subscriber/article/grove/music /40774.

[2] *Στο ίδιο.*

[3] Armin Suppan, «Civilian bands», Keith Polk, et al. "Band (i)."*Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, ημ. πρόσβασης 30 Ιουνίου 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40774>.

[4] Moritz Csáky, «L'opérette», *Musiques Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, τομ. 4ος, επιμ. Jean-Jacques Nattiez, γαλλ. μτφ. B. Hibert, Actes Sud, Arles 2006, σ. 1313.

[5] John E. Diamond, λήμμα «Ziehrer, C. M.», *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, ημ. προσβ. Δεκέμβριος 2016. <http://www.oxfordmusic online.com/subscriber/article/grove/

Wörtz, γίνονταν ένθερμα αποδεκτές από το κοινό «[…] όχι μόνο για τους χορούς και τα εμβατήρια, αλλά και για τις συνθέσεις ενός υψηλότερου επιπέδου: εισαγωγές, σκηνές όπερας, ακόμη και συμφωνικά μέρη […]».[6]

Η μουσική κινητικότητα των συναυλιών μπάντας που αναδύθηκε στην Ευρώπη, βρήκε αντίκτυπο και στον ελλαδικό χώρο. Πολλές μπάντες, από τα μέσα του 19ου αιώνα, ορμώμενες από τα Ιόνια νησιά, επηρέασαν τη μουσική κίνηση της Αθήνας. Στα Επτάνησα, οι μπάντες επηρεάστηκαν ιδιαίτερα από τις στρατιωτικές μπάντες κατά την Ενετοκρατία και την περίοδο της Βρετανικής κυριαρχίας (1809-1864).[7] Στην Αθήνα, εκτός από τη Φιλαρμονική Εταιρεία «Ευτέρπη» (1871-1875)[8] και εκείνη του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα (έτος ίδρυσης 1874),οι μπάντες ήταν στρατιωτικές και εδραιώθηκαν κατ' εξοχήν από Βαυαρούς αρχιμουσικούς.[9] Οι στρατιωτικές μπάντες, εκτός των ειλημμένων καθηκόντων, αναλάμβαναν και την υποχρέωση της μουσικής ψυχαγωγίας των λαϊκών στρωμάτων, ένας θεσμός που είχε θεσμοθετηθεί τη δεκαετία του 1880. Σε άρθρο του περιοδικού τύπου *Εφημερίς* του 1890 αναφέρεται ότι «[…] οι Αθηναίοι αστοί δεν δίνουν πολλήν προσοχήν εις τας δυο ή τρεις στρατιωτικάς μουσικάς αι οποίαι καθ' ωρισμένας ημέρας και ώρας ωρίσθησαν να διαχύνουν δημόσια τα κύματα των αρμονιών των […]».[10] Επιπρόσθετα, για την εδραίωση του είδους της μπάντας ως λαϊκού μέσου ψυχαγωγίας στην ευρύτερη περιοχή των Αθηνών, συνεισέφεραν οι ξένες ναυτικές μπάντες που φιλοξενούνταν, στο πλαίσιο ναυτικών διπλωματικών αποστολών, στα παράλια του Φαλήρου και του Πειραιά.

Στην Αθήνα, με την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας το 1888 και πρόεδρο τον Σπυρίδωνα Σπάθη, συγκροτήθηκε Ορχήστρα και Ωδικό Σώμα, ενώ αργότερα, από τον Απρίλιο του 1890 Μουσικό Σώμα ή Μπάντα. Οι μουσικοί ιστοριογράφοι Συνοδινός και Μοτσενίγος συμμερίζονται την άποψη ότι η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών που ιδρύθηκε το 1888 συνιστά το κατ' εξοχήν σωματείο που συνέδραμε καταλυτικά στην εκλαΐκευση και διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής· άλλοι υποστήριζαν ότι πυροδότησε για την ταχύτερη εξάπλωση του θεσμού της κοσμικής μπάντας στην Ελλάδα και τα παράλια της Ιωνίας.[11] Η μπάντα της Φιλαρμονικής, σύμφωνα με το καταστατικό της, ιδρύθηκε με πρότυπο τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας.[12] Ένας επιπρόσθετος λόγος για την προώθηση της μπάντας, συνιστούσε η ενασχόληση και επιμόρφωση νέων της εργατικής τάξης:

> […] να παρεκκλίνωσι της συνήθους αυτοίς φοιτήσεως εν τε καφενείοις και καπηλείοις, εν αις συνήθως αι εργατικαί τάξεις επιζητούσιν ανακούφισιν των πόνων της ημέρας […].[13]

music/30958>.

6 Hofrat Johann von Wörz, «Volksconcert ein Wien»*Wiener Sonn- und Montags- Zeitung*, 2 June 1890. Αναφέρεται στο «Volksconcerte in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony», *Journal of the American Musicological Society*, τόμ. 50, τεύχ. 2/3 1997, σ. 439.

7 Κ. Καρδάμης, «Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, Ιστορική Αναδρομή», στο *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας*, εκδ. Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 2010, σσ. 13-36.

8 Θ. Συνοδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, εκδ. Τύποις τύπου, Αθήνα 1919, σσ. 125-128.

9 Φ. Ανωγειαννάκης «Η μουσική στη Νεώτερη Ελλάδα», βλ. στο Karl Neff, *Ιστορία της Μουσικής*, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σσ. 565-566.

10 «Η στρατιωτική μουσική και οι "γλυκείς φθόγγοι της"» *Εφημερίς*, 10/22 Ιανουαρίου 1890, σ. 2.

11 «[…] Εις το ταξίδιον αυτό εις την Τουρκίαν οφείλεται και η ίδρυσις όλων των εν Τουρκία ευρισκομένων ελληνικών φιλαρμονικών μουσικών.[…] βλ. Μποέμ «Η Μουσική Εταιρεία Αθηνών», εφ. *Εσπερινή Ακρόπολις*, 10/22 Ιανουαρίου 1898, σ. 1.

12 *Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών, Περίοδος Α΄, Λογοδοσία της διετούς διαχειρίσεως 1889 και 1890 απαγγελθείσα εν συνεδρία τη 6 Ιανουαρίου 1891 υπό Σ. Σπάθη Προέδρου της Εταιρείας*, Εν Αθήναις εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού, 1891. σσ. 7-8.

13 *Ό.π.*, σ. 8.

Η μπάντα, συνεπώς, ξεκίνησε με όλες τις προϋποθέσεις να εξυπηρετεί τα λαϊκά στρώματα. Η ιστορική ανασκόπηση της Φιλαρμονικής Εταιρείας και άλλων μουσικών συλλόγων που έδρασαν στην Αθήνα κατά τον 19ο αιώνα, έχουν πρόσφατα διερευνηθεί.[14] Η δική μας αναδίφηση οριοθετείται πρωτίστως, στις δραστηριότητες και πρωτοβουλίες της μπάντας σε συνάφεια με τις επιλογές των μουσικών συνθεμάτων. Ο εντοπισμός πολλών χειρογράφων, άγνωστων μέχρι σήμερα, συνέβαλε καταλυτικά ώστε να εντρυφήσουμε στις δραστηριότητες της μπάντας.

Από το χειρόγραφο υλικό του Μουσικού Σώματος (ή Μουσικής, ή Μουσικού Θιάσου, ή Μπάντας) της «Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών», εντοπίστηκε συλλογή 40 τευχών. Τα τεκμήρια αυτά ανασυνθέτουν, σε ικανοποιητικό βαθμό, την ιστορική πορεία του Μουσικού Σώματος· επιμερίζονται σε 2 συλλογές 20 τευχών, φέρουν σφραγίδες του σωματείου της «Φιλαρμονικής»[15] και της «Μουσικής Εταιρείας». Ο λόγος που τα συγκεκριμένα χειρόγραφα ενέχουν ιδιαίτερη σπουδαιότητα οφείλεται στο γεγονός ότι δεν έχουν τυπωθεί, μολονότι, ανάμεσά τους, σταχυολογούνται και πρωτότυπες συνθέσεις. Σύμφωνα με τις ημερομηνίες, ένας επιπρόσθετος λόγος για το ενδιαφέρον των χειρογράφων αποτελεί το γεγονός ότι τα 137 συνθέματα κληροδοτήθηκαν, δικαιωματικά, στη νεοσύστατη «Μουσική Εταιρεία» (1898-1903) και ερμηνεύονταν σε κλειστούς και υπαίθριους χώρους της Αθήνας επί είκοσι έτη, δηλαδή από το 1890 μέχρι το 1909. Παρότι τα σωζόμενα χειρόγραφα δεν στοιχειοθετούν την ολοκληρωμένη συλλογή της μπάντας (οι δυο συλλογές επιγράφονται Serie II και σειρά Γ') εντούτοις αποτελούν ένα αξιόλογο ποσοστό του συνολικού ρεπερτορίου της. Οι πάρτες οργάνων είναι γραμμένες, σύμφωνα με τις ενδείξεις για 22 όργανα:

Πάρτες πνευστών των 2 τευχών της μπάντας της ΦΕΑ
Flauto ottavino (piccolo)
flauto
clarinet solo
clarinet I, II και III B♭
Corni E♭
Cornetta(I και II)
clavicorno B♭ (althorn),
trombone bass
Flugelhorn
tromba σε B♭ I, II και III
Euphonium
Trombone I, II και III
Bassi bombardon
Cassa e tamburo

Μια ακόμη επισήμανση γύρω από τις συλλογές αφορά την αναγραφή των τίτλων των μουσικών συνθεμάτων, που έχουν αποδοθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους: ορισμένα συνθέματα τιτλοφορούνται στα ιταλικά - ακόμη και αν ο τίτλος προέρχεται από το γαλλικό ρεπερτόριο («Marcia Profeta»), άλλα στα γερμανικά (αρ. 14Β «Diezen

[14] Σχετικά με τη δράση της Φιλαρμονικής και άλλων μουσικών συλλόγων βλ. διδ. διατριβή Μαρίας Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία* (1871-1909), Αθήνα 2009. http://www.didaktorika.gr /eadd /handle/10442/24408.

[15] «Άρθρον 71: Η Εταιρεία έχει ιδίαν σφραγίδα φέρουσα τον Αρίωνα επί δελφίνοις, κύκλω δε τας λέξεις Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών 26 Δεκεμβρίου 1888 […]». Βλ. *Καταστατικόν, ό.π.*, σ. 15.

kuss der ganzen Welt Ziehrer», 19/3/94) ή ξένοι τίτλοι σε ελληνική απόδοση («Οίνος-γυνή και άσμα» sicβλ. «Wein Weib und Gesang» αρ. 30Α, J. Strauss II). Σε ορισμένα συνθέματα εντοπίζονται ελληνικοί τίτλοι («Εμβατήριον Γυμνασίων», αρ. 40, Σ. Ξύνδα) ή ξένοι με ανάμεικτες αναφορές, «Chanson Zigane» ([sic], βλ. «Chanson des Tziganes» γαλ. ή «Zigeunerlied» από την οπερέτα *Der Zigeunerbaron* του Johann Strauss II). Αναφορικά με τον χαρακτηρισμό εμβατηρίων, είναι ενδεικτικό του πλουραλισμού που επικρατούσε στην αναγραφή τους με διαφορετικούς τρόπους: «Εμβατήριο», «Μαρς», «Marcia», «Marsch» και «Marche». Αυτό αιτιολογείται, εν μέρει, από την ετερογενή καταγωγή των αρχιμουσικών και ερμηνευτών καθώς και την προέλευση του ξένου ρεπερτορίου από διαφορετικές πηγές.

Μια πρώτη μαρτυρία για την ύπαρξη της μπάντας εντοπίζεται τον Απρίλιο του 1889 σε διεύθυνση Σάιλερ: «Η ιδιωτική αύτη μουσική μιαν έχει επί του παρόντος έλλειψιν, ομοιομόρφου στολής, την οποίαν, εάν ευρίσκετο φιλόμουσος τις να χορηγήση θα συνετέλει ώστε να έχωμεν ευκόλως εις πάσαν τοιαύτην ή άλλας εθνικάς περιστάσεις, εορτών κλπ. μίαν πολύ καλήν μουσικήν, την οποίαν και ο δήμος οφείλει να συντρέξη προς τούτο».[16] Αν επιχειρηθεί μια σύντομη ανασκόπηση του είδους των συναυλιών και εκδηλώσεων όπου συνέπραξε η μπάντα, εύλογα διαπιστώνεται το ευρύ φάσμα που κάλυπτε με την παρουσία της, ώστε να αιτιολογείται το ποικίλο διασωθέν ρεπερτόριο της. Μεταξύ των δραστηριοτήτων που συμμετείχε το Σώμα απαριθμούνται συναθροίσεις συλλόγων, όπως του Ομίλου Φιλόπλων,[17] αθλητικών εκδηλώσεων και αγώνων γυμναστικών σωματείων,[18] όπως του Γυμναστικού Συλλόγου, εγκαίνια εκθέσεων, όπως του Καλλιτεχνικού Συλλόγου «Παρνασσός», για την οποία ο Σπ. Καίσαρης αφιέρωσε ένα μουσικό τεμάχιο,[19] θρησκευτικών τελετών κ.ά. Ιδιαίτερα στενούς δεσμούς είχε συνάψει η μπάντα με συλλόγους νέων, όπως τον Φιλολογικό Σύλλογο Βύρωνα, τους φοιτητές του Αρχαϊκού Φοιτητικού Συλλόγου[20] των μαθητών,[21] καθώς και εκείνων της Σχολής Ναυτικών Δοκίμων με τους οποίους συνέπραξε για τη διοργάνωση μουσικοθεατρικής εσπερίδας.[22] Τις παραμονές και ανήμερα την Πρωτοχρονιά, σύμφωνα με ευρωπαϊκό έθιμο όπως αναφέρεται, η μπάντα παιάνιζε μουσικά τεμάχια περιηγούμενη κάτω από τις κατοικίες των μελών της Εταιρείας.[23] Το Μουσικό Σώμα ενίοτε συμμετείχε σε συναυλίες που διοργάνωναν τα δυο άλλα μουσικά σώματα: Οι 3 σχολές της «Φιλαρμονικής», δηλαδή το Ωδικό, το Μουσικό Σώμα και η Ορχήστρα, μεθόδευαν τις προετοιμασίες τους ώστε να συνδιοργανώνουν συναυλίες, όπως τις ετήσιες που ακολουθούσαν τη λογοδοσία της εξελεγκτικής επιτροπής του συλλόγου.[24] Οι ίδιοι αρχιμουσικοί, Ανδρέας Σάιλερ και Σπύρος Καίσαρης, ενάλλασσαν τους ρόλους τους, άλλοτε ως μαέστροι του Μουσικού Σώματος και άλλοτε της Ορχήστρας της Εταιρίας. Το 1890, 150 μουσικοί και χορωδοί επιλεγμένοι από την ορχήστρα, τη μπάντα και τον χορό, ερμήνευσαν το πρώτο και δεύτερο μέρος της

[16] *Νέα Εφημερίς*, 8/20 Απριλίου 1889, σ. 1.
[17] «Επέτειος εορτή του Ομίλου Φιλόπλων», *Νέα Εφημερίς*, 9/21 Απριλίου 1890, σσ. 6-7.
[18] «Εις το Νέον Φάληρον, Ποδηλατικοί Αγώνες», εφ. *Ακρόπολις*, 15/28 Μαΐου 1894, σ. 3.
[19] *Νέα Εφημερίς*, 16/28 Απριλίου 1890, σ. 6.
[20] «Αρχαϊκός Φοιτητικός Σύλλογος», εφ. *Επιθεώρησις*, 19 Νοεμβρίου/1 Δεκεμβρίου 1890, σ. 3.
[21] «Αύριον οι εις τα όπλα ασκηθέντες μαθηταί των ανωτέρων τάξεων των ενταύθα Γυμνασίων προσκαλούσι πάντας εις το πεδίον του Άρεως, εις το οποίον την μεν πρωίαν περί ώραν 9ην τελέσουσι μνημόσυνον υπέρ των των εν Δραγατσανίω πεσόντων μαθητών, των αποτελεσάντων τον Ιερόν Λόχον, την δε εσπέραν διαγωνισμόν σκοποβολής. Οι διοργανώσαντες τα της τελετής ταύτης προσέλαβον και την μουσικήν της Φιλαρμονικής Εταιρείας, ήτις κατά τα διαλείμματα θα ανακρούη τεμάχια κατάλληλα τη περιστάση. [...]», «Εις το πεδίον του Άρεως», εφ. *Επιθεώρησις*, 24 Μαρτίου 1991, σ. 2.
[22] «Θεατρική Εσπερίς», *Νέα Εφημερίς*, 6/18 Φεβρουαρίου 1889, σ. 5.
[23] «Καλλιτεχνική έκθεσις Παρνασσού», *Νέα Εφημερίς*, 31 Δεκεμβρίου 1890/12 Ιανουαρίου 1891, σ. 6.
[24] «Συναυλία Φιλαρμονικής Εταιρείας», *Νέα Εφημερίς*, 7/19 Ιανουαρίου 1891, σ. 6.

παράστασης του κωμικού μελοδράματος του Francesco Maria Piave, *Il Crispino e la comare.*[25] Σε συναυλία της 6ης/18ης Ιανουαρίου 1891 της Φιλαρμονικής Εταιρίας στην αίθουσά της, παρουσία του δημάρχου και άλλων επισήμων, συνέπραξαν και τα τρία σώματα.[26] Η συνεργασία μπάντας, χορωδίας και ορχήστρας σε ευεργετικές συναυλίες ήταν προδιαγεγραμμένη: στην εκδήλωση της 15ης/27ηςΜαΐου 1894 με αφορμή την ενίσχυση των σεισμόπληκτων, η χορωδία της Φιλαρμονικής και εκείνη του «Ομίλου Φιλομούσων Πειραιά», υπό τον Μόριτς Ούγκερ, συνέργησαν με την ορχήστρα της Φιλαρμονικής στο θέατρο του Φαλήρου. Την ίδια βραδιά, το Μουσικό Σώμα της Φιλαρμονικής και του Πειραιά, σε σύμπραξη με τη Μουσική της Φρουράς και της μπάντας του ρωσικού θωρηκτού που είχε καταπλεύσει στο Φάληρο, ανέκρουαν διάφορα τεμάχια.[27] Η επιτυχία της εκδήλωσης συνέτεινε ώστε να διοργανωθεί νέα επτάωρη γιορτή στο Ζάππειο σε κοινή σύμπραξη του Μουσικού, Ωδικού Σώματος και Μουσικής της Φρουράς στις 22 Μαΐου/3 Ιουνίου 1894, από την Επιτροπή των Κυριών, και πάλι υπέρ των σεισμόπληκτων.[28]

Το Μουσικό Σώμα, σε ρόλο επίσημου εκπροσώπου, αναλάμβανε την υποδοχή ξένων αποστολών που κατέφθαναν στην ελληνική πρωτεύουσα: η «Φιλαρμονική», με την ανάκρουση εμβατηρίων, έδινε το επίσημο παράγγελμα και μετέτρεπε τις συναντήσεις σε παλλαϊκές συναθροίσεις με παρελάσεις, προσφωνήσεις, συναυλίες, όπως ενδεικτικά ιστορείται η άφιξη του Βιεννέζικου Ωδικού Θιάσου (Wiener Männergesang-Verein) με διευθυντή τον μουσουργό και διευθυντή Eduard Kremser (1838-1914) τον Μάιο του 1891:[29]

> […] Εδώ άλλη υποδοχή ανέμενεν αυτούς. Εις τον σταθμόν είχον μεταβή από της 8 ο δήμαρχος, ο κ. Ραγκαβής και άπαντα τα μέλη της Φιλαρμονικής μετά της μουσικής [σ.σ. μπάντας]. Μόλις έφθασε η αμαξοστοιχία αμέσως η μουσική επαιάνισε τον Αυστριακόν ύμνον, μεθ΄ό ο δήμαρχος προσεφώνησεν ας τω αυτούς γαλλιστή εν ονόματι της πόλεων Αθηνών, την προσφώνησιν του οποίου εκάλυψαν ζωηραί ζητωκραυγαί και χειροκροτήματα... Μετά ταύτα προπορευομένης της μουσικής της Φιλαρμονικής και ακολουθούντος απείρου πλήθους εν ζητωκραυγαίς διήλθον δια των οδών Ερμού, Αιόλου ένθα εκ του καταστήματος της Φιλαρμονικής ευειδείς νεάνιδες έρρανον αυτούς δια ρόδων, και μετέβησαν εις το Πολυτεχνείον.[…].[30]

Η επίσκεψη των 350 Γερμανών γυμναστών, τον Ιούλιο του 1892, πυροδότησε τις αρμόζουσες προετοιμασίες από τη «Φιλαρμονική Εταιρία»: εκτός από την υποδοχή που επιφυλάχτηκε στους εκδρομείς στον σιδηροδρομικό σταθμό, ακολούθησε ένα είδος «ενετικής εορτής»[31] στο Φάληρο, ενώ στον χώρο του Γυμναστικού Συλλόγου προσφέρθηκε μεγάλη ωδική και οργανική συναυλία προς τιμή των επισκεπτών. Ανάλογη υποδοχή επιφυλάχτηκε στους 200 Γερμανούς επιστήμονες του Συλλόγου της Ανατολής («Orientalische Verein»)τον Ιούλιο του 1894. Το Σωματείο ενεργοποιήθηκε ώστε το Ωδικό και Μουσικό Σώμα να συνδιοργανώσουν συναυλία στο Φάληρο, προς τιμή των επισκεπτών.[32]

[25] *Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών, Περίοδος Α΄, Λογοδοσία της διετούς διαχειρίσεως 1889 και 1890 απαγγελθείσα εν συνεδρία τη 6 Ιανουαρίου 1891* υπό Σ. Σπάθη Προέδρου της Εταιρείας, Εν Αθήναις εκ του Τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού 1891. σ.

[26] «Συναυλία Φιλαρμονικής Εταιρείας», *Νέα Εφημερίς*, 7/19 Ιανουαρίου 1891, σ. 8.

[27] «Μουσική εορτή υπέρ των σεισμοπλήκτων», *Εφημερίς*, 8/20 Μαΐου 1894, σ. 3.

[28] «Η εορτή εν τω Ζαππείω», *Νέα Εφημερίς*, 20 Μαίου/1η Ιουνίου 1894, σ. 4.

[29] Χ.σ., «Ο Ωδικός Θίασος της Βιέννης», εφ. *Επιθεώρησις*, 13/25 Μαΐου 1891, σ. 1.

[30] *Στο ίδιο.*

[31] «Οι Γερμανοί Γυμναστές», *Εφημερίς,* 5/17 Ιουλίου 1892, σ. 2.

[32] «Άφιξις Γερμανικού Σωματείου», *Νέα Εφημερίς*, 31 Ιουλίου/12 Αυγούστου 1894, σ. 5.

Σε πολλές προγραμματισμένες εκδηλώσεις, συνήθως σε ανοιχτούς χώρους, το Μουσικό Σώμα δραστηριοποιούνταν αυτοδύναμα: το καλοκαίρι του 1890 παρουσίαζε πρόγραμμα στην Κηφισιά, το καλοκαίρι του 1892 ανέκρουε κάθε Κυριακή βράδυ από τις 9.30 έως τις 11.30, στο Σύνταγμα, μουσικά τεμάχια ώστε «[…] οι μη συχνάζοντες εις τα θέατρα, θα έχωσιν τινα ψυχαγωγίαν τας θερινάς νύχτας».[33] Το καλοκαίρι του 1893 το Σώμα της Φιλαρμονικής, σε συνεννόηση με τον Τροχιόδρομο Αθηνών-Περιχώρων, προσέφερε ψυχαγωγικές βραδιές στο Παλαιό Φάληρο και την ακτή Τζιτζιφιών˙[34] το καλοκαίρι του 1894 παιάνιζε προγραμματισμένο ρεπερτόριο στο Νέο Φάληρο από Τετάρτη έως Κυριακή.[35]

Το Μουσικό Σώμα πρωτοστατούσε σε παντός είδους δημόσιες εκδηλώσεις: χορευτικές εσπερίδες, ευεργετικές εκδηλώσεις, ακόμη και θεατρικές παραστάσεις. Στην πεντάπρακτη *Κόμισσα Σάρα*, που δόθηκε τον Μάιο του 1893, η μπάντα συνέργησε με την ορχήστρα της «Φιλαρμονικής» σε διεύθυνση Σπ. Καίσαρη˙ σε τιμητική βραδιά για την ηθοποιό Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1865-1938) ανακρούστηκαν μουσικά τεμάχια εμβόλιμα στο θεατρικό έργο *Γαλάτεια* (*Galatée*)[36] του Victor Massé. Στην παράσταση της 29ης Δεκεμβρίου 1893/10ης Ιανουαρίου 1894 που ανέβηκε στο Δημοτικό Θέατρο από τη Φοιτητική Ένωση προς τιμήν του ρωσικού στόλου με πρωταγωνίστρια και πάλι την Παρασκευοπούλου, ο Μουσικός θίασος και η Μουσική της Φρουράς παιάνιζαν κατά τα διαλείμματα.[37]

Στις εκδρομές που διοργανώθηκαν στην Αίγυπτο και την Κωνσταντινούπολη, όπως αναφέρεται παρακάτω, η μπάντα δέσποζε στις παρελάσεις, πριν και μετά τις προγραμματισμένες συναυλίες. Ο σύλλογος της «Φιλαρμονικής» ανέλαβε πολλές εξορμήσεις με συμμετοχή της μπάντας όπως εκείνες στην Πάτρα (Δεκέμβριος 1891, Νοέμβριος 1892, Απρίλιος 1895), το Αίγιο (1895), τη Σύρο (Ιανουάριος 1892)[38] καθώς και απόμακρες εστίες του ελληνισμού, όπως την Αλεξάνδρεια (1892), το Κάιρο (1892), την Κωνσταντινούπολη (1890, 1893) και τη Σμύρνη (1893). Από δημοσιεύματα του τύπου, επιβεβαιώνεται ο ενθουσιασμός που προκάλεσαν αυτές οι εξορμήσεις, γεγονός που σηματοδότησε τη θεμελίωση και διάδοση του θεσμού της μπάντας στα παράλια της Ιωνίας, της Αιγύπτου[39] και άλλων πόλεων του Ελληνισμού.[40]

Αναμφισβήτητα, το κορυφαίο γεγονός στα χρονικά της Εταιρείας είναι η συμβολή της μπάντας στους Α΄ Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας του 1896. Η ενεργοποίηση των τριών σωμάτων της «Φιλαρμονικής», του «Ομίλου Φιλομούσων», της «Ναυτικής μοίρας του Πεζικού», της χορωδίας της Γερμανικής Λέσχης «Φιλαδέλφεια» και δύο μουσικών συλλόγων του Πειραιά συνέτειναν στην επιτυχή μουσική κάλυψη των διεθνών αθλητικών εκδηλώσεων. Η μπάντα συνέδραμε και στις εκδηλώσεις υποδοχής ξένων αντιπροσωπειών.[41] Σύμφωνα με το πρόγραμμα, μετά την απονομή των άθλων, οι

[33] «Η μουσική της Φιλαρμονικής εν τη πλατεία Συντάγματος», *Εφημερίς*, 25 Ιουνίου/7 Ιουλίου 1892, σ. 3.
[34] «Τροχιόδρομος Αθηνών-Περιχώρων», εφ. *Επιθεώρησις*, 30 Ιουνίου/12 Ιουλίου 1893, σ. 4.
[35] «Εν Νέω Φαλήρω», *Νέα Εφημερίς*, 7/19 Ιουνίου 1894, σ. 7.
[36] «Θέατρον Ορφανίδου», *Επιθεώρησις*, 1/13 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 4.
[37] *Νέα Εφημερίς*, 28 Δεκεμβρίου 1893/9 Ιανουαρίου 1894, σ. 4.
[38] Στον τύπο ανακοινώθηκαν και άλλες εκδρομές οι οποίες ακυρώθηκαν ή δεν επιβεβαιώθηκαν, όπως εκείνη για τον Βόλο και τη Θεσσαλονίκη η οποία, τελικά, ματαιώθηκε λόγω ασθενείας του Στ. Στεφάνου. Βλ. «Εκδρομή Φιλαρμονικής», εφ. *Ακρόπολις*, 11/23 Ιουνίου 1894, σ. 2. Βλ. *Εφημερίς*, 21 Ιουνίου/3 Ιουλίου 1894, σ. 3.
[39] Η Ελληνική Φιλαρμονική Εταιρεία ιδρύθηκε στην Αίγυπτο από τους ομογενείς, τον Μάρτιο του 1891. Όπως προμηνύει το δημοσίευμα: «[…] Αρκεί μόνον να μην αρχίσουν αι αιώνιαι αντιζηλίαι αίτινες δεν αφήνουν ουδέν ελληνικόν ενταύθα να προαχθή.» Βλ. *Εφημερίς*, 26 Μαρτίου/7 Απριλίου 1891, σ. 3.
[40] Μποέμ «Η Μουσική Εταιρεία Αθηνών», εφ. *Εσπερινή Ακρόπολις*, 10/22 Ιανουαρίου 1898, σ. 1.
[41] «Τα μουσικά σώματα των Φιλαρμονικών τούτων, αντιπροσωπευουσών το μάλλον καλλιτεχνικώς ανεπτυγμένα επαρχιακά κέντρα, την Κέρκυραν, την Λευκάδα, τας Πάτρας, την Ζάκυνθον, την

φιλαρμονικοί και στρατιωτικοί σύλλογοι ανέκρουσαν τον *Ολυμπιακό Ύμνο* του μουσουργού Σπύρου Σαμάρα (1861-1917).[42] Ο διάσημος μουσουργός ανέθεσε στον Σπύρο Καίσαρη την ενοργάνωση και διεύθυνση όλων των μπαντών που συνέπραξαν σε μια επίδειξη, όπως αναφέρεται, μουσικών δυνάμεων.[43] Δυο τελευταίες μαρτυρίες συνάθροισης του Σωματείου καταγράφονται η πρώτη τον Νοέμβριο του 1896 στην κηδεία του μουσουργού Σπυρίδωνος Ξύνδα (1812-1896)[44] και η δεύτερη στο γεύμα που παρέθεσε η Φιλαρμονική τον Δεκέμβριο του 1896 για την επέτειο των οχτώ χρόνων της, με συμμετοχή της μπάντας.[45] Ο οικονομικός μαρασμός που κατέβαλε το ιστορικό σωματείο, όπως περιγράφει ο Λαυράγκας στα απομνημονεύματά του, καθώς και ο ολέθριος πόλεμος του 1897 που ανέκοψε κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Αθήνα, συνιστούν τους βασικούς λόγους της διάλυσης του αθηναϊκού συλλόγου. Μετά το πέρας του ελληνοτουρκικού πολέμου, τον Νοέμβριο του 1897, τα μέλη των δυο σωματείων, δηλαδή της Φιλαρμονικής και του Ομίλου Φιλομούσων, ένωσαν τις δυνάμεις τους και συγκρότησαν τη «Μουσική Εταιρία Αθηνών».[46]

Για εναργέστερη προσέγγιση και διερεύνηση του αρχείου επιλέξαμε να ταξινομήσουμε και να εξετάσουμε τα σωζόμενα μουσικά τεμάχια με βάση τις μουσικές ιδιαιτερότητες που κυριαρχούν στο συγκεκριμένο αρχείο: τα εμβατήρια, τα μουσικά συνθέματα που αντλήθηκαν από όπερες και τρίτον τις αναγωγές από μουσικά τεμάχια του ελαφρού ρεπερτορίου δηλαδή οπερέτες και χορευτικές μορφές του συρμού.

1. Τα εμβατήρια και η μπάντα της ΦΕΑ

Α. Τα εμβατήρια και οι εθνικές εκδηλώσεις

Τα εμβατήρια, ως εφήμερα λειτουργικά κομμάτια, εξυπηρετούσαν πολλούς τύπους δημόσιων εκδηλώσεων όπως εθνικές εορτές, επετείους, παρελάσεις κ.ά. Η ανάκρουση ύμνων και εμβατηρίων από τη Φιλαρμονική θεωρούνταν πρώτιστο καθήκον της, όπως εξάλλου επιβεβαιώνεται σε πολλές μπάντες. Ωστόσο, η ένταξη εμβατηρίων στη συλλογή δεν αιτιολογείται αποκλειστικά από τη μίμηση αντίστοιχου ρεπερτορίου ορχηστρών μπάντας που δέσποζαν στην Ευρώπη την ίδια χρονική περίοδο, αλλά και από την εξάρτηση του Μουσικού Συλλόγου από τον Δήμο, τα Ανάκτορα και την Κυβέρνηση. Η διοίκηση της μπάντας από αρχιμουσικούς που υπηρετούσαν τα Ανάκτορα, όπως ο Ανδρέας Σάιλερ, επιβεβαιώνει τους άρρηκτους δεσμούς του Μουσικού Συλλόγου με την ηγεμονική εξουσία και την εσκεμμένη διάπλαση ενός ρεπερτορίου κατάλληλου για τη σφυρηλάτηση μιας εθνικής συνείδησης και ισχυροποίησης των ηγεμόνων.

Κεφαλληνίαν και το Λαύριον, υπεδέχετο κατά την άφιξίν των εις τους σταθμούς των σιδηροδρόμων, το μουσικόν σώμα της εις πάσαν λαϊκήν μουσικήν εορτήν πρωτοστατούσης της Φιλαρμονικής Αθηνών μετά του ευγενούς της προέδρου κ. Βαλαωρίτου. Τοιουτοτρόπως συνεκεντρώθηκαν εις την πρωτεύουσαν 350 μουσικοί οίτινες μετά των μουσικών του πεζικού, του πυροβολικού και του ναυτικού, απετέλεσαν την μεγαλειτέραν μουσικήν ήτις έως τώρα κατηρτίσθη εν Αθήναις» Βλ. *Μουσική Εφημερίς*, αρ. τεύχ. 2-3, περίοδος Β΄-Έτος Γ΄, Αθήνα 1896, σ. 4.

[42] «[…] Η ευεργετική όμως δράσις της Εταιρείας εφάνη ιδίως κατά την εποχή των αγώνων. Το μουσικόν της σώμα, η ορχήστρα και ο χορός έλαβον μέρος εις την εκτέλεσιν του ύμνου του Σαμάρα, δι'εκατόν τριάκοντα περίπου προσώπων […]». Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, εκδ. "Τύπου", Αθήνα 1919, σ. 232. Στη συγκεκριμένη συλλογή δεν εντοπίστηκε ο *Ολυμπιακός Ύμνος*.

[43] Σύμφωνα με άρθρο του Χ. Ξανθουδάκη, η ενορχήστρωση του Καίσαρη φυλάσσεται στα Αρχεία της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας. Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης «Ο Ολυμπιακός Ύμνος και η πρεμιέρα του: Μια ελληνική επίδειξη μουσικών δυνάμεων», στο *Σπύρος Φιλίσκος Σαμάρας*, Επετειακός τόμος, Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, Κέρκυρα 2011, σ. 37.

[44] *Εμπρός*, 13/25 Νοεμβρίου 1896, σ. 3.

[45] *Ακρόπολις*, 28 Δεκεμβρίου 1896/9 Ιανουαρίου 1897, σ. 2.

[46] Μποέμ «Η Μουσική Εταιρεία Αθηνών», εφ. *Εσπερινή Ακρόπολις*, 10/22 Ιανουαρίου 1898, σ. 1.

Το πλούσιο σε εμβατήρια ρεπερτόριο που εντοπίστηκε, ενεργοποιούνταν σε ποικίλες εκδηλώσεις που παρευρισκόταν η μπάντα του σωματείου, σε ένα κράμα ευρωπαϊκής απόχρωσης και πατριωτισμού: σε συναυλίες, υπαίθριες εκδηλώσεις, εορταστικές και πανηγυρικές τελετές, συλλαλητήρια, ευεργετικές, πατριωτικές βραδιές κ.ά.[47] Η πανηγυρική εορτή της 25ης Μαρτίου κάθε έτους στην Αθήνα εορταζόταν με ιδιαίτερη λαμπρότητα, με ανάκρουση θριαμβευτικών εμβατηρίων από τη «Φιλαρμονική Εταιρεία», που αποτελούσαν κοινό ρεπερτόριο, όχι μόνο για τη Φιλαρμονική, αλλά και τις λοιπές στρατιωτικές μπάντες. Τα περισσότερα εμβατήρια είναι γραμμένα σε μέτρο 2/2 όπως το «Ο καιρός αδελφός» (χ.ά.) από τον κερκυραϊκής καταγωγής Αντώνιο Λιμπεράλη ή Λιβεράλ(λ)η ή Liberali (1814-1842),[48] ή σε μέτρο 6/8, όπως το «Ώ Λιγυρόν» του Κ. Κοκκινάκη(αρ. 17Β΄[49]). Ανάμεσα στα εμβατήρια που παιάνιζε η μπάντα σε πολλές εκδηλώσεις συγκαταλέγονται το «Μαύρη είναι η νύκτα»[50] (αρ. 44Β) και το βασιλικό εμβατήριο «Marcia Royale Marine» (αρ. 34Β). Η ανάκρουση εμβατηρίων συμπληρωνόταν από αναγωγές για μπάντα έργων του ρομαντικού ρεπερτορίου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προξενεί το πρόγραμμα που εξαγγέλθηκε για την 25η Μαρτίου/6η Απριλίου του 1894 σε διεύθυνση Σπύρου Καίσαρη, όπου, το πατριωτικό στοιχείο εναλλασσόταν με συνθέματα επιλεγμένα από το ευρωπαϊκό ρομαντικό ρεπερτόριο: εκτός από την ανάκρουση εμβατηρίων και του Εθνικού Ύμνου, ερμηνεύτηκε μια εισαγωγή του Στράους (δεν προσδιορίζεται), μια gavotte και το φινάλε της δεύτερης πράξης της όπερας *Aida* του Βέρντι.[51]

Β. Τα εμβατήρια ως πρωτότυπα συνθέματα των αρχιμουσικών της ΦΕΑ

Πολλά από τα πρωτότυπα εμβατήρια που περιλαμβάνονται στη συλλογή επιβεβαιώνουν τη σύνδεση των αρχιμουσικών της Ανδρέα Σάιλερ και Σπύρου Καίσαρη με τις στρατιωτικές μπάντες (Μουσική της Φρουράς, Μουσική του Πυροβολικού) που δέσποζαν εκείνη την περίοδο στην Αθήνα.

Ένας αξιόλογος αριθμός εμβατηρίων και άλλων συνθεμάτων του βαυαρικής καταγωγής Ανδρέα Σάιλερ (1830-1903), με προοπτική την ανάκρουσή τους από τους ερασιτέχνες της Φιλαρμονικής, εντοπίστηκαν στη συλλογή· γιός του αρχιμουσικού Φραγκίσκου Σάιλερ, σπούδασε μουσική στην Κέρκυρα,[52] χρημάτισε αρχιμουσικός της «Στρατιωτικής Μουσικής Λευκάδας» (1865) και συνέβαλε στην αναδιοργάνωση της «Φιλαρμονικής Εταιρείας Λευκάδος». Ο Σάιλερ προβάλλεται ως διευθυντής της ορχήστρας της Φιλαρμονικής Εταιρείας τους πρώτους μήνες λειτουργίας της,

[47] Στις 8 Φεβρουαρίου 1890 η «Φιλαρμονική» συμμετείχε σε συναυλία που διοργανώθηκε από επιτροπή φοιτητών, με σκοπό την οικονομική ενίσχυση της άμυνας της Κρήτης. Η συναυλία δόθηκε στο Νέο Δημοτικό Θέατρο με τη συμμετοχή της βασιλικής οικογένειας όπου συνέπραξαν και οι μουσικοί Ανεμογιάννης, Γουίδας, Ν. Λαμπελέτ. Βλ. «Η υπέρ της αμύνης της Κρήτης συναυλία», *Επιθεώρησις*, 7/19 Φεβρουαρίου 1890, σ. 2.

[48] Ο Αντώνιος Λιμπεράλι μαζί με τον αδελφό του Δομένικο (Domenico) αναφέρονται ως ιδρυτικά στελέχη της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας «Πεντηκονταετηρίς της Φιλαρμονικής Εταιρείας», *Νέα Εφημερίς*, 1/13 Αυγούστου 1890, σσ. 2-3.

[49] Ο Συναδινός διατείνεται ότι το εμβατήριο είναι γερμανικής προέλευσης. Βλ. Συναδινός, *ό.π.*, σ. 249.

[50] Όπως και ο θούριος «Ω Λιγυρόν», το εμβατήριο «Μαύρη είναι η νύχτα» πολλοί μελετητές, όπως ο Συναδινός, διατείνονται ότι έλκει την προέλευσή του από τη Βαυαρία. Βλ. Τ. Καμπύλης, «"Περνάει ο Στρατός", από το 1935», εφ. *Καθημερινή*, 22 Μαρτίου 2008. http://news.kathimerini.gr /4dcgi/_w_articles_ell_2.

[51] «Η Φιλαρμονική Εταιρεία απεφάσισεν όπως ο μουσικός αυτής θίασος παιανίση δημοσία εκτός του εθνικού ύμνου και άλλα τεμάχια δύσκολων μουσουργών της εσπερίας, μιανεισαγωγήν του Στράους, εκ της Αϊδάς του Βέρδηκ.λ.» Βλ. «Δια την 25 Μαρτίου», *Νέα Εφημερίς*, 15/28 Μαρτίου 1894, σ. 4.

[52] Βλ. Μοτσενίγος, *ό.π.*, σ. 331υ.

υπεύθυνος τμήματος εγχόρδων των Ανακτόρων,[53] μουσουργός,[54] Αρχιμουσικός της Φρουράς, με την οποία παιάνιζε τακτικά μουσικά τεμάχια στην Πλατεία Συντάγματος και ενίοτε συνθέτης μουσικής κωμειδυλλίων·[55] αναλάμβανε την αναγωγή απανθισμάτων από δημοφιλή μουσικά έργα για μικρά σύνολα ή για μπάντα, ενώ συνέπραττε σε πολλές συναυλίες εγχόρδων.[56] Η ιδιότητά του ως μαέστρου της Μουσικής της Φρουράς και της Μπάντας της Φιλαρμονικής συνέτεινε στην εγκόλπωση πολλών μουσικών τεμαχίων που προορίζονταν για τη στρατιωτική στην κοσμική μπάντα. Όπως αναφέρθηκε, ο Σάιλερ ιστορείται ως ο πρώτος αρχιμουσικός που ασχολήθηκε με την ορχήστρα και τη μπάντα της Φιλαρμονικής, γεγονός που εγκωμιαζόταν από τον τύπο: «[….] [σ.σ. ο Σάιλερ] όστις υπερανθρώπους καταβαλών αγώνας, άμα τη συστάσει αυτής και αμισθεί εργαζόμενος κατόρθωσεν εν σμικροτάτω χρονικώ διαστήματι να καταρτίση εξ εραστιτεχνών ορχήστραν, οίαν από εικοσαετίας δεν είχον ίδει αι Αθήναι»·[57] παράλληλα ανελάμβανε να μεταφέρει πολλά μουσικά τεμάχια για μπάντα στα σωζόμενα τεύχη της όπως εμβατήρια, χορευτικά τεμάχια καθώς και αναγωγές για μπάντα αντλημένες από όπερες. Το 1890 ο μαέστρος διηύθυνε «μεγάλη μουσική» που ερμήνευσε έργα στο Ωδείο.[58] Τον Δεκέμβριο του 1893 κατήρτισε ορχήστρα που παρουσιαζόταν σε θεατρικές και χορευτικές βραδιές[59]· μεταξύ των πολύπλευρων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων του μαρτυρείται και η συμμετοχή του ως σολίστ σε συναυλίες του Ομίλου Φιλομούσων καθώς και μουσικές βραδιές που διοργανώνονταν τακτικά σε αίθουσα του ξενοδοχείου "Μεγάλη Βρετανία" τον Δεκέμβριο του 1894.[60] Τον Ιανουάριο του 1895 ο Σάιλερ προήχθη σε Επιθεωρητή των στρατιωτικών μουσικών[61]· μετά τον Νοέμβριο του 1895 διορίστηκε διευθυντής της Φιλαρμονικής Πειραιώς.[62] Το 1897, ο δημοφιλής μαέστρος συμμετείχε στον Ελληνοτουρκικό πόλεμο όπου έλαβε τον βαθμό του λοχαγού επιθεωρητού των στρατιωτικών μουσικών.[63]

Το εμβατήριο «Η Γραβιά» (αρ.8Β) άπτεται των εκδηλώσεων που διοργανώθηκαν με αφορμή την τελετή εγκαινίων του ανδριάντα του ήρωα του Εθνικοαπελευθερωτικού Αγώνα, Οδυσσέα Ανδρούτσου (Ιθάκη 1788-90- Αθήνα 1825), στην ομώνυμη περιοχή όπου πραγματοποιήθηκε η νικηφόρα μάχη (8/7/1821). Η τιμητική εκδήλωση έγινε με την παρουσία της βασιλικής οικογένειας και πολλών κυβερνητικών εκπροσώπων τον Μάιο του 1888. Ο Σάιλερ, με αφορμή το επίκαιρο συμβάν, προετοίμασε το συγκεκριμένο εμβατήριο το οποίο παιάνιζε η στρατιωτική μουσική στην πλατεία Συντάγματος στις 26 Μαΐου/7 Ιουνίου 1888· χαρακτηρίστηκε «ωραίον γοργόν και ενθουσιώδες».[64] Το εμβατήριο μετέφερε ο Σάιλερ από τη στρατιωτική μπάντα στα τεύχη της Φιλαρμονικής. Πολλά εμβατήρια που συνέθεσε ο Σάιλερ παρουσίαζαν ως μουσική δομή τη διμερή ή τριμερή φόρμα με επανάληψη και μετάβαση σε trio (Marsch αρ. 1Α, «Legrana Marsch»

[53] «Ο Κ. Σάιλερ», εφ. *Νέα Εφημερίς*, 19/31 Οκτωβρίου 1889, σ. 2.

[54] Μερικά μουσικά συνθέματα του Σάιλερ σε μορφή εμβατηρίου, πόλκας και βαλς είχαν εκδοθεί, όπως, το «Πένθιμο Εμβατήριο» που παιάνισε η Φιλαρμονική κατά τη νύκτα των Επιταφίων και δημοσιεύτηκε στο 5ο τεύχ. του περιοδικού Ευτέρπη. Βλ. «Η Ευτέρπη». Νέα Εφημερίς, 19 Απριλίου/1 Μαΐου 1891, σ. 6.

[55] «Les succés modernes», Νέα Εφημερίς, 24 Απριλίου/6 Μαΐου 1891, σ. 6.

[56] «Η καλλιτεχνική εσπερίς», *Εφημερίς*, 13/25 Ιανουαρίου 1894, σ. 3.

[57] «Η Φιλαρμονική», *Επιθεώρησις*, 15/27 Μαρτίου 1894, σ. 2.

[58] *Νέα Εφημερίς*, 16/28 Φεβρουαρίου 1890, σ. 5.

[59] *Νέα Εφημερίς*, 5/17 Νοεμβρίου 1893, σ. 5.

[60] «Grande Bretagne», *Νέα Εφημερίς*, 12/24 Δεκεμβρίου 1894, σ. 4.

[61] *Νέα Εφημερίς*, 9/21 Ιανουαρίου 1895, σσ. 4-5.

[62] *Νέα Εφημερίς*, 18/30 Νοεμβρίου 1895, σ. 6.

[63] Λήμμα «Σάιλερ Ανδρέας», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. ΚΑ΄, εκδ. ο Φοίνιξ, Αθήνα χ.ε., σ. 431.

[64] *Νέα Εφημερίς*, 27 Μαΐου/8 Ιουνίου 1888, σ. 3.

αρ. 3Α). Ο Σάιλερ συνέθεσε το πατριωτικό εμβατήριο «Ηπειρο-Θεσσαλία» (αρ. 16Α) για τη Μουσική της Φρουράς το 1888,[65] το οποίο μεταφέρθηκε στα τεύχη της ΦΕΑ το 1891. Το σύνθεμα επιβεβαιώνει τις παιδαγωγικές και πατριωτικές προθέσεις που υπείχαν οι αρχιμουσικοί της, τις οποίες πάσχιζαν να μεταδώσουν στους ερασιτέχνες. Ενίοτε, πρωτότυπα εμβατήρια αλιεύονταν από επίκαιρες θεατρικές παραστάσεις, εξαιτίας και των διασυνδέσεων των αρχιμουσικών με τις θεατρικές σκηνές.

Σειρά εμβατηρίων που πλαισιώνουν τα μουσικά τεύχη της μπάντας αποδίδονται στον παιδαγωγό, μουσουργό και αρχιμουσικό Σπύρο Καίσαρη (1859-1946)˙ μαζί με τον αδελφό του Ιωσήφ, υπήρξαν μαθητές του Νικόλαου Μάντζαρου, ενώ τα πρώτα του χρόνια μαθήτευσε στη Φιλαρμονική Εταιρεία της Κέρκυρας.[66] Ο Σπ. Καίσαρης υπήρξε ιδιαίτερα χαρισματικός και δημοφιλής στο αθηναϊκό κοινό˙ χρημάτισε αρχιμουσικός της μπάντας του «7ου Συντάγματος», του «Πυροβολικού» και της «Φρουράς».[67] Το καλοκαίρι του 1888 ανέλαβε τον μουσικό θίασο της σχολής των Απόρων Παιδιών της Σύρου.[68] Το 1890 διηύθυνε τη μπάντα του 7ου Συντάγματος, ενώ κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού της ίδιας χρονιάς αναφέρεται ότι διηύθυνε μπάντα στο Σύνταγμα χωρίς αυτή να κατονομάζεται.[69] Σύμφωνα με τον Λαυράγκα, ο Καίσαρης μετέτρεψε τη μπάντα σε συγκροτημένο σώμα της «Φιλαρμονικής»˙[70] το αρχείο του φυλάσσεται σήμερα στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας˙[71] συνέθεσε και επεξεργάστηκε τεμάχια για μπάντα[72] καθώς και μουσική για θεατρικά έργα˙[73] η διαρκής συνεργασία με τον αδελφό του Αρχιμουσικό Ιωσήφ Καίσαρη που διηύθυνε τη Μουσική της Φρουράς, το ενδιαφέρον και η πλούσια εμπειρία του για το είδος της μπάντας επιβεβαιώνεται μέσα από τα σωζόμενα συνθέματα. Στη «Φιλαρμονική» ο Σπ. Καίσαρης εμφανίζεται από το 1890,[74] ενώ αναφέρεται και ως καθηγητής πνευστών. Το 1893 ο Σπ. Καίσαρης μετακινήθηκε στον Όμιλο Φιλομούσων Πειραιώς,[75] ενώ στις 5/17 Φεβρουαρίου 1894 ανέλαβε ως αρχιμουσικός της «Φιλαρμονικής Μουσικής Πειραιώς»˙[76] τον Νοέμβριο του 1895, όταν αντικαταστάθηκε από τον Σάιλερ, επανήλθε στη «Φιλαρμονική Εταιρεία».[77]

Από το δημοφιλές πατριωτικό δράμα του Δ. Καλαποθάκη, *Η Άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως*,[78] για το οποίο ο Καίσαρης συνέθεσε τη μουσική, μεταγράφηκε για μπάντα το «Μαρς η Κωνσταντινούπολις» (αρ. 61Α).Το ενδιαφέρον του Κερκυραίου

[65] *Νέα Εφημερίς*, 19/31 Μαρτίου 1888, σ. 3.
[66] *Νέα Εφημερίς*, 28 Αυγούστου 1890, σ. 5.
[67] *Νέα Εφημερίς*, 6/18 Νοεμβρίου 1892, σ. 3.
[68] *Νέα Εφημερίς*, 1η/13η Σεπτεμβρίου 1888, σ. 3.
[69] *Νέα Εφημερίς*.
[70] Λαυράγκας, *ό.π.*, σ. 106.
[71] Βλ. Καρδάμης, *ό.π.*, σ. 53.
[72] *Νέα Εφημερίς*, 20 Μαρτίου/1 Απριλίου 1890, σ. 4.
[73] Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικά από τα θεατρικά έργα που ο Σπ. Καίσαρης συνέθεσε τη μουσική: το πατριωτικό έργο του Γεωργ. Π. Παράσχου, η *Ολονυχτιά της Κρήτης* το καλοκαίρι του 1890. Βλ. εφ. *Επιθεώρησις*, 2/14 Αυγούστου 1890, σ. 3, το έργο *Λέων Φωκάς* του Καλαποθάκη στο Θέατρο Παράδεισος για 20 χάλκινα πνευστά και το *Πράσινο Φουστάνι*. βλ. *Εφημερίς*, 19/31 Δεκεμβρίου 1891 σ. 3., εφ. *Ακρόπολις*, 17 Αυγούστου/8 Σεπτεμβρίου 1892, σ. 4. Η μουσική για το έργο του Κοτσελόπουλου, *Γέρω Ξούρης*, χαρακτηρίστηκε ιδιαίτερα δημοφιλής στην Αίγυπτο, με αποτέλεσμα να ζητηθεί η μουσική ώστε να ερμηνευτεί από τη «Φιλαρμονική Ευτέρπη» του Πορτ-Σάιτ. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 25 Απριλίου/7 Μαΐου 1894, σ. 4.
[74] *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Ιουλίου 1890, σ. 4/16 Ιουλίου 1890, σ. 4.
[75] *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Ιουλίου 1893, σ. 2.
[76] «Αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Πειραιώς», *Νέα Εφημερίς*, 5/17 Φεβρουαρίου 1894, σ. 6.
[77] Βλ. διδ. διατριβή Μαρίας Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, Αθήνα 2009, σ. 187. http://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/24408.
[78] *Νέα Εφημερίς*, 14/26 Νοεμβρίου σ. 5 και 22 Νοεμβρίου/4 Δεκεμβρίου 1891, σ. 7.

μαέστρου για τη μουσική παράδοση συνέτεινε ώστε να προετοιμαστεί ένα συμπίλημα ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, βασισμένο σε δημοτικές μελωδίες πάνω σε πολυφωνικά χαρακτηριστικά, με τίτλο «Ελληνική Πανήγυρις» (αρ.45Β). Το μουσικό τεμάχιο παιάνισε με επιτυχία στην πλατεία Συντάγματος η μουσική του Πυροβολικού σε διεύθυνση Σπ. Καίσαρη, χαρακτηρίστηκε δε ως «[…] ελληνικόν κομμάτι ιδικό του, ελληνικώτατον αφού και το ονομάζει "Ελληνικήν πανήγυριν" και κατά την εκτέλεσιν αυτού το ντέφι κρούεται διαρκώς.[…]».[79]

Την περίοδο του ολέθριου Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1897 η ΦΕΑ είχε διαλυθεί. Ωστόσο, οι ανάγκες τόνωσης του εθνικού φρονήματος έδωσαν το έναυσμα να ανασυνταχθεί η μπάντα και να μετατοπίσει το ρεπερτόριό της στο είδος των εμβατηρίων υπό τον Σπ. Καίσαρη. Το εμβατήριο του Ιταλού αρχιμουσικού της ΦΕ Λευκάδας (1895) και Αργοστολίου (1897) Umberto Pergola -φέρει χρονολογία «Μάιος του 1898»- τιτλοφορείται «Vittoria». Δύο πατριωτικά εμβατήρια συνέθεσε ο Σπ. Καίσαρης: το «Δομοκός» (16/8/97), που άπτεται της μάχης του Δομοκού -φέρει ως ένδειξη «εν Λαρίση»- και το «Η Νέα Κουτσούφλιανη» (5/98) που σχετίζεται με το ολοκαύτωμα του χωριού της Κατσουφλιανής και την πανελλήνια φιλανθρωπική εκστρατεία που προκηρύχθηκε από πολλούς καλλιτέχνες για την οικοδόμηση από τους κατοίκους της Νέας Κατσουφλιανής.

Ανάμεσα στα εμβατήρια και τους ύμνους του ρεπερτορίου ανθολογούνται μερικά που συνδέονται με ιστορικά γεγονότα και ιδιαίτερα ηγεμονικές τελετές που διεξάγονταν στην ελληνική πρωτεύουσα, όπου η μπάντα πρωτοστατούσε ανελλιπώς. Τα μουσικά τεμάχια που επιλέγονταν για αυτές τις τελετές απηχούσαν την ευρωπαϊκή κατεύθυνση και αντλήθηκαν άλλοτε από ξένους μουσουργούς και άλλοτε προετοιμάζονταν από τα στελέχη της ΦΕΑ. Το μουσικό τεμάχιο «Parade Marsch» (αρ. 11Β, αρ. 18Β, αρ.69Β) του A. Julles επιλέχτηκε να ανακρουστεί κατά τις επίσημες τελετές της εικοσιπενταετηρίδος της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ (19/31 Οκτωβρίου 1888). Ο τίτλος του τεμαχίου μνημονεύει μια αργή ρυθμική αγωγή (60-80 το όγδοο), την καθιερωμένη που θεωρούνταν μέτρο σύγκρισης για όλες τις υπόλοιπες ρυθμικές αγωγές και λειτουργική για παρελάσεις (γαλλ. *Pas ordinaire*; γερ. *Parade marsch*).[80] Για τη συγκεκριμένη εκδήλωση επιστρατεύτηκαν 200 μουσικοί από τις στρατιωτικές μπάντες Κέρκυρας, Ναυπλίου, Μεσολογγίου, Βόλου, Λάρισας, κ.ά. Σύμφωνα με δημοσίευμα, ο ακούραστος Σάιλερ προθυμοποιήθηκε να αντιγράψει τη μουσική για διακόσια όργανα: «[…] έγραψεν ογδοήκοντα δραχμών χαρτί μουσικής εντός δώδεκα ημερών δι' αυτή και μόνην την εκ διακοσίων οργάνων μουσικήν […].[81] Με την ίδρυση της μπάντας της Φιλαρμονικής, το μουσικό σύνθεμα μεταφέρθηκε από τον ίδιο τον μαέστρο.

Από τις αναγωγές για μπάντα προς τιμή των ηγεμόνων, ένα εμβατήριο και ένας ύμνος φέρουν την υπογραφή του ιδρυτή του Συλλόγου, Σπυρίδωνα Σπάθη, που εντρύφησε κυρίως στη χορωδιακή μουσική: το εμβατήριο «Καλώς ήλθες» (αριθ. 20Α) δημιουργήθηκε από τον πρόεδρο της Φιλαρμονικής, αρχικά για χορωδία και στη συνέχεια σε αναγωγή για μπάντα, με αφορμή τη μεγαλοπρεπή υποδοχή που προετοιμάστηκε στην Αθήνα για τον Αυτοκράτορα της Γερμανίας Γουλιέλμο στις 14/26 Οκτωβρίου 1889, στην Αθήνα.[82] Ο Γουλιέλμος αφίχθηκε στην Αθήνα για να

[79] *Νέα Εφημερίς*, 12/24 Ιουνίου 1890, σ. 6.

[80] Erich *Schwandt* and Andrew Lamb. "March." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 10 Apr. 2017, <http://www. oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/ 40080>.

[81] *Νέα Εφημερίς*, 8/20 Οκτωβρίου 1888, σ. 5.

[82] Το *ποίημα* του Καμπούρογλου ολοκληρώνεται με τους εξής στίχους που αναγράφονται στα

συμμετάσχει στους πριγκιπικούς γάμους. Το συγκεκριμένο σύνθεμα αφιέρωσε ο Σπάθης στον Γερμανό ηγεμόνα,[83] ενώ επαναλήφθηκε στις εορταστικές εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν την Πέμπτη 26 Οκτωβρίου/7 Νοεμβρίου 1889 στο αίθριο του Ζαππείου από την ορχήστρα της ΦΕΑ σε διεύθυνση Ιωσήφ Καίσαρη. Στα μουσικά χειρόγραφα, κάτω από το μουσικό σύνθεμα, αναγράφεται ολόκληρο το ποίημα του Ι. Καμπούρογλου, πάνω στο οποίο ο Σπάθης συνέθεσε τη μουσική, ενώ αναφέρεται «Επί τοις γάμοις του Διαδόχου».

Το δεύτερο πρωτότυπο μουσικό τεμάχιο που υπογράφεται από τον Σπάθη είναι αφιερωμένο στο Ιωβηλαίο, δηλαδή τους αργυρούς γάμους των βασιλέων Γεωργίου Α' και Όλγας. Το αφιέρωμα ερμηνεύτηκε τη νύχτα της 17ης/29ης Οκτωβρίου του 1892, κατά τη μεγάλη λαμπαδηφορία στους δρόμους της Αθήνας. Ο ύμνος σε στίχους Ι. Καμπούρογλου -αναφέρεται ως «Jubilee» (χ.α., τεύχ. Α)- σύμφωνα με το χρονικό της τελετής, ερμηνεύτηκε από τη μπάντα και 130 χορωδούς που απαρτιζόταν από μέλη της χορωδίας της «Φιλαρμονικής», της «Ένωσης» του Σπινέλη και του «Απόλλωνα» του Διμέντου.[84] Τον ύμνο μαζί με έναν ακόμη Δανού μουσουργού, παρέδωσε ο Σπάθης στον βασιλιά σε «[…] τόμον χρυσόδετον περιέχοντα τα δυο ψαλλέντα ποιήματα μετά της μουσικής των.».[85]

Γ. Τα εμβατήρια και οι προεκλογικές συναθροίσεις

Η έντονη πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ του κόμματος του Χαριλάου Τρικούπη και εκείνου του Θεόδωρου Δηλιγιάννη (1824-1905) δεν άφησε ανεπηρέαστη τη Φιλαρμονική Εταιρία και τους συντελεστές της. Η εμπλοκή της μπάντας της Φιλαρμονικής σε πολιτικές εκδηλώσεις συνοδευόταν με ανάκρουση εμβατηρίων, όπως στη συγκέντρωση της 7ης/19ης Οκτωβρίου 1890:

> […] Ακούονται ήχοι μουσικής. Εμφανίζεται άλλο μπουλούκι με πολλάς σημαίας και άφθονον συγκομιδήν ελιάς˙ έχει επί κεφαλής τους μουσικούς της Φιλαρμονικής Εταιρείας, οι οποίοι εκτελούν το «εκλογικόν τραγούδι»,86 μουσική, ποίησις και διδασκαλία Κόκκου. […].[87]

Η παρουσία μουσικών της Φιλαρμονικής, υπό τον Σπάθη, στις φιλοτρικουπικές προεκλογικές συναθροίσεις της 7ης/19ης Οκτωβρίου 1890, προκάλεσε την έντονη δυσαρέσκεια του πρωθυπουργού Θεόδωρου Δηλιγιάννη (1824-1905), ο οποίος αξίωσε την άμεση παράδοση των 22 πνευστών οργάνων που χρησιμοποιούσαν τα μέλη του Συλλόγου στο Δημόσιο.[88] Ο οργανικός παροπλισμός της Φιλαρμονικής εξώθησε τον Σπάθη σε έρανο για την αναζήτηση νέων πνευστών οργάνων, στον οποίο

χειρόγραφα, προφανώς, για διευκόλυνση των ερμηνευτών: «[...] Καλώς ήλθες! Λόγο πρώτο/ξαναβγάν' η Αθηνά/κι αντηχούνε εις τον κρότο/της Αθήνας τα βουνά./…./καλώς ήλθες όλος φως/στης Ελλάδος την ορφάνια/και πατέρας κι αδελφός». «Η λαμπαδηφορία», *Νέα Εφημερίς*, 15/27 Οκτωβρίου 1889, σ. 6.

[83] Εφ. *Επιθεώρησις*, 20 *Οκτωβρίου*/ 1 Νοεμβρίου 1889, σ. 6.

[84] «Την εσπέραν της αυτής ημέρας η Φιλαρμονική θέλει διοργανώσει λαμπαδηφορίαν. Η συγκέντρωσις θα γείνη εις το κατάστημα αυτής, ένθα θα διανεμηθώσιν από της 8 ώρας οι ενετικοί φανοί εις τα μέλη της Εταιρείας, άτινα πάντα θα συμμετάσχωσι ταύτης˙ και δια των οδών Αιόλου και Ερμού θα αφιχθώσιν εις τα ανάκτορα, προ των οποίων θα ψαλή, τη συνοδεία των μουσικών, ύμνος προς τον Βασιλέα ποιηθείς υπό του κ. Ι. Καμπούρογλου και μελοποιηθείς υπό του προέδρου της Φιλαρμονικής κ. Σ. Σπάθη, είτα δε διά των οδών Σταδίου και Αιόλου θα διευθυνθώσιν εις το κατάστημα της Φιλαρμονικής». Βλ. «Η Φιλαρμονική Αθηνών», εφ. *Το Άστυ*, 13/25 Οκτωβρίου 1892, σ.1.

[85] «Οι Αργυροί Γάμοι», *Ακρόπολις*, 18/30 Οκτωβρίου 1892, σ. 2.

[86] Σ.σ. δεν εντοπίστηκε.

[87] «Αι διαδηλώσεις της χθες», Εφημερίς, 8/20 Οκτωβρίου 1890, σ. 3.

[88] «Πολιορκία και άλωσις της Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 27 Μαΐου/8 Ιουνίου 1891, σσ. 1-2.

ανταποκρίθηκαν πολλοί ευεργέτες, όπως ο Α. Συγγρός, και πλήθος φιλόμουσων. Το καλοκαίρι του 1891 ο Σπάθης μετέβη στη Βιέννη, ενώ, παράλληλα, μεσολάβησε για την πρόσληψη του Μαυρίκιου ή Μόριτς Ούγγερ (Moritz Hunger).[89] Η ένθερμη υποστήριξη της Φιλαρμονικής στον εκλογικό αγώνα του Τρικούπη διαφάνηκε και στις 4/16 Μαΐου 1892 όταν προπορευόταν στην εκλογική του επιτυχία «[…] παιανίζουσα ανά τας κεντρικάς οδούς και κάτωθι της οικίας [σ.σ. του Τρικούπη][…][90]».

Οι λιγοστές συναυλίες και η παρουσία του Μουσικού Σώματος σε εκδηλώσεις πολιτικού, εορταστικού και λαϊκού χαρακτήρα προκάλεσαν έντονες διενέξεις μεταξύ των μελών της. Στο τέλος του 1892 είδε το φως άρθρο στην εφημερίδα *Εφημερίς*, που στηλίτευε το μουσικό αποτέλεσμα της Εταιρείας, συγκρινόμενο με εκείνο άλλων φιλαρμονικών της Ευρώπης: «[…] η ιδική μας (σ.σ. Φιλαρμονική) κατήρτισε μεν ορχήστραν, αλλ΄αυτή μόνον επί κεφαλής των διαδηλώσεων τάσσεται, ουδέποτε δε παίζει εις τους δημόσιους περιπάτους, ως πράττουσιν αι εν τω λοιπώ κόσμω συνάδελφοί της […]».[91] Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια χρονική περίοδο ιδρύθηκε από μέλη της Φιλαρμονικής ο «Όμιλος Φιλομούσων» (Λαμπελέτ, Ρόδιος κ.ά),[92] ενώ, παράλληλα, δραστηριοποιήθηκε ο «Όμιλος Φιλομούσων Πειραιώς».

Δ. Τα εμβατήρια και οι εξορμήσεις της Φιλαρμονικής

Πρωτότυπα μουσικά εμβατήρια εντοπίζονται στη συλλογή και συνδέονται με τις εξορμήσεις του Συλλόγου σε πόλεις του ελληνισμού. Από δημοσιεύματα του τύπου, επιβεβαιώνεται ο πατριωτικός ενθουσιασμός που μετάγγισαν αυτές οι εξορμήσεις, ενώ ταυτόχρονα σηματοδοτούσαν τη θεμελίωση και διάδοση του θεσμού των φιλαρμονικών στα παράλια της Ιωνίας, της Αιγύπτου[93] και άλλων πόλεων του Ελληνισμού.[94] «[…] Εις την Κωνσταντινούπολιν τότε εγένετο θερμοτάτη υποδοχή, πρώτη δε φορά επαίχθη εις την Πόλιν ελληνικόν μαρς από του Πέραν μέχρι του Γιλδίζ. […]».[95] Το εμβατήριο «Πρίμας Θεσσαλίας» (αρ. 49Β) είναι αφιερωμένο από τον Σπ. Καίσαρη στον καπετάνιο του πλοίου «Θεσσαλία» Χαράλαμπο Πρίμα, που μετέφερε τη Φιλαρμονική στην Αίγυπτο.[96] Ο Πρίμας σε έκτακτη συνεδρίαση που πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού εκλέχτηκε επίτιμο μέλος της ΦΕΑ.[97] Στις εκδηλώσεις που επακολούθησαν της άφιξης στην Αλεξάνδρεια στις 8/20 Απριλίου 1892, το Μουσικό Σώμα παιάνιζε στους ανοιχτούς χώρους και προκαλούσε τον ενθουσιασμό του κόσμου. Στιγμιότυπα από την υποδοχή μετέδιδε ο ανταποκριτής της εφημερίδας *Επιθεώρησις*:

> […] το απόγευμα έπαιξεν η μουσική μας [Μουσικό Σώμα] εις τινα πλατείαν, όπου χιλιάδες λαού εχειροκρότουν ενθουσιωδώς εις τα ανακρουόμενα μέλη […]».[98] Στη

[89] Ο Ούγγερ τελούσε μουσικοδιδάσκαλος της Αυλής του Ούγγρου πρίγκιπα Εστερχάζι. Βλ. «Η Φιλαρμονική», *Εφημερίς*, 16/28 Ιουνίου 1891, σ. 3.

[90] «Την εσπέρανταύτηνώραν 9 μ.μ.η Φιλαρμονική Εταιρεία θα εκφράση την χαρά της επί τη περιφανή νίκη του κ. Τρικούπη αυτού διάφορα τεμάχια.» Βλ. «Η Φιλαρμονική Εταιρεία», *Επιθεώρησις*, 4/16 Μαΐου 1892, σ. 2.

[91] «Καθημεριναί εντυπώσεις, Η Φιλαρμονική», *Εφημερίς*, 16/28 Σεπτεμβρίου 1892, σ. 1.

[92] Τα εγκαίνια του Ομίλου των Φιλομούσων έγιναν στις 16 Νοεμβρίου 1892. Βλ. «Ο Όμιλος των Φιλομούσων», *Εφημερίς*, 15/27 Νοεμβρίου 1892, σ. 3.

[93] Η Ελληνική Φιλαρμονική Εταιρεία ιδρύθηκε στην Αίγυπτο, από τους ομογενείς τον Μάρτιο του 1891. Όπως προαναγγέλλει το δημοσίευμα: «[…] Αρκεί μόνον να μην αρχίσουν αι αιώνιαι αντιζηλίαι αίτινες δεν αφήνουν ουδέν ελληνικόν ενταύθα να προαχθή.» Βλ. *Εφημερίς*, 26 Μαρτίου/7 Απριλίου 1891, σ. 3.

[94] «Η Μουσική Εταιρεία Αθηνών», εφ. *Εσπερινή Ακρόπολις*, 10/22 Ιανουαρίου 1898, σ. 1.

[95] *Στο* ίδιο.

[96] «Η Φιλαρμονική εν Αιγύπτω», εφ. *Επιθεώρησις*, 12/24 Απριλίου 1892, σ. 2.

[97] *Στο* ίδιο.

[98] «Η Φιλαρμονική εν Αιγύπτω», εφ. *Επιθεώρησις*, 12/24 Απριλίου 1892, σ. 2.

> συναυλία που δόθηκε στο θέατρο Zizinia[99] «[…] ο χορός κατέκλισε τα ώτα των ακροατών, καθώς και η ορχήστρα υπό τον κ. Καίσαρη. Ο διευθυντής του χορού και της ορχήστρας κ. Ούγκερ κατεμάγευσε τους ακροατάς δια του βιολιού του […]».[100] Μετά το τέλος της συναυλίας ακολούθησε λαμπαδηφορία με το Μουσικό Σώμα να πρωτοστατεί: «[…] Έμπροσθεν ηγείτο η ημετέρα μουσική ανακρούσασα διάφορα μαρς και είποντο αυτής και ημών χιλιάδες λαού. […].[101]

Ο Σπύρος Καίσαρης φαίνεται ότι εμπνεύστηκε το μουσικό τεμάχιο που τιτλοφορείται «Αι Πυραμίδαι» (51Β) (ημ. κατ. 17 Μαΐου 1892) από το ταξίδι στην Αίγυπτο. Το εμβατήριο κρίθηκε ιδιαίτερα δημοφιλές ώστε να ανακρουστεί από το Μουσικό Σώμα κατά την εκδρομή στον Πόρο το ίδιο καλοκαίρι, σε συνδυασμό με «μωσαϊκό» από την όπερα του Gounod, *Mireille* και την εισαγωγή από την οπερά-κομίκ *Le Calife de Bagdad* του Boïeldieu˙[102] με το ίδιο σύνθεμα του Καίσαρη άνοιξε η τιμητική εσπερίδα που διοργανώθηκε με αφορμή την υποδοχή του ευεργέτη Αβέρωφ στην αίθουσα της Φιλαρμονικής, το Σάββατο 24 Οκτωβρίου/5 Νοεμβρίου 1892.[103]

Το εμβατήριο «Β΄Εκδρομή, Μπούφης-Ίρις» (αρ. 64Β) συνέθεσε ο μαέστρος κατά τη μετάβαση του σωματείου στην Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, όπως χαρακτηριστικά προσυπογράφει στις εντοπισμένες πάρτες οργάνων στο τέλος του μουσικού τεμαχίου: «Κυριακή του Πάσχα, 28 Μαρτίου 1893, εν τω ατμοπλοίω Ίριδι έξωθεν της Μυτιλήνης».[104]

Ε. Τα εμβατήρια ως μουσική τέχνη

Πολλά από τα λειτουργικά εμβατήρια προετοιμάστηκαν με προοπτική να ανακρούονται αυτόνομα, ως επιτηδευμένα μουσικά συνθέματα, ενώ αξιόλογος αριθμός εμβατηρίων μεταφέρθηκε σε αναγωγή μπάντα μεταγενέστερα από την αρχική τους μορφή για ορχήστρα. Σύμφωνα με τον Lamb, προς το τέλος του 19ουαιώνα και με τη διεύρυνση της ορχήστρας πνευστών, οι ευκαιρίες για τους συνθέτες πολλαπλασιάστηκαν και τα εμβατήρια άρχισαν να παρουσιάζουν περισσότερο εσωτερικό ενδιαφέρον. Ο Mendelssohn (*Ouverture*, op. 24), ο Berlioz (*Grande Symphonie funèbre et triomphale*) και ο Cherubini (7 εμβατήρια) συνέθεσαν έργα για/με μπάντα. Πολλοί δημοφιλείς μαέστροι και συνθέτες εργάστηκαν ως στρατιωτικοί αρχιμουσικοί (Komzak, Sousa)˙ ως εκ τούτου, τα εμβατήρια έλαβαν περίοπτη θέση ανάμεσα στα βαλς τις πόλκες και τα gallop.[105] Από το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο αντλήθηκαν εμβατήρια από συμφωνικά έργα γνωστών μουσουργών του δυτικοευρωπαϊκού ρεπερτορίου, όπως το «Marsch» (αρ. 28Β) του Millöcker, το «Ungarischer Marsch» του F. Liszt (αρ.72Β) , το «Marcia *Profeta*» (αρ.21Α) από την όπερα *Le prophète* του Meyerbeer κ.ά. Ο Λιστ διασκεύασε για πιάνο μια σειρά από ορχηστρικά εμβατήρια του Σούμπερτ, επεκτείνοντας τη μορφή πέρα από τις κλασικές συμβάσεις και αφομοίωσε υλικό από άλλα εμβατήρια. Στο ρεπερτόριο έχει ενταχθεί ένα εμβατήριο του Karl Millöcker

99 *Στο* ίδιο.

100 *Στο ίδιο.*

101 *Στο ίδιο.*

102 «Η εκδρομή της Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 1η /13η Αυγούστου 1892, σ. 3.

103 «Η *εσπερίς* της Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 26 Οκτωβρίου 1892, σ.2. Στην ίδια τιμητική βραδιά ο Σπάθης απήγγειλε πανηγυρικό υπέρ του Αβέρωφ, ο οποίος, λίγες μέρες νωρίτερα, είχε χρηματοδοτήσει τον μουσικό διαγωνισμό με αφορμή τους αργυρούς γάμους των βασιλέων. Βλ. *Εφημερίς,* 26 Οκτωβρίου 1892, σ. 3.

104 «Η Φιλαρμονική εν Τουρκία», *Επιθεώρησις*, 8/20 Απριλίου 1893, σ. 3.

105 Erich Schwandt and Andrew Lamb. "March." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Ημ. προσβ. 10 Απριλίου 2017, <http://www.oxfordmusic online.com /subscriber/article/grove/music/40080>.

(«Marsch», αρ.28Β΄) και δύο του Gustave Louis Ganne (1862-1923). Το πατριωτικό εμβατήριο «Le père la victoire» του Ganne (αρ.15 Α) αξιολογήθηκε ως ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά των στρατιωτικών μπαντών του τέλους του 19ου αιώνα˙[106] ανακρουόταν κατά την ετήσια συμμετοχή της Φιλαρμονικής στη γιορτή της Γαλλικής Δημοκρατίας στις 2/14 Ιουλίου στο Σύνταγμα, όπου τα συνθέματα αντλούνταν από το γαλλικό ρεπερτόριο.[107] Σειρά εμβατηρίων υπογράφονται από δημοφιλείς αρχιμουσικούς της Βιέννης ιδιαίτερα από τον Carl Ziehrer και Carel Komzák II˙ το «Barataria March»(αρ.64Α) αποδίδεται στον Carel Komzák II και αλιεύτηκε από την οπερέτα *Οι γονδολιέροι ή Ο βασιλιάς της Μπαρατάρια* (1889) των A. Sullivan και W.S. Gilbert.

ΣΤ. Τα πένθιμα εμβατήρια και η ΦΕΑ

Στη συλλογή χειρογράφων, τέλος, ανθολογούνται και εμβατήρια που ανακρούονταν σε θρησκευτικές ή νεκρώσιμες τελετές όπως, το «Trauermarch» (αρ.19Α) του L. v. Beethoven. Στη συλλογή καταγράφονται και πρωτότυπα πένθιμα εμβατήρια που συνέθεσαν οι αρχιμουσικοί Σάιλερ («March Funebre» 6/3/91 αρ.7Β) και Καίσαρης (Marcia Funebre, 37Β) και ερμηνεύονταν σε νεκρώσιμες τελετές (Συγγρού, Ραγκαβή, Ξύνδα κ.ά.).[108] Το πένθιμο εμβατήριο που αποδίδεται στον Σάιλερ (αρ.7Β), εντάχθηκε σε τεύχος του μουσικού περιοδικού *Ευτέρπη*.[109]

2. Η μπάντα της ΦΕΑ ως φορέας ερμηνείας αναγωγών από παραστάσεις όπερας

Πολλές από τις στρατιωτικές και κοσμικές μπάντες, που μεσουρανούσαν στην Ευρώπη τον 19ο αιώνα, διακρίνονται, λόγω της διεύρυνσης του ρεπερτορίου σε αναγωγές και μεταγραφές από εισαγωγές από συμφωνίες, όπερες και ορατόρια.[110] Στην Ελλάδα, την τακτική αυτή ενστερνίστηκαν τόσο οι μουσικοί σύλλογοι των Ιονίων νήσων όσο και οι στρατιωτικές μπάντες, η ορχήστρα και η μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών. Η προτίμηση και ένταξη συνθεμάτων από μελοδράματα επιτεινόταν εξαιτίας του αναβαθμισμένου ρόλου των μελοδραμάτων, κυρίως γαλλικών και ιταλικών, στις αθηναϊκές αίθουσες καθώς και της ζήτησης από το ακροατήριο. Τις δυο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αναφορικά με τα θεάματα, η πρωτεύουσα είχε κατακλειστεί από ξένους καλλιτεχνικούς θιάσους˙ πολλοί Έλληνες και ξένοι ιμπρεσάριοι κατήρτιζαν θιάσους που απαρτίζονταν από Ιταλούς και Γάλλους καλλιτέχνες του μελοδράματος, που δραστηριοποιούνταν τον χειμώνα στην Αθήνα και το καλοκαίρι στεγάζονταν στο θέατρο του Φαλήρου.

Στις αναγωγές για μπάντα επιλεγμένων αποσπασμάτων από μελοδράματα, είχαν εντρυφήσει οι αρχιμουσικοί των Στρατιωτικών Ορχηστρών Ιωσήφ Καίσαρης, Ανδρέας Σάιλερ και Σπύρος Καίσαρης λόγω της πλούσιας εμπειρίας τους. Ο Σάιλερ μετέφερε στο ρεπερτόριο πολλά μουσικά μέρη από μελοδράματα˙ η εμπειρία του οφείλεται πρωτίστως στην πολύχρονη εμπειρία του, τη διεύθυνση της Μουσικής της Φρουράς τις υπαίθριες συναυλίες στο Σύνταγμα και τις πολλές μεταγραφές και αναγωγές για μπάντα συνθεμάτων από όπερες και συμφωνίες γνωστών μουσουργών. Σύμφωνα με μαρτυρίες, ο Σάιλερ ανέλαβε την εκγύμναση της Μουσικής της Φρουράς, ώστε να

106 Στο *ίδιο*.

107 «Η εορτή των Γάλλων», *Εφημερίς*, 3/15 Ιουλίου 1890, σ.2.

108 «Ο Επιτάφιος», *Νέα Εφημερίς*, 31 Μαρτίου/12 Απριλίου 1890, σ. 1.

109 Σε δημοσίευμα επιβεβαιώνεται ότι το πένθιμο εμβατήριο θα παιάνιζε η Φιλαρμονική τη νύχτα του Επιταφίου. Βλ. «Ευτέρπη», *Νέα Εφημερίς*, 19 Απριλίου/1 Μαΐου 1891, σ. 4.

110 Polk, *ό.π*.

ενταχθεί επί σκηνής σε παράσταση της *Aida* του 1891 στο Δημοτικό Θέατρο.[111] Εν κατακλείδι, η έντονη δραστηριοποίηση των αρχιμουσικών σε αναγωγές από όπερες, σε συνδυασμό με την ενεργοποίηση του κοινού, είχαν ως επακόλουθο την κατάρτιση του αντίστοιχου ρεπερτορίου. Στην εφημερίδα *Νέα Εφημερίς* δημοσιεύτηκαν τα προγράμματα τεσσάρων διαδοχικών συναυλιών του Μουσικού Σώματος σε διεύθυνση Σάιλερ που προγραμματίστηκαν για το Νέο Φάληρο.

Πρόγραμμα Μουσικού Σώματος ΦΕΑ δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Νέα Εφημερίς* της 5ης/17ης Μαΐου 1894 (ώρα έναρξης 4.30 μ.μ.)

1. Εμβατήριο
2. «Sinfonia nell' opera Tancredi» (αρ. 62Α) G. Rossini
3. «Pot-pourri *Le petit duc*»
4. «Pot-Pourri *Rigoletto*» του G. Verdi (αρ.17Α., 2/6/90)
5. «Μαζούρκα»
6. «Pot pourri *La Mascotte*» του Edmont Audran
7. «Pot-Pourri *Madame Favart*», J. Offenbach
8. «Συμφωνία για πλαγίαυλον»
9. «Βαλλισμός»

Πρόγραμμα Μουσικού Σώματος ΦΕΑ της 12ης/24ης Μαΐου 1894 (ώρα έναρξης 5.30μ.μ., ενώπιον του μεγάλου ξενοδοχείου)

1. «Εμβατήριο»
2. «Sinfonia *Nabucco*», Giuseppe Verdi
3. «Pot-pourri *Niniche*», Marius Bouillard
4. «Pot-Pourri *Petit Faust*» του Hervé (Αρ.1Α, ημ. κατ. 5/3/94)
5. «Pot-Pourri *La Favorite*», Gaetano Donizetti
6. «Gavotte»
7. «Βαλλισμός»
8. «Potpourri *Boccacio*», Franz von Suppé (Αρ.2Β)
9. «Mazurka»
10. «Από το *Philémon et Vaucis*», Charles Gounod
11. «Pot-pourri *Les Hugenots*», G. Meyerbeer
12. «Polka»

Πρόγραμμα Μουσικού Σώματος ΦΕΑ της 19ης/31ης Μαΐου 1894

1. «*Stabat Mater*», Gioacchino Rossini
2. «Pot-Pourri *I Vespri Siciliani*», Giuseppe Verdi
3. «Pot-Pourri *Rigoletto*», Giuseppe Verdi
4. «Pot-Pourri *Les Hugenots*» του Meyerbeer

[111] Τη μουσική της φρουράς διηύθυνε επί σκηνής ο Ιωάννης Καρατζάς. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, 9/21 Σεπτεμβρίου 1891, σ. 7.

5. «Polka», J. Strauss
6. «March», Σπ. Καίσαρη
7. «Pot-Pourri *Petit Faust*» του Hervé (Αρ.1Α, ημ. κατ. 5/3/94)
8. «Βαλισμός»
9. «Mazurka»
10. «Pot-Pourri *Madame Favart*»

Πρόγραμμα Μουσικού Σώματος ΦΕΑ της 29ης/11ης Ιουνίου 1894 (6.30-9.30μ.μ.)

1. «Εμβατήριο»
2. «Από την όπερα *Le prophète*», G. Meyerbeer (21Α)
3. «Από την οπερέτα *Boccaccio*», Franz von Suppé (αρ.2Α)
4. «Από την όπερα *Cavalleria rusticana*», του P. Mascagni (Αρ. 3Α).
5. «Pot-pourri *Les Hugenots*», G. Meyerbeer
6. «Polka»
7. «Gavotte»
8. «Βαλλισμός»
9. «Marcia alla turca», Α. Σάιλερ (αρ.15Α)
10. «Από την όπερα *Aida*», G. Verdi(Αρ. 13Α)
11. «Mazurka»

Όπως εύλογα συνάγεται, οι συναυλίες της Φιλαρμονικής χαρακτηρίζονται από θεματικές και μορφολογικές ιδιαιτερότητες: συγκεράζονται μουσικά τεμάχια αλιευμένα από το ρομαντικό ρεπερτόριο μελοδραμάτων, εισαγωγές από όπερες, εμβατήρια και ελαφρές χορευτικές συνθέσεις - γκαβότα, μαζούρκα, βαλς. Ο συνδυασμός γινόταν με πρόθεση τόσο την ψυχαγωγία όσο και τη διαπαιδαγώγηση του κοινού. Το ιδιότυπο ρεπερτόριο ενισχύονταν από πρωτότυπα συνθέματα, συνήθως των ίδιων των αρχιμουσικών. Τα μουσικά τεμάχια που αντλήθηκαν από όπερες συνιστούσαν το πλέον απαιτητικό μέρος του ρεπερτορίου και εξυπηρετούσε την πνευματική διαπαιδαγώγηση και διάδοση της έντεχνης μουσικής του ρομαντισμού προς τα λαϊκά στρώματα, ενώ πολλά από αυτά διακρίνονταν από πολλά μουσικά μέρη (το μουσικό τεμάχιο «Pot pourri *Aida*» αρ. 13 σειρά ΙΙ διακρίνεται σε 5 μέρη: Moderato (4/4)-Maestoso-Molto-Adagio-Marcia-Piu mosso[112]). Η οργανική ιδιορρυθμία της μπάντας έφτασε στο να συμπεριλαμβάνει ακόμη και συνοδεία πιάνου.[113]

Το ιδιότυπο ρεπερτόριο επιβεβαιώνεται από τη μορφική επεξεργασία που υποβάλλονταν αποσπάσματα γνωστών μελοδραμάτων, ώστε να προσαρμόζονται για μπάντα: ποτ-πουρί (αναφέρονται και ως «μωσαϊκά»), δηλαδή συναγωγές μουσικών θεμάτων από τα πλέον δημοφιλή μουσικά μέρη μιας όπερας: «Pot-pourri *Un ballo in Maschera*» (αρ. 9Β), «Pot-pourri *Aida*» (αρ. 13Β), «Pot-pourri *I Pagliacci*» (13/8/94, αρ. 2Β), «Potpourri *Ernani*» (αρ. 53Β). Πολλές εισαγωγές από γνωστές όπερες μεταφέρθηκαν σε συνθέματα για μπάντα όπως «Sinfonia nell' opera *Tancredi*» του G. Rossini (Αρ. 62Β), «Ouverture *Guiglielmo Tell*» (Αρ. 7Α'), «Tannhauser»,[114] R. Wagner (αρ. 34Α), «Ouverture *Stradella*» Αρ.8 του Friedrich von Flotow (1812-1883) αρ. 43, «Ouverture *Le Calife de Bagdad*», 17/3/92). Ένα ακόμη είδος που προέκυψε από την

112 Βλέπε μουσικά χειρόγραφα, Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου.
113 «Θεατρικά», Επιθεώρησις, 6/18 Ιανουαρίου 1894, σ. 4.
114 Δεν προσδιορίζεται.

επεξεργασία μουσικών θεμάτων πάνω σε δημοφιλή μελοδράματα είναι οι «φαντασίες», δηλαδή ελεύθερα επεξεργασμένες μελωδίες όπως το «Fantasia *La traviata*» (αρ. 60Α).

Παρότι πολλές από τις αναγωγές για μπάντα ερμηνεύονταν συχνά κατά το παρελθόν από τις στρατιωτικές μπάντες στην Αθήνα, εξαιτίας της ταύτισης, χρονικά, της ίδρυσης της ΦΕΑ (Δεκέμβριος 1888) με την έναρξη λειτουργίας του Νέου Δημοτικού Θεάτρου (Οκτώβριος 1888) και των διδασκαλιών μελοδραμάτων υψηλού κόστους, πολλές αναγωγές για μπάντα ή για την ορχήστρα της Φιλαρμονικής συγχρονίζονταν με την περίοδο υποδοχής των αντίστοιχων μουσικο-θεατρικών παραγωγών. Ενδεικτικά αναφέρουμε το «potpourri *Norma*» (αρ. 18, παράσταση *Norma* 26 Οκτωβρίου/7 Νοεμβρίου 1890), «potpourri *Rigoletto*» (αρ. 17, παραστάση *Rigoletto* 2/14 Ιουνίου 1890, Απρίλιος 1891), «potpourri *Un ballo in Maschera*» του Verdi (παράσταση Νέου Θεάτρου Μάρτιος 1891, ένταξη στα τεύχη της μπάντας Μάρτιος 1891). Πολλά από τα συγκεκριμένα μουσικά τεμάχια εντοπίζονται στις συναυλίες της ορχήστρας της Φιλαρμονικής Εταιρείας όπως αποσπάσματα από το *Rigoletto* και την *Aida* του Verdi, *Cavaleria Rusticana* του Mascagni, *Mireille*, του Gounod, και *Tanhaüser* του R. Wagner.[115] Η κοινή επεξεργασία των αναγωγών για μπάντα ή για ορχήστρα δικαιολογείται από την απασχόληση των ίδιων αρχιμουσικών (Σάιλερ, Σπ. Καίσαρης, Ούγγερ). Το μουσικό τεμάχιο «pot pourri *Aida*» (αρ. 53Α) συμπίπτει χρονικά με την πρόσληψη της όπερας *Aida* του Verdi στο Δημοτικό Θέατρο τον Μάρτιο του 1889 από ιταλικό θίασο και αρχικά ερμηνεύτηκε και από την ορχήστρα:

> Χθες παρέστημεν εις γυμνάσια της ορχήστρας αυτής διευθυνόμενης υπό του κ. Α. Σάϊλλερ και εκτελούσης ωραιοτάτην κατά σύμπτωσιν συναγωγήν εκ της "Αϊδάς"(sic) της απόψε ψαλλόμενης εν τω θεάτρω. Η ακρίβεια της εκτελέσεως υπήρξε μοναδική.[116]

Ορισμένα μουσικά τεμάχια που εντάχτηκαν στη συλλογή προετοιμάζονταν από τους ίδιους συντελεστές την ίδια εποχή για μικρότερα μουσικά σύνολα και για μπάντα. Η «Serenade» (αρ. 41Α) του Charles Gounod, έργο γραμμένο για φωνή και πιάνο, αρμόνιο ή βιολοντσέλο (1857), εντάχθηκε στο ρεπερτόριο της μπάντας -σύμφωνα με τα μουσικά τεύχη- στις 9/21 Αυγούστου 1894. Το μουσικό τεμάχιο «Mireille» του Ch. Gounod (αρ. 52 13 Ιανουαρίου 1892) που είχε προετοιμαστεί σε αναγωγή από τον Σάιλερ για μικρό σύνολο για τη μουσική ορχήστρα των Ανακτόρων, σε βραδιά προς τιμήν του πρεσβευτή της Αμερικής,[117] προετοιμάστηκε να ανακρουστεί τόσο από την ορχήστρα της ΦΕΑ, όσο και από το Μουσικό Σώμα κατά την εκδρομή της Φιλαρμονικής στον Πόρο.[118]

Μερικές από τις μουσικές αναγωγές από γνωστά μελοδράματα εξυπηρετούσαν τιμητικές ηγεμονικές εκδηλώσεις, ενώ στη συνέχεια ανακρούονταν σε υπαίθριες λαϊκές συναυλίες. Η εισαγωγή από την όπερα του Rossini, «Ouverture *Guiglielmo Tell*», αρ. 7Α' (3/7/91) αντλήθηκε από την ομώνυμη όπερα, η πρεμιέρα της οποίας χρονολογείται στις 14/26 Μαρτίου 1891˙[119] σε αναγωγή για μπάντα προηγήθηκε της παράστασης και ανακρούστηκε το 1888 κατά τις εορταστικές εκδηλώσεις της εικοσαπενταετηρίδας του

115 Βλ. Μπαρμπάκη, *ό.π.*, σσ. 319-332.

116 «Χθες παρέστημεν εις γυμνάσια της ορχήστρας αυτής διευθυνόμενης υπό του κ. Α. Σάϊλλερ και εκτελούσης ωραιοτάτην κατά σύμπτωσιν συναγωγήν εκ της "Αϊδας" της απόψε ψαλλόμενης εν τω θεάτρω. Η ακρίβεια της εκτελέσεως υπήρξε μοναδική». Βλ. «Φιλαρμονική Εταιρεία», *Εφημερίς*, 2/14 Μαρτίου 1889, σ. 2.

117 *Νέα Εφημερίς*, 14/26 Μαρτίου 1890, σ. 6.

118 «Η εκδρομή της Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 1η/13η Αυγούστου 1892, σ. 3.

119 *Νέα Εφημερίς*, 15/27 Μαρτίου 1891, σ. 6.

Βασιλιά Γεώργιου Α΄ με τη συμμετοχή 200 εκτελεστών από στρατιωτικές μπάντες.[120] Έκτοτε, η συγκεκριμένη δημοφιλής εισαγωγή εντάχθηκε σε πολλές συναυλίες. Πολλές έντυπες μουσικές εκδόσεις όπως πόλκες, βαλς καντρίλιες, μουσικά μωσαϊκά, από μελοδράματα και εισαγωγές διακινούνταν στην Αθήνα από το γραφείο της Φιλοκάλου Πηνελόπης[121] και το βιβλιοπωλείο της Εστίας[122]. Εκτός από τις επίκαιρες παραστάσεις, η επιλογή των συνθεμάτων, ενίοτε, εκπορευόταν από αιτήματα του κοινού.[123] Οι αναγωγές αυτές προσαρμόζονταν στα δεδομένα των τεχνικών και ερμηνευτικών δυνατοτήτων των ερασιτεχνών του σωματείου («Tanhaüser» αρ.13Β΄του R. Wagner, 23/4/1895).

Το μουσικό τεμάχιο «Le Calife de Bagdad» (αρ.43Β) του Boieldieu[124] συνδυάστηκε και αυτό με ηγεμονικές εκδηλώσεις: με αφορμή τις εκδηλώσεις των «αργυρών γάμων» (Ιωβηλαίο) του βασιλικού ζεύγους το 1892 η ερμηνεία του, σε διεύθυνση Σπ. Καίσαρη, βραβεύτηκε στον μουσικό διαγωνισμό που προκηρύχθηκε. Παρά την επιτυχία, ο μαέστρος της Φιλαρμονικής Ζακύνθου κατήγγειλε το Μουσικό Σώμα του Καίσαρη ότι συγκροτούνταν από μουσικούς της στρατιωτικής φιλαρμονικής και όχι μαθητές της «Φιλαρμονικής Εταιρείας».[125] Ενδεικτικό της όξυνσης που προκλήθηκε είναι και οι επανειλημμένες επικρίσεις που δεχόταν η Φιλαρμονική από μερίδα του τύπου:

> [….] (σ.σ. η Φιλαρμονική) περιορίζεται να περισυλλέγη απολυθέντας μαθητάς του ορφανοτροφείου και συνταξιούχους μουσικούς στρατιώτας και δι' αυτών να επιδεικνύη τας δήθεν αυτής προόδους, ουδαμώς εκπληρούσα τον προορισμόν της [….].[126]

Το ίδιο μουσικό τεμάχιο του διαγωνισμού επαναλήφθηκε και κατά την εκδρομή της Εταιρείας στον Πόρο, με την ερμηνεία του να προαναγγέλλεται από τον τύπο.[127]

Στη συλλογή των μουσικών τεμαχίων σε αναγωγή για μπάντα συγκαταλέγεται και ο θρησκευτικός ύμνος «Stabat Mater»(1841) του Gioachino Rossini, έργο για χορωδία και τέσσερις σολίστ (αρ.12Α) που ερμηνεύτηκε στην Αθήνα τον Μάρτιο του 1888, στη συνέχεια από την ορχήστρα του «Ομίλου Φιλομούσων»[128] και σε αναγωγή για μπάντα από τη Φιλαρμονική στο Νέο Φάληρο στις 19/31 Μαΐου 1894[129] και το Σύνταγμα στις 7/19 Ιουλίου 1895.[130] Η ερμηνεία του «Stabat Mater» στην Αθήνα χρονολογείται από τον Μάρτιο 1888, όταν επί δυο συνεχόμενες Κυριακές ανακρουόταν από το σύνολο των

120 *Νέα* Εφημερίς, 8/20 Οκτωβρίου 1888, σ. 5.

121 Το γραφείο της Φιλοκάλου Πηνελόπης που στεγαζόταν απέναντι από το Δημοτικό Θέατρο προμηθευόταν παρτιτούρες από τη Βιέννη και τη Λειψία. *Ακρόπολις*, 28 Ιανουαρίου/9 Φεβρουαρίου 1892, σ. 3.

122 *Το Άστυ*, 29 Ιανουαρίου/10 Φεβρουαρίου 1895, σ. 3.

123 «... Πολλοί εκ των συμπολιτών μας διετύπωσαν την επιθυμίαν να αποτείνωμεν δια της "Μουσικής Εφημερίδος" τω κ. Καίσαρη (σσ. Ιωσήφ) την παράκλησιν να ακούσωμεν υπό την δεξιάν του διεύθυνσιν έργα άτινα σπανίως μας δίδεται ευκαιρία να ακούωμεν καλώς εκτελούμενα οία η *Αϊδά*, η *Ιοκόντα*, ο *Φρα Διάβολος*, ο *Μεφιστοφελής*, ο *Προφήτης* κτλ.» Χ.σ., *Μουσική Εφημερίς*, έτος Α΄αριθ. 9, Ιούνιος 1894, σ. 3.

124 «[…] Μετά τούτο ηκολούθησε διαγώνισμα καθ΄ ό η μεν μουσική Ζακύνθου εξετέλεσεν απάνθισμα εκ του μελοδράματος *Οι Ουγενότοι* του Meyerbeer, η δε της αθηναϊκής φιλαρμονικής εισαγωγήν εκ του μελοδράματος *Ο Καλίφης της Βαγδάτης* Booeldieu. […]»,«Θέατρον και καλλιτεχνία, Το μουσικόν διαγώνισμα», *Εφημερίς*, 21 Οκτωβρίου/2 Νοεμβρίου 1892, σ. 2.

125 «Η Φιλαρμονική», *Εφημερίς*, 9/21 Νοεμβρίου 1892, σ. 3.

126 Χ.σ. «Η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών», *Εφημερίς*, 25 Μαρτίου/6 Απριλίου 1893, σ. 3.

127 «Η εκδρομή της Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 1η /13η Αυγούστου 1892, σ. 3.

128 «Συναυλία του "Ομίλου των Φιλομούσων"», *Εφημερίς*, 9/21 Απριλίου 1894, σ. 3.

129 *Νέα Εφημερίς*, 19/31 Μαϊου 1894, σ. 7.

130 *Νέα Εφημερίς*, 7/19 Ιουλίου 1895, σ. 6.

πνευστών της Μπάντας Πεζικού και Πυροβολικού σε διεύθυνση Σάιλερ που προκάλεσε ισχυρές εντυπώσεις:

> […] Πιστεύομεν ότι θα επικρατήση σήμερον ολίγη ησυχία εν τη πλατεία δια το Stabat Mater» υπό Ροσσίνη (sic βλ. Ροσίνι), όπερ, ολίγοι κατά την παρελθούσαν Κυριακήν ήκουσαν ένεκα της επικρατούσης ταραχής εν τω πλήθει. […].[131]

Από το δημοφιλές έργο του Σαμάρα, εντοπίστηκε το «Intermezzo» από την όπερα *Η μάρτυρας* (*La martire,* 1894) με ημερομηνία 7/19 Αυγούστου 1895, το οποίο είχε ερμηνευτεί και από την ορχήστρα. Το μουσικό τεμάχιο «Ouverture Française» αποδίδεται στον Σάιλερ και ερμηνεύτηκε τη βραδιά των εγκαινίων του Νέου Δημοτικού Θεάτρου στις 15/27 Οκτωβρίου 1888 με στρατιωτική μπάντα 230 ατόμων σε διεύθυνση του ίδιου του μουσουργού.[132] Εν κατακλείδι, ένα ποσοστό του ρεπερτορίου της μπάντας συστήθηκε από αναγωγές για μπάντα αποσπασμάτων, κατά κύριο λόγο, μελοδραμάτων στη φόρμα του ποτπουρί, της φαντασίας ή της εισαγωγής. Αυτές οι αναγωγές δεν αιτιολογούνται μόνο από το αντίστοιχο ρεπερτόριο άλλων ευρωπαϊκών συνόλων, αλλά συνδυάζονταν και με εκείνο των παραστάσεων μελοδραμάτων που διδάσκονταν στην Αθήνα την ίδια χρονική περίοδο, συνήθως από ξένους θιάσους, με αποτέλεσμα να γίνονταν του συρμού, καθώς και από το ρεπερτόριο της ορχήστρας της Φιλαρμονικής που προετοιμαζόταν από τους ίδιους τους αρχιμουσικούς.

Ζ. Μουσικές μορφές του ελαφρού ρεπερτορίου στα τεύχη της μπάντας της Φιλαρμονικής

Η μουσική ζωή της Αθήνας, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, υπέστη την εισβολή της δημοφιλούς μουσικής τέχνης της μεσαίας τάξης της Ευρώπης, παρά την οικονομική πτώχευση του 1893: πολιορκήθηκε από μουσικοθεατρικά έργα του ελαφρού ρεπερτορίου, όπως κωμειδύλλια και οπερέτες.

Ένα από τα είδη που ευδοκίμησαν στη θεατρική ζωή της Αθήνας ήταν η *οπερέτα*. Σύμφωνα με τον Csáky, το μουσικοθεατρικό αυτό είδος δεν πρέπει να λογίζεται με εθνικά κριτήρια˙[133] συγκροτούσε μια νέα φόρμα επικοινωνίας που ευδοκίμησε στο Παρίσι και ιδιαίτερα στη Βιέννη, όπου κυριαρχούσαν ετερογενείς κουλτούρες και εθνότητες˙ επέτρεπε όχι μόνο πολιτιστικές ανταλλαγές μεταξύ των σπουδαιότερων μητροπολιτικών πρωτευουσών, αλλά την άμεση αλληλεξάρτηση μεταξύ των πόλεων της κεντρικής Ευρώπης.[134] Στο Παρίσι, η οπερέτα άκμασε κατά τη δεύτερη Αυτοκρατορία (1852-1870) με κυριότερο εκπρόσωπο τον Jacques Offenbach (1819-1880).[135] Κατά την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα στην αυστριακή πρωτεύουσα διαμορφώθηκε μια βιομηχανία από οπερέτες χωρίς διαχρονική αισθητική αξία, οι περισσότερες από τις οποίες, με την πάροδο του χρόνου, περιέπεσαν σε λήθη.[136] Τα έργα του Lecoq (*La petite Marie*, 1890, *Le petit du,c* 1892) του Eugéne Labiche (1815-1888), του Offenbach (*La fille du tambour-major*, Αθήνα 1892)[137] και άλλων εκπροσώπων του ελαφρού μουσικού θεάτρου έχαιραν ευρύτερης αποδοχής από το κοινό της πρωτεύουσας. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι για το καλοκαίρι του 1891 προαναγγέλθηκαν 34, συνολικά, κωμικά μελοδράματα, κωμειδύλλια και μονόπρακτα

131 *Νέα Εφημερίς* 19/31 Μαρτίου 1888, σ. 3.
132 *Νέα Εφημερίς*, 14/26 Οκτωβρίου 1888, σ. 5.
133 Csáky, *ό.π.*, σ.1311.
134 *Στο* ίδιο.
135 D. J. Grout, *A Short* History *of Opera*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2003, σ. 378.
136 Csáky, *ό.π.*, σ. 1316.
137 *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Ιουλίου 1892, σ. 7.

που παρουσιάστηκαν από γαλλικό θίασο στο Θέατρο Φαλήρου,[138] γεγονός που πιστοποιεί την αθρόα είσδυση και επιτυχία του συγκεκριμένου είδους. Μαζί με την οπερέτα και άλλα ελαφρά μουσικοδραματικά είδη, κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, στην Αθήνα ευδοκίμησε η ελαφρά μουσική του Παρισιού και της Βιέννης˙ αντηχούσε στους χορούς των Ανακτόρων, στα σαλόνια, στις λιγοστές μουσικές αίθουσες, πρωτίστως όμως βρήκε πρόσφορο έδαφος στις πλατείες και την ακτή του Φαλήρου από τη μπάντα της Φιλαρμονικής. Σύμφωνα με τον Dahlhaus, η ανάδυση της ελαφριάς μουσικής, συνιστά αστικό φαινόμενο, αποκύημα της εμπορευματοποίησης και βιομηχανοποίησης της μαζικής κουλτούρας που εκδηλώθηκε κατά τον 19ο αιώνα σε όλες της εκφάνσεις της κοινωνίας, ως εξαναγκασμός της μαζικής παραγωγής. Ένα τέτοιο φαινόμενο θα ήταν αδύνατον χωρίς τη μετανάστευση από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα.[139] Το ελαφρύ ρεπερτόριο επιστράτευε ο Μουσικός Θίασος της Φιλαρμονικής, στις συχνές εορταστικές και χορευτικές εκδηλώσεις της Αποκριάς, του Ζαππείου, τις εκδρομές, καθώς και τις καλοκαιρινές συναυλίες του Φαλήρου,[140] όπου συνέρρεε πλήθος κόσμου. Την ίδια περίοδο έκαναν την εμφάνισή τους και τα πρώτα χοροδιδασκαλεία.[141] Η ελαφρά μουσική που άκμαζε εκείνη την περίοδο στο Παρίσι και στη Βιέννη, εκτός των ψυχαγωγικών κινήτρων, ιδιαίτερα στην Αθήνα, προκρινόταν και με παιδαγωγικά κριτήρια. Με το πρόσχημα ότι η μουσική στην Ελλάδα δεν είχε ακόμη εδραιώσει την ευρωπαϊκή της πορεία, ανυπόγραφο δημοσίευμα της *Νέας Εφημερίδας* που αποδοκίμαζε τα ανατολίτικα «χυδαία» ακούσματα, συνιστούσε:

> [...] να εμπνεώμεθα εκ της λαϊκής μουσικής των Παρισίων και της Βιέννης, οι δε ημέτεροι μουσικοδιδάσκαλοι βαθμηδόν και κατ' ολίγον θα μορφώσωσι λαϊκήν μουσικήν [...].[142]

Το τεμάχιο «Petit Faust» (αρ. 1Α, 5/3/94), αντλήθηκε από την ομώνυμη οπερέτα του Florimond Ronger ή Hervé (1825-1895) που παρωδεί το *Φάουστ* (1859) του Charles Gounod (1818-1893)[143] και παρουσιάστηκε στην Αθήνα το 1891 και το 1892, στο θέατρο του Φαλήρου.[144] Το τεμάχιο «L' Amour mouillé» (αρ.12Α) αλιεύτηκε από την ομώνυμη τρίπρακτη *opèra-comique* του επιφανή εκπροσώπου του είδους της γαλλικής οπερέτας Louis Varney (1848-1903) γραμμένη το 1887˙ στην Αθήνα ανέβηκε στο θέατρο «Ολύμπιον», στις 22 Ιουλίου/3 Αυγούστου 1892.[145] Στα μουσικά τεύχη της μπάντας ανθολογούνται και τεμάχια από έργα του Αυστριακού συνθέτη της οπερέτας Franz von Suppé (1819-1895): το ποτ-πουρί «Fatinitza» (αρ.14Β) αντλήθηκε από την ομώνυμη οπερέτα που διδάχθηκε στο Carl Theater το 1876, καθώς και το «Coletta-Valzer» (αρ. 23Α) και το «Boccaccio» (1879, αρ. 2Β).[146] Στην Αθήνα, η οπερέτα *Ο Βοκάκιος* διδάχθηκε το 1890,[147] με αρκετές επαναλήψεις στο Θέατρο Φαλήρου,[148] ενώ

138 «Θέατρον Φαλήρου», *Εφημερίς*, 5/17 Μαΐου 1891, σ. 3.

139 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, μτφρ. στα αγγλικά J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley 1989, σ. 319.

140 «Από την Δευτέραν 28 Ιουνίου η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών θα παιανίζη εις Παλαιόν Φάληρον από τας 6 της εσπέρας μέχρι της 11ης εκάστην Δευτέραν, Τετάρτην και Σάββατον, την δε Κυριακήν από τας 8 μέχρι τας 10½ της πρωίας.» Βλ «Τροχιόδρομος Αθηνών Περιχώρων Ακτή Παλαιού Φαλήρου», *Επιθεώρησις*, 30 Ιουνίου/12 Ιουλίου 1893, σ. 4.

141 «Χορός! Χορός!», *Το Άστυ*, 29 Ιανουαρίου/10 Φεβρουαρίου 1895, σ. 3.

142 Χ.σ. «Η μουσική χυδαιότης», *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Οκτωβρίου 1893, σσ. 6-7.

143 *Στο* ίδιο.

144 *Νέα Εφημερίς*, 29 Ιουλίου/10 Αυγούστου 1891, σ. 6.

145 *Εφημερίς*, 22 Ιουλίου/3 Αυγούστου 1892, σ. 3.

146 Csáky, *ό.π.*, σ. 1313.

147 *Νέα Εφημερίς*, 18/30 Δεκεμβρίου 1890, σ. 6.

148 *Νέα Εφημερίς*, 9/21 Ιουνίου 1891, σ. 7.

ποτ-πουρί από τον ομώνυμο έργο ερμηνεύτηκε στις 2/14 Ιουλίου 1890 από τη Φιλαρμονική με αφορμή τον εορτασμό της εθνικής γιορτής της Γαλλίας.[149] Το σύνθεμα «Banditenstreiche»(αρ. 36Β) αποτελεί εισαγωγή από την ομώνυμη οπερέτα του 1867 του Franz von Suppé. Το «Puppenwalzer» (αρ. 24Α) συνέθεσε ο διευθυντής του Αυστριακού Αυλικού Μπαλέτου, Josef Bayer (1852-1913), περιλαμβάνεται στο μπαλέτο *Die Puppenfee* (1888).

Στις δυο εντοπισμένες συλλογές, έχουν ενταχθεί πολλά μουσικά τεμάχια από δημοφιλή ελαφρά μουσικοθεατρικά είδη της *οπερέτας*, της *οπερά-κομίκ* και του βοντβίλ (*vaudeville*) με χορευτικό χαρακτήρα, συνήθως βαλς, πόλκα ή καντρίλιες˙ οι εορταστικές και χορευτικές εκδηλώσεις που συμμετείχε καθώς και οι υπαίθριες συναυλίες αιτιολογούν την ένταξη αυτών των τεμαχίων. Οι χορευτικές μορφές που συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή της Φιλαρμονικής είναι οι εξής:

Βαλς (Valse, Walzer)
Πόλκα (Polka)
Πόλκα Μαζούρκα (Polka Mazurka)
Κότιγιον (Cotillon)
Quadrille
Γκαβότ (Gavotte)

Ανάμεσα στα μουσικά τεμάχια συγκαταλέγονται και εκείνα εκπροσώπων της ελαφράς Παριζιάνικης μουσικής όπως «Souvenir Charmants» (αρ. 21Α) του Γάλλου συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας Emile Tavan (1849-1929), που καθιερώθηκε, κυρίως, από μουσικά έργα χορευτικής μουσικής, του Γάλλου συνθέτη και διευθυντή μπάντας Émile Waldteufel (1837-1915) και του συνθέτη χορευτικών τεμαχίων και φημισμένου αρχιμουσικού συναυλιών-περιπάτων του Λονδίνου και των Ηνωμένων Πολιτειών, Louis Antoine Jullien (1812-1860). Από τον Joseph Lanner ανθολογείται το σύνθεμα «Quadrille» (αρ. 12Β), ενώ ο χορός «Cotillon» (αρ. 9Α), παρότι αναφέρεται ως «βαλς» (είναι γραμμένο σε ρυθμική αγωγή 6/8), αποτελεί ιδιαίτερο χορευτικό είδος που εντοπίζεται στη Γαλλία του 18ου αιώνα και διαδόθηκε στην υπόλοιπη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική.[150] Η παρουσία του αρχιμουσικού Moriz Hunger συνέβαλλε ώστε να «βιεννεζοποιηθεί» το ρεπερτόριο, με χορευτικά μουσικά τεμάχια της ελαφριάς Βιεννέζικης παράδοσης, ιδιαίτερα των Γιόχαν Στράους πατέρα («Wiener Blut», «Spanischer Marsch») και υιού («Jubilee Waltz», «Donauweibehen») κ.α. Μερικά από τα μουσικά τεμάχια της συλλογής μεταφέρθηκαν για μπάντα από τον ίδιο τον Ούγκερ και φέρουν την υπογραφή του. Ανάμεσα στα έργα του Αυστριακού μουσουργού που εντοπίστηκαν στο αρχείο της Φιλαρμονικής, συγκαταλέγεται το «Chanson Zigane» (sic βλ. «Chanson des Tziganes» γαλ. ή «Zigeunerlied») που αποτελεί απόσπασμα της πρώτης πράξης της δημοφιλούς opéra-comique, *Der Zigeunerbaron* 1885, op. (αρ. 5Β). Το συγκεκριμένο τεμάχιο είχε ενταχθεί και στο πρόγραμμα της ορχήστρας της 15ης/27ης Μαΐου 1894 που δόθηκε υπέρ των σεισμοπλήκτων σε σύμπραξη με τη χορωδία και τον Όμιλο Φιλομούσων Πειραιά.[151] Ανάμεσα στους βιεννέζους μουσουργούς που εμπλούτισαν το ρεπερτόριο της μπάντας εντάσσονται τεμάχια του Carl Michael Ziehrer («Wiener Bürger» αρ. 4Β) στη φόρμα του βαλς και της gavotte («Die Lautenschlägerin»), του Karel Komzák στη φόρμα της polka-mazurka («Feinsliebchen», αρ. 10Β και «Dornröschen», αρ. 11Β) κ.ά.

149 «Μουσικά Φιλαρμονικής», *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Ιουλίου 1890, σ. 4.

150 Pauline Norton. "Cotillion." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, ημ. πρόσβασης 10 Απριλίου 2017, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06665.

151 «Συναυλία Φιλαρμονικής», *Εφημερίς*, 13/25 Μαΐου 1894, σ. 3.

Η ελαφρά μουσική κορυφωνόταν κατά την περίοδο της Αποκριάς, με χοροεσπερίδες που εξαγγέλλονταν από τις πρεσβείες των ξένων αποστολών, τα ξενοδοχεία,[152] τους ενεργούς συλλόγους και, ανελλιπώς, από τα Ανάκτορα. Ο πρώτος χορός που συμμετείχε η Ορχήστρα του σωματείου είναι εκείνος του Δήμου της Αθήνας στις 17 Φεβρουαρίου/1η Μαρτίου 1889 στο Ζάππειο· στη συγκεκριμένη εσπερίδα παιάνιζε κατά τα διαλείμματα της Ορχήστρας της Φρουράς.[153] Η χορευτική εσπερίδα που διοργάνωσε η Φιλαρμονική στις 26 Ιανουαρίου/7 Φεβρουαρίου 1891 ξεπέρασε τα 1000 άτομα με τη συμμετοχή της βασιλικής οικογένειας και αξιωματούχων του ιαπωνικού στόλου[154] και περιλάμβανε τις δυο ορχήστρες: του Μουσικού Σώματος και της Ορχήστρας της Φιλαρμονικής σε διεύθυνση του ακαταπόνητου Σάιλερ.[155] Οι χοροεσπερίδες απέβλεπαν, επιπρόσθετα, στην οικονομική ενίσχυση του σωματείου.[156] Οι πόροι του σωματείου αντλούνταν, πρωτίστως, από τη συνεισφορά ευεργετών και δωρητών, καθώς και μικρή κρατική επιχορήγηση. Ειδικά για τις αποκριάτικες παρελάσεις με άρματα και μασκαράδες, που διοργάνωνε ανελλιπώς η επιτροπή του «Κομιτάτου των Εορτών», οι αρχιμουσικοί συνέθεταν μουσικά τεμάχια πάνω στη μορφή της πόλκας, του βαλς, της καντρίλιας και της μαζούρκας, προσαρμοσμένα στο πνεύμα των ημερών.[157] Σε δημοσίευμα της 20ης Νοεμβρίου/2 Δεκεμβρίου 1890 στη *Νέα Εφημερίδα* ανακοινώθηκε ότι το Μουσικό Σώμα που συγκροτούνταν από 35 όργανα, έχει εκγυμναστεί στους νέους χορούς και συνθέσεις από το Λονδίνο, το Παρίσι και τη Βιέννη και προσφερόταν να αναλάβει χορούς, γάμους και άλλες κοσμικές εκδηλώσεις. Στην ίδια ανακοίνωση, ενημερωνόταν το κοινό ότι από την αμοιβή θα ευεργετηθεί η Εταιρία, ενώ το 1/4 του κέρδους θα διανεμηθεί στους μετέχοντες μουσικούς.[158] Στην αίθουσά της Φιλαρμονικής, κατά την τελευταία Κυριακή των Αποκριών, διοργανωνόταν χορός, κορυφαίο γεγονός της κοσμικής ζωής των Αθηνών· αρχικά προσείλκυε το ενδιαφέρον της υψηλής κοινωνίας, ενώ γινόταν αντικείμενο σχολιασμού στον καθημερινό τύπο. Σύμφωνα με τον Λαυράγκα, από το 1894 ο χορός της Φιλαρμονικής ήταν ανοιχτός προς όλους τους δημότες. Οι χορευτικές εσπερίδες που διοργάνωνε η «Φιλαρμονική» και η συμμετοχή της σε επίσημες βραδιές προεξοφλούσαν τη συμμετοχή της βασιλικής οικογένειας και πολλών κρατικών αξιωματούχων.[159] Στη

152 Στο Μεγάλο Ξενοδοχείο της Κηφισιάς διοργανωνόταν χορός όπου συμμετείχε η Φιλαρμονική μουσική. Βλ. «Ο εν Κηφισία χορός», *Νέα Εφημερίς*, 3/15 Οκτωβρίου σ. 3.

153 *Νέα Εφημερίς*, 18 Φεβρουαρίου/2 Μαρτίου 1889, σ. 4.

154 «Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών», *Νέα Εφημερίς*, 24 Ιανουαρίου 1891, σ. 6.

155 «Ο χορός της Φιλαρμονικής Εταιρείας», *Νέα Εφημερίς*, 26 Ιανουαρίου/7 Φεβρουαρίου 1891, σ. 7.

156 «[...] Και πρώτη η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών την 25ην του προσεχούς Ιανουαρίου δίδει τον πρώτον μεγάλονχορόν εν τω πρώην θεάτρω των Ποικιλιών προς αγοράν μουσικών οργάνων δια το τμήμα της οργανικής μουσικής περιλαμβάνον εβδομήκοντα μαθητάς, αναλαβούσης την προστασίαν της διασκεδάσεως ταύτης της πριγκιπίσσης Σοφίας. Εκτός του χορού τούτου η Φιλαρμονική θα δώση και δεύτερον μετά οκτώ από του πρώτου ημέρας έχοντα ανεπίσημον χαρακτήρα. Δια τον τελευταίον τούτον χορόν παρηγγέλθησαν ήδη εις την Ευρώπην τα χρειώδη διά τον έγκυκλον, όστις θα χορευθή ως εσχάτως εισήχθη εν Γερμανία». «Χοροί, χοροί», *Το Άστυ*, 29 Δεκεμβρίου 1892/10 Ιανουαρίου 1893, σ. 1.

157 Ειδικά για τις Απόκριες του 1891 ο Λαμπελέτ συνέθεσε άσμα το οποίο ερμήνευσαν μαθητές της «Φιλαρμονικής» πάνω σε άρμα. Βλ. χ.σ., "Διάφορα", *Επιθεώρησις*, 12/24 Φεβρουαρίου 1891, σ. 4.

158 «Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών», *Νέα Εφημερίς*, 20 Νοεμβρίου/2 Δεκεμβρίου 1890, σ. 1.

159 «Χθες, ως προηγγείλαμεν, εγένετο εν τη αιθούση του "Ποικίλου", ο χορός της ενταύθα Φιλαρμονικής Εταιρείας· η αίθουσα ην φιλοκάλως διακεκοσμιμένη. Περί τήν 10 αφίκοντο ο Διάδοχος μετά της συζύγου του πριγκηπίσσης Σοφίας, υπό την ευμενή προστασίαν της οποίας ετέθη ο χορός, όστις διεξήχθη εν απτώ τω φαιδρότητι και ζωηρότητι παιανιζούσης της μουσικής της Φιλαρμονικής Εταιρείας. Τον Α΄ τετράχορον, εχόρευσεν ο Διάδοχος μετά της κυρίας Μαυρομμάτη, η δ' ηγεμονίς Σοφία μετά του κ. Π. Καρακατσάνη αντιπλοιάρχου, και ο Νικόλαος μετά της δεσποινίδος Ελίζας Σούτσου. Επικολούθησε βαλς [...] "Ο Χορός της Φιλαρμονικής", *Επιθεώρησις*, 27 Ιανουαρίου/8

σωζόμενη συλλογή μεταγράφηκαν δημοφιλή χορευτικά τεμάχια, με απώτερο σκοπό, την ερμηνεία τους στις προαναγγελλόμενες χοροεσπερίδες: Το μουσικό τεμάχιο «Pasde Quatre» διαφημιζόταν ως «[…] ο νεώτατος χορός τον οποίον χορεύουσιν εν τη αριστοκρατική κοινωνία της Ευρώπης […]»,[160] ο οποίος «[…] έφθασεν εξ Αγγλίας[…]».[161] Ο συγκεκριμένος χορός δημοσιεύτηκε στο τέταρτο τεύχος της *Μουσικής Εφημερίδας* (τ. 8 1894), τυπώθηκε σε φυλλάδιο από τον Σύλλογο «Φιλόκαλος Πηνελόπη», συνακόλουθα προετοιμάστηκε σε αναγωγή για μπάντα από τον Σάιλερ ώστε να ερμηνευτεί στον ετήσιο χορό της Φιλαρμονικής του 1894 (αρ. 73Α).[162]

Οι αρχιμουσικοί της μπάντας της Φιλαρμονικής δεν αρκέστηκαν να μεταφέρουν, για μπάντα, μουσικά τεμάχια που μεσουρανούσαν στις λαϊκές προτιμήσεις των μεγάλων πρωτευουσών της Ευρώπης˙ συνέθεταν και κομμάτια για μπάντα πάνω στις τυποποιημένες χορευτικές ορφές ελαφράς μουσικής του βαλς, της γαλλικής καντρίλιας, της μαζούρκας και της πόλκας σε 2/4. Ήδη η πρακτική της σύνθεσης πρωτότυπων ελαφρών μουσικών τεμαχίων και η δημόσια ερμηνεία τους στην πλατεία Συντάγματος από τον αρχιμουσικό της Μουσικής της Φρουράς, αδελφό του Σπύρου, Ιωσήφ Καίσαρη, ήταν συνήθης.[163] Την ίδια τακτική ενστερνίστηκαν ο Ανδρέας Σάιλερ και ο Σπύρος Καίσαρης που κατάρτιζαν μουσικά προγράμματα ενθέτοντας ανάμεσα σε γνωστά μουσικά τεμάχια και δικές τους πρωτότυπες συνθέσεις. Το σύνθεμα «Souvenirdes Varietés» (αρ. 54Α) υπογράφεται από τον Σπ. Καίσαρη με εναλλαγές ρυθμικών αγωγών από 2/4 σε 6/8. Τα βαλς που συνέθετε ο Σπ. Καίσαρης εκθειάζονταν από τον βιολονίστα και αρχιμουσικό Σπύρο Μπεκατώρο (1860-1938), ως εφάμιλλα εκείνων των Strauss και Metra.[164] Στη συλλογή της Φιλαρμονικής ανθολογούνται λίγα πρωτότυπα μουσικά ψυχαγωγικά έργα, όπως εκείνα του Ούγγερ («Polka Τρεχαντήρι», αρ. 29Β) και του Σάιλερ («Trinacriapolka», αρ. 12Β). Το τεμάχιο «Polka», που υπογράφεται από τον Σάιλερ (αρ. 5Β) φέρει ημερομηνία 15/27 Φεβρουαρίου 1891, σχετίζεται με το ομότιτλο που επένδυσε το θεατρικό έργο, *Οι μυλωνάδες* και ερμηνεύτηκε πρώτη φορά 9 μέρες αργότερα, στις 24 Φεβρουαρίου/8 Μαρτίου 1891. Στον τύπο αναφέρεται ότι ο Σάιλερ με βοηθό του τον αρχιμουσικό της Φρουράς Ι. Ριτσιαρδέλι (ή Ριτσιαρδέλης) ερμήνευσαν το τεμάχιο «Πόλκα» με την ορχήστρα του θεάτρου.[165] Η πόλκα «Alexandriepolka» (αρ. 46Β), που συνέθεσε ο Σάιλερ προς τιμή της πριγκίπισσας Αλεξάνδρας (1870-1891), προοριζόταν για τον χορό των Ανακτόρων, ενώ στις 3/15 Νοεμβρίου 1890 μεταγράφηκε για τη μπάντα της Φιλαρμονικής.[166] Μία ακόμα πόλκα που εντοπίστηκε τιτλοφορείται «Polka-Mazurka» του ερασιτέχνη Καψάμπελη «…ήν τοσάκις ανέκρουσαν αι ενταύθα και η του Πειραιώς Φιλαρμονική».[167] Συχνά προβάλλονταν από τον τύπο τα ελαφρά χορευτικά έργα του Καίσαρη («Valse» 59Β), ενώ στα μουσικά τεύχη της μπάντας δεν κρινόταν, πάντοτε, απαραίτητη η επακριβής αναγραφή των τίτλων.[168]

Φεβρουάριου 1891, σ. 2.

160 *Νέα Εφημερίς*, 15/27 Φεβρουαρίου 1894, σ. 7.

161 *Νέα Εφημερίς*, 18 Φεβρουαρίου/2 Μαρτίου 1894, σ. 1.

162 Το συγκεκριμένο τεμάχιο φαίνεται ότι δημιουργήθηκε ειδικά για τον ετήσιο χορό της Φιλαρμονικής. Τα χειρόγραφα φέρουν υποσημείωση στα ιταλικά: «Scritto per il ballo della Filarmonica», 12/II/94».

163 Το βαλς *Μίνα Μπέλλα* συνέθεσε ο Ιωσήφ Καίσαρης και παρουσίασε στην πλατεία Συντάγματος: «Μίνα Μπέλλα», εφ. *Επιθεώρησις*, 30 Μαρτίου/11 Απριλίου 1894.

164 Σπ. Μπεκατώρος, «Ακόμη μια απάντησις εις τον κ. Πετσάλην», *Εφημερίς*, 22 Αυγούστου, 3 Σεπτεμβρίου 1892, σ. 3.

165 *Νέα Εφημερίς*, 26 Φεβρουαρίου/10 Μαρτίου 1891, σ. 7.

166 *Νέα Εφημερίς*, 4/16 Νοεμβρίου 1890, σ. 5.

167 «Καψάμπελη-Πόλκα-Μαζούρκα», *Νέα Εφημερίς*, 26 Φεβρουαρίου/12 Μαρτίου 1894, σ. 6.

168 Στον τύπο της 15ης Μαΐου ανακοινώνεται το νέο βαλσάκι του Σπ. Καίσαρη που ανέκρουσε η στρατιωτική ορχήστρα στην Ομόνοια και «κατέκτησε το κοινό». *Νέα Εφημερίς*, 15/27 Μαΐου 1891, σ. 6.

Επίλογος

Αναμφισβήτητα, η αναψηλάφηση ενός αρχείου μπάντας θα μπορούσε να αποτελέσει περισσότερο αντικείμενο μιας κοινωνιολογικής προσέγγισης, παρά μιας μουσικολογικής έρευνας. Οι εντοπισμένες πάρτες οργάνων της ΦΕΑ, παρότι περιλαμβάνουν πρωτότυπα συνθέματα των αρχιμουσικών, εντούτοις συνιστούν λιγότερο αντικείμενο ενδελεχούς μουσικολογικής ανασκόπησης και περισσότερο είδος διερεύνησης ως προς τον τόπο και χρόνο διεξαγωγής των ερμηνειών, καθώς και των ιστορικών και κοινωνικών συγκυριών και επιλογών που συνέτρεξαν ώστε να ερμηνευτούν. Σύμφωνα με αυτές τις αναζητήσεις μπορούμε να συνοψίσουμε κάποιες επισημάνσεις:

Η σωζόμενη συλλογή μουσικών χειρογράφων, με τα 137 σωζόμενα συνθέματα, αναδεικνύει την ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα του ιστορικού σωματείου της Αθήνας. Το συγκεκριμένο αρχείο δικαιώνει την άποψη ότι το Μουσικό Σώμα αποτελούσε ενεργό τμήμα της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών, ιδιαίτερα λαοφιλές· η ιστορική του πορεία συνδέεται με εκείνη του Σωματείου καθώς και των υπόλοιπων μουσικών συλλόγων που ιδρύθηκαν και λειτούργησαν στην Ελλάδα στο τέλος του 19ου αιώνα. Το Μουσικό Σώμα ανέλαβε θεμελιακό ρόλο στη μουσική ζωή και διαπαιδαγώγηση των Αθηναίων, ιδιαίτερα των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων, κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1890· με κύριους συντελεστές τον Σπύρο Σπάθη, τον Αντρέα Σάιλερ και τον Σπύρο Καίσαρη δέχθηκε επιδράσεις τόσο από την παράδοση των φιλαρμονικών των Ιονίων νήσων, όσο και από τη βαυαρική παράδοση των στρατιωτικών μπαντών της Αθήνας, ενώ η πρόσκληση και παρουσία του Moritz Hunger συνέδεσε τη μπάντα με τη βιεννέζικη παράδοση ελαφράς μουσικής που δέσποζε εκείνη την περίοδο.

Σύμφωνα με τα σωζόμενα χειρόγραφα η ίδρυση και λειτουργία της συγκεκριμένης μπάντας σηματοδοτεί, παρά τη σύντομη λειτουργία της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Ευτέρπη», τη μετάβαση από τις στρατιωτικές στις κοσμικές μπάντες και την εδραίωση της κοσμικής μπάντας στην Αθήνα. Το Μουσικό Σώμα αποτέλεσε πόλο συσπείρωσης νέων ερασιτεχνών, ενώ μέσα από τις μουσικές της σχολές και τις πολύπλευρες εκδηλώσεις, από πανηγυρικές γιορτές μέχρι ηγεμονικές επετείους, προσδοκούσε να επιτείνει τον πατριωτισμό, να προωθήσει τον παιδαγωγικό χαρακτήρα της Εταιρίας, καθώς και να μεταλαμπαδεύσει στην πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους τις αρχές της ευρωπαϊκής μουσικής στα λαϊκά στρώματα. Πολλά συνθέματα μεταφέρθηκαν στα τεύχη της Φιλαρμονικής από εκείνα που ερμηνεύονταν από στρατιωτικές μπάντες σε εκδηλώσεις.

Εξαιτίας της δραστηριοποίησης της μπάντα της ΦΕΑ την περίοδο κορύφωσης του φαινομένου των ορχηστρικών αυτών συνόλων στην Ευρώπη, συνάγεται η σύνδεση με το ρεπερτόριο μπαντών της Ευρώπης. Στην Ελλάδα η τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, παρότι μουσικά ξεκίνησε με πολλές υποσχέσεις -δημιουργία νέων μουσικών συλλόγων, εγκαίνια του Νέου Δημοτικού Θεάτρου, αναβάθμιση του Ωδείου κ.ά.- εξελίχτηκε μεπολλά προβλήματα εξαιτίας των ιστορικών γεγονότων που λειτούργησαν ανασταλτικά στην εξέλιξη της κοσμικής μπάντας της ΦΕΑ και γενικότερα της μουσικής παιδείας, όπως η πτώχευση του 1893, η οικονομική αποδυνάμωση των μουσικών συλλόγων, οι διενέξεις μεταξύ σωματείων (Όμιλο Φιλομούσων) καθώς και ο πόλεμος του 1897.

Μέσα από το ρεπερτόριο αντανακλάται ο πολύπτυχος ρόλος σε διαφορετικούς χώρους που αναλάμβανε η Φιλαρμονική στην Αθήνα. Μέσα από τις εκδηλώσεις που συμμετείχε το σωματείο αναδεικνύεται, άλλοτε ως φορέας υποδοχής διεθνών αποστολών, αρωγός εθνικών τελετών, τιμητής ηγεμονικών εορτασμών, εξορμήσεων, θεατρικών παραστάσεων, ευεργετικών εκδηλώσεων, χορευτικών εσπερίδων και

υπαίθριων συναυλιών. Ενίοτε ο Μουσικός Θίασος εμπλούτιζε ηχητικά τα υπόλοιπα σώματα του Συλλόγου. Η συμμετοχή του σωματείου σ' αυτές τις εκδηλώσεις, τις ιδιαίτερες ιστορικές συγκυρίες, επετείους και τελετές που συνδέθηκαν με αυτά, σφράγισαν τη μοναδικότητα και δημοφιλή του αποδοχή.

Οι ετερόκλητες δραστηριότητες της μπάντας κατά την ιστορική της πορεία, οι πολιτικές συγκυρίες και δεσμεύσεις, οι προσωπικές φιλοδοξίες και διενέξεις μεταξύ των παραγόντων της, αλλά και η επίδραση που δέχτηκε από τη μουσική ζωή των Αθηνών γαλλικών και ιταλικών μελοδραμάτων αλλά και βιεννέζικης ελαφριάς μουσικής αντανακλούν ένα υβριδικό αποτέλεσμα, ένα μουσικό «μωσαϊκό» που ερμηνευόταν στις λαοφιλείς συναυλίες, τις παρελάσεις και τις χορευτικές βραδιές: οι αναγωγές ευρωπαϊκών μουσικών συνθέσεων εναλλάσσονταν με πατριωτικά μουσικά τεμάχια που συνέθεταν οι αρχιμουσικοί της, τα εμβατήρια γνωστών ευρωπαίων μαέστρων κοσμικών και στρατιωτικών μπαντών συγκεράστηκαν με εισαγωγές μελοδραμάτων και χορευτικών τεμαχίων της παριζιάνικης και βιεννέζικης *belle époque*, οι θούριοι και οι πατριωτικοί ύμνοι που εξάπτουν το εθνικό φρόνημα προτάσσονται εισαγωγών και αποσπασμάτων μελοδραμάτων. Ενίοτε, το κράμα αυτό αφιερωνόταν σε ντόπιους και ξένους ηγεμόνες. Παράλληλα, στο ρεπερτόριο εντάχθηκαν πρωτότυπα συνθέματα μουσουργών της εποχής (Σαμάρας, Ρόδιος, Ξύνδας, Λιμπεράλι), αρχιμουσικών και παραγόντων της Φιλαρμονικής (Α. Σάιλερ, Σπ. Καίσαρης, Σπ. Σπάθης, Μ. Huger). Τα συνθέματα αυτά συνδέονται με άλλες στρατιωτικές μπάντες (Μουσική της Φρουράς), τους κύκλους των Ανακτόρων, επίκαιρες εκδηλώσεις καθώς και τη θεατρική κίνηση της Αθήνας.

Σαμάρας-Puccini: Βίοι παράλληλοι σε δράσεις, επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις

Δημοσθένης Φιστουρής

Μέσα στο πεδίο των καλλιτεχνικών αγώνων και ανταγωνισμών, οι δυο συνθέτες, Σπύρος Σαμάρας (1861–1917) και Giacomo Puccini (1858–1924) παρουσιάζουν χρονικά παράλληλες πορείες, αλλά ενίοτε με διαφορετικές αισθητικές αναζητήσεις στο διάβα της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Ο καθένας από τους δυο, αντιδρώντας ξεχωριστά στην ανάπτυξης της τεχνικής και του ύφους του άλλου, εν είδει μιας δευτερογενούς μίμησης, καταπιάστηκε με την ανύψωση των δικών του εκφραστικών μέσων ή/και για την κατάθεση μιας νέας πρωτοποριακής πρότασης. Κάθε έργο τους μοναδικό, αλλά σε ποια στοιχεία συναντώνται, σε ποια επικοινωνούν αντιθετικά, σε ποια διαφέρουν και υπό ποιές χρονικές φάσεις αντιδρούν; Τελικά, όπως αναφέρει ο Adorno, το ένα έργο είναι ο θανάσιμος εχθρός του άλλου;[1]

Στην παρούσα συγκριτική μελέτη εξετάζονται θέματα, όπως η μουσική δραματουργία, το συμφωνικό και λυρικό στοιχείο, και, τέλος, η αναγνώριση των έργων των δυο μεγάλων συνθετών της όπερας που ήκμασαν στο διεθνές λυρικό στερέωμα την περίοδο 1884–1924.

1. Οι μουσικές σπουδές των δυο συνθετών

Ο Σαμάρας σπούδασε αρχικά στο ωδείο Αθηνών, από το 1874 έως το 1881, δίπλα στον Enrico Stancampiano ο οποίος, ως μαθητής του Mercandante, του δίδαξε τις βάσεις της ναπολιτάνικης πιανιστικής σχολής. Στη συνέχεια, τα επόμενα δυο χρόνια (1882–1884), μετεκπαιδεύτηκε στο κονσερβατουάρ του Παρισιού δίπλα στον Léo Delibes (1836–1891), ο οποίος μόλις το 1881 είχε διορισθεί καθηγητής σύνθεσης.[2] Την περίοδο εκείνη, το κονσερβατουάρ του Παρισιού, με το διεθνές του κύρος, ήταν ένα από τα πιο σημαντικά μουσικοεκπαιδευτικά ιδρύματα της Ευρώπης, καθώς διατηρούσε την αίγλη του μεγαλοπρεπούς παρελθόντος, ενώ παρείχε δωρεάν μουσική παιδεία.[3] Από το

[1] Σχετικά με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, βλ. Theodor W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σελ. 328. Επίσης βλ. στο ίδιο, σελ. 358, όπου ο Theodor W. Adorno αναφέρει: *«...Όσο και αν τα έργα τέχνης διαφέρουν το ένα από το άλλο ποιοτικά, παραμένουν εντούτοις ασύμμετρα, κάθε έργο είναι μοναδικό. Μεταξύ τους επικοινωνούν μόνον αντιθετικά: «ένα έργο είναι ο θανάσιμος εχθρός του άλλου. Συγκρίσιμα γίνονται μόνο με την εξόντωσή τους, όταν με τη ζωή τους αποδεικνύουν τον θνητό τους χαρακτήρα».*

[2] Βλ. *Il Teatro Illustrato* 66, Ιούνιος του 1886, σελ. 94. Στο τεύχος αυτό, ο καλλιτεχνικός σύμβουλος του Edoardo Sonzogno, Amintore Galli αναφέρει ως καθηγητές του Σαμάρα τον Enrico Stancampiano και τον Léo Delibes, προφανώς καθ' υπαγόρευση του ίδιου του Σαμάρα.

[3] Η συστηματική μουσική εκπαίδευση στο Παρίσι είχε ξεκινήσει ήδη επί Λουδοβίκου XIV από το 1669, με την ίδρυση της Académie Royale de Musique. Το 1783 ιδρύθηκε η École Royale de Chant, η οποία, το 1793, συνενώθηκε με το Institut national de musique, που ήταν το εθνικό ινστιτούτο μουσικής της Εθνικής Φρουράς, και δυο χρόνια μετά οι δυο σχολές ενσωματώθηκαν στο Ωδείο του Παρισιού που ιδρύθηκε το 1795 με στόχο να παίξει πρωτεύοντα ρόλο στην μουσική εκπαίδευση, τόσο της Γαλλίας όσο και της Ευρώπης, λειτουργώντας σε πρώτη φάση ανταγωνιστικά με τα διάσημα Ιταλικά ωδεία της εποχής εκείνης. Βλ. Ιστορικό στην επίσημη διαδικτυακή τοποθεσία του κονσερβατουάρ του Παρισιού: http://www.conservatoiredeparis.fr/en/lecole/histoire/ (πρόσβαση: 20/2/2013). Επίσης, για τη

1871, καλλιτεχνικός διευθυντής του ωδείου ήταν ο Ambroise Thomas (1811–1896) που παρέμενε στη θέση αυτή μέχρι το θάνατό του. Γενικά, η καλλιτεχνική πολιτική του ωδείου παρέμεινε σταθερή σχεδόν από της ιδρύσεώς του, το 1795, με τον πιστό στην παράδοση Ambroise Thomas να τηρεί την ισορροπία ανάμεσα στη μετρημένη υπέρβαση των συμβάσεων και τη καταστολή της ελευθεριότητας των νεοτερισμών, καθιστώντας τελικά το ωδείο συνώνυμο της συντήρησης και όχι του πειραματισμού.[4] Στο κονσερβατουάρ του Παρισιού ο Σαμάρας ανέπτυξε, επιπλέον, τις δεξιότητές του στη τροπική τεχνική σύνθεσης.[5] Ειδικότερα δε, από τα μέσα του 19ου αιώνα, οι εκδόσεις αξιόλογων θεωρητικών συγγραμμάτων και πραγματειών, όπως των Francois-Joseph Fetis (1784–1871), François-Auguste Gevaert (1828–1908), Bourgault-Ducoudray (1840–1910), Louis Niedermeyer (1802–1861),[6] καθώς και η ανακάλυψη καινούργιων λειψάνων αρχαίας ελληνικής μουσικής, επέφεραν σημαντικές εξελίξεις στην πρόσληψη και αξιοποίηση της τροπικότητας.[7]

Ο Puccini σπούδασε αρχικά στο Istituto Musicale της Lucca, δίπλα στον Carlo Angeloni, ο οποίος ήταν μαθητής του Michele Puccini, πατέρα του Giacomo Puccini. Στη συνέχεια γράφτηκε στο ωδείο του Μιλάνου για την περίοδο 1880–1883, όπου καλλιτεχνικός διευθυντής, από το Νοέμβριο του 1881, ήταν ο σπουδαίος βιρτουόζος του βιολιού και συνθέτης Antonio Joseph Bazzini (1818–1897), ο οποίος, ήδη από το 1873, είχε διοριστεί ως καθηγητής σύνθεσης. Ανάμεσα στους μαθητές του ήταν οι Catalani, Mascagni, Pizzi, και Puccini. Ο Bazzini αμέσως προσέλαβε τον Amilcare Ponchielli (1834–1886) για να διδάξει το μάθημα της σύνθεσης στους τότε μαθητές Puccini, Mascagni και Emilio Pizzi κ.α., προετοιμάζοντας ουσιαστικά τη νέα γενιά των

δωρεάν διδασκαλία στο ωδείο, βλ. Γεώργιος Ραυτόπουλος, *Διονύσης Λαυράγκας, 1860–1941: Ένας ιδεολόγος της μουσικής μας ζωής. Από τη ζωή και το έργο του*, Μουσική εταιρία Διονύσης Λαυράγκας, Αθήνα 1993, σελ. 36.

4 Σχετικά με το κονσερβατουάρ του Παρισιού την περίοδο 1870–1896, βλ. Ρότζερ Νίκολς, *Η ζωή ενός συνθέτη Ντεμπυσσύ*, μτφρ. Παναγιώτης Δασκαλόπουλος, Λέσχη, Αθήνα 2004, σελ. 19–25.

5 Καθώς η Γαλλική μουσική είχε να επιδείξει μια παράδοση στη χρήση της τροπικότητας, από την ίδρυση του ωδείου, και συγκεκριμένα από τον Jean-François Le Sueur (1760–1837), είχε δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα στη διδασκαλία της τροπικής τεχνικής στη σύνθεση, πολλώ δε μάλλον σε αυτό συνέτεινε και η εισαγωγή της κατηγορίας της μουσικής στο Grand Prix της Ρώμης, σηματοδοτώντας την κατεύθυνση των σπουδών προς την Ελληνο-Ρωμαϊκή αρχαιότητα. Είναι γνωστή και η επιρροή του Le Sueur στον Berlioz σχετικά με τη χρήση της τροπικότητας. Βλ. Julian Rushton, *The Music of Berlioz*, Oxford University Press, New York 2001, σελ. 99 και Jean Mongrédien, *Jean-François Le Sueur: Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française: 1780–1830*, Peter Lang, Berne 1980, σελ. 999.

6 Είχαν κυκλοφορήσει δυο σειρές σχετικά με την ιστορία της μουσικής και την αρχαία ελληνική μουσική: α) Francois-Joseph Fetis, *Histoire générale de la musique*, 5 τόμοι, Παρίσι 1869–1876 και β) François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 τόμοι, Gand 1875, 1881. Επίσης Ο Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, που ήδη είχε επισκεφτεί την Ελλάδα στα πλαίσια των εθνομουσικολογικών ερευνών του, το 1876, είχε εκδώσει μια συλλογή με καταγραφές και εναρμονίσεις ελληνικών τραγουδιών στο *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient,* Henry Lemoine, Paris, ενώ, ένα χρόνο αργότερα, παρουσίασε τη μελέτη του σχετικά με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική: *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Hachette, Paris 1877. Η εισήγησή του: *La modalité dans la musique Grecque*, το 1878, στα πλαίσια της Διεθνούς έκθεσης στο Παρίσι, αποτελεί ένα πολύ σημαντικό τεκμήριο για την τροπική αισθητική της Γαλλικής μουσικής. Επίσης, ο Louis Niedermeyer, με το συνεργάτη του Joseph d'Ortigue, είχαν εκδώσει το 1853 την πραγματεία *Traité théorique et pratique du plain chant* (Paris) για την εναρμόνιση του Γρηγοριανού μέλουσελ.

7 Την περίοδο αυτή, οι νέες ανακαλύψεις ήταν: i) Ο *Επιτάφιος του Σεικίλου* που ανακαλύφθηκε από τον Sir W.M. Ramsay, το 1883 στην επαρχία Τράλεων (Αϊδίνιο), ii) οι δυο *Δελφικοί ύμνοι,* αφιερωμένοι στον Απόλλωνα, που ανακαλύφθηκαν το Μάιο του 1893 στους Δελφούς και iii) ένα απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο του *Ορέστη* του Ευριπίδη) που βρέθηκε το 1892. Βλ. Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1982, σελ. 181–184.

ιταλών συνθετών.[8]

Αναμφισβήτητα σημαντικό ρόλο στη σταδιοδρομία του Σαμάρα και του Puccini έπαιξε ο Amintore Galli (1845–1919),[9] ο οποίος, από το 1874, είχε αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του νεοϊδρυθέντος μουσικού εκδοτικού οίκου με την επωνυμία *Casa Musicale Sonzogno* του εκδότη Edoardo Sonzogno,[10] ενώ, από το 1878, είχε διορισθεί καθηγητής της ιστορίας και της αισθητικής της μουσικής στο ωδείο του Μιλάνου.[11] Ο Amintore Galli βοήθησε τους νέους συνθέτες, της γενιάς του Puccini, αφενός να γνωρίσουν τις θεμελιώδεις αρχές της αισθητικής του Wagner[12] και αφετέρου να επεξεργαστούν τις νέες τάσεις, προκειμένου να αναπτύξουν τις ιδέες τους σε μουσικές φόρμες.[13]

Μετά τις σπουδές τους, ο Σαμάρας και ο Puccini ξεκίνησαν τις καλλιτεχνικές τους δραστηριότητες εν μέσω των καλλιτεχνικών κινημάτων του γαλλικού συμβολισμού και νατουραλισμού, καθώς και του λογοτεχνικού κινήματος της ιταλικής scapigliatura.[14]

2. Τα πρώτα δυο έργα των συνθετών: *Le Villi* και *Flora Mirabilis*

Στην αρχή της πορείας τους, και οι δυο συνθέτες βρέθηκαν σε παράλληλους δρόμους, έχοντας κοινό λιμπρετίστα τον Ferdinando Fontana. Ο Puccini, με την πρωτόλεια όπερά του *Le villi* (1884), προηγήθηκε χρονικά ως προς το τύπο της όπερας-

[8] Για τις σπουδές του Giacomo Puccini, βλ. Michele Girardi, *Giacomo Puccini L'arte internazionale di un misicista italiano, Marsilio*, 1995 Venezia, σελ. 15–21.

[9] Ο Amintore Galli εκτιμούσε ιδιαίτερα τις δεξιότητες του Σαμάρα τόσο στον μελωδικό πλούτο, όσο και στην ενορχήστρωση (όπως το αναφέρει πολύ γλαφυρά ο λιμπρετίστας Ferdinando Fontana στις επιστολές του προς τον Puccini. Βλ. Simonetta Puccini & Michael Elphinstone (επιμ.) *Quaderni Pucciniani, no. 4, Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini: 1884–1919*, Instituto di studi pucciniani, Milano 1992, επιστολή αρ. 23, σελ. 44–45 και επιστολή, αρ. 28, σελ. 53–57), ενώ αξιοσημείωτο γεγονός είναι ότι, μετά το 1900, ο ίδιος ανέλαβε την ιταλική μετρική απόδοση των δυο γαλλικών έργων *Histoire d'amour* και *Mademoiselle de Belle-Isle* του Σαμάρα.

[10] Βλ. Mario Morini, Nandi Ostali, Pietro Ostali jr., *Casa Musicale Sonzogno: Testimonianze e saggi cronologie*, τομ. I, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1995, σελ. 10, 293–304.

[11] Το 1878 ο Amintore Galli είχε διορισθεί καθηγητής της ιστορίας και της αισθητικής της μουσικής στο ωδείο του Μιλάνου και παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι το 1903, ενώ είχε συγγράψει τα θεωρητικά βιβλία *Trattato di contrappunto e fuga (1879)* και *Estetica della musica* (1899), τα οποία είχαν σημειώσει εκδοτική επιτυχία. Βλ. Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera From Verismo to Modernism, 1890–1915*, UPNE 2007, σελ. 81, 388.

[12] Άλλωστε ο ίδιος Puccini είχε αποκαλύψει ότι στον Amintore Galli όφειλε πολλά για τις γνώσεις του σχετικά με τον Wagner. Βλ. Girardi, ό.π., σελ. 22.

[13] Amintore Galli, *Ettore Berlioz*, *La Musica popolare* III (1884), no. 8, 15 Αυγούστου, σελ. 115.

[14] Ο όρος «Scapigliatura» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Cletto Arrighi (1828–1906) (ψευδώνυμο του Carlo Righetti) στο μυθιστόρημα *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862). Βλ. Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica*, τομ. 3ος, Rugginenti, 4η έκδ, Milano 2005, σελ. 220–221. Το πρωτοποριακό αυτό λογοτεχνικό κίνημα της εποχής εκείνης, το κίνημα της Scapigliatura (παρακμής) κατά του ιταλικού ρομαντισμού και της παραδοσιακής φόρμας, ξεκίνησε κυρίως υπό την επίδραση των γάλλων συμβολιστών ποιητών και του κινήματος του νατουραλισμού. Έχοντας ως μότο την «άτακτη και μποέμικη στάση ζωής» των αντικομφορμιστών καλλιτεχνών του Παρισιού, όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα του Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* (1847–1849), οι scapigliati, με ιδιαίτερη προτίμηση προς καθετί πρωτοποριακό, εκκεντρικό ή ακόμα και γκροτέσκο, επεσήμαναν την αναγκαιότητα ενσωμάτωσης της καθομιλουμένης γλώσσας στη λογοτεχνική δημιουργία. Ανάμεσα στους εκπροσώπους αυτού του κινήματος ήταν και οι λιμπρετίστες Giuseppe Rovani (1818–1874), Emilio Praga (1839–1875) και Arrigo Boito (1842–1918), οι οποίοι άσκησαν έντονη κριτική στο παραδοσιακό μελόδραμα με στόχο την ανανέωσή του και, έχοντας ως πρότυπο τους γάλλους συμβολιστές, ευνόησαν τους γλωσσικο-μετρικούς πειραματισμούς, προσδοκώντας την αναβάθμιση της λογοτεχνικής ποιότητας των λιμπρέτων. Στο δε χώρο της μουσικής, εκτός από τον Boito, διακρίνονται επίσης οι Franco Faccio (1840–1891), Alfredo Catalani (1854–1893) και Amilcare Ponchielli (1834–1886).

μπαλέτο που στηρίζεται στη θεματολογία των βόρειων φανταστικών και υπερφυσικών στοιχείων, καθώς δύο χρόνια μετά ακολούθησε ο Σαμάρας με τη *Flora Mirabilis* (1886) σε παρόμοια αισθητικά πρότυπα.

Ήδη από το 1870, ο κόσμος της Ιταλικής όπερας είχε αρχίσει να παραμερίζει την εσωστρέφειά του, με την μαζική εισροή των γαλλικών μελοδραμάτων (όπως οι grand όπερες, τα λυρικά δράματα και οι όπερες comique) και των μουσικών δραμάτων του Wagner.[15] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Adriana Guarneri Corazzol,[16] ειδικότερα η περίπτωση του Wagner, με την αφθονία και την ενάργεια των πηγών, καθώς και των νέων προτάσεών της, φάνταζε σαν μια προνομιακή προοπτική. Τα βαγκνέρεια μουσικά δράματα, σε συνάρτηση με τη δραματουργική τους θεώρηση, το λογοτεχνικό υποστηρικτικό κίνημα, που διαδόθηκε μέσω των πολυάριθμων μεταφράσεων, πραγματειών και εκδόσεων σε όλη την Ευρώπη και ιδιαιτέρως στο Παρίσι (με πρωτεργάτη τον Baudelaire, π.χ. για τον *Lohengrin* και τον *Tannhäuser* του 1861), λειτούργησαν έντονα σαν «αντιδραστήρες» στην ιταλική κουλτούρα, η οποία εξακολουθούσε να είναι κλασικιστική, ενώ, ταυτόχρονα, ένιωθε την ανάγκη να καθορίσει τη νέα της εθνική ταυτότητα στην Ευρώπη.[17] Προς αναζήτηση, λοιπόν, μιας ιταλικής ιδιοτυπίας, η ιταλική λογοτεχνική και η ευρύτερη καλλιτεχνική διανόηση άνοιξε διαύλους επικοινωνίας με το βαγκνερισμό για μια «ενημέρωση-ανανέωση» της αισθητικής και των ιδεών της, έτσι ώστε να επιτευχθεί μια διακρίβωση των δικών της αξιών και δεξιοτήτων, ακόμα και στα πλαίσια ενός ενδεχόμενου ανταγωνισμού για τα πρωτεία στην μελοδραματική τέχνη.[18]

Χάρη σε αυτό το άνοιγμα των θυρών προς την Ευρώπη και την είσοδο των έργων του Βορρά (από τις χώρες πέρα των Άλπεων) προς στο Νότο (Ιταλία), ξεκίνησε η διεθνοποίηση και ο κοσμοπολιτισμός της ιταλικής μουσικής, δημιουργώντας γόνιμες συνθήκες για μια «ενημέρωση-αναβάθμιση» της Ιταλικής λογοτεχνίας και μουσικής, αλλά από μια ανταγωνιστική θέση, ικανή να αποκαταστήσει ή ακόμα και να ενισχύσει την ιταλική εθνική ταυτότητα.[19] Μέσα από αυτές τις ζυμώσεις, αναπτύχθηκε το κίνημα της scapigliatura, η οποία, αρχικά, στράφηκε σε έναν «αφαιρετικό ρομαντισμό» και, υπό την επίδραση των γάλλων συμβολιστών, έφερε το «φανταστικό στοιχείο» στην ιταλική λογοτεχνία και όπερα.[20] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Alan Mallach, για τους scapigliati, ο Βοράς δεν ήταν μόνο η χώρα του Wagner, αλλά και τόπος μυστηρίου, ρομαντισμού και μελαγχολίας, με τις αμυδρές αποχρώσεις του λυκόφωτος, χαρακτηριστικά δυσεύρετα στο λαμπερό φως μιας Ιταλίας.[21] Ως εκ τούτου, το

[15] Τα έργα αυτά επηρέασαν καταλυτικά την αισθητική της ιταλικής όπερας, η οποία άρχισε να αφομοιώνει τις καλλιτεχνικές τάσεις της ευρύτερης ευρωπαϊκής ζώνης πέρα των Άλπεων. Βλ. Alan Mallach, ό.π., σελ. 14–20.

[16] Βλ. Adriana Guarneri Corazzol, *Musica e Letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sasoni, Milano 2000, σελ. 135.

[17] Στο ίδιο.

[18] Στο ίδιο.

[19] Βλ. Adriana Guarneri Corazzol, «Immaginario oltremontano e realismo nazionale: il fantastico nell' opera italiana di finesecolo», στο: Lorenza Guiot και Jürgen Maehder (επιμ.), *Atti del 3o Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo: Nazionalismo e Cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Casa Musicale Sonzogno di Piedro Ostali, Milano 1998, σελ. 193–196.

[20] Στην έκδοση του μηνιαίου περιοδικού *Revue wagnérienne* (1885–1888), οι συμβολιστές ποιητές Mallarmé, Verlaine, Auguste Villiers de Isle Adam, υπό τη διεύθυνση του Édouard Dujardin, πρόβαλαν κυρίως τις φιλοσοφικές και αισθητικές διαστάσεις των έργων του Wagner, προτρέποντας τους θεατρικούς συγγραφείς να εγκαταλείψουν το ρεαλισμό και να στραφούν σε μια αίσθηση μυστηρίου με τη χρήση ποιητικής γλώσσας και φανταστικών σκηνικών. Για περισσότερα σχετικά με το κίνημα του συμβολισμού, βλ. Charles Chandwick, *Συμβολισμός*, μτφρ. Στέλλα Αλεξοπούλου, Ερμής, Αθήνα 1978.

[21] Βλ. Mallach, ό.π. σελ. 50.

φανταστικό μυθιστόρημα, με τα φανταστικά στοιχεία, τις υπερκόσμιες σκηνές και τους αντίστοιχους μυθικούς χαρακτήρες, το οποίο άρχισε να εμφανίζεται από τις αρχές της δεκαετίας 1860 και βαθμιαία επικράτησε στη θεματολογία των ιταλικών μελοδραμάτων, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1880, αποτέλεσε μια σημαντική πτυχή αυτού του κινήματος, όπως φαίνεται και στον ακόλουθο πίνακα 1:

α/α	**Έργο**	**Έτος**	**Συνθέτης**	**Λιμπρετίστας/ες**
1	*I profughi fiamminghi*	1863	Franco Faccio	Emilio Praga
2	*Amleto*	1865	Franco Faccio	Arrigo Boito
3	*Turanda*[22]	1867	Antonio Bazzini	Antonio Gazzoletti
4	*Mefistofele*	1868	Arrigo Boito	Arrigo Boito
5	*I Lituani*	1874	Amilcare Ponchielli	Antonio Ghislanzoni
6	*Elda*	1880	Alfredo Catalani	Carlo d'Ormeville
7	***Bianca da Cervia***	1882	Antonio Smareglia	Fulvio Fulgonio
8	*Isora di Provenza*	1884	Luigi Mancinelli	Angelo Zanardini
9	*Fata del Nord*[23]	1884	Guglielmo Zuelli	Naborre Campanini
10	*Le Villi*	1884	Giacomo Puccini	Ferdinando Fontana
11	***Flora Mirabilis***	**1886**	**Σπύρος Σαμάρας**	**Ferdinando Fontana**
12	*Asrael*	1888	Alberto Franchetti	Ferdinando Fontana
13	*Il vasssallo di Szigeth*	1889	Antonio Smareglia	Luigi Illica
14	*Loreley*	1890	Alfredo Catalani	Carlo d'Ormeville/Angelo Zanardini
15	*Guglielmo Ratcliff*	1895	Pietro Mascagni	Andrea Maffei
16	*Ero e Leandro*	1897	Luigi Mancinelli	Arrigo Boito
17	*La falena*	1897	Antonio Smareglia	Silvio Benco
18	*Oceàna*	1903	Antonio Smareglia	Silvio Benco

Πίνακας 1: Έργα ιταλών συνθετών με Βαγκνέρειες επιρροές

Αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της *Flora Mirabilis* είναι η μουσική μπαλέτου, όπου τα χορευτικά μέρη δεν αποτελούν ανεξάρτητες ενότητες, δηλαδή ένα εμβόλιμο θέαμα μέσα στη δράση, όπως στην επόμενή του όπερα, την εξωτική *Medgè* ή σε άλλα έργα τύπου όπερας-μπαλέτου άλλων συνθετών —όπως *Mefistofele* (1868, 1875), *Aida* (1871), *Gioconda* (1876)— αλλά αποτελούν τα κατεξοχήν κεντρικά σημεία του έργου από όπου εκτυλίσσεται η όλη πλοκή του δράματος.[24] Η μουσική μπαλέτου, με τα καθοδηγητικά της μοτίβα και τα χαρακτηριστικά της θέματα που διαχέονται σε πολλά

[22] Η όπερα είναι βασισμένη στη *Turandot* του Carlo Gozzi. Περίπου 50 χρόνια μετά, ο Giacomo Puccini θα ανατρέξει σε αυτήν, αφήνοντας τελικά ημιτελή την ομώνυμη όπερά του.

[23] Η όπερα *Fata del Nord* του Guglielmo Zuelli (1859–1941), σε λιμπρέτο του Naborre Campanini, κέρδισε το πρώτο βραβείο στον πρώτο διαγωνισμό του Sonzogno το 1883 (μαζί με την άλλη όπερα *Anna e Gualberto* του Luigi Mapelli (1855–1913), σε λιμπρέτο του Ferdinando Fontana) και ανέβηκε στο Teatro Manzoni του Μιλάνου στις 4 Μαΐου του 1884. Βλ. Morini, ό.π., σελ. 259, 307–308.

[24] Βλ. Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα: Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις Orpheus, Αθήνα 2017, σελ. 72–89.

άλλα καίρια σημεία του έργου, δημιουργεί μουσικοδραματουργικά τόξα που δένουν την αριθμημένη δομή του έργου, δίνοντας την εντύπωση συνεχούς ροής και συμβάλλοντας ουσιαστικά στη συμφωνική ενότητα της *Flora Mirabilis*.[25] Το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί και τον ακρογωνιαίο λίθο της όπερας-μπαλέτου *Le Villi* του G. Puccini.[26]

Ο Σαμάρας, με την πρώτη του εμφάνιση στο ιταλικό λυρικό στερέωμα με τη *Flora Mirabilis,* σημείωσε έναν πολύ μεγάλο θρίαμβο, ίσως το μεγαλύτερο της σταδιοδρομίας του, ενώ ο Puccini κατάφερε να προκαλέσει το ενδιαφέρον του Ricordi, ο οποίος, στη συνέχεια, τον ανέλαβε υπό την προστασία του και συνέβαλε ουσιαστικά στην εκτόξευση της καριέρας του.[27] Από εδώ και πέρα, οι δυο συνθέτες βρέθηκαν σε αντίπαλα εκδοτικά στρατόπεδα, ο μεν Σαμάρας με τον Edoardo Sonzogno, ο δε Puccini με τον Ricordi, αντίστοιχα. Ο Puccini, ενώ στην αρχή της καριέρας του δεν σημείωσε την μεγάλη επιτυχία του Σαμάρα, στη συνέχεια, κερδίζοντας την εύνοια και υποστήριξη του Ricordi, και σταδιακά εξελίσσοντας το μουσικό του ιδίωμα, διέγραψε την πιο επιτυχημένη σταδιοδρομία απ' όλους τους συνθέτες της γενιάς του (Giovane Scuola).

3. Η εξωτική *Medgè* του Σαμάρα

Στη συνέχεια, το 1888, ο Σαμάρας σημείωσε τη δεύτερη μεγάλη του επιτυχία με την εξωτική του *Medgè,*[28] την οποία είχε ολοκληρώσει ήδη από τα χρόνια που σπούδαζε στο Παρίσι.[29] Το 1883, ο νεαρός τότε Σαμάρας, που είχε ήδη παρουσιάσει τις *Scènes Orientales*, βλέποντας τη γοητεία που ασκούσαν τα εξωτικά έργα —ήδη δυο από τους πιο διακεκριμένους καθηγητές του ωδείου του Παρισιού, ο Jules Massenet με το *Le roi de Lahore* (1877) και ο Léo Delibes με τη *Lakmé* (1883), είχαν σημειώσει τεράστια επιτυχία ανατρέχοντας στον ινδικό εξωτισμό[30]— ενδέχεται να αναζήτησε παρεμφερή θεματολογία και να ανέλαβε τη *Medgé* του Pierre Elzéar (1849–1916), ενός ήσσονος

[25] Βλ. στο ίδιο, μουσικοδραματολογική ανάλυση της *Flora Mirabilis*, σελ. 91–126.

[26] Ο Michele Girardi αναφέρει ότι η μουσική μπαλέτου στην όπερα *Le Villi* του Puccini αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της δράσησελ. Βλ. Girardi, ό.π., σελ. 42.

[27] Η πρεμιέρα της όπερας *Le Villi* στο Teatro dal Verme στις 31 Μαΐου του 1884 ήταν επιτυχής, αλλά η επανάληψή της στο θέατρο San Carlo της Νάπολης στις 15 Ιανουαρίου του 1888 δεν αντιμετωπίσθηκε ευνοϊκά τόσο από τους κριτικούς, όσο και από το κοινό, καθώς χαρακτηρίστηκε μια απλή απομίμηση του Wagner, βλ. Mosco Carner, «Giacomo Puccini», στο: *The New Grove Masters of Italian Opera*, Papermac, London 1983, σελ. 313–315.

[28] Η πρεμιέρα δόθηκε στις 11 Δεκεμβρίου του 1888 στο Teatro Costanzi της Ρώμης, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία, όχι όμως σαν το θρίαμβο της *Flora Mirabilis*. Βλ. Morini,ό.π., σελ. 759. επίσης, στο τεύχος του Ιουνίου του 1886 (N. 66) του περιοδικού *Il Teatro Illustrato e La Musica Popolare*, στην εγκωμιαστική κριτική της *Flora Mirabilis*, ο Amintore Galli έγραφε τα εξής: «Πριν από τη σύνθεση αυτής της όπερας, ο Σαμάρας είχε ήδη δοκιμάσει την ιδιαίτερη ευχέρειά του στη σύνθεση γράφοντας τη μουσική για ένα έργο με τον τίτλο *Medgè,* που θα παρουσιαστεί στις σκηνές των θεάτρων μας, όπως ακριβώς συνέβη και με τις πρώτες όπερες του Bizet, οι οποίες έγιναν διάσημες μετά τη θριαμβευτική επιτυχία της *Carmen*. Ο Ferdinando Fontana θα αναλάβει άμεσα την ιταλική μετρική απόδοση της *Medgè*.»

[29] Η πρώτη πληροφορία για τη σύνθεση της *Medgè* είχε ήδη δοθεί από τον Παρισινό τύπο. Βλ. *Le Ménestrel 23* (6/5/1883), στη στήλη *Concerts et Soirèes* από ένα δημοσιογράφο ονόματι J. Mayet.

[30] Από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά, κυρίως στη Γαλλία, όλο και περισσότερα έργα με έντονη εξωτική χροιά ανατολικής θεματικής εντάσσονταν στον προγραμματισμό των λυρικών θεάτρων και των αιθουσών συναυλιών, όπως η συμφωνική ωδή *Le désert* (1844) και η όπερα *Lalla Roukh* (1862) του Félicien-César David, η συμφωνική ωδή *Sélam* (1850) και η όπερα *La Statue* (1861) του Ernest Reyer, καθώς και άλλες όπερες όπως: *Le reine de Saba* (1862) και *Le tribut de Zamora* (1881) του Charles Gounod, *Aida* (1871) του Giuseppe Verdi, *Les pêcheurs de perles* (1863) και *Djamileh* (1875) του Georges Bizet, *Die Königin von Saba* (1875) του Karl Goldmark, *Samson et Dalila* του Saint-Saëns (1877), *Sulamith* (1883) του Anton Rubinstein, *Le roi de Lahore* (1877), *Thaïs* (1894) και Cléopâtre (1914) του Jules Massenet, *Lakmé* (1883) του Léo Delibes κ.α.

κειμενογράφου της εποχής εκείνης.[31]

Τα έργα αυτά, τα οποία εντάσσονται στο ευρύ φάσμα του εξωτισμού, δεν αντανακλούν απλώς τη λογοτεχνική τάση, αλλά δείχνουν και τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στην τεχνοτροπία της μουσικής σύνθεσης αυτής της περιόδου, όπου η τονική αρμονία υποχωρούσε έναντι της τροπικής.[32]

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, διάφοροι συνθέτες, ερχόμενοι σε επαφή με τη μουσική κουλτούρα της εγγύς και άπω ανατολής, χαλάρωσαν τα υφολογικά όρια και, συμμετέχοντας σε ορισμένες αισθητικές και ιδεολογικές τάσεις, αξιοποίησαν όλο και πιο πολύ το πεντατονικό σύστημα, με κορυφαίους τους Γάλλους συνθέτες όπως π.χ. ο Camille Saint-Saëns, ο Debussy και λίγο αργότερα ο Ravel.[33] Απλώς αναφέρουμε ότι ο Σαμάρας, το 1884, που ήταν ακόμα στο Παρίσι, δεν θα μπορούσε να αδιαφορήσει για το βραβείο της Ρώμης που κέρδισε ο Debussy με την καντάτα του *L'enfant prodigue* (Άσωτος), όπου, ειδικά στο μέρος *Cortêge et Air de danse*, έκανε χρήση πεντατονικών κλιμάκων.

Στην όπερα *Medgè*, τα πεντατονικά στοιχεία χρησιμοποιούνται κατεξοχήν ως μουσικές νύξεις για το εξωτικό τοπικό χρώμα (όπως π.χ. ινδικός πολιτισμός, λαός, πρωταγωνίστριες του έργου Medgè και Vazanta, κλπ).[34] Αν αναλογιστούμε τις αισθητικές τάσεις της εποχής εκείνης και εξετάσουμε τις όπερες που παρουσιάζουν πεντατονικά στοιχεία από τα μέσα του 19ου αιώνα —προ και μετά *Medgè*— όπως παρατίθενται συνοπτικά στον ακόλουθο πίνακα,[35] οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Σαμάρας, χάρη στις σπουδές του στο Παρίσι, τελικά διακρίθηκε στην πρωτοπορία αυτού του κινήματος, τουλάχιστον όσον αφορά στην αξιοποίηση του πεντατονισμού στην όπερα και μάλιστα στην Ιταλία.[36]

(α) Προ *Medgè*

Έτος	**Όπερα**	**Συνθέτης**
1862	*Lalla Roukh*	Félicien César David
1872	*La princesse jaune*[37]	Saint Saëns
1875	*Djamileh*	Georges Bizet

[31] Το πλήρες όνομά του είναι Elzéar Charles Joseph Bonnier. Το βασικό του επάγγελμα ήταν δικηγόρος, με το όνομα Bonnier Ortolan, ενώ, ως συγγραφέας θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων, υπέγραφε ως Pierre Elzéar. Το ντεμπούτο του στα γράμματα το έκανε με μικρά μονόπρακτα έργα: *Les Ecoliers d'amour* (1875), *Le Cousin Florestan* (1877), *Racine sifflé* και μια τρίπρακτη κωμωδία *Le Grand Frère*, η οποία ανέβηκε στο Odéon το 1876. Μετέφερε στο θέατρο το *Nabab* του Alphonse Daudet (1881), καθώς και το *Bug-Jargal* του Victor Hugo σε δράμα με 7 εικόνες (1881), σε συνεργασία με τον Richard Lesclide. Παρουσίασε στο θέατρο Ambigu, το *Jack Tempête*, έργο σε επτά πράξεις (1882), και στο θέατρο Renaissance την τρίπρακτη οπερέττα-μπούφα *La Tour de Babel* (1889). Συνέγραψε επίσης μυθιστορήματα, όπως τα: *Christine Bernard* (1882), *La Femme de Roland* (1882), *Le Briou* (1883) και *L'Oncle d'Australie* (1886). Βλ. http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Elzear%20Pierre.html (πρόσβαση 21/5/2013).

[32] Βλ. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, αγγλ. μτφρ. Bradford Robinson, University of California Press, California 1989, σελ. 304.

[33] Βλ. Jeremy Day O' Connel, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*, University of Rochester Press, Rochester 2007, σελ. 1, 213–227.

[34] Βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 141–145.

[35] Βλ. O' Connel, ό.π.

[36] Αξιοσημείωτη είναι και η οπερέτα *Ba-ta-clan* (1855) με κινέζικα στοιχεία, σε μουσική του Jacques Offenbach, σε γαλλικό λιμπρέτο του Ludovic Halévy.

[37] Η όπερα *La princesse jaune* (*Η κίτρινη πριγκίπισσα*) παρουσιάσθηκε στο θέατρο Salle Favart του Παρισιού στις 12 Ιουνίου του 1872, χωρίς επιτυχία (μόλις πέντε παραστάσεις). Βλ. Vincent Giroud, *French Opera: A Short History,* Yale University Press, New Haven and London 2010, σελ. 195–220.

1877	*Samson and Delilah*[38]	Saint Saëns
1885	*The Mikado*[39]	Arthur Sullivan

(β) Μετά *Medgè* (1888)

Έτος	**Όπερα**	**Συνθέτης**
1893	*Madame Chrysanthème*[40]	André Messager
1899	*Iris*	Pietro Mascagni
1900	*Tosca*	Giacomo Puccini
1904	*Madama Butterfly*	Giacomo Puccini
1917	*La Rondine*	Giacomo Puccini
1926	*Turandot*	Giacomo Puccini

Πίνακας 2: Όπερες με πεντατονικά στοιχεία

Μέχρι το 1888, το ιταλικό μουσικόφιλο κοινό της όπερας δεν είχε βιώσει τόσο έντονα πεντατονικά ακούσματα όπως αυτά της *Medgè*, αφού οι πολύ επιτυχημένες όπερες του Giacomo Puccini ακολούθησαν λίγο αργότερα.

Μετά τη *Medgè*, ο Σαμάρας δε χρησιμοποίησε πεντατονικές κλίμακες παρά μόνο σε δυο από τις επόμενες όπερές του. Στη μεν *La Martire* (1894), ως περιστασιακές δραματικές πινελιές, στη δε *Rhea* (1908), με καθαρά ιμπρεσιονιστική διάθεση, προσπαθώντας να δημιουργήσει ένα θολό ηχητικό τοπίο, ανάλογο με την ασάφεια των συναισθημάτων της αντίστοιχης σκηνής.[41]

Αν κάνουμε ένα παραλληλισμό με τον Puccini, θα παρατηρήσουμε ότι ο ιταλός συνθέτης, πέρα από τις εξωτικές νύξεις (*Madama Butterfly*, *La Rondine*, *Turandot*), αξιοποίησε την πεντατονική σκάλα και σε δραματικά στιγμιότυπα χωρίς κανένα εξωτικό υπαινιγμό, όπως π.χ. στην άρια «Vissi d'arte» της Tosca (1900). Συγκεκριμένα για την περίπτωση αυτή, ο Alfredo Mandeli δίνει το χαρακτηρισμό «μη εξωτικός εξωτισμός».[42] Είναι επίσης γνωστό ότι ο Puccini θαύμαζε τον Debussy και είχε μελετήσει πολλές παρτιτούρες των έργων του, ενώ το 1903, όταν δούλευε πάνω στη μουσική της *Madama Butterfly*, τον είχε επισκεφτεί για να ανταλλάξουν απόψεις.[43]

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής περιόδου 1886–1888, στα λυρικά θέατρα της Ιταλίας, οι διαδοχικές μεγάλες επιτυχίες των δυο πρώτων έργων του Σαμάρα: *Flora*

[38] Στο ίδιο. Η όπερα *Samson and Delilah* ενώ παρουσιάσθηκε το 1877 σε γερμανική απόδοση στο Μεγάλο Δουκικό Θέατρο Grossherzogliches στη Βαϊμάρη, έγινε γνωστή μόλις από τη δεκαετία του 1890 και συγκεκριμένα μετά τη Παρισινή πρεμιέρα στο Éden-Théâtre, στις 31 Οκτωβρίου του 1890.

[39] Σε λιμπρέτο του W. S. Gilbert. Μετά την τεράστια επιτυχία της πρεμιέρας στις 14 Μάρτιου του 1885, στο Savoy Theatre του Λονδίνου ακολούθησαν 672 παραστάσεις. Βλ. Donald Jay Grout, & Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, Columbia University Press, 4η έκδ. NewYork 2003, σ.572.

[40] Σε λιμπρέτο των Georges Hartmann και Alexandre André, βασισμένο στην ημι-βιογραφική νουβέλα *Madame Chrysanthème* (1887) του Pierre Loti.

[41] Για τα πεντατονικά στοιχεία ενδεικτικά στη *La Martire* και τη *Rhea,* βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 275–276 και 428 αντίστοιχα.

[42] Βλ. Alfredo Mandeli, «Esotismo non esotico in Puccini», Maehder Jürgen (επιμ), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, atti del I Convegno internazionale sull'opere di Giacomo Puccini*, Pisa Giardini 1985, σελ. 229–234.

[43] Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Mosco Carner, «Portrait of Debussy. 4: Debussy and Puccini». *The Musical Times* 108 (1492), 1967, σελ. 502–505 και Jan van Rij, *Madame Butterfly: Japonisme, Puccini, and the Search for the Real Cho-Cho-San,* Stone Bridge Press, Berkeley 2001, σελ. 54.

Mirabilis και *Medgè,* ενδεχομένως να προσέλκυσαν το ενδιαφέρον και του Puccini, ο οποίος, την εποχή εκείνη, δεν είχε ακόμα αναδείξει το ταλέντο του, καθώς, από το 1884, μόνο μια όπερα, τη *Le villi* (1884), είχε παρουσιάσει στο ιταλικό κοινό. Συνεπώς, για την εποχή εκείνη, η χρήση πεντατονικών κλιμάκων σε ιταλική όπερα μάλλον θα φάνταζε σαν ένα πρωτοποριακό εγχείρημα που τελικά τόλμησε και πέτυχε ο Σαμάρας.

4. Δυο παταγώδεις αποτυχίες —*Edgar* και *Lionella*— σηματοδοτούν το τέλος της συνεργασίας των δυο συνθετών με τον λιμπρετίστα Ferdinando Fontana

Όταν το Νοέμβριο του 1885 ο Puccini παραλάμβανε το λιμπρέτου του *Edgar*[44] από τον Fontana, ο Σαμάρας είχε ολοκληρώσει τη *Flora Mirabilis* και συνέχιζε με την επεξεργασία της παρτιτούρας της *Medgè*, ενώ παράλληλα ξεκίναγε να δουλεύει πάνω στη *Lionella*.[45]

Δυο λιμπρέτα, *Edgar*[46] και *Lionella,* πάλι δια χειρός Ferdinando Fontana, όπου πρωταγωνίστριες είναι δυο τσιγγάνες: από τη μια, η μοιραία και σαγηνεύτρα Tigrana,[47] η οποία στο διάβα της σπέρνει καταστροφές, φτάνοντας σε βίαιη ακρότητα στο τέλος, καθώς σκοτώνει την αντίζηλό της Fidelia, και από την άλλη, η υποδειγματικά ανθρώπινη και ηθική Lionella —αντίθετη στα καθιερωμένα τσιγγάνικα στερεότυπα— που αποποιείται τη φυλή της, επιζητώντας τη θαλπωρή του αγαπημένου της, ενώ προσπαθεί να τον σώσει από το πάθος του τζόγου. Παρόλο που τα δυο αυτά λιμπρέτα γράφτηκαν την ίδια περίοδο, ο Fontana, στον *Edgar*, τοποθετεί τη δράση στην περιοχή της Φλαμανδίας, την εποχή του μεσαίωνα (γύρω στα 1302), συνεχίζοντας το παραμυθολόγιο στα χνάρια των *Le Villi* και *Flora Mirabilis,* ενώ στη *Lionella*, επιλέγει την Ουγγρική ύπαιθρο γύρω στα τέλη του 18ου αιώνα, για μια άκρως ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, δίνοντας έτσι ένα βεριστικό προπομπό (άλλωστε η μουσική σύνθεση της *Lionella* είχε ήδη ολοκληρωθεί πριν από το βεριστικό ξέσπασμα της *Cavalleria Rusticana* το 1890). Η *Lionella*, με τον όλο σκηνικό διάκοσμο της υπαίθρου, τις υποδρομίες, τους αξιωματικούς, τους αγρότες και τους εξωτικούς τσιγγάνους (πράξη 1η), όπου το δράμα εκτυλίσσεται με έντονες σκηνές ωμής βίας (2η και 3η πράξη), συνιστά ένα πολύ χαρακτηριστικό ρεαλιστικό έργο.[48] Όπως αναφέρει ο Ζολά: «Το τραγικό πλαίσιο είναι ένα γεγονός που ξετυλίγεται μέσα στην πραγματικότητά του και που διεγείρει στα πρόσωπα πάθη και συναισθήματα των οποίων η ακριβής ανάλυση θα ήταν το μόνο ενδιαφέρον στο έργο. Και αυτό μόνο μέσα

[44] Βλ. Mallach, ό.π., σελ. 71.

[45] Ο Σαμάρας, την περίοδο 1885–1887, βρισκόταν υπό εξαντλητική εργασιακή πίεση. Στις 31 Μαΐου του 1886, μετά την επιτυχία της *Flora Mirabilis*, ο Σαμάρας είχε υπογράψει συμβόλαιο με τον Sonzogno για να παραδώσει τη νέα του όπερα *Lionella, δράμα* σε 3 πράξεις σε λιμπρέτο του Ferdinando Fontana, τη 1 Σεπτεμβρίου του 1887. Παράλληλα με τις προετοιμασίες για τις παραστάσεις της *Flora Mirabilis*, δούλευε ταυτόχρονα πάνω στη *Medgè* και στη *Lionella*, καθώς ο Edoardo Sonzogno τον πίεζε για να παρουσιάσει τις δυο αυτές όπερες στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό 1888–1889 του θεάτρου Costanzi της Ρώμης. Βλ. Morini, ό.π., σελ. 760 και *Il Teatro illustrato* 93, Σεπτέμβρης του 1888 και *Il Teatro illustrato* 94, Οκτώβριος του 1888.

[46] Η υπόθεση της όπερας *Edgar* στηρίζεται στο έργο *La Coupe et les lèvres* του Alfred de Musset. Για περισσότερα βλ. Mallach, ό.π., σελ. 69–73.

[47] Για τα στερεότυπα των τσιγγάνων ηρωίδων στην όπερα, βλ. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism Images and Reflections*, Cambridge University Press, New York 2009, σελ. 150–174.

[48] Ο «Ρεαλισμός» στη λογοτεχνία αναπτύχθηκε εν μέρει μέσα από το ρομαντισμό και εν μέρει από αντίδραση σε αυτόν, ως αντίκτυπος των εξελίξεων στις φυσικές επιστήμες, και κυρίως από το επιστημονικό και φιλοσοφικό δόγμα του Θετικισμού, με κύριο εισηγητή τον Auguste Comte (1798–1857). Ο αντικειμενικός σκοπός του Ρεαλισμού ήταν η προσέγγιση της πραγματικότητας με αμερόληπτη ακρίβεια. Βλ. Damian Grant, *Ρεαλισμός: Η γλώσσα της κριτικής*, μτφρ. Ράλλη, Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 2003, σελ. 52.

στο σύγχρονο περιβάλλον με το λαό που το περιβάλλει».[49]

Η μουσική υφή του *Edgar* δεν παρουσιάζει τη πυκνότητα των *Le villi,* όπου τα μουσικοδραματουργικά τόξα των μοτίβων και των θεμάτων δημιουργούν συνεχείς παραπομπές. Στον *Edgar,* οι μελωδικές ιδέες είναι προφανώς πιο πλούσιες, ιδιαίτερα στις συναισθηματικές κορυφώσεις και τα δραματικά εφέ που αποτελούν ένα προοίμιο σε εκείνα τα ιδιαίτερα στοιχεία που αργότερα θα αποτελέσουν το χαρακτηριστικό μουσικό γνώρισμα του Puccini.

Στην *Lionella*, ο Σαμάρας δοκίμασε ρηξικέλευθες τεχνικές, αναζητώντας τη συνεκτικότητα στη μουσική σύνθεση προκειμένου να συμβαδίζει με τη δραματουργική γραφή συνεχούς ροής ενός λιμπρέτου που διαχωρίζεται απλώς σε σκηνές και αυτές σε ρέουσα αλληλουχία μεταξύ τους. Παρά τις προσδοκίες που είχε δημιουργήσει στο ιταλικό κοινό με το μελωδικό πλούτο των δυο προηγούμενων πολύ πετυχημένων λυρικών του έργων, ο Σαμάρας, παρακάμπτοντας την εύκολη λύση της μελωδικής άριας, δοκίμασε μια πιο συνεκτική μορφή, από την οποία θα προέκυπταν με φυσικότητα τα διάφορα μουσικά θέματα και υπομνηστικά μοτίβα ως σχολιαστές καταστάσεων, συναισθημάτων, σκέψεων κλπ. Ακόμα και ορισμένα προσωποπαγή μοτίβα, τα αντιμετώπισε ως προέκταση επεξεργασίας και περαιτέρω μετασχηματισμών του ίδιου βασικού δομικού στοιχείου. Ολόκληρη η μουσική της όπερας παρουσιάζει χαρακτηριστικά θεματικής μεταμόρφωσης, αρχής γενομένης από το προαγγελτικό πρελούδιο των 74 μέτρων που αποτελεί ουσιαστικά το σημείο αναφοράς όλου του έργου.[50]

Ο *Edgar* (1889), μετά από τρεις παραστάσεις, αποσύρθηκε.[51] Δυο χρόνια μετά, ο Σαμάρας παρουσίασε τη *Lionella* (1891) και δέχθηκε το πιο δυνατό πλήγμα στην καριέρα του, πληρώνοντας εν μέρει τις λανθασμένες στρατηγικές του εκδότη-ιμπρεσάριου Sonzogno, αλλά και τις τολμηρές επιλογές του στη σύνθεση της όπερας που ξένισαν κοινό και κριτικούς.[52] Το φιάσκο των δυο αυτών έργων σηματοδότησε και το τέλος της συνεργασίας των δυο συνθετών με τον λιμπρετίστα της παρακμιακής scapigliatura Ferdinando Fontana.[53]

5. Ο πρώτος μεγάλος θρίαμβος του Puccini με τη *Manon Lescaut*

Μετά το φιάσκο του *Edgar*, και παρά το βεριστικό ξέσπασμα με την τεράστια επιτυχία της *Cavalleria Rusticana,* το 1890, ο Puccini δεν επέλεξε τον εύκολο δρόμο του βερισμού. Με προτροπή του Riccordi πήγε στο Bayreuth για να ακούσει τους *Die Meistrersinger von Nürnberg* και να βιώσει τη μουσική του Wagner.[54] Εμπλουτισμένος με τις βαγκνέρειες επιρροές, ο Puccini έγραψε την επόμενη και τρίτη κατά σειρά όπερα του, την *Manon Lescaut*, και, παρά την καθιερωμένη στο λυρικό στερέωμα ομώνυμη ηρωίδα *Manon* του Massenet, κατάφερε να σημειώσει τον πρώτο του μεγάλο θρίαμβο το 1893 και να χαρακτηριστεί ως ο καλύτερος συνθέτης της γενιάς του, ανοίγοντας ουσιαστικά το δρόμο για τον αστικό νατουραλισμό στην Ιταλική όπερα, η οποία στη συνέχεια θα αντλούσε τη θεματολογία της από τη γαλλική ιστορία και λογοτεχνία.

[49] Βλ. Emile Zola, *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα Γεωργοπούλου. Ξένια Γεωργοπούλου, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991, σελ. 98.

[50] Βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 186–194.

[51] Βλ. Mallach, σελ. 72.

[52] Βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 38–40.

[53] Ο Puccini, ενώ προσπάθησε να επεξεργαστεί ξανά τον Edgar, βλέποντας τις αδυναμίες του λιμπρέτου, το παράτησε, ενώ στο περιθώριο του σπαρτίτου που χάρισε στη φίλη του Sybil Seligman, παίζοντας με τα αρκτικόλεξα του ονόματος, είχε γράψει τα εξής: **E D**io ti **G**u**AR**di da questa opera (και ο Θεός να σε φυλάει από αυτή την όπερα). Βλ. Mosco Carner, *Puccini*, Holmes & Meier, New York 1958, σελ. 57.

[54] Mallach, ό.π., σελ. 76–77.

6. Η βεριστική ρεβάνς του Σαμάρα με τη *La Martire* και ο όψιμος *Il Tabarro* του Puccini

Παρά τη μεγάλη επιτυχία του Puccini με τη *Manon Lescaut*, ο Σαμάρας πρώτα επέλεξε τις εύληπτες δραματικές πινελιές του βερισμού για μια γρήγορη ρεβάνς με τη *La Martire* (1894), ενώ, μετά το 1900, εστράφη στον αστικό νατουραλισμό.

Ο εκδότης του Σαμάρα, Edoardo Sonzogno, βλέποντας την ένθερμη ανταπόκριση του κοινού στις όπερες του βερισμού[55] και απολαμβάνοντας την ακμή της δικής του Giovane Scuola, παρέκαμψε τον «παρακμιακό» Ferdinando Fontana, όπως άλλωστε είχε κάνει και ο Puccini μετά τον Edgar, και στράφηκε προς έναν από τους πιο φερέλπιδες λιμπρετίστες, τον Luigi Illica, ο οποίος, την περίοδο εκείνη, είχε ήδη στο ενεργητικό αρκετές επιτυχίες, όπως ενδεικτικά: *Il vassalo di Szegith* (1884) του Smareglia, *Cristoforo Colombo* (1892) του Franchetti, *La Wally* (1892) του Catalani και της *Manon Lescaut* (1893) του Puccini.

Στο λιμπρέτο της *La Martire,* ο Illica έδειξε αμέσως το δημιουργικό ταλέντο και το ανανεωτικό του πνεύμα, διανθίζοντας την πλοκή με ρεαλιστικά και πρωτοποριακά για την εποχή του στιγμιότυπα. Ο Σαμάρας, ακολουθώντας τα αισθητικά στερεότυπα του βερισμού,[56] αλλά πάντα με τη χαρακτηριστική του γαλλοτραφή φινέτσα, ολοκλήρωσε την όπερα μέσα σε ένα μήνα.[57] Η όπερα ανέβηκε με το ίδιο δίδυμο της *Cavalleria Rusticana*, τη σοπράνο Gemma Bellincioni στο ρόλο της Natalia και τον τενόρο Roberto Stagno στο ρόλο του Mikael, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία, ενώ ακολούθησαν και περιοδείες σε θέατρα της Ιταλίας και του εξωτερικού. Στον ακόλουθο πίνακα παρατίθενται οι 17 όπερες βερισμού που προηγήθηκαν της *La Martire*:[58]

α/α	**Έργο**	**Συνθέτης**	**Λιμπρετίστας/τες**	**Ημερομηνία**
1	*Mala Pasqua*	Stanislao Gastaldon	G.D. Bartocci Fontana	9 Απριλίου 1890
2	*Labilia*	Nicola Spinelli	Vincenzo Valle	7 Μαΐου 1890
3	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni	Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci	17 Μαΐου 1890
4	*Mala Vita*	Umberto Giordano	Nicola Daspuro	21Φεβρουαρίου 1892
5	*La Tilda*	Francesco Cilea	Angelo Zanardini	7 Απριλίου 1892
6	*Mastro Giorgio*	Domenico Sodero	Giuseppe Di Nunno-Giannattasio	13 Απριλίου 1892
7	*Pagliacci*	Ruggero Leoncavallo	Ruggero Leoncavallo	21 Μαΐου 1892
8	*La bella d'Alghero*	Giovanni Fara Musio	Antonio Boschini	1 Ιουλίου 1892

[55] Η τεράστια επιτυχία της *Cavalleria Rusticana* του Mascagni (πρώτη: 1890 στο θέατρο Costanzi της Ρώμης), με περιοδείες σε 40 περίπου πόλεις της Ιταλίας, και στη συνέχεια στη Γερμανία, την Αυστρία και από το Μπουένος Άιρες μέχρι την Αγία Πετρούπολη, παρακίνησε πολλούς νέους συνθέτες και λιμπρετίστες να στραφούν σε παρόμοια υφολογικά στοιχεία, τόσο σε επίπεδο μουσικής σύνθεσης, όσο και σε επίπεδο δραματουργικής πλοκής, πυροδοτώντας ουσιαστικά το οπερατικό κίνημα του «Βερισμού».

[56] Για περισσότερες πληροφορίες περί του ιταλικού μουσικού βερισμού και τη *La Martire*, βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 233–252.

[57] Ο Mascagni, την περίοδο που έγραφε την *Iris*, είχε πει πώς δεν θα γίνει σαν τον Boito που κλωσάει εδώ και 25 χρόνια ένα *Nerone*, αλλά ούτε σαν τον Σπύρο Σαμάρα που ξεπετά μια *Martire* σε 30 μέρες. Βλ. Mascagni, *Epistolario*, τομ. 1, Mario Morini , Roberto Iovino, Alberto Paloscia (επιμ.), LIM, Lucca 1996, σελ. 183–184 και στο Gherardo Ghirardini, *Invito all'ascolto di Mascagni*, Mursia, Milano 1988, σελ. 58.

[58] Βλ. Stefano Scardovi, *L'opera dei Bassifondi: Il melodrama 'plebeo' nel verismo musicale Italiana*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994, σελ. 64–143.

9	*I Rantzau*	Pietro Mascagni	Tozzetti, Menasci	10 Νοεμβρίου 1892
10	*Tradita!*	Ferrucio Cusinati	Ferrucio Cusinati	12 Νοεμβρίου 1892
11	*A Santa Lucia*	Pierantonio Tasca	Enrico Golisciani	15 Νοεμβρίου 1892
12	*Alla Macchia*	Giovanni Ercolani	Antonio Scapolo	25 Δεκεμβρίου 1892
13	*Treccie Nere*	Vincenzo Gianferrari	Erminio Manzini	8 Φεβρουαρίου 1893
14	*Festa a Marina*	Gellio Benvenuto Coronaro	V. Fontana	21 Μαρτίου 1893
15	*Tristi Nozze*	Ugo Dallanoce	Ugo Dallanoce	23 Μαρτίου 1893
16	*Malia*	Francesco Paolo Frontini	Luigi Capuana	30 Μαΐου 1893
17	*A basso porto*	Nicola Spinelli	Eugenio Checchi	18 Απριλίου 1894
18	***La Martire***	**Σπύρος Σαμάρας**	**Luigi Illica**	**23 Μαΐου 1894**

Πίνακας 3. Οι βεριστικές όπερες πριν από τη *La Martire*

Μετά τη *La Martire*, ο Σαμάρας δεν ασχολήθηκε ξανά με το βερισμό. Ακολούθησαν πολλές όπερες αυτής της «πληβειακής» τυπολογίας, ενώ ο Puccini αρκετά όψιμα επέλεξε να ασχοληθεί με το είδος αυτό στον *Il Tabarro* (1918). Από την αντιπαραβολή της *La Martire* των Σαμάρα/Illica με τον κατά 24 χρόνια μεταγενέστερο *Il Tabarro* των Puccini/Adami προκύπτουν σημαντικά συγκριτικά στοιχεία. Για παράδειγμα, στη *La Martire*, η χορωδία διαδραματίζει ενεργό μέρος στη πλοκή του έργου. Με το άνοιγμα της αυλαίας, οι φορτοεκφορτωτές του λιμανιού (ανδρική χορωδία), περνώντας από χέρι σε χέρι τους σάκους με σπόρους, στηλιτεύουν τη σκληρότητα των συνθηκών εργασίας:

«Ne abbruccia il sole meridiano! disumano lavoro»	*Ο ήλιος καίει! Τι απάνθρωπη εργασία*

Ενώ αμέσως ο Tristan, συμπάσχοντας, απαντά:

Questo crudel lavoro eterno della state e del verno!	*Σκληρή, ατέλειωτη δουλειά χειμώνα-καλοκαίρι*
A volta il ghiaccio e il fischio del nevischio,	*από τη μια στο βοριά και το παγωμένο χιόνι*
poscia questa feroce vampa infuocata che avvampa!...	*και μετά στο άγριο καμίνι της πύρινης φωτιάς που ανάβει!...*

Μια παρόμοια σκηνή υπάρχει στην αρχή του *Il Tabarro,* όπου οι φορτοεκφορτωτές καθώς κουβαλούν με κόπο τους σάκους από το αμπάρι στη προβλήτα, αναφέρονται στις δυσκολίες της δουλειάς τραγουδώντας με ιαμβικούς στίχους:

Oh*! Issa! Oh! Un giro ancor!*	*Ω! Τράβα! Ακόμα ένα γύρο!*
Se lavoriam senza ardore,	*Αν δουλεύουμε χωρίς πάθος*
si resterà ad ormeggiare…	*θα παραμείνει αγκυροβολημένο…*

Η σκηνή με την επικριτική στάση του Tristan απέναντι στη φύση της δουλειάς του και τη συμπεριφορά των εργατών είναι θεματολογικά πρωτοποριακή και αποδίδεται με ένα χαλαρό ποιητικό μέτρο που στηρίζεται κυρίως σε 11σύλλαβους στίχους όπου

αξιοποιούνται τα φαινόμενα της παρήχησης (όπως π.χ. v'han-violenti, lavoratori-lottatori, sovra-suol-sudore κλπ):

V'han detto che violenti	*Σας είπαν πως βίαιοι*
sono i lavoratori del Danubio ….	*είναι του Δούναβη οι εργάτες…*
Della miseria figli e del lavore	*Παιδιά της φτώχιας και της εργατιάς*
Affaticati e vinti lottatori	*καταπονημένοι και νικημένοι βιοπαλαιστές*
È vero siam violent! – Tal la sorte	*Αλήθεια, βίαιοι είμαστε! –Έτσι της μοίρας*
…	*…*
Ah, il nostro inferno è questo!	*Αχ, αυτή είναι η δική μας κόλαση!*

Η παραπάνω σκηνή του Tristan παραπέμπει στη γνωστή ρομάντζα του Luigi (*Il Tabarro*):

Hai ben ragione; meglio non pensare,	*Έχεις δίκιο. Καλύτερα να μη σκεπτόμαστε*
piegare il capo ed incurvar la schiena.	*να σκύβουμε το κεφάλι και να λυγίζουμε τη μέση*
Per noi la vita non ha più valore,	*Για μας η ζωή δεν έχει καμία αξία*
ed ogni gioia si converte in pena.	*και κάθε χαρά γίνεται λύπη.*
I sacchi in groppa e giù la testa a terra!	*Οι σάκοι στον ώμο και το κεφάλι καταγής*
Se guardi in alto, bada alla frustata.	*έτσι και κοιτάξουμε πάνω, το μαστίγιο περιμένει,*
Il pane lo guadagni col sudore,	*το ψωμί βγαίνει με ιδρώτα*
e l'ora dell'amore va rubata!	*και ο έρωτας στα κλεφτά*
Va rubata fra spasimi e paure	*στα κλεφτά με αγωνία και φόβο*
che offuscano l'ebbrezza più divina.	*αμαυρώνοντας τη θεία αυτή μέθη*
Tutto è conteso, tutto ci è rapito	*Όλα με αγώνα, και όλα χαμένα*
la giornata è già buia alla mattina!	*η μέρα είναι ήδη μαύρη από το πρωί*
Hai ben ragione; meglio non pensare.	*Έχεις δίκιο. Καλύτερα να μη σκεπτόμαστε*
Piegare il capo ed incurvar la schiena!	*να σκύβουμε το κεφάλι και να λυγίζουμε τη μέση*

Σε κανένα έργο του βερισμού, δεν υπάρχει προλεταριακό ensemble με τόση γρήγορη δράση επί σκηνής, όπως αυτό στο τέλος της 1ης πράξης της *La Martire*, όπου οι εργάτες, για να περιφρουρήσουν τα συμφέροντά τους στο χώρο της εργασίας, φωνάζουν: «Vogliam fatta Giustizia...» («Το δίκιο μας ζητάμε...»). Στο σύνολο αυτό, όπου συμμετέχουν αντιστικτικά και όλοι οι πρωταγωνιστές τους έργου, κάθε φωνητική

γραμμή προσιδιάζει στα συναισθήματα και τους συνειρμούς του αντίστοιχου προσώπου, ενώ η χορωδία, μαζί με την ορχήστρα, υφαίνουν το βασικό μουσικό ιστό.

Στη *La Martire*, ο Σαμάρας ουσιαστικά συνθέτει με κινηματογραφική διάθεση, ακολουθώντας κατά πόδας τον οπτικό φακό του Illica που ξεδιπλώνει το ένα πλάνο μετά το άλλο με σχολαστική λεπτομέρεια.

7. Η πορεία της ιταλικής κωμικής όπερα μετά την κληρονομιά του Verdi με τον *Falstaff* στη Giovane Scuola

Ένα αξιοπερίεργο γεγονός είναι ότι για μια ολόκληρη δεκαετία (1880–1890) δεν παίχτηκε ούτε μια παράσταση όπερας-μπούφα στο Μιλάνο και τη Βενετία. Η πρώτη κωμική όπερα που ανέβηκε στη Σκάλα του Μιλάνου την περίοδο εκείνη ήταν ο *Falstaff* (1893) του Verdi που ήταν και το τελευταίο κληροδότημα του μεγάλου αυτού συνθέτη στη νέα γενιά της Giovane Scuola. Ο Σαμάρας είναι ο πρώτος συνθέτης από τη γενιά αυτή που τόλμησε να αναμετρηθεί με το είδος της κωμικής όπερας. Σε συνεργασία με τους λιμπρετίστες E. A. Butti και Gustavo Macchi, έγραψε την κωμική όπερα *La furia domata* σε 3 πράξεις, η οποία βασίζεται στο *Ημέρωμα της στρίγγλας* του William Shakespeare. Η όπερα ανέβηκε στις 19 Νοεμβρίου του 1895 στο Θέατρο Lirico Internazionale του Μιλάνου, αλλά οι κριτικές ήταν αποθαρρυντικές.[59]

Μετά τον Σαμάρα, ακολούθησε ο Franchetti με τον *Le monsieur de Pourceaugnac*, το 1897, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Κατόπιν θέλησε να δοκιμάσει ο Mascagni, προετοιμάζοντας με πολύ φιλόδοξα σχέδια τους *Le Maschere,* το 1901, έτσι ώστε η πρεμιέρα να γίνει ταυτόχρονα σε έξι θέατρα. Ωστόσο, εκτός από αυτή της Ρώμης, με τον ίδιο στη διεύθυνση της ορχήστρας, όλες οι άλλες ήταν ένα μεγάλο φιάσκο. Τελικά, η άνοιξη στην ιταλική κωμική όπερα ήλθε από τον Wolf-Ferrari, ο οποίος στράφηκε στις κωμωδίες του Goldoni και συνέθεσε τις *Le donne curiose* (1903), *I quatro rusteghi* (1906) και, μετά, το αριστούργημά του *Il segreto di Susanna* (1909). Μετά το θάνατο του Σαμάρα, ο Puccini όψιμα στράφηκε στην κωμική όπερα σημειώνοντας άλλη μια μεγάλη επιτυχία με τον *Gianni Schicchi* (1918).

8. Ο Σαμάρας στα αστικονατουραλιστικά χνάρια του Puccini

Μετά την αποτυχία της *Furia domata* (1895), ο μεν Σαμάρας για επτά χρόνια δεν εμφανίσθηκε στο προσκήνιο με νέο έργο, ενώ ο Puccini, στο διάστημα αυτό, καθιέρωσε το όνομά του στον κόσμο της όπερας με τις επόμενες δυο αστικονατουραλιστικές του όπερες: *La bohème* (1896) και *Tosca* (1900). Τρία χρόνια μετά, ο Σαμάρας ακολούθησε στους ίδιους δρόμους, με τις λυρικές όπερες *Storia d'amore* (1903) και *Mademoiselle de Belle-Isle* (1905), αλλά, μουσικά «πολιτογραφημένος» ως γάλλος συνθέτης, καθώς, ήδη από τα μέσα τις δεκαετίας του 1890, είχε μετεγκατασταθεί στο Παρίσι, ενώ έγραψε τη μουσική και των δυο αυτών νέων έργων του πάνω στο γαλλικό λιμπρέτο του φίλου και συνεργάτη του λιμπρετίστα Paul Millet (οι πρεμιέρες και των δυο έργων έγιναν σε

[59] Για παράδειγμα, η *Gazzetta Musicale* του Ricordi έγραφε: «...αναμφισβήτητα ο Σαμαράς είχε την τύχη να έχει στη διάθεσή του ένα ασυνήθιστο λιμπρέτο, καθώς και ένα καλό σύνολο ερμηνευτών. Παρόλα αυτά, το έργο δεν είχε καλή τύχη, όπως έδιναν ελπίδες ορισμένα μέρη της πρώτης πράξης ...». Βλ. Gazzetta Musicale di Milano, 28/11/1895, όπως παρατίθεται στο Morini, ό.π., σελ. 762. Επίσης, ο γαλλικός τύπος, στην ίδια περίπου κριτική γραμμή, ανέφερε: «Η καινούργια όπερα του κ. Σπύρου Σαμάρα, *La Furia domata*(...) δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει στο Θέατρο Lirico του Μιλάνου την επιτυχία που αναμενόταν. Ειπώθηκαν πολλά καλά για την πραγματική λογοτεχνική αξία του ευφυούς λιμπρέτου των Butti και Macchi, αλλά οι κριτικές του τύπου θεωρούν ότι το είδος της μουσικής κωμωδίας δεν ταιριάζει στο νέο συνθέτη, ο οποίος έχει αποδείξει έξοχα την αξία του σε άλλα έργα». Βλ. *Le Ménestrel 48* (1/12/1895).

ιταλική μετρική απόδοση του Amintore Galli).

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς οι δεσμοί της αστικής τάξης με τις αξίες της ιεραρχικής και παραδοσιακής κοινωνίας άρχισαν να χαλαρώνουν, το κοινό της όπερας έδειχνε την προτίμησή του όλο και πιο πολύ σε μελοδράματα που παρείχαν αισθηματικές συγκινήσεις, παρά σκηνές ηθικής δικαίωσης.[60] Ως εκ τούτου, η όπερα, ως ένα κατεξοχήν μουσικοπαραστατικό θέαμα που άρμοζε στη κοινωνική θέση της προϊούσας αστικής τάξης, άρχισε να παρουσιάζει αισθητικές τάσεις που έδειχναν ένα σταδιακό παραγκωνισμό της βιαιότητας του βερισμού, υπέρ ενός ρεαλισμού ή νατουραλισμού με έντονο αισθηματικό χρώμα.[61] Την περίοδο της μαζικής παραγωγής βεριστικών μελοδραμάτων, οι νατουραλιστικές όπερες του Puccini *Manon Lescaut* (1893), *La bohème* (1896) και οι «κινηματογραφικές» καινοτομίες του *Andrea Chénier* (1896)[62] πυροδότησαν, μέσα σε διάστημα λιγότερο από μια δεκαετία, ένα νέο ρεπερτόριο, για το αστικό κοινό της Ιταλίας, που διαδόθηκε ταχύτατα όχι μόνο στην Ιταλική χερσόνησο αλλά και σε όλη την Ευρώπη, τις χώρες της Μεσογείου και της Αμερικής.[63]

Με τη *Storia d'amore, o* Σαμάρας, μαζί με τον Paul Milliet, διεύρυναν τις δυνατότητες της κινηματογραφικής διάστασης που άρχισαν να παρουσιάζουν οι αστικονατουραλιστικές όπερες, αρχής γενομένης με τον *Andrea Chénier* του Giordano που πρωτοπαρουσιάσθηκε τον Μάρτιο του 1896 και συμπίπτει με την πρώτη προβολή ταινίας από τους αντιπροσώπους των αδελφών Lumière στην Ιταλία.[64]

Το ιστορικό σημείο αναφοράς της *Storia d'amore* είναι η μάχη στις όχθες του Adige, κοντά στη Βερόνα, στις 17 Απριλίου του 1797, την επομένη του Πάσχα, κατά την οποία η στρατιά του Ναπολέοντα κατατρόπωσε τα στρατεύματα της Βενετίας και των συμμάχων της. Συγκριτικά με την *Tosca* του Puccini, όπου γίνεται αναφορά στην οριστική ήττα των Ιταλών στην μάχη του Marengo (στις 14 Ιουνίου 1800), και οι δυο όπερες ουσιαστικά εστιάζουν στο ίδιο ιστορικό γεγονός, δηλαδή, στην εισβολή των στρατευμάτων του Βοναπάρτη στην Ιταλία. Αλλά η πλοκή στις δυο όπερες εκτυλίσσεται σε αντίπαλα στρατόπεδα. Στην μεν *Tosca* τονίζεται η πολιτική χροιά των γεγονότων με τους βοναπαρτικούς και τους επαναστάτες, ενώ στη *Storia d'amo*re προβάλλεται ο πατριωτισμός των Ιταλών που θέλουν να υπερασπιστούν τα ιερά και τα όσια της πατρίδας τους ενάντια στον εισβολέα Βοναπάρτη.

Η ατμόσφαιρα του επικείμενου πολέμου και η στρατολόγηση των νέων, το πεδίο των μαχών και η αρνητική για την Ιταλία έκβαση του πολέμου μέσα από τη συγκλονιστική αφήγηση του Massimo, λειτουργούν σαν κινηματογραφικά πλάνα που

[60] Η μαζική αντιμετώπιση του προβλήματος του αναλφαβητισμού και η ταχεία ανάπτυξη της αστικής τάξης, που εδραιώθηκε μέχρι τα ανώτερα πολιτικά και κρατικά αξιώματα, υπαγόρευαν σύγχρονες μεθόδους μάρκετινγκ και προώθησης εμπορικών προϊόντων. Η fin de siècle Ιταλική όπερα ήταν πλέον ένα εμπορικό προϊόν. Βλ. Mallach, ό.π., σελ. 122–150.

[61] Η διαφορά ανάμεσα στο ρεαλισμό και το νατουραλισμό έγκειται κυρίως στην επιβολή πάνω στην ουδέτερη στάση του ρεαλισμού μιας μεταφυσικής θεώρησης του ανθρώπου που παρατηρείται στο νατουραλισμό, είτε με την αφηρημένη έννοια της φυσιοκρατίας είτε με την πιο εξειδικευμένη, όπως του απαισιόδοξου κοινωνικού και υλικού ντετερμινισμού. Βλ. Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 283.

[62] Η όπερα *Andrea Chénier* θεωρείται η πρώτη κινηματογραφική όπερα, βλ. Ruben Tedeschi, *Addio fiorito asil: Il melodrama italiano da Boito al verismo*, Felrtinelli, Milano 1978, σελ. 95–100 και Francesco Mastromatteo, *Umberto Giordano tra verismo e cinematografia*, Bastogi Editrice Italiana, Roma 2003, σελ. 31–41.

[63] Βλ. Mallach, ό.π.

[64] Σχετικά με τα θέατρα της Ιταλίας και την μετάβαση από την όπερα στο κινηματογράφο, βλ. Pierre Sorlin, *Italian National Cinema, 1896–1996*, Routledge, London 1996, σελ. 20.

επηρεάζουν καθοριστικά τις εξελίξεις στις σχέσεις ανάμεσα στους ήρωες του έργου: Andréa, Biondinette και Gianni.[65] Τόσο τα σκηνικά και κοστούμια εποχής, όσο και οι εναλλαγές φωτισμού ημέρας-νύχτας. που δημιουργούν έναν καμβά προβολής των ιστορικών γεγονότων, συμβάλλουν ουσιαστικά στη κινηματογραφική διάσταση της όπερας. Ιδιαίτερα, δε, ολόκληρη η 2η πράξη της *Storia d'amore*, με τις τέσσερεις εικόνες και τα επιμέρους επεισόδια, λειτουργεί αφενός σκηνοθετικά σαν ένας κινηματογραφικός φακός που προβάλει το πεδίο της μάχης και τα οράματα του τραυματισμένου και καταπονημένου Andréa, αφετέρου μουσικά ως ένα συμφωνικό ποίημα με άκρως περιγραφική μουσική. Σε όλη τη 2η πράξη, ο ρηξικέλευθος Σαμάρας δίνει τον πρωτεύοντα ρόλο στη μουσική που απλώς πλαισιώνεται από τη προβαλλόμενη σκηνική δράση σε μορφή παντομίμας.[66] Το γεγονός αυτό εντάσσει τον Σαμάρα στην πρωτοπορία των μουσικών εξελίξεων στην Ιταλία, καθώς στις όπερες της νεότερης γενιάς των συνθετών μετά τη Giovane Scuola —όπως π.χ., Italo Montemezzi (1875–1952), Franco Alfano (1876–1956) και Ricardo Zandonai (1883–1944), ιδιαιτέρως στην όπερα του τελευταίου, τη *Francesca da Rimini* (1914)— παρατηρείται αυτή η καινοτομία κατά την οποία ολόκληρες πράξεις λειτουργούν ως συμφωνικά ποιήματα.[67]

Η επόμενη όπερα του Σαμάρα, η *Mademoiselle de Belle-Isle* ουσιαστικά είναι μια μεταφορά σε λιμπρέτο από το ομώνυμο πεντάπρακτο θεατρικό έργο του Allexandre Dumas (πατέρα).[68] Συνεπώς, πέρα των χαρακτηρισμών όπως «αστική» ή «νατουραλιστική με στοιχεία ιστορισμού», η *Mademoiselle de Belle-Isle* μπορεί να θεωρηθεί και μια κατεξοχήν λογοτεχνική όπερα. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται τον Ιούνιο του 1726, κατά την περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου XV και συγκεκριμένα στον Πύργο Chantilly, κοντά στο Παρίσι. Η πλοκή του έργου στηρίζεται σε μια από τις πολλές ερωτικές «περιπέτειες» του Δούκα Richelieu, Louis-Francois-Armand du Plessis (1696–1788).

Η *Mademoiselle de Belle-Isle*, όπως και η *Storia d'amore*, είναι μια καθαρά γαλλική όπερα, ένα λυρικό δράμα ή μια λυρική κωμωδία (ανάλογα με την τελική έκβαση, δηλαδή τραγικό ή ήπιο τέλος αντίστοιχα),[69] καθώς είναι γραμμένη στη γαλλική γλώσσα. Όλο

[65] Βλ. Μουσικοδραματολογική ανάλυση με περιγραφή της υπόθεσης στο Φιστουρής, ό.π., σελ. 295–328.

[66] Πολύ εύστοχα ο αρχιμουσικός Βύρων Φιδετζής επισημαίνει: «...Η συγκεκριμένη μουσική όχι απλώς δεν ρέει τονίζοντας ή χρωματίζοντας το λόγο, αλλά παίρνει η ίδια την απόλυτη πρωτοβουλία του περαιτέρω δραματικού και εν γένει θεατρικού γίγνεσθαι, πράγμα ίσως δίχως προηγούμενο στο παγκόσμιο μελοδραματολόγιο. Βέβαια θα ήταν δυνατό να αντιλεχθεί ότι το θεατρικό μέρος της συνέχειας το αναλαμβάνει ενδεχομένως η παντομίμα· ακόμη όμως και έτσι νάναι, προκειμένου περί μουσικοδραματικού έργου η απονομή τέτοιων προνομίων στη μουσική έναντι του λόγου δεν παύει να αποτελεί κάτι το εξαιρετικά μοναδικό. Διότι υπάρχει κεφαλαιώδης διαφορά ανάμεσα σε μια μουσική αντίληψη που αποδέχεται εκ προοιμίου την ύπαρξη μιας σκηνικής ή και κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης ως παράγοντα δευτερεύουσας σημασίας, εφόσον η ίδια αυτοτοποθετείται μέσα σ' ένα σύνολο ως ντεκόρ ή ως φόντο του λόγου και της δράσης, και σ' ένα μελόδραμα – όπως εδώ, όπου ο λόγος παύει εντελώς και ο ηγεμών ήχος οδηγεί τον ακροατή-θεατή έχοντας την όποια κίνηση ή παντομίμα ως ντεκόρ και φόντο δικό του. Φτάνουμε δηλαδή στη συγκεκριμένη περίπτωση σε μια αντιστροφή πλείστων παραδοσιακών δεδομένων που διέπουν το θέατρο, το λόγο και τη μουσική». Βλ. Φιδετζής, «Η Ξανθούλα: Μια ιστορία αγάπης», στο συνοδευτικό έντυπο της επαγγελματικής ηχογράφησης, LYRA, Αθήνα 1998, σελ. 26–27.

[67] Βλ. Piero Santi, «La generazione di Zandonai», στο Renato Chiesa (επιμ.), *Atti del convegno di studi sulla figura e l'opera di Ricardo Zandonai*, Unicopli, Milano 1984, σελ. 106.

[68] Η πρεμιέρα της θεατρικής κωμωδίας δόθηκε στο Théâtre Français στις 2 Απριλίου του 1839, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία, και έκτοτε απετέλεσε ένα από τα τακτικά έργα του ρεπερτορίου της Comédie Française του Παρισιού. Βλ. Alexandre Dumas, Mademoiselle de Belle-Isle: Drame En 5 Actes, En Prose, Paris, Tha(c)A[tre-Franaais, 2 Avril 1839, Hachette Livre - Bnf, 2016.

[69] Και οι δυο όπερες έχουν γραφτεί με δυο φινάλε, ένα ήπιο και ένα τραγικό.

αυτό το ιστορικό φόντο με τα ειδικά κοστούμια και σκηνικά εποχής, πάνω στο οποίο υφαίνεται η πλοκή με σκηνές έντονου συναισθηματισμού και αισθησιασμού που αναπτύσσονται μέσα από ένα κινηματογραφικό φακό με νατουραλιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία, κατατάσσουν και την όπερα αυτή στην κατηγορία των αστικών λυρικών μελοδραμάτων στα πρότυπα της *Manon* του Massenet και του *Andrea Chénier* των Giordano/Illica.

Ο Σαμάρας, και στις δυο αυτές όπερές του, συνεχίζοντας στο ύφος των λυρικών δραμάτων, ακολούθησε απλώς τις τάσεις του νατουραλισμού, διευρύνοντας τις νέες κινηματογραφικές τάσεις της ιταλικής και γαλλικής όπερα, τόσο σε συμφωνικό, όσο και μουσικοδραματουργικό επίπεδο.

9. Η *Rhea* στο πρότυπο του τριστάνιου έρωτα

Μετά τον εξωτικό νατουραλισμό της *Madama Butterfly* (1904) του Puccini, ο Σαμάρας απάντησε με την εξωτική για τους ευρωπαίους *Rhea* (1908), αλλά έμμεσα (σε ιταλικό λιμπρέτο) εκφράσθηκε εθνικιστικά. Αν η όπερα εξεταστεί υπό το πρίσμα μιας κοσμοπολίτικης ιταλικής μελοδραματικής δημιουργίας (με παραγωγό-εντολέα έναν Ιταλό, ενώ οι δυο καταξιωμένοι δημιουργοί, ο μεν Σαμάρας είναι Έλληνας, αλλά και κοσμοπολίτης, ο δε Paul Millet είναι Γάλλος) που πραγματεύεται ένα μελοδραματικό θέμα σε μια Ελλάδα που εντάσσεται απλά στην ευρεία περιοχή της Ανατολής (Orient), τότε τα παραπάνω στοιχεία συνιστούν έκφραση εξωτισμού. Αν όμως εξεταστεί υπό το πρίσμα μιας Ελληνικής δημιουργίας —δηλ. ενός Έλληνα συνθέτη, όπως είναι ο Σαμάρας που έχει βιωματικές ηχητικές εμπειρίες από την ελληνική παραδοσιακή μουσική[70]— συνιστά μια προσπάθεια συνειδητής έκφρασης εθνικής μουσικής, έστω και με το πρόσχημα του εξωτισμού. Ο Σαμάρας αδράχνει την ευκαιρία να εκφραστεί εθνικά ακόμα και αν αυτό πραγματώνεται μέσα από ένα ιταλικό λιμπρέτο, του οποίου την υπόθεση ουσιαστικά ο ίδιος υπαγόρευσε στον Paul Millet, καθώς το ήθελε από άκρη ως άκρη ελληνικό.[71]

Κατά την περίοδο αυτή, στην Ιταλία άρχισαν να γίνονται ζυμώσεις πολλαπλών τάσεων, όπως του ιδεαλισμού, του αισθητισμού και του εθνικισμού.[72] Οι scapigliati είχαν αποσυρθεί από το προσκήνιο, ενώ η νέα γενιά της διανόησης προσπαθούσε να προωθήσει δυναμικά τις ιδέες της, μέσω του έντυπου τύπου, προς ένα διψασμένο για ενημέρωση κοινό που συνεχώς μεγάλωνε.[73]

Ένας σημαντικός αντίκτυπος στο χώρο της δραματολογίας που επηρέασε και το ιταλικό μελόδραμα ήταν αφενός η αποκήρυξη της ρεαλιστικής εγκόσμιας κοινοτοπίας

[70] Ο Σαμάρας είχε ασχοληθεί ειδικά με το θέμα της εναρμόνισης τραγουδιών για τον φίλο του Άραμη, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος σε μια συνέντευξή το 1907: «...Πρέπει νὰ συλλεχθῶσιν ὅλα τὰ δημοτικὰ ἠμῶν ἄσματα μέ γνήσιαν τὴν μελωδίαν αὐτῶν, ὡς καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ὁποία ἔχουσι συλλεχθή ἕως τώρα ὑπό τινῶν, ὡς λ.χ. ὑπο τοῦ Ἀραμι (Π. Αραβαντινού), ὸ ὁποίος ἔχει συλλογήν ἀσμάτων τινῶν μὲ πολὺ· καλὰς μελωδίας, πολλών τῶν ὁποίων τὴν ἐναρμόνισιν καὶ ἐγώ αὐτός ἔκαμα καὶ ἐπεξεργάσθην». Βλ. περιοδικό *Εθνική Μούσα*, αριθμ. 1, έτος 1, Μάρτιος 1909, σελ. 8.

[71] Για τη *Rhea*, η Σοφία Σπανούδη αναφέρει τα εξής: «Ο Σαμάρας μάς έλεγε ότι υπαγόρευσε ο ίδιος στον λιμπρεττίστα του Πώλ Μιλλιέ, την υπόθεση του έργου του, που το ήθελε Ελληνικό απ' άκρη ως άκρη. Η υπόθεση αυτή ξετυλίγεται στη Χίο, σε τρεις συνεχείς μέρες, κατά τα τέλη του δέκατου τέταρτου αιώνος». Βλ. Σοφία Σπανούδη, «Πενήντα Χρόνια Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας», *Νέα Εστία* 48, Ιούλιος-Δεκέμβριος, Αθήνα 1950, σελ. 146.

[72] Στα τέλη της πρώτης δεκαετίας εμφανίσθηκε και ο φουτουρισμός με τον F. T. Marinetti.

[73] Προς αυτήν την κατεύθυνση, καταλυτική ήταν και η πολιτική της *Rivista musicale italiana,* που από το 1894, με την πλούσια και συστηματική μουσική αρθρογραφία υπό τη διεύθυνση του Luigi Torchi (1858–1920) —ενός πρωτοπόρου μουσικολόγου και θαυμαστή του Wagner— στηλίτευε τις ενέργειες της Giovane Scuola για τη χαμηλή ποιότητα των έργων που έφτανε σε επίπεδα πριμιτιβισμού. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Φιστουρής, ό.π., σελ. 361–363.

και αφετέρου η αναβίωση της λόγιας παράδοσης του Μεσαίωνα. Άλλωστε, στη δεκαετία 1900–1910, η μορφή του Δάντη Αλιγκέρι (1265–1321) ενέπνευσε τις νέες τάσεις στην ποίηση, τη λογοτεχνία ακόμα και στην παραγωγή ταινιών.[74] Ωστόσο, λόγω της χαλάρωσης των θρησκευτικών και παραδοσιακών κοινωνικών αξιών με την ανάπτυξη της αστικής τάξης, η δραματολογική θεματολογία προσανατολίσθηκε είτε προς τη λατρεία του ωραίου είτε στο εξιδανικευμένο όραμα μιας ισχυρής, αναγεννημένης Ιταλίας.[75] Παράλληλα, και στο χώρο της μουσικής, ιδιαίτερα οι συνθέτες της νέας γενιάς, όπως οι Italo Montemezzi (1875–1952), Franco Alfano (1876–1956) και Riccardo Zandonai (1883–1944), καθώς και η μεταγενέστερη γενιά του 1880 με τους Ildebrando Pizzetti (1880–1968), Gian Francesco Malipiero (1882–1973) και Alfredo Casella (1883–1947), από τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, αποκήρυξαν τις συμβάσεις του βερισμού και της επακόλουθης αστικής–νατουραλιστικής όπερας, αναζητώντας νέες δραματουργικές ιδέες στους κόλπους του αισθητισμού και του εθνικισμού.[76]

Η πρωτοτυπία τόσο της μουσικής, όσο και της πραγμάτευσης του έρωτα στο *Τριστάνο και Ιζόλδη* του Wagner αναμφίβολα είχαν τεράστια επίδραση σε πολλούς ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών ανά την Ευρώπη.

Παράλληλα, το 1902 στο Παρίσι, ο Debussy με τον *Pelléas et Mélisande*[77] είχε δώσει ουσιαστικά μια άλλη εκδοχή του *Τριστάνου,* καινοτομώντας στο χώρο του λυρικού θεάτρου και θέτοντας νέους προβληματισμούς στους Ιταλούς συνθέτες.[78]

Στην Ιταλία, οι συνθέτες προσέγγιζαν πλέον τον Wagner μέσα από το πρίσμα του Gabriele D'Annunzio, ο οποίος, από το *Il trionfo della morte* (1894), είχε εμποτισθεί κυριολεκτικά με το πνεύμα του *Τριστάνου*. Κατ' επέκταση, οι ιταλοί δημιουργοί-μουσικοί επίγονοι του *Τριστάνου* εμπνεύσθηκαν μεν από το υπαρξιακό θέμα της ανάδειξης του θανάτου από έρωτα, ως ύψιστη έκφραση αγάπης, καθώς και από τη ρηξικέλευθη χρωματικότητα της μουσικής σε συζυγία με την ποίηση του κειμένου, άντλησαν δε τη θεματολογία τους κυρίως από τον Ιταλικό μεσαίωνα, υπό το πρίσμα μιας προϊούσας τάσης εθνικισμού.

Την περίοδο αυτή, στην Ιταλία, οι όπερες που ακολούθησαν θεματολογικά το πρότυπο του *Τριστάνου* είναι οι εξής:

[74] Από το *Dante* του Victorien Sardou (1903), τη *Francesca da Rimini* (1901) του Gabriele D'Annunzio μέχρι την πρώτη ιταλική μεγάλου μήκους ταινία *L'inferno* του Giuseppe de Liguoro, εμπνευσμένη από τη Θεία Κωμωδία του Δάντη. Για την επίδραση του Δάντη στην ιταλική λογοτεχνία μετά το 1900, Βλ. Antonella Braida, «Dante's Inferno in the 1900s: From drama to film», στο: Antonella Braida & Luisa Cale (επιμ.) *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Ashgate publishing, Ltd, Hampshire 2007, σελ. 39–52.

[75] Βλ. στο ίδιο. Το εθνικιστικό κίνημα, το οποίο εντάθηκε πιο πολύ από τις αρχές του 20ου αιώνα, εμπνεύστηκε από τη μορφή του Dante που είχε ήδη προβληθεί ως σήμα ενοποίησης κατά τη διάρκεια του Risorgimento.

[76] Μοναδική εξαίρεση σε αυτή τη νέα γενιά είναι ο Wolf-Ferrari, ο οποίος ακολούθησε ένα διαφορετικό δρόμο, συνεχίζοντας την ιταλική παράδοση της κωμικής όπερας, ανατρέχοντας στα έργα του Goldoni.

[77] Η πλοκή του έργου εκτυλίσσεται πάνω σε ένα παρόμοιο με τον *Τριστάνο* ερωτικό τρίγωνο σε ένα αόριστα μεσαιωνικό κόσμο, αλλά οι χαρακτήρες σπάνια φαίνεται να κατανοούν ή να είναι σε θέση να εκφράσουν τα δικά τους συναισθήματα (τα κίνητρά τους δεν είναι η απληστία, το πάθος, η εκδίκηση, ο πατριωτισμός ή οποιαδήποτε άλλο παραδοσιακό μελοδραματικό τέχνασμα). Η εσκεμμένη ασάφεια της υπόθεσης συνδέεται άμεσα με την απροσδιοριστία της μουσικής που συνιστά ένα πυκνό ιστό από σύμβολα και υπαινιγμούς. Βλ. J. Rigbie Turner, *Four Centuries of Opera: Manuscripts and Printed Editions in the Pierpont Morgan Library*, Pierpont Morgan Library-Dover Publications, New York 1983, σελ. 92–93.

[78] Την περίοδο εκείνη, οι Ιταλοί συνθέτες συνειδητοποιούσαν ότι, παρά τη λυρική τους παράδοση στο χώρο της όπερας, η μουσική τους υστερούσε σε σχέση με τους νέους ήχους του Debussy και του Richard Strauss.

- *L'amore dei tre re* του Italo Montemezzi σε λιμπρέτο του Sem Benelli. Η παγκόσμια πρώτη δόθηκε στο θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου στις 10 Απριλίου του 1913.

- *Parisina* μια λυρική τραγωδία του Pietro Mascagni σε λιμπρέτο του Gabriele d'Annunzio που στηρίζεται στο ομώνυμο ποίημα του Λόρδου Βύρωνος (1816). Η παγκόσμια πρώτη της όπερας δόθηκε στο θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου στις 13 Δεκεμβρίου του 1913. Ωστόσο, πριν τη *Parisina*, η επαναφορά του Pietro Mascagni στο ρομαντισμό έγινε μέσα από το δραματικό θρύλο της *Isabeau* σε λιμπρέτο του Luigi Illica. Η παγκόσμια πρώτη της *Isabeau* δόθηκε στις 2 Ιουνίου του 1911 στο Teatro Coliseo του Buenos Aires με διευθυντή τον ίδιο τον συνθέτη.

- *Francesca da Rimini* του Riccardo Zandonai, σε λιμπρέτο του Gabriele d'Annunzio. Το θεατρικό έργο ανέβηκε το 1902 με τη Eleaonora Duse στον πρωταγωνιστικό ρόλο, η δε παγκόσμια πρώτη της όπερας δόθηκε στο Teatro Regio του Τορίνο στις 19 Φεβρουαρίου του 1914. Το έργο αυτό ο D'Annunzio το σχεδίασε με βάση τους όρους του Gesamtkunstwerk. Στην όπερα δε του Zandonai είναι εμφανείς και οι επιρροές από την όπερα *Pelléas et Mélisande* του Debussy.

Η *Rhea* των Σαμάρα/Milliet, που αναμφίβολα εμπνέεται από το πρότυπο του *Τριστάνου και της Ιζόλδης*, προηγείται τουλάχιστον κατά μια πενταετία από το πρώτο έργο της παραπάνω σειράς των ιταλών συνθετών και, συνεπώς, θα πρέπει να αξιολογηθεί ως ο πρώτος ιταλός επίγονος του *Τριστάνου και της Ιζόλδης*, καθόσον ο Σαμάρας, την 1 Μαρτίου του 1907, είχε υπογράψει το ανάλογο συμβόλαιο με τον εκδότη του Sonzogno για να ολοκληρώσει το έργο εντός του ίδιου έτους, η δε παγκόσμια πρώτη δόθηκε στο Θέατρο Verdi της Φλωρεντίας, στις 11 Απριλίου του 1908.

10. Τα τελευταία χρόνια και οι δυο ημιτελείς όπερες των δυο συνθετών

Μετά τη *Madama Butterfly* (1904), ο Puccini, αντιμετωπίζοντας μια έντονη περίοδο ενδοοικογενειακής κρίσης, κατάφερε να ολοκληρώσει τον Αύγουστο του 1910 την επόμενή του όπερα *La fanciulla del west* (*Η κόρη της Δύσης*), η οποία ανέβηκε στην Μετροπόλιταν όπερα στις 10 Δεκεμβρίου του 1910, με τον διάσημο τενόρο Enrico Caruso και με διευθυντή ορχήστρας τον Arturo Toscanini. Στην όπερα αυτή, ο Puccini εναρμόνισε την ατμόσφαιρα του Φαρ-Ουέστ με τη φινέτσα της ιταλικής μελοδραματικής παράδοσης.[79]

Στη συνέχεια, ο Puccini άρχισε να ασχολείται από το 1913 με το τρίπτυχό του (*Il Tabarro* - *Suor Angelica* - *Gianni Schichi*), τρεις μονόπρακτες όπερες σε μια παράσταση, το οποίο παρουσιάσθηκε το 1918, ενώ προηγουμένως, το 1917, παρεμβλήθηκε η όπερά του *La rondine* (το χελιδόνι), η οποία συνδύαζε και στοιχεία οπερέτας. Η *La rondine,* αρχικά ήταν μια παραγγελία των καλλιτεχνικών παραγόντων του Carltheater της Βιέννης, αλλά, λόγω των συνεπειών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, τελικά παρουσιάσθηκε στην Όπερα του Μόντε Κάρλο.[80]

Το κύκνειο άσμα του Puccini, η πριγκίπισσα *Turandot*, κόρη του Κινέζου αυτοκράτορα, σε λιμπρέτο των Giuseppe Adami και Renato Simoni, ήταν σχεδόν έτοιμο

[79] Βλ. Γεώργιος Δρόσος, *Πουτσίνι: Η ζωή, το έργο, η εποχή του*, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σελ. 94–108.

[80] Στο ίδιο, σελ. 109–123.

τον Μάρτιο του 1924, εκτός από τις δυο τελευταίες σκηνές του. Αλλά, μετά το θάνατο του συνθέτη, στις 29 Νοεμβρίου του 1924, ο μαέστρος Toscanini ανέθεσε στον συνθέτη Franco Alfano να την ολοκληρώσει και τελικά την παρουσίασε στο θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου στις 25 Απριλίου του 1926.[81]

Ο Σαμάρας, μετά τον επαναπατρισμό του το 1911, εγκλωβίστηκε στην Ελλάδα και στράφηκε στις ελληνικές οπερέτες,[82] αλλά πάντα ήθελε να επανέλθει στο ευρωπαϊκό λυρικό προσκήνιο. Την περίοδο αυτή είχε στα χέρια το λιμπρέτο της εξωτικής *La Tigra* σε στίχους του Renato Simoni, του λιμπρετίστα της *Turandot* του Puccini. Αλλά με τον θάνατό του στις τις 25 Μαρτίου/7 Απριλίου του 1917, σε ηλικία 56 ετών, το έργο έμεινε ημιτελές, καθώς σώζεται μόνο η πρώτη πράξη σε χειρόγραφη συνοπτική παρτιτούρα (παρτιτσέλα).

Ως προς το μουσικό ιδίωμα, και οι δυο συνθέτες φέρουν αναμφίβολα επιδράσεις από τη μουσική του Wagner. Αλλά, τόσο ως προς την μοτιβική-θεματική ανάπτυξη, όσο και ως προς τη μελωδική φινέτσα, επηρεάζονται και από τη γαλλική σχολή του Massenet.[83] Ο Σαμάρας, σε σχέση με τον Puccini, αποδεικνύεται πιο τολμηρός στις αλλαγές ύφους και θεματολογίας, όπως και πιο περίτεχνος στη θεματική–μοτιβική ανάπτυξη. Ο Puccini απέφευγε τη θεματική ανάπτυξη και την αρμονική κατασκευή γιατί δεν του ταίριαζαν, και επικεντρωνόταν στο μελωδικό στοιχείο.[84] Το αρμονικό ιδίωμα του Puccini είναι πλούσιο σε ευρεία γκάμα συγχορδιών, που ενίοτε αποδυναμώνουν την έλξη από τα τονικά κέντρα, όπως στις *La Bohème*, *Tosca* και *Madama Butterfly*. Στον Σαμάρα, ένα ανάλογα πλούσιο αρμονικό ιδίωμα συναντάμε στη *Flora Mirabilis*, τη *Lionella*, τη *Storia d'amore* και, προπαντός, στη *Rhea*. Δυο από τα πιο χαρακτηριστικά ιδιώματα που διακρίνουν τον Puccini από όλους τους άλλους συνθέτες της γενιάς του και, κατ' επέκταση, τον αναδεικνύουν ως τον πιο «εμπορικό» ιταλό συνθέτη όπερας μετά τον Verdi, είναι, αφενός ο ιδιόμορφος και εύληπτος μελωδικός πλούτος που διαγράφεται στις άριες του και, αφετέρου, ο μουσικός χαρακτηρισμός των δραματικών κορυφώσεων, που προκαλεί ρίγη συγκίνησης.[85]

Παραφράζοντας τα όσα λέει ο Luciano Berio για το έργο του Puccini,[86] θα μπορούσαμε κατ' αναλογία να πούμε ότι ο Σαμάρας προσπάθησε να αναπαραστήσει μουσικά τους ρυθμούς και τις ψυχολογικές εκφάνσεις της καθημερινής ζωής. Ο Σαμάρας, ως γνώστης των μελοδραματικών συμβάσεων και πλήρως ενήμερος για όλες τις εξελίξεις της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που διεύρυναν τη γκάμα των σχέσεων ανάμεσα στις λέξεις και τη δραματική δράση από τη μια πλευρά, και τη μουσική από την άλλη, αναζήτησε ευέλικτες και διαλεκτικές λύσεις, ενίοτε με επινοητικούς και επιδέξιους χειρισμούς των συμβατικών και τετριμμένων μεθοδολογιών και ενίοτε με

[81] Στο ίδιο, σελ. 124–132.

[82] Ο Σαμάρας έγραψε τρεις οπερέτες: *Πόλεμος εν πολέμω* (1914), *Πριγκίπισα της Σασώνος* (1915) και *Κρητικοπούλα* (1916).

[83] Για την επίδραση του Massenet στις όπερες του Puccini, βλ. Sieghart Döhring, «L'italianità di Puccini», στο: Virgilio Bernardoni (επιμ.), *Puccini*, Il Mulino, Bologna 1996, σελ. 203–211.

[84] Για το μελωδικό στοιχείο, την ενορχήστρωση και τη θεματική επεξεργασία στο Puccini Βλ. Paul Bekker, *Η ορχήστρα: Ένα χρονικό της ανθρώπινης συλλογικότητας*, μτφρ. Μ. Γρηγορίου, Νεφέλη – Μουσική, Αθήνα 1989, σελ. 236–237.

[85] Βλ. Mosco Carner, «Giacomo Puccini», στο: *The New Grove Masters of Italian Opera*, Papermac, London 1983, σελ. 317, 334–335.

[86] Πρβλ. Luciano Berio: «Ο Puccini εισήγαγε το ρυθμό και τη ψυχολογική κινητικότητα της καθημερινής ζωής στο μουσικό θέατρο. Δεν τα άρθρωσε μέσα από μεγάλης κλίμακας μουσικές δομές, αλλά μέσω μιας συνεχώς θρυμματισμένης χρονικής ροής που πάραυτα διατηρεί την εσωτερική λογική και ενότητά τησελ. Ο χρόνος της δράσης και ο χρόνος της μουσικής είναι τελείως ομοιογενείς: τα δυο επίπεδα αποτελούν μέρος της ίδιας διαδικασίας». Βλ. Josiah Fisk (επιμ.), *Composers on Music Eight Centuries of Writings*, Northeastern University Press, Boston 1997, σελ. 435.

ρηξικέλευθους πειραματισμούς, στοχεύοντας στην ένταση της διαμεσολαβημένης ακουστικής εμπειρίας του κοινού για να το καταστήσει κοινωνό των επί σκηνής γεγονότων.

Η χρήση αυθεντικών δημοτικών μελωδιών και βυζαντινών εκκλησιαστικών ύμνων στα ορχηστρικά έργα του Γεωργίου Καζάσογλου (1908/1909-1984). Ο συνθετικός τους ρόλος και οι σημασιολογικές τους προεκτάσεις

Σπυριδούλα Κατσαρού

Τόσο η δημοτική όσο και η βυζαντινή μουσική παράδοση αποτελούν στα πλαίσια της ιδεολογίας της Εθνικής Σχολής κεντρικά σημεία αναφοράς·[1] η πρώτη σχετίζεται με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό (ποίηση, μύθοι, θρύλοι, μουσική) και η δεύτερη με την ορθόδοξη πίστη και ένα ένδοξο ιστορικό παρελθόν. Η μουσική σύνδεση των δύο παραδόσεων επιτυγχάνεται, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, από το κοινό «τονικό αίσθημα, που ενώνει στο πέρασμα του χρόνου, σε μια αόρατη χρυσή μουσική αλυσίδα» τον ελληνικό λαό με το βυζαντινό και το αρχαίο παρελθόν του.[2] Στόχος είναι αυτές οι παραδόσεις να λειτουργήσουν ως πηγές έμπνευσης, ώστε να δημιουργηθεί πρωτότυπη μουσική με ελληνικό χαρακτήρα.

Αυτήν ακριβώς την ανάγκη ενός έργου να έχει σαφή εθνική ταυτότητα εκφράζει και ο Γεώργιος Καζάσογλου, ο οποίος μαθήτευσε κοντά σε σημαντικούς εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής, (Καλομοίρη, Λαυράγκα, Σπανούδη) και επηρεάστηκε βαθιά από τα διδάγματά τους. Το εθνικό καθήκον του συνθέτη, η ταύτισή του με την πατρίδα του και τον μουσικό πολιτισμό της, αποτελούν αναγκαίες προϋποθέσεις για την δημιουργία ενός εθνικού έργου, το όποιο έχει απήχηση σε ένα κοινό που το κατανοεί και συνδέεται με αυτό. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη:

> Κάθε άξιος πνευματικός άνθρωπος δεν μπορεί παρά να ’χει τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα στο πλαίσιο της εθνικής περιοχής του, κι ανάμεσ΄ απ΄ αυτό, μέσα στο σύνολο της παγκόσμιας ζωής. Όσο πιο ουσιαστική κι αυθόρμητη γίνεται η ψυχική τοποθέτηση αυτή με τα στοιχεία επίγνωσης των υποχρεώσεων του προς το έθνος του, τόσο περισσότερο ο πνευματικός άνθρωπος, υποσυνείδητα πια γίνεται φορέας πολιτισμού του τόπου του όπου κι αν βρίσκεται ... Έτσι και μόνο μπορώ να νοιώσω σαν παγκόσμιο το έργο που έχει πατρίδα. Και σ΄ αυτό θαρρώ πως οφείλονται τα σπέρματα της χαράς, της αγάπης και της ψυχικής επικοινωνίας, που σκορπίζει στις ψυχές το πνευματικό καλλιτεχνικό δημιούργημα γενικά και πιο πολύ απ΄ όλα το μουσικό έργο.[3]

Καθήκον του Έλληνα συνθέτη είναι να αντλήσει έμπνευση από τον εθνικό μουσικό πλούτο, ήτοι τον λαϊκό, βυζαντινό και αρχαίο πολιτισμό, ο οποίος αποτελεί το καταλληλότερο υλικό σύνθεσης. Βασική προϋπόθεση αποτελεί, ωστόσο, η βαθειά και ευρεία γνώση αυτών των ιδιωμάτων από την μεριά του συνθέτη, ώστε «να μπορέσει να συλλάβη τ΄ ασύλληπτα για τους αλλοεθνείς στοιχεία του ελληνικού μουσικού χθες και

[1] Θωμάς Σλιώμης: «Έθνος, Εθνικισμός και ελληνική μουσική. Ο κανόνας και η εξαίρεση», στο: *Τα Μουσικά*, τεύχος 5, Άνοιξη 2000, σσ: 16-18.

[2] Μανώλης Καλομοίρης: «Ο Άγνωστος μουσουργός του δημοτικού τραγουδιού» (Ομιλία στην Θες/νίκη), στο*: Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών,* Αθήνα 1946, τμ. 21, σσ. 274-275.

[3] Αύρα Θεοδωροπούλου: «Μουσική. Σύγχρονοι Έλληνες Μουσικοί. 8. Γεώργιος Καζάσογλου», στο: *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τεύχος 8, τμ. 3, Φεβρουάριος 1948, σ. 251.

προχθές, να τα μετουσιώση μέσα στο χωνευτήρι της ελληνικής ψυχής του και να δώση με έργα του σήμερα αισθητική συγκίνησι διεθνούς απηχήσεως».[4]

Πιστός σε αυτές του ιδέες, ο Καζάσογλου χρησιμοποίησε στοιχεία κυρίως από την δημοτική και βυζαντινή μουσική παράδοση, όπως θέματα, ρυθμούς, σκάλες διαστήματα, και τα ενσωμάτωσε στις συνθέσεις του δημιουργώντας πρωτότυπες μελωδίες και αποφεύγοντας την στείρα μίμηση. Οι περιπτώσεις δανεισμού αυθεντικών μελωδιών είναι σπανιότατες και σχετίζονται συνηθέστερα με εξωμουσικά προγράμματα είτε με συγκεκριμένους συμβολισμούς. Η παρούσα εισήγηση, συνεπώς, ασχολείται, ουσιαστικά, με κάποιες εξαιρέσεις στην εργογραφία του συνθέτη και όχι με τον κανόνα.

Σε αντίθεση με τον Καλομοίρη, ο Καζάσογλου δεν κατέγραψε τις αντιλήψεις του περί εναρμονίσεως των δημοτικών μελωδιών ή των εκκλησιαστικών ύμνων. Με εξαίρεση κάποιες γενικές αναφορές σε ομιλίες και συνεντεύξεις, αυτές προκύπτουν κυρίως μέσα από τα έργα του. Ο τρόπος εναρμόνισης, ωστόσο, διαφέρει ανάλογα με την σύνθεση, το είδος του δανεισμού και το ρόλο που κάθε φορά καλείται να παίξει. Στο έργο, *Λαϊκοί Ελληνικοί Χοροί (1949),* εναρμονίζονται χοροί της Μακεδονίας, Πρεβέζης (Φισούνι), Καρπάθου (Ζερβός), Κρήτης (Πεντοζάλης) και ένας Μπάλλος για ένα μικρό σύνολο, αποτελούμενο από έγχορδα (Vln I/II, Vlc), κρουστά (ταμπούρα, τύμπανα, κάσα) και δύο πνευστά (κλαρινέτο B♭/φλάουτο). Το ισοκρατήματα, η περιστασιακή χρήση της κλασικής αρμονίας και η συχνότατη εμφάνιση συγχορδιών αποτελούμενων από πέμπτες και τέταρτες αποτελούν τις βασικές αρχές της αρμονικής τους συνοδείας. Ανάλογη επεξεργασία υφίστανται τρείς εκκλησιαστικοί ύμνοι στο έργο: *Τρία βυζαντινά μέλη (1948):* "Τις Θεός Μέγας", "Επεσκέψατο ημάς" και "Κύριε Εκέκραξα" για μικτή χορωδία καθώς και ο ύμνος "Ιδού ο Νυμφίος" *έρχεται* για σύνολο εγχόρδων (Vln, Vla, Vlc και CB) που ακούγεται στην σκηνική μουσική (1960) για το ομώνυμο θεατρικό έργο του Διονυσίου Ρώμα. Διαφορετικής αντιμετώπισης τυγχάνουν τα δημοτικά τραγούδια που περιλαμβάνονται στον κύκλο τραγουδιών: *Από τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια / Σειρά πρώτη / Επτά τραγούδια:* 1. "Η λαφίνα", 2. "Τσοπανάκος", 3. "Η Γερακίνα", 4. "Νανούρισμα", 5. "Ψηλά στην Κωστηλάτα", 6. "Το λαγιαρνί", 7. "Κάτου στον γιαλό" (1952), για φωνή και πιάνο ή για φωνή με συνοδεία ορχηστρικού συνόλου.[5] Διατηρώντας ανέπαφη την μελωδία, ο Καζάσογλου συνθέτει μια συνοδεία, η οποία αποτελεί συνδυασμό περισσοτέρων στοιχείων: οστινάτι, ισοκρατημάτων, δευτερευουσών μελωδικών γραμμών και αντιστικτικής κίνησης φωνών, ενώ παράλληλα δημιουργεί την εντύπωση ενός έμμεσου μουσικού σχολίου στην βασική μελωδία.

Ιδιαίτερες περιπτώσεις αποτελούν, ωστόσο, οι δανεισμοί αυθεντικών δημοτικών τραγουδιών και εκκλησιαστικών ύμνων στα πλαίσια ενός μεγαλόπνοου ορχηστρικού προγραμματικού έργου. Στην παρούσα εισήγηση θα παρουσιαστούν δύο χαρακτηριστικές συνθέσεις: *Λυρικό Τρίπτυχο. Αρκάδι (1966)* και *Η Τελευταία Νύχτα του Βυζαντίου* (1961).

Το έργο *Λυρικό Τρίπτυχο. Για το Αρκάδι* συνετέθη για τον εορτασμό των 100 χρόνων από το Ολοκαύτωμα της Μονής Αρκαδίου (1866) και εκτελέστηκε υπό την διεύθυνση του Νίκου Μαμαγκάκη σε αρκετές πόλεις της Κρήτης τον Αύγουστο του 1966· θεματικό πυρήνα της σύνθεσης αποτελεί το γνωστό ιστορικό γεγονός της ανατίναξης της Μονής από τους πολιορκημένους. Σ΄ ένα εισαγωγικό κείμενο, ο συνθέτης περιγράφει τις

[4] Γεώργιος Καζάσογλου: "Η μουσική αναρχία εις τας εκκλησίας μας, Βυζαντινή ή τετραφωνία;", στην εφημερίδα: *Ελληνικό Μέλλον*, Αθήνα 28.11.1938.

[5] Το έργο ήταν παραγγελία του Θάνου Μέλου και της Έλενας Νικολαΐδου, με τους οποίους ο συνθέτης διατηρούσε φιλικές σχέσεις.

τελευταίες ώρες και τα συναισθήματά τους πριν την ύστατη θυσία. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη: Ι. "Ηρωικό Ελεγείο", ΙΙ. "Τραγούδι και Στοχασμοί", ΙΙΙ. "Προς τον θάνατο". Ο ίδιος ο συνθέτης στο κείμενό του αναφέρει ότι στα δύο πρώτα μέρη έχει χρησιμοποιήσει δύο κρητικές δημοτικές μελωδίες: "Πότε θα κάμει Ξαστεριά" και "Μα ιντάχετε γυρού-γυρού και είναι βαρά η καρδιά σας", αντίστοιχα, εξασφαλίζοντας έτσι μια «κάποια ιδιαίτερη μουσικήν επικοινωνία με την αυτάδερφη Κρητική ψυχή».[6] Στο τρίτο και τελευταίο μέρος ακούγεται, λίγο πριν το φινάλε, απόσπασμα του Ελληνικού Εθνικού Ύμνου, υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο μουσικά την στιγμή της ανατίναξης.

Τα δύο τραγούδια που χρησιμοποιούνται στο έργο ανήκουν στην κατηγορία των ριζίτικων. Η ονομασία τους προέρχεται από την λέξη «ρίζα», και θεωρούνται δημιουργήματα των κατοίκων των χωριών της δυτικής Κρήτης που βρίσκονται στους πρόποδες των Λευκών Ορέων (Μαδάρες).[7] Σχετικά με την ακριβή τους καταγωγή και χρονολόγηση εκφράζονται διαφορετικές απόψεις· κάποιοι μελετητές τα τοποθετούν σύμφωνα με είδος του στίχου και μέτρου τους -ανομοιοκατάληκτος ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος- στον 15ο αιώνα·[8] ο Παπαγρηγοράκης υποστηρίζει ότι κάποια ριζίτικα έλκουν την καταγωγή τους από την βυζαντινή εποχή, ενώ πολλά από αυτά επαναχρησιμοποιήθηκαν αργότερα, κατά την βενετική περίοδο κυριαρχίας του νησιού (1204-1669).[9] Τέλος, βάσει της ηρωικής θεματολογίας τους, αρκετά ριζίτικα τοποθετούνται χρονικά στην περίοδο της Οθωμανικής κατοχής του νησιού (1669 - 1913).[10]

Η δημοτική μελωδία: "Πότε θα κάμει Ξαστεριά"[11] εισάγεται από τον συνθέτη στο πρώτο μέρος του έργου: "Ηρωικό Ελεγείο". Στις συλλογές του Ωδείου Αθηνών και του Μιχαήλ Βλαζάκη χαρακτηρίζεται ως επιτραπέζιο, συμποτικό, τραγούδι *της τάβλας.*[12] Οι απαρχές του τοποθετούνται είτε στην βενετική περίοδο (13ος / 17ος αιώνας)[13] είτε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,[14] ενώ ο αρχικός τρόπος του τραγουδιού διχάζει τους μελετητές, οι οποίοι υπογραμμίζουν κυρίως το μείζονα χαρακτήρα του, σχετίζοντάς τον άλλοτε με τον τρίτο ήχο της βυζαντινής μουσικής[15] και άλλοτε με τον λύδιο τρόπο, λόγω

[6] Γεώργιος Καζάσογλου: *Λυρικό Τρίπτυχο για το Αρκάδι*, τυπωμένη παρτιτούρα ορχήστρας, Jörg-Mark Kasassoglou Verlag: Marxzell χ.χ., σ. 4.

[7] Michael George Kaloyannides: *The music of the Cretan dance form as performed in the Irakleion province of Crete*, διδακτορική διατριβή, Wesleyan Univ., Michigan: Xerox University Microfilms 1975, σ. 19. Για περισσότερες πληροφορίες βλ: Γεώργιος Αντουράκης: *Κρήτη. Τα τραγούδια της*, Αθήνα 1991, σ. 133, Ιδομενέως Ι. Παπαγρηγοράκις: *Τα κρητικά Ριζίτικα Τραγούδια. Τόμος Α΄. Της τάβλας και στράτας,* Χανιά: Εμ. Πετράκης 1956-67, σ. 12, «Ριζίτικα τραγούδια», στο: *Μίλιε μου Κρήτη απ΄τα παλιά*, Αθήνα: Orpehumphonograph 2016, σ. 150, Νίκος Καβρουλάκης: *Οι ρίζες των ριζίτικων τραγουδιών*, Αθήνα 1967, σσ. 55-60.

[8] Kaloyannides: *The music of the Cretan dance,* σ. 19.

[9] Παπαγρηγοράκις: *Τα κρητικά Ριζίτικα Τραγούδια,* σ. 13.

[10] Ο.π., σ. 21-22.

[11] Στο εισαγωγικό του κείμενο ο Καζάσογλου αναφέρει ότι είναι δημιούργημα κάποιου Χαΐνη· το ουσιαστικό χρησιμοποιείται σαν κύριο όνομα με κεφαλαίο αρχικό γράμμα, επιτρέποντάς μας να θεωρήσουμε οτι προφανώς ο Καζάσογλου τον θεωρούσε ως τον συνθέτη του εν λόγω τραγουδιού. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για παρανόηση. «Χαΐνηδες» ονομάζονταν οι κρητικοί κλέφτες των βουνών, οι οποίοι θεωρούνταν και σύμβολα ελευθερίας αρνούμενοι να υποταχθούν στους κατακτητές. Αντουράκης: *Κρήτη. Τα τραγούδια της*, Αθήνα 1991, σ. 135.

[12] Κωνσταντίνος Ψάχος: *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή του Ωδείου Αθηνών,* Αθήνα 1930, σ. 57 και Μιχαήλ Γ. Βλαζάκης: *Ριζίτικα τραγούδια Κρήτης*, Χανιά 1961, σ. 3.

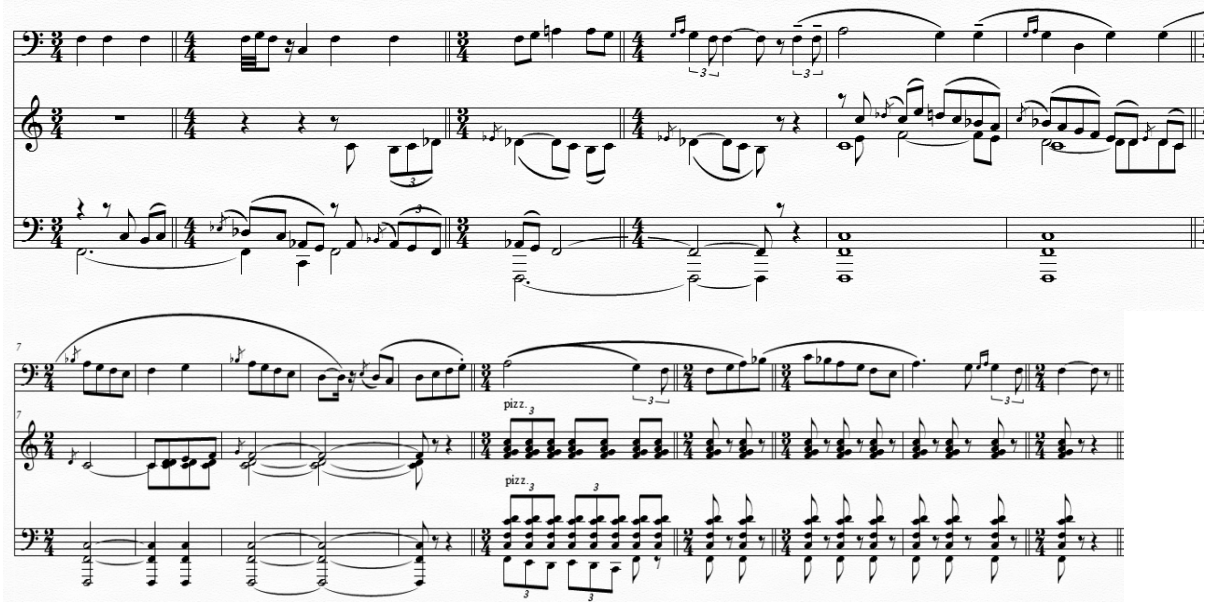
[13] Καβρουλάκης: *Οι ρίζες των ριζίτικων τραγουδιών*, σσ. 55-60.

[14] Samuel Baud-Bovy: *Chansons populaires de Crète occidentale*, εκδ. Aglaia Ayoutanti και Despina Mazaraki, Suisse 1972, N22, σ. 168.

[15] Ο.π. σ. 163 και Ψάχος: *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή του Ωδείου Αθηνών,*

του σταθερού ρυθμού, αλλά και του αρρενωπού και μεγαλόπρεπου ύφους του.[16] Ο Καζάσογλου μεταγράφει το τραγούδι στην φα μείζονα, χωρίς να αναφέρεται στην πηγή άντλησης της συγκεκριμένης εκδοχής. Μια συγκριτική μελέτη ανάμεσα σε αυτήν και τις σημαντικότερες καταγραφές του τραγουδιού μέχρι το 1966, έτος σύνθεσης του έργου (Συλλογή του Ωδείου Αθηνών: 1930,[17] Παπαγρηγοράκης: 1957 και Βλαζάκης: 1961) καταδεικνύει αρκετές διαφορές ως προς το μέτρο και την τονικότητα, ενώ η εκδοχή του Μ. Βλαζάκη βρίσκεται πιο κοντά σε αυτήν του Καζάσογλου χωρίς ωστόσο να θεωρείται μετά βεβαιότητος ως η πηγή άντλησης της συγκεκριμένης εκδοχής που εμφανίζεται στην σύνθεση. Σε αυτά τα πλαίσια, και δεδομένης της δημοτικότητας του τραγουδιού, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι ο συνθέτης την κατέγραψε με το αφτί από μνήμης.

Το δημοτικό τραγούδι αποτελεί μέρος του θεματικού υλικού του πρώτου μέρους, το οποίο περιλαμβάνει εκτός των άλλων, ένα δυναμικό αρχικό θέμα (τύμπανα, χάλκινα και έγχορδα), βασισμένο σε ένα χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο, και μια λυρική μελωδική ιδέα· ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το προαναφερθέν μοτίβο, το οποίο υπογραμμίζεται ενορχηστρωτικά από τα τύμπανα και θυμίζει το ρυθμικό σχήμα του Καστρινού Πηδηχτού χορού, γνωστού και ως Μαλεβιζιώτη.[18] Η χρήση του μέσα στο συγκεκριμένο προγραμματικό πλαίσιο, καθώς και η ενορχήστρωσή του, τονίζουν τον ζωηρό, ανδροπρεπή και σχεδόν πολεμικό χαρακτήρα του. Τα δύο θέματα εναλλάσσονται ενώ η μελωδία του τραγουδιού μετεγγραμμένη στην φα μείζονα και παιγμένη από το φαγκότο αναδύεται στον απόηχο του αρχικού δυναμικού θέματος, με ένα γαλήνιο *Pianissimo*. Τα έγχορδα συνοδεύουν διακριτικά το τραγούδι με μια παραλλαγή του λυρικού θέματος στην φα ελάσσονα. Η συνύπαρξη των δύο τονικοτήτων, αν και σύντομη, παίζει έναν έντονα δραματικό ρόλο. Στο τέλος του στίχου "Πότε θα κάμει ξαστεριά" η μελωδία βρίσκει τον δρόμο της στην φα μείζονα, τονίζοντας μουσικά την τελευταία λέξη.



Εικόνα 1: Δημοτική Μελωδία «Πότε θα κάμει ξαστεριά», μ. 43-57

Αθήνα 1930, σ. 57.

[16] Σταμάτης Αποστολάκης: *Ριζίτικα. Τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης,* Αθήνα 1993, σ. 26.

[17] «Πόθος Κρήτου αγωνιστή». Ψάχος: *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή του Ωδείου Αθηνών*, Αθήνα 1930, σ. 57.

[18] Γεώργιος Χατζιδάκις: "Κρητική Μουσική και όρχησις", στο: *Κρητική Στοά*, ο.Ο. 1909, σ. 273-310 και Kaloyannides: *The music of the Cretan dance form as performed in the Irakleion province of Crete*, σσ. 175-198.

Το τραγούδι εμφανίζεται στο πρώτο μέρος τέσσερεις φορές, από τις οποίες μόνον η μια είναι πλήρης, ενώ κατά τις υπόλοιπες τρεις ακούγονται μόνο τα χαρακτηριστικά αρχικά μέτρα. Το τραγούδι δεν γίνεται αντικείμενο μοτιβικής επεξεργασίας και δεν παραλλάσσεται δραματικά, με εξαίρεση κάποιες ελάχιστες παρεμβάσεις. Συνοδεύεται τις περισσότερες φορές από κάποιο ισοκράτημα (συχνότερα η συνήχηση φα-ντο), ενώ στις τρεις τελευταίες εμφανίσεις της, η μελωδία παρουσιάζεται ομοφωνικά και κάθε φορά μια πέμπτη ψηλότερα. Για την εναρμόνιση του τραγουδιού, δεν προτιμώνται πλήρεις συγχορδίες παρά συνηχήσεις πεμπτών και τεταρτών. Με τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης αποφεύγει να επιβεβαιώσει μια συγκεκριμένη τονικότητα, γεγονός που του επιτρέπει να κινείται πιο εύκολα ανάμεσα στην μείζονα και ελάσσονα εκδοχή της, προκαλώντας κάθε φορά διαφορετική δραματική εντύπωση.

Στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης με τίτλο: "Τραγούδι και στοχασμοί" εμφανίζεται το ριζίτικο τραγούδι της τάβλας: "Μα ιντά ΄χετε γυρού-γυρού και είναι βαρά η καρδιά σας", το οποίο διακρίνεται για το αργό του τέμπο και τον μεγαλόπρεπο χαρακτήρα του. Το βασικό θέμα του τραγουδιού είναι η απόλαυση της ζωής πριν τον αναπόφευκτο θάνατο, που στην συγκεκριμένη περίπτωση συνδέεται αναπόσπαστα με τον πόλεμο και την θυσία.

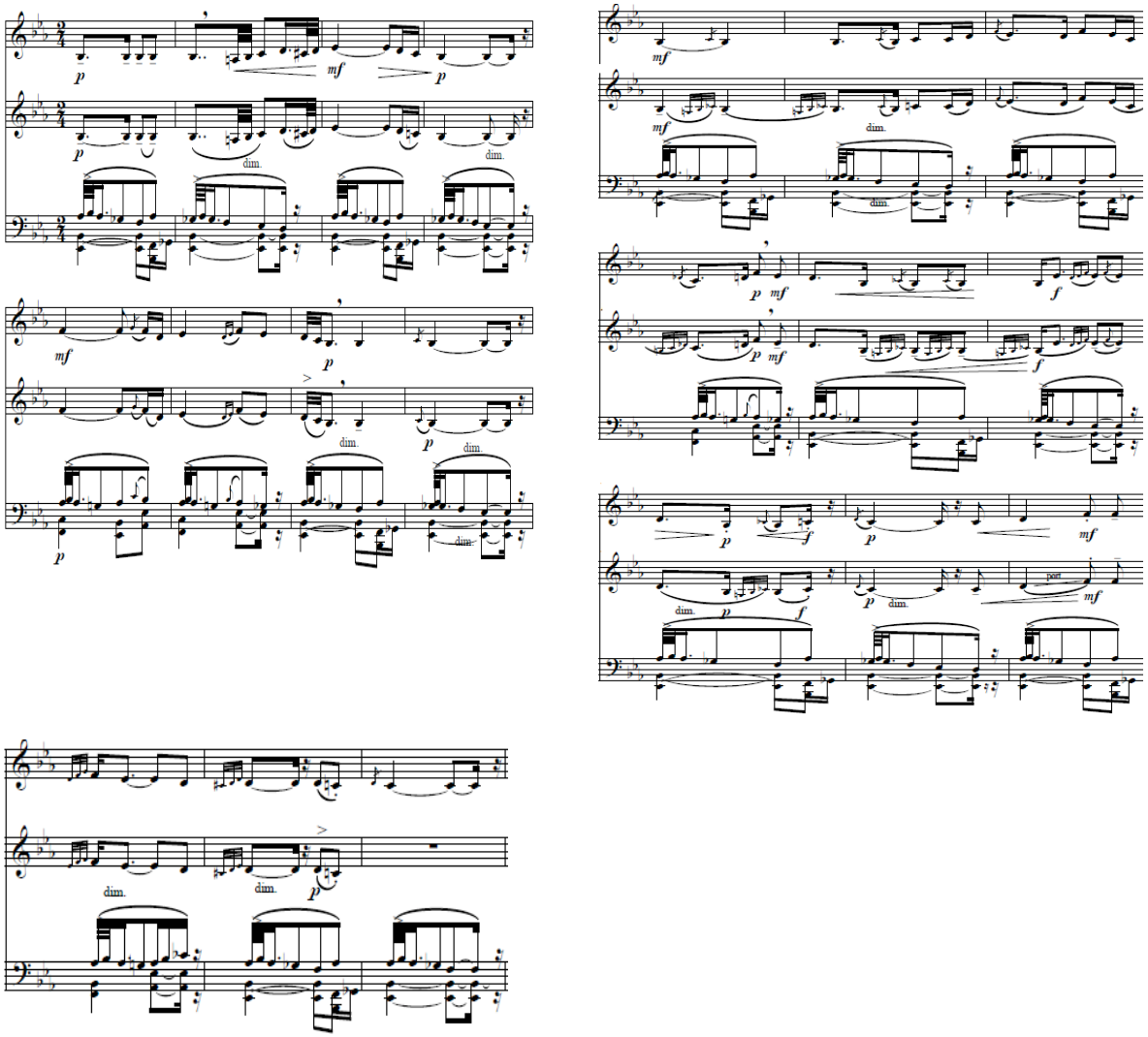
Σχετικά με τον αρχικό τρόπο του τραγουδιού έχουν εκφραστεί διαφορετικές απόψεις. Ο Samuel Baud-Bovy υποστηρίζει ότι το τονικό κέντρο είναι το λα, ενώ ο Σίμων Καράς το σολ με καταληκτική νότα το λα. Ο Κωνσταντίνος Ψάχος πιστεύει ότι ο ήχος του τραγουδιού είναι ο πλάγιος του πρώτου από *κε*, ενώ ο Ευστάθιος Μακρής θεωρεί πιθανότερη μια παλαιότερη εκδοχή του ιδίου ήχου με αρχική νότα το *πα,* η οποία και δικαιολογεί τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού.[19] Το τραγούδι στην παρούσα σύνθεση εχει μεταγραφεί στην μι ύφεση μείζονα, χωρίς, ωστόσο, να υπάρχουν στοιχεία σχετικά με την πηγή άντλησης της εν λόγω εκδοχής. Συγκρίνοντας την εκδοχή του Καζάσογλου με τις, μέχρι το 1966, δημοσιευμένες καταγραφές της μελωδίας (Συλλογή Ωδείου Αθηνών: 1930, συλλογές Παπαγρηγοράκι: 1956-57, Χατζιδάκι: 1958, Βλαζάκη: 1961)[20] προκύπτει ότι ως προς την βασική μελωδική γραμμή προσεγγίζει αυτές του Ωδείου Αθηνών και του Χατζιδάκι. Ωστόσο, η εκδοχή του Καζάσογλου βρίσκεται σε διαφορετική κλίμακα, παρουσιάζει περισσότερους καλλωπισμούς και κυρίως διαφέρει ως προς τις αλλαγές μέτρων.

Ο Καζάσογλου επιλέγει ένα αρκετά μικρό ορχηστρικό σύνολο για το δεύτερο μέρος. Το σώμα των εγχόρδων, και ένα αγγλικό κόρνο εισάγουν μια μελαγχολική, υποβλητική μελωδική ιδέα στα πρώτα δώδεκα μέτρα, στην οποία παρά τον αρχικό οπλισμό της μι ύφεση μείζονας, φαίνεται να κυριαρχεί ο φθόγγος σολ ύφεση, δίνοντας μια ελάσσονα χροιά· η ιδέα αυτή κυριαρχεί σ΄ όλο το μέρος συνοδεύοντας το δημοτικό τραγούδι ως basso ostinato. Αμέσως μετά την εισαγωγή, το αγγλικό κόρνο με τα πρώτα και δεύτερα βιολιά παρουσιάζουν το ριζίτικο σε τέμπο πολύ αργότερο από το κανονικό και με έναν χαρακτήρα σχεδόν αυτοσχεδιαστικό. Κατά την επανάληψη του τμήματος αυτού, ένα σόλο βιολί παρουσιάζει, ταυτόχρονα με το αγγλικό κόρνο, παραλλαγμένη την δημοτική

[19] Σε αυτήν τη περίπτωση το σολ εμφανίζεται στις ενδιάμεσες πτώσεις, η καταληκτική νότα λα και οι κεντρικοί φθόγγοι ρε και ντο ανήκουν στις ιδιαιτερότητες της συγκεκριμένης εκδοχής του ήχου. Ευστάθιος Μακρής: "Τροπικότητα και Οκταηχία στην παραδοσιακή μουσική. Μερικές παρατηρήσεις στα ριζίτικα τραγούδια", στο: Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως (10-11.11.2000: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών) υπό τον τίτλο: *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις την μνήμη του Σπυρίδωνα Περιστέρη,* Αθήνα 2003, σσ. 200-204.

[20] Ψάχος: *50 δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή Ωδείου Αθηνών,* Αθήνα 1930, σ. 5, με τίτλο: "Άσμα της Τάβλας". Παπαγρηγοράκις.: *Τα κρητικά Ριζίτικα Τραγούδια. Τόμος Α΄. Της τάβλας και στράτας,* σ. 415. Γεώργιος Ι. Χατζιδάκις : *Κρητική Μουσική. Ιστορία, Μουσικά Συστήματα, τραγούδια και Χοροί,* Αθήνα: Κουλτούρα 1958, σ. 117. Βλαζάκης: *Ριζίτικα τραγούδια Κρήτης*, σ. 11.

μελωδία δίνοντας την εντύπωση κατέντζας. Σε όλο το δεύτερο μέρος συνυπάρχουν οι δύο αντιθετικές διαθέσεις του τραγουδιού και της εισαγωγικής ιδέας· ακολουθώντας την τακτική του "Ηρωικού Ελεγείου", ο συνθέτης επιλέγει ακόμη μια φορά να φέρει σε αντίθεση την μελαγχολική ατμόσφαιρα της εισαγωγικής ιδέας και την διάθεση του ποιητικού κειμένου του τραγουδιού, λίγο πριν το τελευταίο μέρος της σύνθεσης και την ύστατη θυσία.



Εικόνα 2: Δημοτική Μελωδία: «Μα ίντα ΄χετε γυρού γυρού και είναι βαρά η καρδιά σας», μ. 13-20, μ. 21-29, μ. 30-32

Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι και η χρήση του Προοιμίου του Ακαθίστου Ύμνου «Τη υπερμάχω στρατηγώ» στην συμφωνική σύνθεση *Η τελευταία νύχτα του Βυζαντίου* (1961), η οποία πρωτοεκτελέστηκε έξι χρόνια αργότερα (1967)[21] από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τον Θεόδωρο Βαβαγιάννη. Το έργο εισάγει ένα κείμενο του Καζάσογλου, όπου περιγράφονται οι τελευταίες ώρες πριν την Άλωση της Πόλης, τα συναισθήματα του λαού και του αυτοκράτορα. Σχεδόν σαν αφιέρωση παρατίθεται ένα απόσπασμα από το λογοτεχνικό έργο του Στέφαν Τσβάιγκ «Οι Μεγάλες Ώρες της Ανθρωπότητας / Die Sternstunden der Menschheit» (1927): Η ανθρωπότης δεν θα

[21] *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Χειμερινή Περίοδος 1966-1967*, Πρόγραμμα συναυλίας, Θέατρον Κοτοπούλη (ΡΕΞ), 16.01.1967, Marxzell/Karlsruhe, Αρχείο Γ. Καζάσογλου.

μπορέση να εκτιμήση ποτέ σε όλη την έκτασή του το κακό που μπήκε από την Κερκόπορτα την μοιραία τούτην ώρα ....[22]

Το έργο εμφανίζεται σε δύο εκδοχές: του 1961 και του 1967. Η πρώτη είναι αρκετά εκτεταμένη και περιλαμβάνει περισσότερες εμφανίσεις του ύμνου. Η δεύτερη αποτελεί μια συντμημένη και ελαφρά επεξεργασμένη μορφή της εκδοχής του 1961· η εκδοχή αυτή προέκυψε, προφανώς, για τις ανάγκες της πρώτης εκτέλεσης το 1967, υπό τον Βαβαγιάννη, και ακούγεται και στην ηχογράφηση από την Ελληνική Ραδιοφωνία, τρία χρόνια αργότερα, υπό την διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη (03.04.1969).[23]

Ο Ύμνος μεταγράφεται στην φα μείζονα και ακούγεται δύο φορές αποσπασματικά ενώ διακόπτεται από φανφάρες και ρυθμικά μοτίβα κρουστών. Δεν γίνεται ποτέ αντικείμενο θεματικής επεξεργασίας και χρησιμοποιείται από τον συνθέτη ως μέρος της δραματικής πλοκής.

Τα έργο ανοίγουν τύμπανα, καμπάνες και φανφάρες χαλκίνων βασισμένες σε συνηχήσεις τόνων, σε μια προσπάθεια να αποδώσουν μουσικά το εισαγωγικό κείμενο:

> Βυζάντιο. Είκοσι οχτώ Μαΐου του 1453. Δειλινό δεύτερας. Συναγερμόν εσχάτης απελπισίας αντηχούν τριγύρω οι καμπάνες. Τα κανόνια κάνουν την γη να τρέμη. Και κάθε τόσο σκληρόηχα σαλπίσματα τρυπάνε τον απαλόν ανοιξιάτικον αέρα. Σε λιτανείες με της Παναγιάς την εικόνα χυμένος ο κόσμος, παρακαλεί την Δέσποινα να σώση όπως κι άλλοτε την Πόλη.[24]

Ακολουθεί ένα αρκετά εκτεταμένο μέρος στο οποίο παρουσιάζεται από τα έγχορδα και αργότερα και από τα πνευστά μια αργή μελωδική ιδέα, η οποία κινείται σε μια κλίμακα από ρε, με αρκετές επιρροές από τον χρωματικό τρόπο του ρε. Η κλίμακα αυτή εμφανίζεται συχνά στο έργο, συνοδεύοντας πολλές φορές την μελωδία του ύμνου και σχετίζεται με σημεία του κειμένου, στα οποία εκφράζεται απόγνωση, απελπισία ή θρήνος.

Οι αρχικοί στίχοι του ύμνου «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια, Ως λυτρωθείσα των δεινών ευχαριστήρια. Αναγράφω Σοι η πόλις Σου, Θεοτόκε. Αλλ' ως έχουσα το κράτος απροσμάχητον, Εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον» αναδύονται μετά το τέλος του μέρους αυτού. Τα έγχορδα και τα πνευστά παρουσιάζουν εναλλάξ τους τρεις αρχικούς στίχους του ύμνου μονοφωνικά (σε ταυτοφωνία, οκτάβα ή σε 4ες)· τον τέταρτο εμφανίζει ολόκληρη η ορχήστρα (μ. 92-112), ενώ ο τελευταίος σε δυναμική *forte* και με συνοδεία τυμπάνων παρουσιάζεται από τα φαγκότα και τα έγχορδα.

Η τελευταία εμφάνιση του ύμνου (μ. 233-242) σχετίζεται με τις ακόλουθες σκηνές του εισαγωγικού κειμένου: «Μητέρες μαχητών σε ομάδες εδώ και πιο κει και πιο πέρα σταματάνε τον Κωνσταντίνο καθώς καλπάζει από έπαλξη σε έπαλξη και θρηνώντας τον παρακαλούν για τα παιδιά τους». Μετά από φανφάρες των χάλκινων ακούγεται η μελωδία των στίχων: «Αλλ' ως έχουσα το κράτος απροσμάχητον, Εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον» από φα, παιγμένη από τα ξύλινα και τα χάλκινα σε συνηχήσεις οκτάβας, τέταρτης, πέμπτης, έβδομης, δεύτερης μεγάλης. Τα φαγκότα και το κοντραφαγκότο συνοδεύουν με ισοκράτημα στο φα και το ντο. Η διάφωνη συνήχηση της μελωδίας σε αυτό το μέρος σε συνδυασμό με τις ενδείξεις δυναμικής *piano*-

[22] Stefan Zweig: *Die Sternstunden der Menschheit. Vierzehn Historischen Miniaturen*, Frankfurt am Main 1964, σ. 46.

[23] Γεώργιος Καζάσογλου*: Η Τελευταία Νύχτα του Βυζαντίου,* από την Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας υπο την διεύθυνση του Γεωργίου Καζάσογλου, Ηχογράφηση στο Στούντιο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (ΕΡΤ) στις 03.04.1969, Αρχείο ΕΡΤ Α.Ε., αρ. ταινίας 14714.

[24] Γεώργιος Καζάσογλου: *Η τελευταία νύχτα του Βυζαντίου*, Συμφωνική Φαντασία. (Πρώτη εκτέλεσις), στο: *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Χειμερινή Περίοδος 1966-1967*, Πρόγραμμα Συναυλίας, Θέατρον Κοτοπούλη (ΡΕΞ), 16.01. 1967, Marxzell/Karlsruhe, Αρχείο Γ. Καζάσογλου, σ. 2.

pianissimo, τον κάνουν να ακούγεται δειλά, ισχνά, σχεδόν σαν έκκληση.

Στα συγκεκριμένα έργα, ο ρόλος των αυθεντικών δημοτικών ή εκκλησιαστικών μελωδιών είναι ποικίλος. Το εισαγωγικό προγραμματικό κείμενο, γραμμένο πάντοτε στην δημοτική, συναισθηματικά φορτισμένο και με έντονα ποιητικό χαρακτήρα, λειτουργεί σαν πυξίδα για την ανάπτυξη της μορφής και του μελωδικού υλικού. Η αρμονία, η ενορχήστρωση και τα ίδια τα θέματα υποκαθιστούν τους πρωταγωνιστές, θυμίζοντας πολλές φορές εξαγγελτικά μοτίβα (Leitmotive)[25] και χαρακτηρίζουν καταστάσεις και συναισθήματα, που περιγράφονται στο ενυπάρχον πρόγραμμα ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν συμβολικά σε αρκετά επίπεδα.

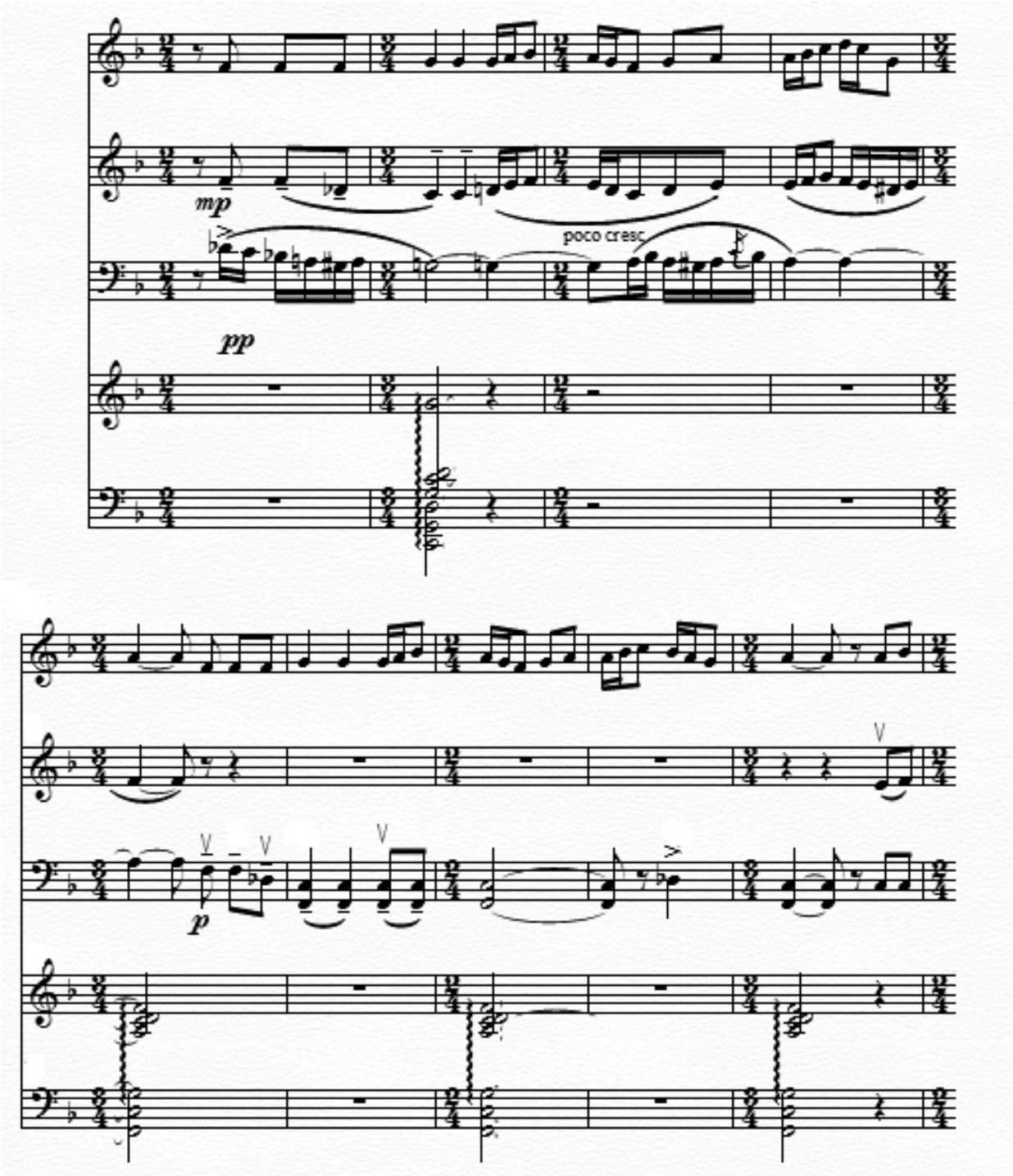
Σε αυτά τα πλαίσια οι τίτλοι του *Λυρικού Τρίπτυχου* περιγράφουν σαφώς το κυρίαρχο συναίσθημα κάθε μέρους, το οποίο αποδίδεται μουσικά από το θεματικό υλικό και κυρίως από τις επιλεγόμενες δημοτικές μελωδίες. Στο "Ηρωικό Ελεγείο" το δυναμικό πρώτο θέμα με το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο καθώς και το δημοτικό τραγούδι σχετίζονται με το ηρωικό/πολεμικό στοιχείο, ενώ το λυρικό δεύτερο θέμα με τον έντονα χρωματικό χαρακτήρα αντιδιαστέλεται στα προηγούμενα εκφράζοντας τους «εσώτατους παλμούς», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συνθέτης, των ηρώων. Η θεματική και αρμονική αντιπαράθεση του τραγουδιού σε Φα μείζονα και του λυρικού θέματος σε φα ελάσσονα, αντίστοιχα, αποτυπώνουν με τον καλύτερο τρόπο αυτήν την αντίθεση συναισθημάτων και καταστάσεων: τον ηρωισμό και την τραγωδία. Η ίδια πρακτική ακολουθείται και στο δεύτερο μέρος. Η μι ύφεση ελάσσονα της υποβλητικής, δυσκίνητης και έντονα μελαγχολικής μελωδίας της εισαγωγής αντιπαραβάλλεται στην μι ύφεση μείζονα του δημοτικού τραγουδιού, που αναφέρεται στην απόλαυση της ζωής. Η χρήση της εισαγωγικής μελωδίας ως basso ostinato υπονομεύει το νόημα του τραγουδιού και εγκαθιδρύει την βαριά ατμόσφαιρα.

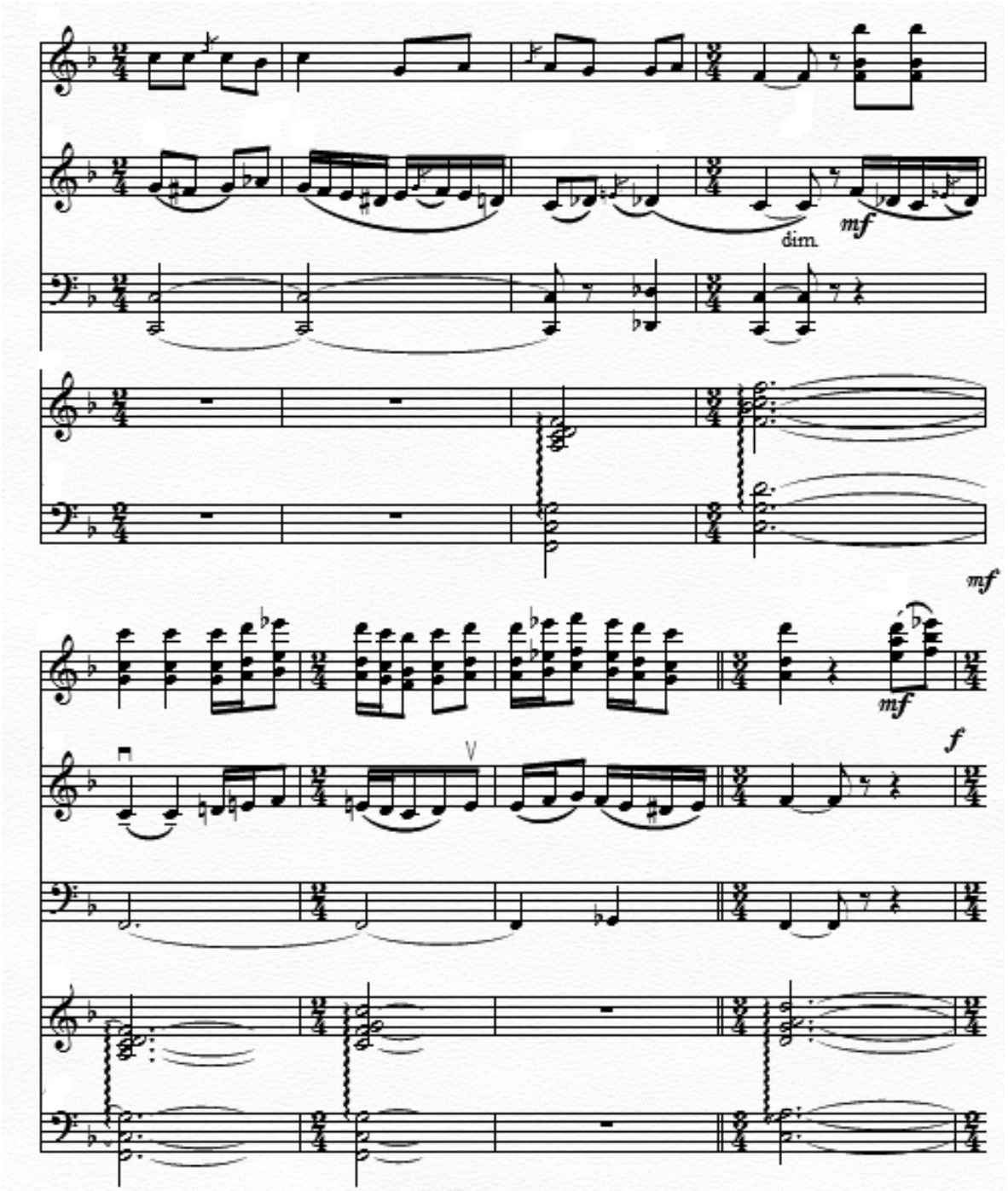
Στην *Τελευταία Νύχτα του Βυζαντίου,* ο ύμνος παίζει ρόλο όχι μόνο συμβολικό αλλά και σκηνικό. Η ενορχήστρωση και η δυναμική υπηρετούν την δραματική οικονομία· η αρχική παρουσίαση του ύμνου από διαφορετικές ομάδες οργάνων και σε διαφορετικούς συνδυασμούς, η μεταφορά του μια 4η ψηλότερα και η διαφοροποίηση της δυναμικής στο τελευταίο στίχο (από *piano* σε *forte* με έναν σχεδόν θριαμβευτικό τόνο, υπογραμμίζοντας τον στίχο "Εκ παντοίων με κινδύνων ελευθέρωσον") αποδίδουν μουσικά τις λιτανείες των πιστών που κατακλύζουν την Πόλη. Κάποιες φορές ακούγεται σαν απελπισμένη έκκληση, ενώ ο όποιος θριαμβευτικός τόνος, υπονομεύεται από διάφωνες συγχορδίες, από μια έντονη τονική αβεβαιότητα και από την ίδια την χρήση της δυναμικής. Με την τελευταία εμφάνιση του ύμνου ο συνθέτης επισφραγίζει την ατμόσφαιρα του έργου. Με την δειλή, σιγανή και κυρίως διάφωνη παρουσίαση τους εκφράζεται όλος ο φόβος και η απόγνωση του λαού. Στο έργο αυτό, το προοίμιο «Τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια» δεν σχετίζεται με θρίαμβο. Εκτός από τον σκηνικό του ρόλο συμβολίζει περισσότερο τον φόβο και την απελπισία, συναισθήματα τα οποία υπογραμμίζονται και μουσικά. Σε αυτά τα πλαίσια αποκτά διαστάσεις σχεδόν τραγικής ειρωνείας.

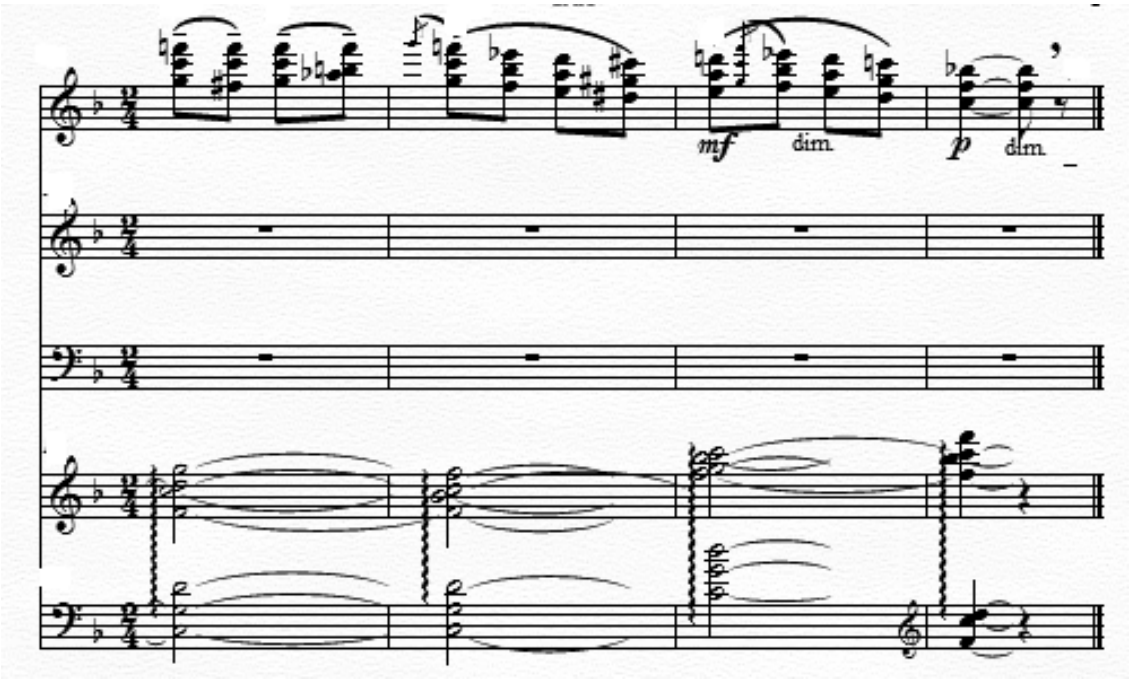
Ολοκληρώνοντας, τα παραπάνω έργα του Καζάσογλου, θα μπορούσαν τόσο από άποψη περιεχομένου, όσο και μουσικής, να χαρακτηριστούν «εθνικά». Αντλούν θεματολογία από το ιστορικό παρελθόν, από το οποίο επιλέγονται ηρωικά γεγονότα και πράξεις αυτοθυσίας, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνουν στοιχεία της ελληνικής εκκλησιαστικής ή δημοτικής μουσικής με περισσότερη ή λιγότερη επεξεργασία. Ο συνθέτης με τα έργα του απευθύνεται στην συλλογική μνήμη και, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στα «βάθη τ΄ αγιασμένα της ψυχής των Ελλήνων» χρησιμοποιώντας

[25] Ο όρος, αυτούσιος ή παραπλήσιος, δεν έχει χρησιμοποιηθεί ποτέ από τον συνθέτη.

μελωδίες, οι οποίες λειτουργούν πολυεπίπεδα: ως μέσα δραματικής πλοκής και σκηνικής οικονομίας αλλά κυρίως ως σύμβολα με σαφείς εθνικούς συνειρμούς, άμεσα αντιληπτούς από ένα κοινό του οποίου η εθνική συνείδηση έχει σφυρηλατηθεί από μύθους, θρύλους, ήρωες, ένδοξες εποχές και αλυτρωτικούς πόθους.




dim.
mf
mf
mf
f



Εικόνα 3: ***Η Τελευταία Νύχτα του Βυζαντίου*****, μ. 92-112**

Υφολογικά και αισθητικά γνωρίσματα ρομαντισμού και γαλλικού ιμπρεσιονισμού στο έργο του Μ. Καλομοίρη

Γεωργία Μαρία Τσερπέ

Εισαγωγή

Ο Μ. Καλομοίρης (1883–1962), ο κυριότερος εκπρόσωπος της λεγόμενης Ελληνικής Εθνικής Σχολής, εμφανίστηκε στο ιστορικό προσκήνιο στις αρχές του 20ού αιώνα, σε μία εποχή έντονων κοινωνικών και πολιτικών αναταράξεων. Κύριο στόχο του αποτέλεσε η δημιουργία εθνικής μουσικής η οποία να βασίζεται στη «μουσική των αγνών δημοτικών τραγουδιών» και να χρησιμοποιεί τα «τεχνικά μέσα» της ευρωπαϊκής μουσικής, όπως ο ίδιος διακήρυξε στο *Μανιφέστο* του (1908).[1] Με τη φράση «μουσική των αγνών δημοτικών τραγουδιών» ο Καλομοίρης αναφέρεται στον εθνικό χαρακτήρα και στην έκφραση εθνικής ψυχής[2] στη μουσική, ενώ με τη φράση «τεχνικά μέσα των προοδευμένων στη μουσική λαών» ο Καλομοίρης εννοεί την αρμονία και την αντίστιξη.[3] Το πρώτο προέκυψε ως ένα βαθμό από την επαφή του Καλομοίρη με τη ρωσική μουσική,[4] το δεύτερο ήταν κυρίως αποτέλεσμα επιρροών από τις σπουδές του στην ευρωπαϊκή μουσική κατά τη φοίτησή του στη Βιέννη.

Σκοπός της εργασίας αποτελεί ο εντοπισμός, η ανάδειξη και η συστηματοποίηση, μέσα από επιλεγμένα έργα του Καλομοίρη, του τρόπου με τον οποίο στοιχεία της μουσικής του Καλομοίρη παραπέμπουν: α) σε γνωρίσματα της τεχνοτροπίας του ύστερου ρομαντισμού της ευρωπαϊκής μουσικής (αρμονικό ιδίωμα, υφή), β) σε γνωρίσματα του κινήματος του λογοτεχνικού ρομαντισμού, γ) σε γνωρίσματα της αισθητικής του γερμανικού ρομαντισμού και δ) σε γνωρίσματα της τεχνοτροπίας του ιμπρεσιονισμού. Επιπλέον, επιχειρείται η ποσοτική σύγκριση στοιχείων της τεχνοτροπίας του μουσικού ρομαντισμού και του ιμπρεσιονισμού στο έργο του. Οι διαπιστώσεις που διατυπώνονται δίνουν έναυσμα για περαιτέρω έρευνα σχετικά με την ενσωμάτωση στοιχείων της τεχνοτροπίας και αισθητικής του ρομαντισμού και του ιμπρεσιονισμού στο έργο του Καλομοίρη, καθώς και για συγκριτικές έρευνες με έργα άλλων συνθετών, που πλησιάζουν στο ύφος και στην αισθητική του έργου του Καλομοίρη.

[1] «…μιάν αληθινή μουσική, βασισμένη από τη μια μεριά στη μουσική των αγνών μας δημοτικών τραγουδιών, μα και στολισμένη από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισεν η αδιάκοπη εργασία των προοδευμένων στη μουσική λαών, και πρώτα–πρώτα των Γερμανών, Γάλλων, Ρούσσων και Νορβηγών…»), βλ. προλογικό σημείωμα του προγράμματος της πρώτης συναυλίας του Καλομοίρη στην Ελλάδα (11/6/1908) με έργα του (Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883–1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σελ. 145–147). Το κείμενο αυτό του Καλομοίρη χαρακτηρίστηκε ως μανιφέστο από σχολιαστές του έργου του και όχι από τον ίδιο (Γεωργία Μαρία Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2006, σελ. 31 και 29–48).

[2] Ειδικά για την έννοια «εθνικός χαρακτήρας» και «εθνική ψυχή», βλ. στο ίδιο, σελ. 34–44 και σελ. 349–350.

[3] Στο ίδιο, σελ. 34–35.

[4] Ο Καλομοίρης, ως γνωστό, είχε εργαστεί ως καθηγητής πιάνου στο διάστημα 1906–1910 στο Ωδείο Ομπολένσκι στο Χάρκοβο της Ρωσίας.

Το κίνημα του ρομαντισμού στη λογοτεχνία και στη μουσική

Ο ρομαντισμός, ως λογοτεχνικό και αισθητικό κίνημα, διαδόθηκε στη δυτική Ευρώπη τον 19ο αιώνα με κεντρικό γνώρισμα τη συγκινησιακή και συναισθηματική αποτύπωση της πραγματικότητας. Επιμέρους γνωρίσματα ήταν η έμφαση στο υποκειμενικό συναίσθημα,[5] στην ελεύθερη έκφραση, στο ιδανικό, στον ενθουσιασμό, στην υπερβολή, στη φαντασία, στην ουτοπία, στο υπερφυσικό, στην προβολή ιδεών και στον ιδεαλισμό. Με τα γνωρίσματα αυτά συνδέεται, στα έργα ρομαντικού ύφους, και η συχνή χρήση συμβολικών εικόνων. Από πλευράς περιεχομένου, τα θέματα που πραγματεύθηκε προέρχονταν από την ιστορία και τη λαϊκή μυθολογία.[6] Ο ρομαντισμός διαμόρφωσε, επιπλέον, μία στάση ζωής μέσα από τη σύνδεση τέχνης και ζωής, μέσα από την οποία προβλήθηκαν ο αγώνας για ελευθερία, για εθνική ανεξαρτησία, για ανάδειξη του εθνικού στοιχείου και για ανάδειξη της σημασίας της εθνικής πολιτισμικής παράδοσης και κληρονομιάς. Αποτέλεσμα όλων αυτών των τάσεων ήταν η μορφική ελευθερία, η ηθελημένη ακαταστασία, η αποστροφή του φορμαλισμού και, κατά συνέπεια, η καθιέρωση νέων μορφών τέχνης.[7]

Στον χώρο της αισθητικής της λογοτεχνίας του ρομαντισμού, σημαντικό ρόλο έπαιξαν τα γραπτά κείμενα των Φ. Σίλλερ (Friedrich Schiller 1759–1805), Ζ. Πωλ (Jean Paul Friedrich Richter, 1763–1825), Α. Σλέγκελ (August Schlegel, 1767–1845) Φ. Σλέγκελ (Friedrich Schlegel**,** 1772 –1829), (αδελφού του προηγούμενου), Β. Χ. Βακενρόντερ (W. H. Wackenroder, 1773–1798), Λ. Τικ (Ludwig Tieck, 1773–1853), Ε. Τ. Α. Χόφφμανν (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776–1822). Οι αντιλήψεις αυτών διαμορφώθηκαν στη βάση των ιδεών του Γκ. Χέγκελ (G. Fr. Hegel, 1770–1831), κατά τον οποίο η πραγματικότητα είναι προϊόν της πορείας του Πνεύματος (Geist) προς την απόλυτη κατάσταση της ελευθερίας του[8] και το Απόλυτο πνεύμα, η Απόλυτη ιδέα, εκδηλώνεται και αποκαλύπτεται σε αισθητή μορφή μέσα από την τέχνη,[9] επειδή, μέσα από τις καλλιτεχνικές δημιουργίες, οι πνευματικές αξίες συλλαμβάνονται με «μεγαλύτερη καθαρότητα και λαμπρότητα».[10] Η μουσική, επομένως, θεωρήθηκε ότι αποτελεί έκφραση του εσωτερικού κόσμου, της εσωτερικής πνευματικότητας (das Wesen der Innerlichkeit als subjektives Gefühl)[11] δηλαδή της Απόλυτης Ιδέας και του περιεχομένου της, το οποίο βρίσκεται μέσα στην ίδια. Στο πλαίσιο αυτών των απόψεων του γερμανικού ιδεαλισμού, κεντρικό σημείο του οποίου ήταν ότι το Πνεύμα αποτελεί την παραγωγική δύναμη των πάντων,[12] αποδόθηκε στη μουσική ένας διαφορετικός μεταφυσικός ρόλος[13] σε σχέση με την αντίληψη που επικρατούσε μέχρι τον 19ο αιώνα ότι η μουσική αποτελεί μίμηση του εξωτερικού κόσμου.[14]

Η αισθητική της λογοτεχνίας του ρομαντισμού επηρέασε και τη μουσική αισθητική του 19ου αιώνα,[15] καθώς η τελευταία βασίστηκε στις ιδέες του απόλυτου ιδεαλισμού,

[5] Νίκα-Σαμψών, «Λογοτεχνικές και μουσικοαισθητικές προσεγγίσεις του γερμανικού ρομαντισμού στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα», *Μουσικολογία* 9, 1997, σελ. 137.

[6] Ιωάννης Παρίσης & Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, 2009, σελ. 162–163.

[7] Στο ίδιο, σελ. 162–163.

[8] Kenny Anthony (επιμ.), *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας*, Δ. Ρισσάκη (μτφρ.), Νεφέλη, Αθήνα 2005, σελ. 278–279.

[9] Monroe C. Beardsley, *Η ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 224 και 227

[10] Στο ίδιο, σελ. 227.

[11] Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik*, J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1997, σελ. 217.

[12] H. P. Balmer, *Philosophische Ästhetik. Eine Einladung*, Francke Verlag, Tübingen 2009, σελ. 77.

[13] M. Beardsley, ό.π., σελ. 224 και Hans Peter Balmer, ό.π., σελ. 73.

[14] Καρλ Νταλχάους, *Η αισθητική της μουσικής*, Α. Οικονόμου (μτφρ.), Στάχυ, Αθήνα 2000, σελ. 55.

[15] Νίκα-Σαμψών, ό.π., σελ. 133.

σύμφωνα με τον οποίο το πνεύμα είναι η κινητήριος δύναμις όλων των εκφάνσεων του ανθρώπου.[16] Βασική αρχή στην αισθητική της μουσικής του 19ου αιώνα ήταν ο υποκειμενικός ιδεαλισμός, η έκφραση του εσωτερικού κόσμου, η έκφραση του «μεταφυσικού»[17] και η έκφραση των εξωπραγματικών, φανταστικών και αφηρημένων ιδεών, στο πλαίσιο των οποίων η μουσική αναδείχθηκε ως μία υπερβατική τέχνη. Η θεώρηση αυτή της μουσικής υποστηρίχθηκε από τους Γ. Γκαίτε (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832), Γ. Γκ. Φίχτε (Johann Gottlieb Fichte, 1762–1814), Φρ. Β. Σέλλιγκ (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775–1854) και άλλους.

Οι συνθέτες της εποχής του ρομαντισμού εξέφρασαν το πνεύμα του ρομαντισμού μέσα από το αρμονικό τους ιδίωμά και χάραξαν την εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας. Οι επιρροές του ρομαντισμού είναι εμφανείς, μεταξύ άλλων, και στη σύνδεση μουσικής και ποίησης, καθώς πολλοί συνθέτες του 19ου αιώνα μελοποίησαν ποιήματα των ρομαντικών Νοβάλις (Novalis Friedrich, 1772–1801), Γιόχαν Λούντβιχ Τικ (Johann Ludwig Tieck, 1773 – 1853), Γ. Φρ. Άιχεντορφφ, (J. Fr. Eichendorff, 1788–1857), Φ. Ρύκερτ (Friedrich Rückert, 1788–1866), Φρ. Σλέγκελ (Friedrich Schlegel, 1772–1829) και Χ. Χάινε (Heinrich Heine, 1797–1856).[18]

Στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες χώρες, το κίνημα του ρομαντισμού παρουσιάστηκε με καθυστέρηση. Εκπροσωπήθηκε από την Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή (Φαναριώτες), στο περιβάλλον της οποίας υποστηρίζονταν κυρίως η καθαρεύουσα, οι γαλλικές επιδράσεις, το ιδεολόγημα της Μεγάλης Ιδέας, η πατριωτική έξαρση, ο υποκειμενισμός, η μελαγχολική διάθεση, η απαισιοδοξία και η εξέγερση του ρομαντικού ήρωα εναντίον του κοινωνικού περιβάλλοντος.[19] Ο ρομαντισμός στην Ελλάδα δεν βρήκε πρόσφορο έδαφος, γιατί εμφανίστηκε ως έκφραση μιας επιτηδευμένης μελαγχολίας και έντονου βερμπαλισμού ως προς τον τρόπο έκφρασης των αισθημάτων.[20] Τη δεκαετία του 1870, ο ρομαντισμός παρήκμασε, έχοντας εξαντλήσει τις δημιουργικές του δυνάμεις. Φορείς της λογοτεχνικής ανανέωσης ήταν πλέον η γενιά του 1880.[21]

Ο Καλομοίρης στο ιστορικό προσκήνιο

Κατά την έλευση του Καλομοίρη στην Ελλάδα, το όραμά του για τη δημιουργία εθνικής μουσικής που να βασίζεται από τη μια μεριά στα τεχνικά μέσα της ευρωπαϊκής μουσικής, συνέπλεε με τη διάδοση των ευρωπαϊκών ιδεών και της ευρωπαϊκής μουσικής στους κύκλους των διανοουμένων της εποχής. Οι λόγοι αυτών των τάσεων αναζητούνται: α) στις επικρατούσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, β) στη βαθμιαία οικονομική ανάπτυξη της σταδιακά αστικοποιούμενης ελληνικής κοινωνίας λόγω της άνθισης του εμπορίου, η οποία προώθησε τη διάδοση ευρωπαϊκών ιδεών με αποτέλεσμα το ελληνικό κοινό να προσεγγίσει τη δυτική μουσική κουλτούρα, γ) στις αντιλήψεις, ως ένα βαθμό, των λογοτεχνών της Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής, οι οποίοι ακολουθούσαν πρότυπα της γαλλικής λογοτεχνίας, δ) στην προϋπάρχουσα ιδέα της χρησιμοποίησης των τεχνικών της αρμονίας και της αντίστιξης όπως είχε διατυπωθεί στο κείμενο-μανιφέστο του Λαμπελέτ,[22] αν και οι δύο συνθέτες είχαν έντονες

[16] Beardsley, ό.π., σελ. 229.
[17] Νίκα-Σαμψών, ό.π., σελ. 135.
[18] Στο ίδιο, σελ. 143.
[19] Στ. Πατάκης (εκδ.), *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2014, σελ. 1938.
[20] Παρίσης & Παρίσης, ό.π., σελ. 162–163.
[21] Πατάκης (εκδ.), ό.π., σελ. 1938.
[22] Συγκεκριμένα, ο Γ. Λαμπελέτ αναφέρει: «…Το εθνικώτερον, δημιουργικότερον, αληθινότερον έργον το οποίον θα κάμουν οι έλληνες μουσουργοί είναι η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογή της πολυφωνίας, και η τεχνική ανάπτυξίς της επί τη βάση της αντιστίξεως και της fuga. Και αυτή θα

ιδεολογικές και καλλιτεχνικές-αισθητικές διαφορές μεταξύ τους,[23] ε) στην ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871, το πρώτο ίδρυμα για συστηματικές σπουδές ευρωπαϊκής μουσικής στην Ελλάδα, το οποίο επηρέασε τις κατευθύνσεις της αθηναϊκής μουσικής ζωής,[24] στ) στην ίδρυση αρκετών θεάτρων στο τέλος του 19ου αιώνα, στα οποία παρουσιάζονταν λυρικές παραστάσεις και αρκετές συναυλίες με ευρωπαϊκή μουσική, και ζ) στην αύξηση της διάδοσης της κριτικής για τα μουσικά συμβάντα στις εφημερίδες της εποχής.[25]

Ο Μανώλης Καλομοίρης ήταν μία πολύ ισχυρή, πολυσχιδής και παρορμητική προσωπικότητα με οράματα και με συναισθήματα, και έτσι ευθυγραμμίζεται με τις αντιλήψεις του 19ου αιώνα. Εμφανίστηκε ως θεμελιωτής της ελληνικής εθνικής μουσικής στις αρχές του 20ού αιώνα και πρωτοπόρος –ίσως ο μοναδικός συνθέτης του 20ού αιώνα– όσον αφορά τον δυναμισμό με τον οποίο υποστήριξε τους στόχους και τις απόψεις του μέσα από τα πολύ εκφραστικά κείμενά του και το μουσικό του έργο. Η πληθωρική προσωπικότητα του Καλομοίρη αντανακλάται στο έργο του με την εξαιρετικά σύνθετη και πολυσχιδή μουσική γραφή, η οποία χαρακτηρίζεται από δύο μουσικές γλώσσες, αυτή με δομικά στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και αυτή με στοιχεία των τεχνικών της ευρωπαϊκής μουσικής, καθώς ο ίδιος πρέσβευε ότι με τον συνδυασμό αυτών θα δημιουργηθεί ελληνική εθνική μουσική. Όλο το έργο του διαπνέεται από στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής, από στοιχεία της τεχνοτροπίας του ύστερου ρομαντισμού και, μετά το 1931, επιπλέον, και του ιμπρεσιονισμού, καθώς και από στοιχεία της αισθητικής του γερμανικού ρομαντισμού, γεγονός που οδηγεί στη θεώρηση ότι στο έργο του πραγματώνεται ένας ρομαντικός μουσικός εθνικισμός.

Ειδικότερα, τα στοιχεία του ύστερου ρομαντισμού, συγκεκριμένα η χρωματικότητα, πληθαίνουν στη δεύτερη περίοδο του έργου του (1931–1962) και συνδυάζονται με μία διάχυτη τροπικότητα, στην οποία κυριαρχούν διατονικά πρότυπα κλίμακας.[26] Αυτή η τροπικοχρωματική γραφή εξελίσσεται στη δεύτερη περίοδο σε ένα πλαίσιο ιμπρεσιονιστικής υφής. Η προτίμηση του Καλομοίρη προς μια περισσότερο ιμπρεσιονιστική γραφή μετά το 1931 μπορεί να συνδεθεί: α) με το ότι προσφέρθηκαν στον Καλομοίρη πολλές δυνατότητες εκτέλεσης έργων του στη Γαλλία,[27] β) με τις επικρατούσες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες κατά τις οποίες ο Βενιζέλος, εκπρόσωπος των Φιλελευθέρων, του οποίου ο Καλομοίρης ήταν ένθερμος οπαδός, είχε ταχθεί ως υποστηρικτής της συμμαχίας των χωρών της Αντάντ, μεταξύ των οποίων ήταν και η Γαλλία,[28] γ) με την απαισιοδοξία που επικράτησε μετά την Μικρασιατική καταστροφή,

είναι η αληθινή μουσική του μέλλοντος» (Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η Εθνική Μουσική», *Παναθήναια*, Β΄, 1901, τεύχος 15/11, σελ. 82–90, τεύχος 30/11, σελ. 126–131. Αναδημοσίευση στο Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σελ. 217–240).

[23] Για σύγκριση των αντιλήψεων των Καλομοίρη και Λαμπελέτ, βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια του Μ. Καλομοίρη για φωνή και πιάνο*, ό.π., σελ. 45–46 και 106–112. Επίσης, βλ. Demetre Yannou, «The idea of National Musik in Greece at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: some remarks on its conceptual consistency», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο με τίτλο: *Music and lifeworld: Otherness and Transgression in the Culture of the 20th century*», Cascais (Portugal), 1996, www.yannou.gr, σελ. 5 και 6, καθώς και Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σελ. 50–52, 71–74 και 80–83.

[24] Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σελ. 94.

[25] Ρωμανού, ό.π., σελ. 87–88.

[26] Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια του Μ. Καλομοίρη για φωνή και πιάνο*, ό.π., σελ. 78–79 και 91–92.

[27] Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας», ό.π., σελ. 43–54.

[28] Μάρκος Τσέτσος, «Καλομοίρης και Βενιζέλος. Αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας σημαίνουσας σχέσης», στο: Νίκος Μαλιάρας, Αλεξ. Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης. 50 χρόνια μετά*, Fagotto books, Αθήνα 2013, σελ. 130.

κάτι που μπορεί να συσχετιστεί με τη λυρικότητα που αποπνέει το έργο του Καλομοίρη μετά το 1931, σε αντίθεση με το έργο της πρώτης περιόδου το οποίο εκπέμπει μία πιο ηρωϊκή, επική έκφραση, και δ) με το ότι, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, οι στόχοι του κύκλους των διανοουμένων άρχισαν να προσανατολίζονται προς μία κατεύθυνση πνευματικού εθνικισμού για επαναπροσδιορισμό της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας.[29]

Η ύπαρξη τροπικοχρωματικής γραφής, ο συνδυασμός δηλαδή χρωματικότητας και τροπικότητας, με στοιχεία ιμπρεσιονιστικής υφής που χαρακτηρίζει το ώριμο έργο του Καλομοίρη αποτελεί ένα καθαρό κριτήριο με το οποίο η μουσική του γλώσσα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα παράδειγμα εξέλιξης της τεχνοτροπίας του ύστερου μουσικού ρομαντισμού στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Η ιδιότυπη αυτή προσωπική τονική μουσική γλώσσα, διαμορφωμένη υπό τις επιδράσεις των συνθετών της ύστερης ρομαντικής περιόδου, των Ρ. Βάγκνερ (1813–1883), Γκ. Μάλερ (1860–1911), Ρ. Στράους (1864–1949**)** και των Ρώσων συνθετών, Μ. Μουσσόργκσκυ (1839–1881) και Ρ. Ρίμσκυ-Κόρσακοφ (1844–1908), μπορεί να τοποθετηθεί ανάμεσα στη μουσική γλώσσα του Κλ. Ντεμπυσσύ (1862–1918) και του Μπ. Μπάρτοκ (1881–1945), δηλαδή, ανάμεσα στις τονικές μουσικές γλώσσες που εξελίχθηκαν μέσα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, ως απόρροια του ύστερου ρομαντισμού, στις οποίες οι συνθέτες ενσωμάτωσαν τροπικά στοιχεία.

Αισθητικά γνωρίσματα ρομαντισμού στον Καλομοίρη

Η μουσική δημιουργία του Καλομοίρη και οι απόψεις του για τη μουσική συνδέονται με αρκετά σημεία των αντιλήψεων και της αισθητικής του ρομαντισμού. Ένα πρώτο σημείο σύνδεσης αποτελεί η αναφορά στο παρελθόν και η σύνδεση τέχνης και ζωής, καθώς μέσα από το έργο του Καλομοίρη προβάλλονται η ελληνική παράδοση –ιδιαίτερα η βυζαντινή– οι ελληνικοί θρύλοι, οι ελληνικοί μύθοι και στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, όπως και στοιχεία της εθνικής ψυχής. Σκοπός αυτού του συνδυασμού είναι η έκφραση ελληνικών εθνικών ιδεωδών και συμβόλων.[30] Στο πλαίσιο αυτό, είναι εμφανείς, ιδιαίτερα στις όπερες του Καλομοίρη, οι επιδράσεις από τον Ρ. Βάγκνερ από άποψη περιεχομένου (μύθοι, φυσικό περιβάλλον, τοπίο, νερό, θάλασσα) και από δομική άποψη (μουσικοδραματουργική εξέλιξη μέσω συνεχούς επεξεργασίας μελωδικών και αρμονικών στοιχείων υφής με σχεδόν απουσία ευκρινών πτώσεων).[31] Ειδικά όσον αφορά τη σύνδεση τέχνης και ζωής, τη σύνδεση εθνικής μουσικής και «Ζωής» για τον Καλομοίρη, ο Καλομοίρης αναφέρεται στο άρθρο του «Ζωή-Γλώσσα-Μουσική», εξηγώντας ότι η «Ζωή» εμπεριέχει την «Ελληνική ψυχή, την Ελληνική γλώσσα, τα τραγούδια, τις παραδόσεις, τα παραμύθια του Ελληνικού λαού, τους φθόγγους, τους ήχους, τις μελωδίες του, τα αισθήματά του, την ψυχικήν του διάθεσιν, το χαρακτήρα του»,[32] και προσθέτει ότι όλο το έργο του είναι «πλασμένο» για τη

[29] Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σελ. 38 και Ζωή Σπανάκου, «Η ελληνική εθνική ιδεολογία στο μεσοπόλεμο, όψεις διαμόρφωσης», στο: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων (επιμ.), *Εθνική συνείδηση και ιστορική παιδεία. Σεμινάριο 17*, Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων, Αθήνα 1994, σελ. 53–65.

[30] Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα μεσογειακών μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 49 και 143–148.

[31] Γεωργία Μαρία Τσερπέ, «Τα *Ξωτικά νερά* του Μανώλη Καλομοίρη. Διερεύνηση της μουσικοδραματουργικής μορφής σε συσχέτιση με τις ιδέες του Ρίχαρντ Βάγκνερ», *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Πρακτικά συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27–29/3/2009, http:/www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf, σελ. 96.

[32] Μανώλης Καλομοίρης, «Ζωή-Γλώσσα, Μουσική», *Ο Νουμάς* 316 (2/11/1908), σελ. 1–2.

«Ρωμαΐϊκη ψυχή».[33]

Η έννοια της ρωμαΐϊκης ψυχής, της εθνικής ψυχής,[34] αποσαφηνίζεται στο είδωλο του Γύφτου στον «Δωδεκάλογο του Γύφτου» του Παλαμά, στον οποίο περικλείονται τα οράματα του κινήματος του δημοτικισμού, που στόχευαν στον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας και στη διατήρηση των ιδανικών της ελληνικής φυλής.[35] Το είδωλο του Γύφτου είναι ένα σύμβολο στο οποίο αντανακλάται η ανυπόταχτη φύση, ο ελεύθερος καλλιεργημένος άνθρωπος, η ελεύθερη σκέψη. Ο Γύφτος συμβολίζει τον Έλληνα, πράττει ό,τι αποφασίζει ο ίδιος, γιατί είναι ελεύθερος. Είναι ένας ήρωας ρομαντικός και έχει το ασύλληπτο των οραματισμών του. Είναι κατ' εικόνα και ομοίωση της ελληνικής ψυχής, η μετάπτωση από τη δραστηριότητα στην αδράνεια, η σπατάλη της ζωτικότητας και η ανησυχία της ψυχής και της σκέψης.[36] Η ανησυχία της ψυχής και η ελεύθερη σκέψη ήταν σημεία που απόλυτα ενστερνίστηκε ο Καλομοίρης. Πολύ αργότερα, το 1943, ο ίδιος αναφέρει, στην ομιλία του «Ο Παλαμάς κ' η μουσική»,[37] ότι «όλο του το έργο είναι Παλαμικό με τα γύφτικα μοτίβα του, που ίσως να μην τα είχε βρει αν δεν γνώριζε τον *Δωδεκάλογο*».

Στο πλαίσιο αυτής της αντίληψής του για την έκφραση της εθνικής ψυχής στο έργο του εξηγείται και η άποψη του Καλομοίρη για ενσωμάτωση στη μουσική του στοιχείων της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής που να παραπέμπουν στον εθνικό χαρακτήρα και όχι ενσωμάτωση αυθεντικών μελωδιών του παραδοσιακού τραγουδιού, θεωρώντας ότι αυτό αποτελεί περιορισμό της «έμπνευσης» και του «αυθορμητισμού».[38] Στην έμπνευση, στην εσωτερική παρόρμηση, αναφέρεται, ειδικά, ο Καλομοίρης στην ομιλία του «Παγκόσμιος ή εθνική μουσική» το 1949, λέγοντας ότι τη θεωρεί απαραίτητη προϋπόθεση για να γράψει ένας πραγματικά Έλληνας συνθέτης ελληνική μουσική, ο οποίος έχει ελληνική ψυχή, ζει με τους θρύλους, τις χαρές και τους καημούς της πατρίδας του.[39] Για αυτό, ο Καλομοίρης σπάνια χρησιμοποίησε αυθεντικές δημοτικές μελωδίες. Η προσέγγιση του δημοτικού τραγουδιού έγινε από τον ίδιο αυθόρμητα, μέσα από τις παιδικές εμπειρίες του και τα βιώματά του. Δημιούργησε, έτσι, δικές του μελωδίες, αφομοιώνοντας το πνεύμα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στη

[33] «Για το αιστητικό μέρος του έργου μου καλλίτερος κριτής από Ελληνικό κοινό δεν μπορεί να υπάρξη, αφού όλο μου το έργο είναι πλασμένο για να το πρωτοχαρή η Ρωμαΐϊκη ψυχή» (Καλομοίρης, ό.π., σελ. 1–2).

[34] Για εκτενή αναφορά στις έννοιες «Ζωή» και «Εθνική ψυχή», όπως τις εννοεί ο Καλομοίρης, βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σελ. 35–43.

[35] Κωστής Παλαμάς, «Πρόλογος στο *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*», *Ο Νουμάς* 237 και 238 (4, 11/3/1907).

[36] Ιωάννης Συκουτρής, «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου του Κωστή Παλαμά», στο: Μωραΐτης Αντ. και Δετζώρτζης Ν. (επιμ.), *Μελέται και Άρθρα*, φωτομηχανική επανέκδοση από Α΄ Εκδόσεις του Αιγαίου 1956, Αθήνα 1982, σελ. 483–485 και 504.

[37] Νέα Εστία, τόμ. ΛΔ΄, 1943, σελ. 280.

[38] «Ελληνική μουσική δεν γίνεται με μίαν απομίμηση του δημοτικού τραγουδιού […] Κάνουνε πέρα την έμπνευση, τον αυθορμητισμό, το θείο δώρο της τέχνης, τη Μελωδία, το θέμα, το όνειρο» (Μ. Καλομοίρης, «Πρόλογος» στην όπερα *Κων/νος Παλαιολόγος*, στο: Σύλλογος «Μ. Καλομοίρης» (εκδ), Κων/νος ο Παλαιολόγος. Πρόγραμμα της κοντσερτάντε παράστασης της όπερας στη Θεσ/νίκη, Σύλλογος «Μ. Καλομοίρης», Αθήνα 1997, σελ. 7–8).

[39] «…αρκεί να έχη ψυχή Ελληνική, να μπορεί να νοιώθη, ν' αγαπά, να παθαίνεται Ελληνικά, και να πιστεύη στο Έθνος και τη φυλή του. Θα γράψει τότε Ελληνική μουσική από εσωτερική παρόρμηση της ψυχής και της καρδιάς του, γιατί δεν θα μπορή να κάνη διαφορετικά…πέρα από κάθε πρόγραμμα και κάθε κανόνα, στέκει απόλυτος διαιτητής των πραγμάτων της τέχνης μία μεγάλη θεά, η Έμπνευση» (βλ. Καλομοίρης, *Παγκόσμιος ή εθνική μουσική*, στο: Γενική Διοίκησις Δωδεκανήσου (εκδ), *Πέντε διαλέξεις γενόμεναι εις Ρόδον εις το παλάτιον του μεγάλου μαγίστρου*, αντύπωση: Κρατικόν Τυπογραφείον, Ρόδος, ανατ. Δελτίο Πνευματικού Ομίλου Κύπρου 1950–51, ανατ. Λευκωσία Κύπρου 1953, σελ. 22–23 και 26, και Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια του Μανώλη Καλομοίρη για φωνή και πιάνο*, ό.π., σελ. 39 και 249).

μουσική δημιουργία του, έχοντας ως πρότυπο τους συνθέτες της ρωσικής εθνικής σχολής,[40] στους οποίους επικρατούσε τότε η αντίληψη περί αυθόρμητης έμπνευσης.[41] Οι απόψεις αυτές του Καλομοίρη περί πηγαίας έμπνευσης συνδέονται με την αισθητική άποψη του ρομαντισμού που αφορά την αυθεντικότητα ενός έργου, σύμφωνα με την οποία κριτήριο αποτελούσε η πηγαία έκφραση του συνθέτη και όχι το ύφος γραφής που μπορούσε να υιοθετήσει, ανεξαρτήτως εθνικότητας. [42]

Ένα δεύτερο σημείο με το οποίο ο Καλομοίρης συνδέεται με τα πρότυπα του ρομαντισμού αποτελεί η ταύτισή του με την εικόνα του αγωνιστή καλλιτέχνη που προσπαθεί για τη διάδοση και την καθιέρωση των ιδεών του, ακόμη και αν οι ιδέες του απέχουν από την πραγματικότητα. Το ιδεώδες αυτό του αγωνιστή καλλιτέχνη αντανακλάται στον Καλομοίρη, μεταξύ άλλων, και μέσα από τους χαρακτήρες των πρωταγωνιστών ρομαντικών ηρώων στις όπερές του, οι οποίοι αντιλαμβάνονται τον κόσμο με το δικό τους υποκειμενικό βλέμμα και προβάλουν μία υψηλή ιδέα –λύτρωση, αγάπη, θυσία– που αναδεικνύεται στο πλαίσιο του μύθου και της φαντασίας.[43] Τέτοιοι ήρωες προβάλλονται και στο λυρικό έργο του Βάγκνερ και συνδέονται συχνά, όπως συμβαίνει και στον Καλομοίρη, με γυναικείους χαρακτήρες.[44]

Η πίστη του Καλομοίρη στις ιδέες του, την οποία διατήρησε σε όλη τη ζωή του, φανερώνεται και από το γεγονός ότι χρησιμοποίησε τη μουσική ως λειτουργικό μέσο έκφρασης των απόψεών του. Εξέφρασε μέσω της μουσικής το συναίσθημα, τον εσωτερικό κόσμο, το φαντασιακό στοιχείο με υπερβολή μέχρι το σημείο στο οποίο η μουσική δημιουργία του να αγγίζει τα όρια της ουτοπίας. Σε μια εποχή που η Ελλάδα βρισκόταν σε μεγάλη κοινωνικο-πολιτική και οικονομική κρίση, ο Καλομοίρης έγραψε μεγάλα έργα για ορχήστρες, αξιώσεων και απαιτήσεων αντίστοιχων έργων του Μάλερ.

Ένα τρίτο σημείο σύνδεσης του Καλομοίρη με τον ρομαντισμό αποτελεί η σχέση μουσικής και ποίησης στο έργο του. Για τη σχέση αυτή, ο ίδιος έχει αναφέρει στον «Πρόλογο» της δεύτερης συλλογής των τραγουδιών του ότι «όταν τα λόγια συνδέονται με τη μουσική αποτελούν μία προσπάθεια διαμόρφωσης του αχώριστου και αυτότελου ποιήματος» [ad litteram].[45] Στην ομιλία του, επίσης, «Ποίηση και Μουσική» ο ίδιος αναφέρει ότι «σε κάθε αληθινή μουσική υπολανθάνει και μία ποιητική έννοια».[46] Οι διατυπώσεις αυτές φανερώνουν την άποψη του Καλομοίρη για τη στενή σχέση μουσικής και ποίησης, για τη σύμπτυξη που θα πρέπει να έχουν η μουσική και η ποίηση και για το ότι η μουσική και η ποίηση πρέπει να εμπεριέχονται η μία μέσα στην άλλη. Υποστήριξε, ακόμη, ότι η μουσική πρέπει με «ζωντανό» και «αβίαστο» τρόπο να εκφράζει ο,τιδήποτε αυτή περιβάλλει, «γλώσσα, υπόθεση, πρόγραμμα».[47] Παρόμοια

[40] Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σελ. 42, 43.

[41] Στο ίδιο, σελ. 250.

[42] C Dahlhaus, «Die Idee des Nationalismus in der Musik», στο: Dahlhaus C., *Zwischen Romantik and Moderne-Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft 7, Musikverlag Emil Katzbichler, München 1974, σελ. 91 και Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μ. Καλομοίρη*, ό.π., σελ. 250.

[43] Τσερπέ, «Τα *Ξωτικά νερά* του Μανώλη Καλομοίρη», ό.π., σελ. 98.

[44] Williams Simon, *Wagner and the Romantic Hero,* Cambridge University Press, Cambridge 2004, σελ. 37.

[45] Βλ. πρόλογο της έκδοσης της δεύτερης συλλογής των τραγουδιών του Καλομοίρη (Μανώλης Καλομοίρης, *Τραγούδια για φωνή και πιάνο. Έργο 3*, «Από χώρες και χωριά», Μπράϊτκοπφ και Χέρτελ, Λειψία [1910].

[46] Μανώλης Καλομοίρης, *Ποίηση και μουσική*, αδημοσίευτο κείμενο του Καλομοίρη, δακτυλογραφημένο, το οποίο φυλάσσεται στο αρχείο του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης», χ.χ. Για εκτεταμένες αναφορές του Καλομοίρη για τη σχέση ποίησης και μουσικής, βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια του Μ. Καλομοίρη για φωνή και πιάνο*, ό.π., σελ. 127 κ. εξ.).

[47] Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σελ. 147. Για περισσότερα, βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική*

άποψη είχε υποστηριχθεί αρκετά νωρίτερα για την ποίηση από τον άγγλο ρομαντικό ποιητή Γουίλιαμ Γουόρντσγουορθ (William Wordsworth,1770–1850), κατά τον οποίο η ποίηση θα πρέπει να διακατέχεται από «φυσικότητα» και «αυθορμητισμό». Με τις λέξεις αυτές ο Γουόρντσγουορθ δήλωνε την αντίθεσή του προς τους εξωτερικούς, επιβεβλημένους, τεχνητούς κανόνες, οι οποίοι λειτουργούν περιοριστικά για την έμπνευση και την έκφραση.[48]

Η στενή σχέση μουσικής και ποίησης διακρίνεται στο έργο του Καλομοίρη τόσο σε μικροσκοπικό όσο και σε μακροσκοπικό επίπεδο. Όλα τα στοιχεία της μουσικής υφής σκιαγραφούν με εκφραστικότητα και παραστατικότητα τα νοήματα του ποιητικού κειμένου, το συναίσθημα του συνθέτη και την προσωπική του ερμηνεία. Απόρροια αυτών των συνδυασμών είναι μία παραγόμενη μουσική μορφή με χαρακτηριστικά ελευθερίας και ρευστότητας, με ασάφεια στα όρια των τμημάτων της, με δυσκολία στον προσδιορισμό της, διαμορφωμένη υπό τους όρους της έκφρασης της ελεύθερης έμπνευσης, χωρίς τον στενό περιορισμό κανόνων.[49] Τα μορφικά σχήματα στο έργο του Καλομοίρη προκύπτουν: α) μέσα από την εξέλιξη της μουσικής, η οποία καθορίζεται από τη μελωδική ανάπτυξη μέσω των τεχνικών της παραλλαγής και ανάπτυξης που χρησιμοποιούνται εξαντλητικά, και β) από τη μουσική ερμηνεία του ποιητικού περιεχομένου, στο πλαίσιο του οποίου ορίζονται τα μουσικά στοιχεία υφής μέσα από σημασιολογικές σχέσεις με αυτό.

Η αντιμετώπιση ποίησης και μουσικής ως ενιαίας τέχνης είναι μία ρομαντική ιδέα, αποτελεί ένα από το πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ιδεολογίας του ρομαντισμού και εντάσσεται στη γενικότερη αντίληψη του ρομαντισμού για ενότητα των τεχνών.[50] Υπό τους όρους αυτούς η μουσική είναι υποταγμένη στην έκφραση και στο εξωμουσικό περιεχόμενο.

Υφολογικά γνωρίσματα ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού στον Καλομοίρη

Το έργο του Καλομοίρη εντάσσεται στα έργα τονικής μουσικής. Στην εξέλιξή του, το ύφος σταδιακά διαφοροποιείται ως προς την αρμονική υφή, χωρίς όμως αυτό να απαιτεί έναν απόλυτο διαχωρισμό περιόδων στο έργο, αλλά έναν αμυδρό διαχωρισμό. Σε όλο το έργο του, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί στοιχεία που παραπέμπουν σε γνωρίσματα του ύστερου ρομαντισμού, όπως άλυτες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, ενάτης, εντεκάτης, δέκατης τρίτης, συγχορδίες με διπλές αλλοιώσεις,[51] ξαφνικές μετατροπίες,[52] αλλοιωμένες συγχορδίες[53] και χρωματικές κινήσεις,[54] γνωρίσματα τα οποία πληθαίνουν και πυκνώνουν ειδικά από το 1931 και εξής, δηλαδή από τη *Συμφωνία των Ανίδεων και Καλών ανθρώπων*. Επιπλέον, από το 1931, προστίθενται με σαφήνεια και στοιχεία που παραπέμπουν στο ύφος του ιμπρεσιονισμού, όπως συνηχήσεις κλάστερ από δεύτερες,[55] συγχορδίες με προστιθέμενους φθόγγους,[56] διαχωρισμός φωνών-οριζόντια υφή,[57]

μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μ. Καλομοίρη, ό.π., σελ. 128 και εξ.

[48] Μ. Η.Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Γ. Δεληβόρια και Σ. Χατζηιωαννίδου (μτφρ.), Πατάκη, Αθήνα 2006, σελ. 310–311.

[49] Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια του Μ. Καλομοίρη για φωνή και πιάνο*, ό.π, σελ. 41 και σελ. 118.

[50] Fubini, ό.π., σελ. 206 και Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σελ. 49, 50 και 54.

[51] Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, W. W. Norton, New York 1979, σελ. 20.

[52] Jim Samson, *Music in Transition*, J. M. Dent, London 1977, σελ. 8.

[53] Vincent Persichetti, *Harmony*, W. W. Norton, New York, London, σελ. 135.

[54] Robert P. Morgan, *Twentieth-century Music. A Norton Introduction to Music History*, W. W. Norton, New York, London , σελ. 32–33.

[55] Persichetti, ό.π., σελ. 126, Machlis, ό.π., σελ. 22.

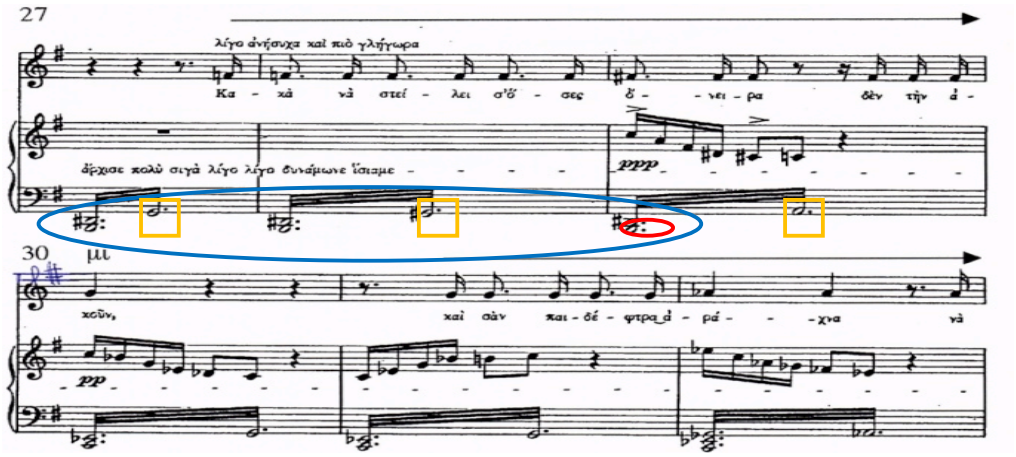
[56] «Added-note chord», Persichetti, ό.π., σελ. 111.

παράλληλη κίνηση φωνών και συγχορδιών (planning) συμφώνων και διαφώνων,[58] χρήση προτύπων κλίμακας (όπως κλίμακες με ολόκληρους τόνους),[59] διτονικότητα και πολυτονικότητα.[60]

Θα πρέπει να σημειωθεί, ακόμη, ότι ορισμένα ιμπρεσιονιστικά στοιχεία εμφανίζονται ήδη σε έργα της προηγούμενης δεκαετίας, δηλαδή στο διάστημα 1920–1930. Τα στοιχεία όμως αυτά εντοπίζονται περισσότερο σε επίπεδο υφής, κάτι που προσδίδει λυρικότητα στα έργα της δεκαετίας αυτής σε σχέση με τα προηγούμενα, αλλά όχι τόσο στη συγκρότηση των συγχορδιών και του αρμονικού ιστού. Στο διάστημα αυτό, άλλωστε, ο Καλομοίρης δεν έγραψε πολλά μεγάλα έργα, καθώς ο ίδιος, λόγω οικονομικών και οικογενειακών δυσκολιών, είχε στραφεί σε άλλες δραστηριότητες, όπως, μεταξύ άλλων, σε συναυλίες σε χώρους προσιτούς στο ευρύ κοινό,[61] σε ηχογραφήσεις έργων του[62] και σε οργάνωση συναυλιών με έργα του στο εξωτερικό.[63]

Στη συνέχεια, ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα μέσα από τα οποία παρουσιάζονται τεχνικά γνωρίσματα ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού στο έργο του Καλομοίρη.

Στο τραγούδι *Αφροδίτη* (1907) (Παράδειγμα 1) τα μ. 27–29 κινούνται στο χώρο της μι ελ. με τις αλλοιωμένες συγχορδίες σι1-ρε♯2-σολ2 ως $^{5\sharp}$iii^{6}, σι1-ρε♯2-σολ♯2 ως [$^{5\sharp}$iii$_{\sharp}^{6}$] και σι1-ρε♯2-φα♯4-λα2 ως V^{7}. Στις κινήσεις αυτές αξιοσημείωτη είναι η πλάγια λύση του φθόγγου ρε♯2 (μ. 29) και η οριζόντια χρωματική κίνηση που δημιουργείται στο αριστερό χέρι, σολ2-σολ♯2-λα2 (μ. 27, 28, 29). Οι χρωματικές κινήσεις στο τραγούδι αυτό της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συνθέτη, 1902–1931, παραπέμπουν σε ανάλογο γνώρισμα του ύστερου ρομαντισμού.



Παράδειγμα 1: Απόσπασμα από το τραγούδι *Αφροδίτη* (1907) του Μ. Καλομοίρη

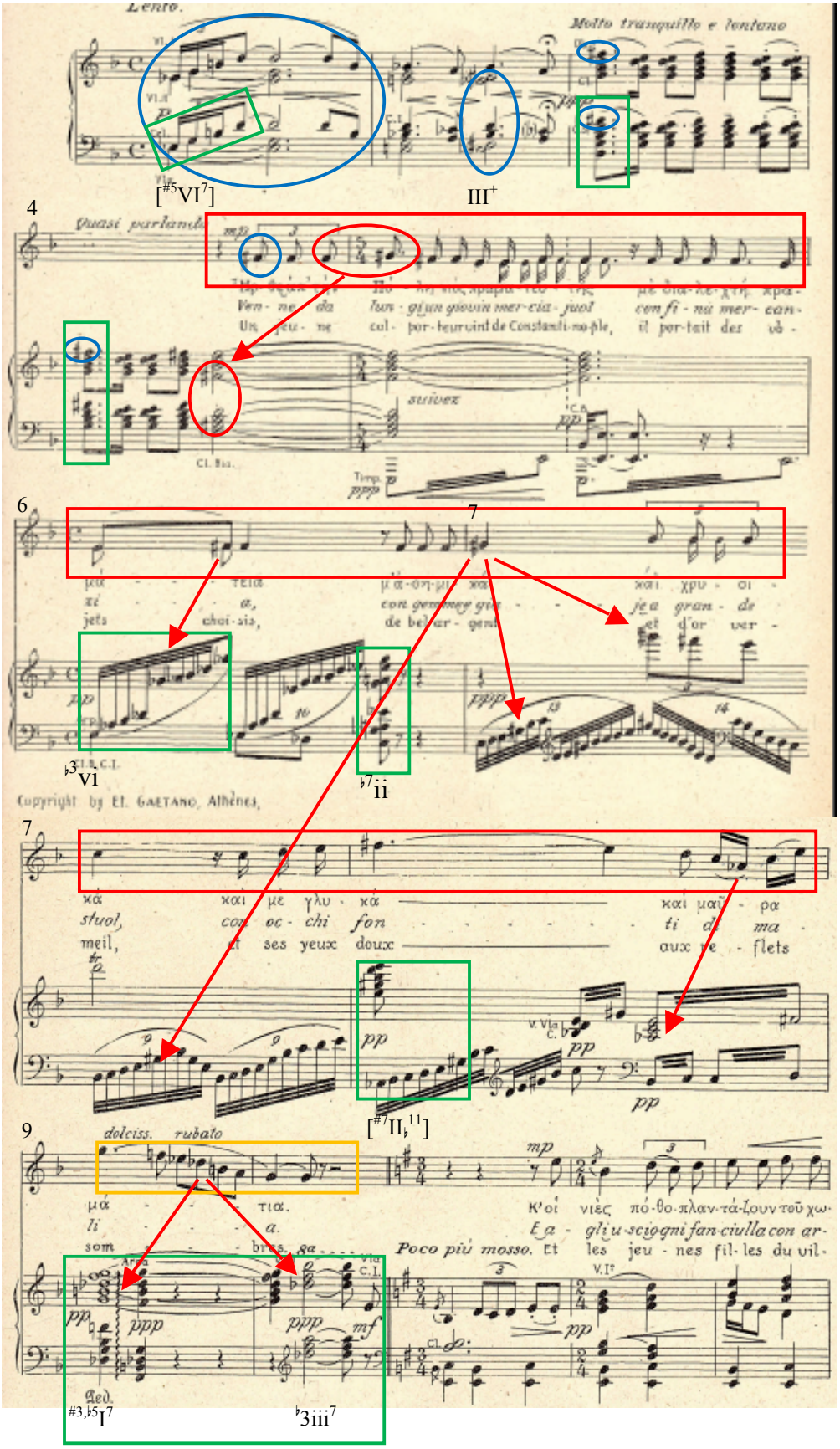
Στο συμφωνικό ποίημα για μία φωνή και ορχήστρα *Ο Πραματευτής* (1920) (Παράδειγμα 2), τα μ. 1–10 κινούνται στη διευρυμένη τονικότητα με βάση το τονικό κέντρο σολ. Στο τονικό αυτό πλαίσιο αναδύεται το πρότυπο κλίμακας με βάση το σολ: σολ-λα-σι b-ντο-ρε-μι-φα#-σολ. Όμως ήδη από την αρχή του τραγουδιού υπονοείται

[57] Machlis, ό.π., σελ. 39.
[58] David Cope, *New Directions in Music*, Waveland Press, Long Grove, Illinois 2001, σελ. 6.
[59] Machlis, ό.π., σελ. 91.
[60] Machlis, ό.π., σελ. 132.
[61] Γεώργιος Λεωτσάκος, «Ο Μ. Καλομοίρης σε δίσκους 78 στροφών», *Μουσικολογία* 7-8, 1989, σελ. 183.
[62] Στο ίδιο, σελ. 179 και 181.
[63] Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Πολιτισμικές σχέσεις Γαλλίας και Ελλάδας στη σύγχρονη ελληνική ιστορία της μουσικής», *Μουσικολογία* 5-6, 1987, σελ. 46.

ταυτόχρονα και η σολ ελάσσονα, από το μι b με το οποίο αρχίζει η ορχήστρα (μ. 1), από τους φθόγγους μι b και φα# στη συγχορδία σι b-ρε-φα#-μι b (III+ με προστιθέμενο φθόγγο το μι b, την 6η) (μ. 2), από το φθόγγο φα# που παίζεται επαναλαμβανόμενα από το όμποε και το φλάουτο στα μ. 3 και 4, καθώς και από τον ίδιο φθόγγο φα# με τον οποίο εισάγεται η φωνή (μ. 4) και ο οποίος συνεχίζει να εμφανίζεται μέχρι το μ. 8, σημείο κορύφωσης της φράσης στη φωνή (μ. 4-10). Ο τονικός χώρος σολ, επίσης, διευρύνεται ήδη από την πρώτη συγχορδία στο μ.1 (μι b3-σολ3-σι3-ρε4) ως [#5VI7], από τις συνεχείς συγχορδίες μεθ' εβδόμης στα μ. 3 και 4, από τις αλλοιωμένες συγχορδίες b3vi και b7ii στο μ. 6 και από την αλλοιωμένη διπλή συγχορδία [#7II b11] στο μ. 8, σημείο κορύφωσης της μουσικής φράσης. Επιπλέον, ο τονικός χώρος διευρύνεται και με την ανορθόδοξη πτώση #3, b5I7- b3iii7 στα μ. 9-10, στην οποία καταλήγει η μεγάλη μουσική φράση που εκτείνεται από την αρχή του τραγουδιού, μ. 4, μέχρι το μ. 10.

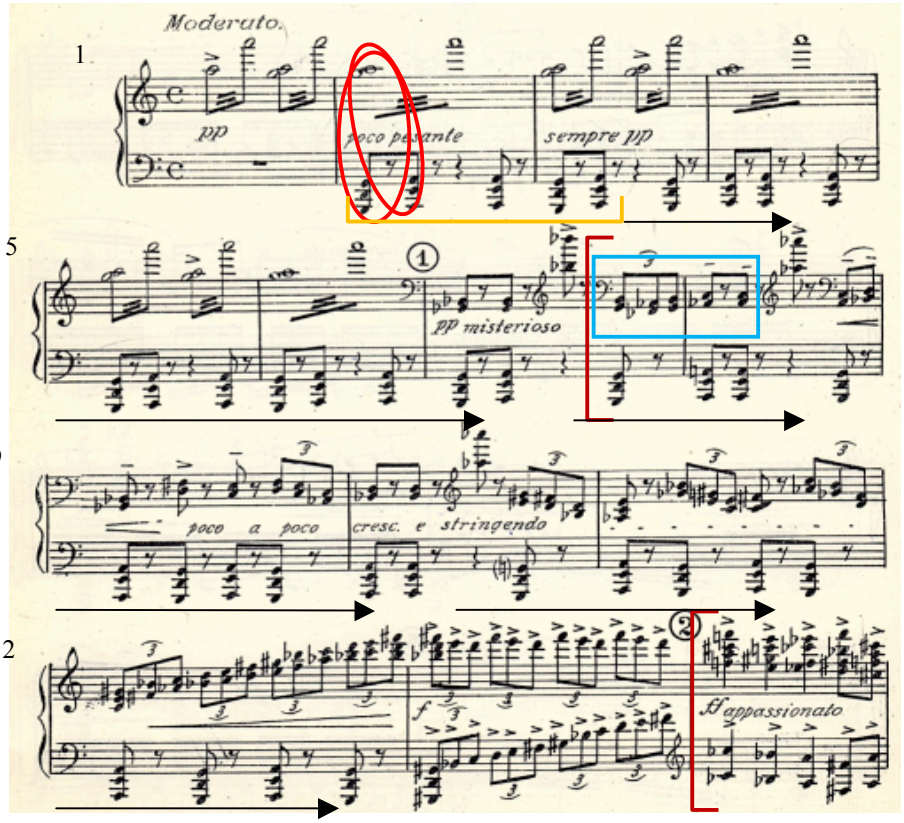
Σε αυτό το τονικό σύμπλεγμα έρχεται να προστεθεί και η ολοτονική κλίμακα, μι-φα#-σολ#-σι b-ντο-ρε-μι, στην οποία κινείται η φωνή από την εισαγωγή της στο μ. 4 μέχρι το μ. 8, μία μεγάλη μουσική φράση, η οποία καταλήγει στα μ. 9 και 10 με κατιούσα πορεία, προβάλλοντας στο σημείο αυτό την ολοτονική κλίμακα, σολ-λα-σι -ρε b-μι b-φα-σολ, σε κατιούσα πορεία, ταυτόχρονα με την προαναφερθείσα πτώση στην ορχήστρα, #3, b5I7- b3iii7. Είναι αξιοπαρατήρητο, ακόμη, ότι, με την εισαγωγή της φωνής στο μ. 4 σε ολοτονική κλίμακα, αλλάζει και η υφή της μουσικής της ορχήστρας μέχρι το μ. 8, η οποία διαχέεται, απλώνει, μέσω της αλλαγής του αρχικού μέτρου σε 5/4 στο μ. 5 και της ρυθμικής ρευστότητας (τρέμολο, μ. 5–6 και των 9ηχων, 10ηχων και 14ηχων, μ. 6–8), ενώ σε όλο το φθογγικό υλικό της ορχήστρας στα μέτρα αυτά (μ. 5–9) είναι ενσωματωμένοι και φθόγγοι από την ολοτονική κλίμακα στην οποία κινείται η φωνή. Η αρμονία, επομένως, στο μέρος της ορχήστρας προκύπτει σε αρκετό βαθμό από την πορεία της αρμονίας της μελωδίας.

Στα αρχικά αυτά μέτρα του συμφωνικού ποιήματος *Ο Πραματευτής* είναι σαφή τα ρομαντικά στοιχεία, όπως η διευρυμένη τονικότητα, οι συγχορδίες μεθ' εβδόμης και οι αλλοιωμένες συγχορδίες, καθώς και τα ιμπρεσιονιστικά στοιχεία, όπως το υπονοούμενα τονικά κέντρα, το συνδυασμός τονικών περιοχών και η ενσωμάτωση ολοτονικών κλιμάκων.



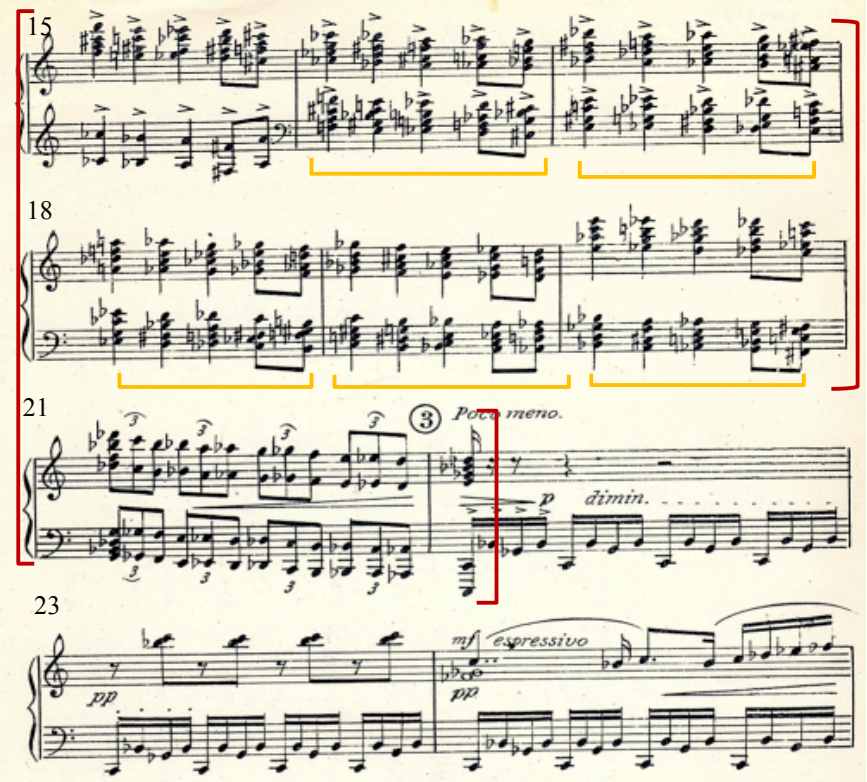
Παράδειγμα 2: Απόσπασμα από το συμφωνικό ποίημα *Ο Πραματευτής* (1920) του Μ. Καλομοίρη

Στο συμφωνικό ποίημα *Ο Θάνατος της ανδρειωμένης* (1943) (Παράδειγμα 3) εμφανίζεται ως βασική κλίμακα το διατονικό πρότυπο κλίμακας λα με διάταξη διαστημάτων του αιολικού. Οι συνηχήσεις στην εισαγωγή στο μ. 2, σολ1-ρε2-σολ2 και λα1-μι2-λα2 με 5^{ες} και 4^{ες} στο αριστερό χέρι, που δημιουργούν ένα μελωδικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται παραλλαγμένα μέχρι το μ. 12, παραπέμπουν στην υποτονική και στην τονική του προτύπου κλίμακας. Στα μ. 7-13 δημιουργείται διτονισμός μεταξύ του μοτίβου αυτού και του μοτίβου σι ^{b}2-λα ^{b}2-σι ^{b}2-ντο3 (μ. 8–9) που αναπτύσσεται πάνω στην κλίμακα με ολόκληρους τόνους σολ ^{b}-λα ^{b}-σι ^{b}-ντο-ρε-μι-φα#.



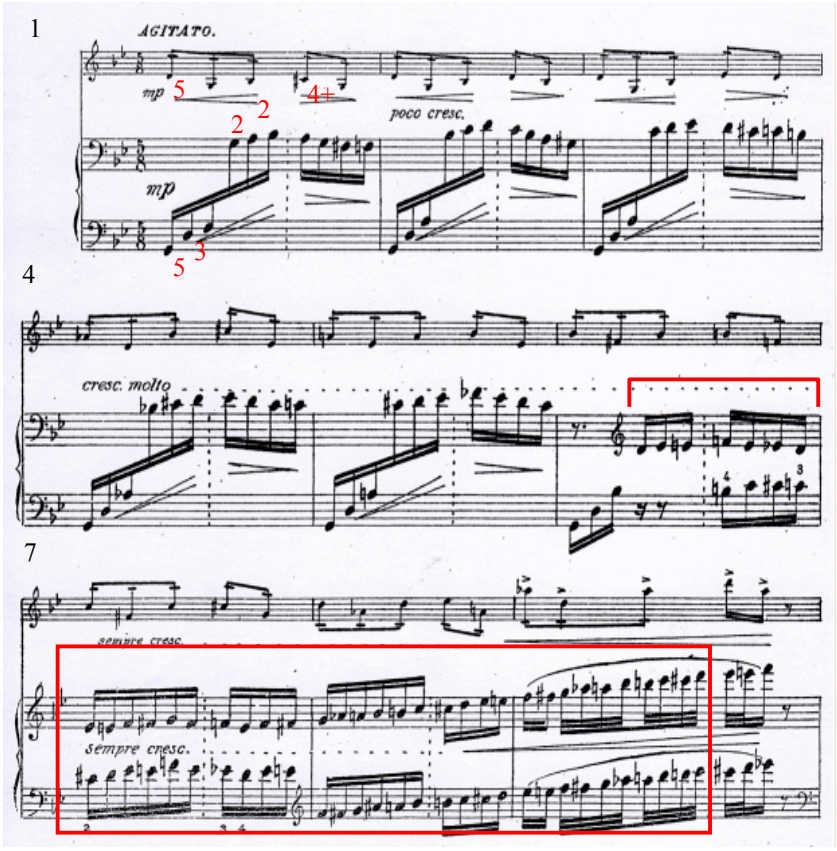
Παράδειγμα 3: Απόσπασμα από το συμφωνικό ποίημα *Ο Θάνατος της ανδρειωμένης* (1943) του Μ. Καλομοίρη

Όλη η προηγούμενη φράση οδηγεί, με πύκνωση υφής και αύξηση δυναμικής, σε κορύφωση στα μ. 14–21 (Παράδειγμα 4), η οποία πραγματοποιείται με αλλοιωμένες συγχορδίες που μετατοπίζονται παράλληλα σε κατιούσα κατεύθυνση με ομαδοποίηση τύπου αλυσίδας και οι οποίες οδηγούν στο τέλος της εισαγωγής στο μ. 22. Έκδηλα είναι στην εισαγωγή αυτού του έργου δεύτερης περιόδου τα στοιχεία που παραπέμπουν σε γνωρίσματα του ιμπρεσιονισμού, όπως το πρότυπο κλίμακας ως βασική τονικότητα, η συνύπαρξη τονικής και υποτονικής, ο διτονισμός, η παράλληλη μετατόπιση αλλοιωμένων συγχορδιών και η απουσία λειτουργικής σχέσης μεταξύ των συγχορδιών.



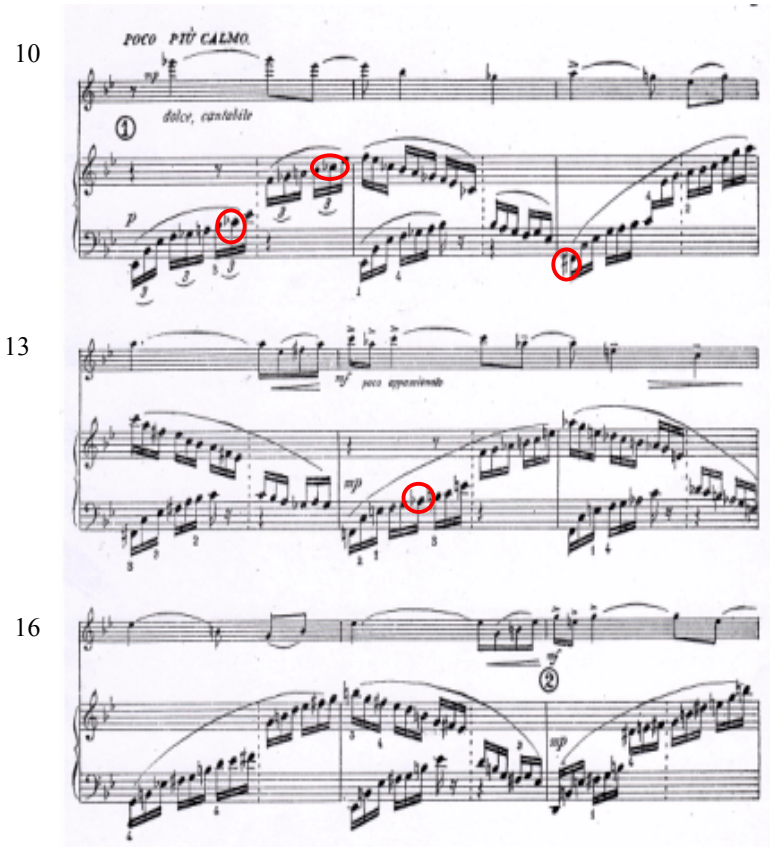
Παράδειγμα 4: Απόσπασμα από το συμφωνικό ποίημα *Ο Θάνατος της ανδρειωμένης* (1943) του Μ. Καλομοίρη

Στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1948) παρουσιάζεται ως βασική τονικότητα το μικτό πρότυπο κλίμακας με βάση το σολ, σολ-λα-σι b-#ντο-ρε-μι b-φα-σολ (Παράδειγμα 5). Η υφή του έργου διαμορφώνεται με όρους οριζόντιας κίνησης φωνών, καθώς το βιολί αποδίδει διαστήματα 4ης, 4ης+ και 5ης ελατ., ενώ το πιάνο διαστήματα 5ης, 3ης και 2ης. Το πιάνο και το βιολί κινούνται με διαδοχή αυτών των διαστημάτων, μέσα από την οποία προκύπτουν συνηχήσεις και ηχητικές τριβές, κάτι που υποδηλώνει την πρόθεση του συνθέτη για έμφαση στο ηχόχρωμα. Οι τριβές διαστημάτων κλιμακώνονται στα μ.7–9 με τις συνηχήσεις διαστημάτων δεύτερης σε κλειστή θέση στο πιάνο, ενώ το βιολί μόλις αρχίζει να απομακρύνεται από τη φθογγική περιοχή του πιάνου, στην οποία μέχρι το σημείο αυτό ήταν περιορισμένο. Η οπτική και ηχητική εικόνα της μουσικής στο σημείο αυτό παραπέμπει στα ηχητικά στρώματα-επιφάνειες, γνώρισμα υφής στο έργο του Ντεμπυσσύ, αλλά και σαφές στοιχείο του μοντερνισμού. Στα ίδια μέτρα 7–9 σηματοδοτείται το τέλος της εισαγωγής και προετοιμάζεται η είσοδος του πρώτου θέματος στο μ. 10. Η λειτουργία του μέρους αυτού, από την αρχή μέχρι το μ. 10, ως εισαγωγής υποδηλώνεται και από το ότι το μέρος του βιολιού βρίσκεται μέσα στη φθογγική έκταση του πιάνου, όπως αναφέρθηκε, και ότι μόνο στο μ. 10, με την έναρξη του θέματος, το βιολί ακούγεται στην τρίτη οκτάβα.



Παράδειγμα 5: Απόσπασμα από τη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1948) του Μ. Καλομοίρη

Στη συνέχεια, στα μ. 10–17 (Παράδειγμα 6), όπου εκτείνεται το θέμα, αξίζει να σημειωθούν το μικτό πρότυπο κλίμακας μι b-φα-σολ b-λα-σι b-ντο και οι τροπικοί μετασχηματισμοί που δημιουργούνται με τους φθόγγους ντο b5 (μ. 10), φα#2 (μ.12) και λα b3 (μ.14). Όλα τα στοιχεία αυτά (η οριζόντια υφή, τα πρότυπα κλίμακας, οι τροπικοί μετασχηματισμοί που προκαλούν αμφισημία τονικών κέντρων, οι συνδυασμοί συμφώνων και διαφώνων συνηχήσεων, η χρήση διαστημάτων δεύτερης και οι άλυτες συνηχήσεις) παραπέμπουν σε γνωρίσματα του ιμπρεσιονισμού.



Παράδειγμα 6: Απόσπασμα από τη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1948) του Μ. Καλομοίρη

Συνοπτικά, στο έργο του Καλομοίρη μέχρι το 1931 εμφανίζονται, κυρίως ως βασικές τονικότητες διατονικές κλίμακες,[64] ενώ στην αρμονική υφή επικρατεί η σχέση τονικής-δεσπόζουσας σε συνδυασμό με χρωματικότητα και με τροπικότητα. Η χρωματικότητα εμφανίζεται σε διαδοχές διατονικών και αλλοιωμένων συγχορδιών,[65] με ή χωρίς λειτουργικό ρόλο, και η τροπικότητα σε μεμονωμένα σημεία μικρής έκτασης με χρωματικά ή μικτά πρότυπα κλίμακας. Τα στοιχεία αυτά παραπέμπουν σε γνωρίσματα του ύστερου ρομαντισμού. Στη δεύτερη δημιουργική περίοδο του συνθέτη, 1931–1962, επικρατεί η έλλειψη σχέσης τονικής-δεσπόζουσας και η χρωματικότητα εμφανίζεται εκτεταμένα ή σε οριζόντιες κινήσεις στη φωνή ή σε εκτεταμένες συνδέσεις αλλοιωμένων συγχορδιών χωρίς λειτουργικό ρόλο.[66] Η διευρυμένη αυτή τονικότητα συνυπάρχει με μία καθολική τροπικότητα, διάχυτη σε όλη τη διάρκεια ενός έργου. Τα πρότυπα κλίμακας, τα οποία είναι, στην πλειονότητά τους, διατονικά, κυριαρχούν και εμφανίζονται και ως βασικές τονικότητες.[67] Παράλληλα, η μελωδία αποκτά μία διανθισμένη μελωδική υφή, καθώς εξελίσσεται μέσα από ποικίλα μελωδικά γυρίσματα εκτεταμένης επεξεργασίας.[68] Με τα στοιχεία αυτά διαμορφώνεται μία τροπικοχρωματική αρμονική υφή, στην οποία κυριαρχούν οι πλάγιες τροπικές πτώσεις, η μη λειτουργική αρμονία και η οριζόντια υφή.[69] Τα στοιχεία αυτά της δεύτερης περιόδου προκύπτουν ως τεχνική ανάγκη μέσα από την ωρίμανση του συνθέτη και παραπέμπουν σε γνωρίσματα του ιμπρεσιονισμού. Οι διαφορές ύφους ανάμεσα στις

[64] Τσερπέ, ό.π., σελ. 241.
[65] Στο ίδιο, σελ. 78.
[66] Στο ίδιο, σελ. 78.
[67] Στο ίδιο, σελ. 242.
[68] Στο ίδιο, σελ. 241–242.
[69] Στο ίδιο, σελ. 245.

δύο περιόδους συμβαδίζουν και με επιλογές του συνθέτη στην ποίηση: ηθογραφική και λαϊκότροπη για την πρώτη περίοδο, εσωτερική και με παραπομπές στο χώρο των ιδεών για τη δεύτερη.[70]

[70] Ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε στη δεύτερη περίοδο του έργου του ποίηση του Γ. Καμπύση, του Κ. Χατζόπουλου και του Ου. Γέιτς (στο ίδιο, σελ. 249).

Το πρελούδιο και η φούγκα στη μουσική ελληνική εργογραφία του 20ού αιώνα. *6 Πρελούδια και Φούγκες σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους για πιάνο* της Μαρίας Καλογρίδου

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Η Μαρία Καλογρίδου (1922-2001), πιανίστα και συνθέτρια, ενσωματώνει στο έργο της βασικές αρχές της Εθνικής Σχολής Μουσικής. Εμπνέεται από την επτανησιακή παράδοση και τη βυζαντινή μελοποιία, ενώ συχνά υιοθετεί λαϊκούς ελληνικούς ρυθμούς οι οποίοι δύνανται να συνδυάζονται και με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους.

Τα *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο* είναι ένα μουσικό ψηφιδωτό στο οποίο, μέσα στην αφηρημένη και, μερικές φορές, με αυτοσχεδιαστική διάθεση μορφή του πρελούδιου αλλά και στην πολύ συγκεκριμένη δομή της φούγκας, συνυπάρχουν το χρωματικό στοιχείο και οι αρχαίοι ελληνικοί τρόποι, οι άμεσες αναφορές στον J. S. Bach και μία μελωδία γνωστού ελληνικού λαϊκού τραγουδιού του Βασίλη Τσιτσάνη, η εν γένει λιτή και διάφανη πιανιστική γραφή και οι αντιστικτικές τεχνικές, ο λυρισμός, η εκφραστικότητα αλλά και οι δυναμικές κορυφώσεις.

Στην παρούσα εισήγηση παρατίθεται αρχικά ένα σύντομο ιστορικό πλαίσιο του έργου και κατόπιν επιχειρείται μια γενική παρουσίασή του για να σχηματιστεί μία συγκεντρωτική εικόνα όσον αφορά το tempo, τις μετρικές ενδείξεις, τον αριθμό των μέτρων του κάθε πρελουδίου και της κάθε φούγκας, τις δυναμικές, τον τρόπο που κάθε φορά υιοθετείται, την αρμονία και την αντιστικτική-πιανιστική γραφή του έργου. Κατόπιν διατυπώνονται συμπεράσματα για το θέμα της εκάστοτε φούγκας, για το πώς επιβεβαιώνεται η δομή της, αλλά και για τον τρόπο στον οποίο είναι γραμμένη.

Ιστορικό πλαίσιο του έργου

Έπειτα από τρία χρόνια σπουδές στη σύνθεση με τον Tito Aprea (1904-1989) στην Ρώμη, από το 1952 έως το 1955, η Μαρία Καλογρίδου μετέβη στο Λονδίνο για να τελειοποιήσει τις σπουδές της στο πιάνο με τον πιανίστα και συνθέτη Harold Craxton (1885-1971).

Η συνθετική της δημιουργία ξεκίνησε τον Μάιο του 1964 με την μελοποίηση έντεκα τραγουδιών του Γιάννη Ρίτσου για φωνή και πιάνο[1] και έκτοτε η πιανίστα, που είχε κάνει ήδη αισθητή την παρουσία της σε Ρώμη, Λονδίνο και Παρίσι με ρεσιτάλ κλασικού ρεπερτορίου, έστρεψε το ενδιαφέρον της στη σύνθεση. Το 1965 συνέθεσε το *Βυζαντινό κοντσέρτο* για πιάνο και ορχήστρα και το 1967, όταν επέστρεψε οριστικά από το Λονδίνο στην Ελλάδα, παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης στην τάξη του Ανδρέα Νεζερίτη και αφοσιώθηκε στη μουσική δημιουργία, γράφοντας έργα μουσικής δωματίου, τραγούδια και πιανιστικά κομμάτια για τους μαθητές της στο Ορφείο Ωδείο, όπου δίδασκε.

[1] Βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, "Καλογρίδου, Μαρία", *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φ. Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 164.

Τα *6 Πρελούδια και Φούγκες* δεν φέρουν ημερομηνία ολοκλήρωσης. Δεδομένου όμως ότι το πρώτο έργο της Καλογρίδου γράφτηκε τον Μάιο του 1964, ότι στα χειρόγραφα το έργο αυτό έχει την ένδειξη opus 2 και ότι ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά από την ίδια την συνθέτρια στις 26 Απριλίου 1965, θα μπορούσε εύκολα να ειπωθεί ότι γράφτηκε κατά την περίοδο Μαΐου 1964 – Απριλίου 1965.

Σύμφωνα με τα προγράμματα συναυλιών που φυλάσσονται μαζί με τα χειρόγραφα του έργου στο αρχείο της Μαρίας Καλογρίδου, το οποίο φιλοξενείται στην Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο, στη μεγάλη αίθουσα ζωγραφικής του υπ' αρ. 4 κτηρίου επί της πλατείας Saint James. Επρόκειτο για συναυλία ελληνικής και αγγλικής μουσικής υπό την αιγίδα της Workers Music Association.

Δύο χρόνια μετά, στις 14 Μαρτίου 1967, η Καλογρίδου ερμηνεύει τα *6 Πρελούδια και Φούγκες* σε ρεσιτάλ πιάνου που έδωσε στο Λονδίνο και συγκεκριμένα στην αίθουσα Frederick Denison Hall of the Working Men's College. Στο πρόγραμμα του ρεσιτάλ υπάρχει και αφιέρωση στον Harold Craxton. Οι επόμενες εκτελέσεις του έργου από την ίδια έγιναν στην Ελλάδα, στις 28 Μαΐου 1970 στο Ωδείο Ορφείο, σε ένα ακόμα ρεσιτάλ πιάνου, και στις 17 Μαρτίου 1978 στην Ελληνοαμερικανική Ένωση. Έκτοτε το έργο παίχτηκε αποσπασματικά από την Γιολάντα Σεβέρη. Πιο συγκεκριμένα, η Σεβέρη ερμήνευσε στις 8 Απριλίου 1986 το *Πρελούδιο και φούγκα σε αιόλιο τρόπο* στην αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός». Στις 20 Ιανουαρίου 1987, στην ίδια αίθουσα, και στις 21 Οκτωβρίου πιθανόν της ίδιας χρονιάς (στο πρόγραμμα της συναυλίας δεν αναφέρεται η χρονολογία), στην Ελληνοαμερικανική Ένωση, ερμήνευσε το *Πρελούδιο και φούγκα σε ιόνιο τρόπο*, το οποίο παίχτηκε ακόμα μία φορά το Νοέμβριο του 1996 σε συναυλία-αφιέρωμα στη Μαρία Καλογρίδου στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου «Νάκας», αυτή τη φορά όμως από τη Μιρέλλα Τηλιανάκη.

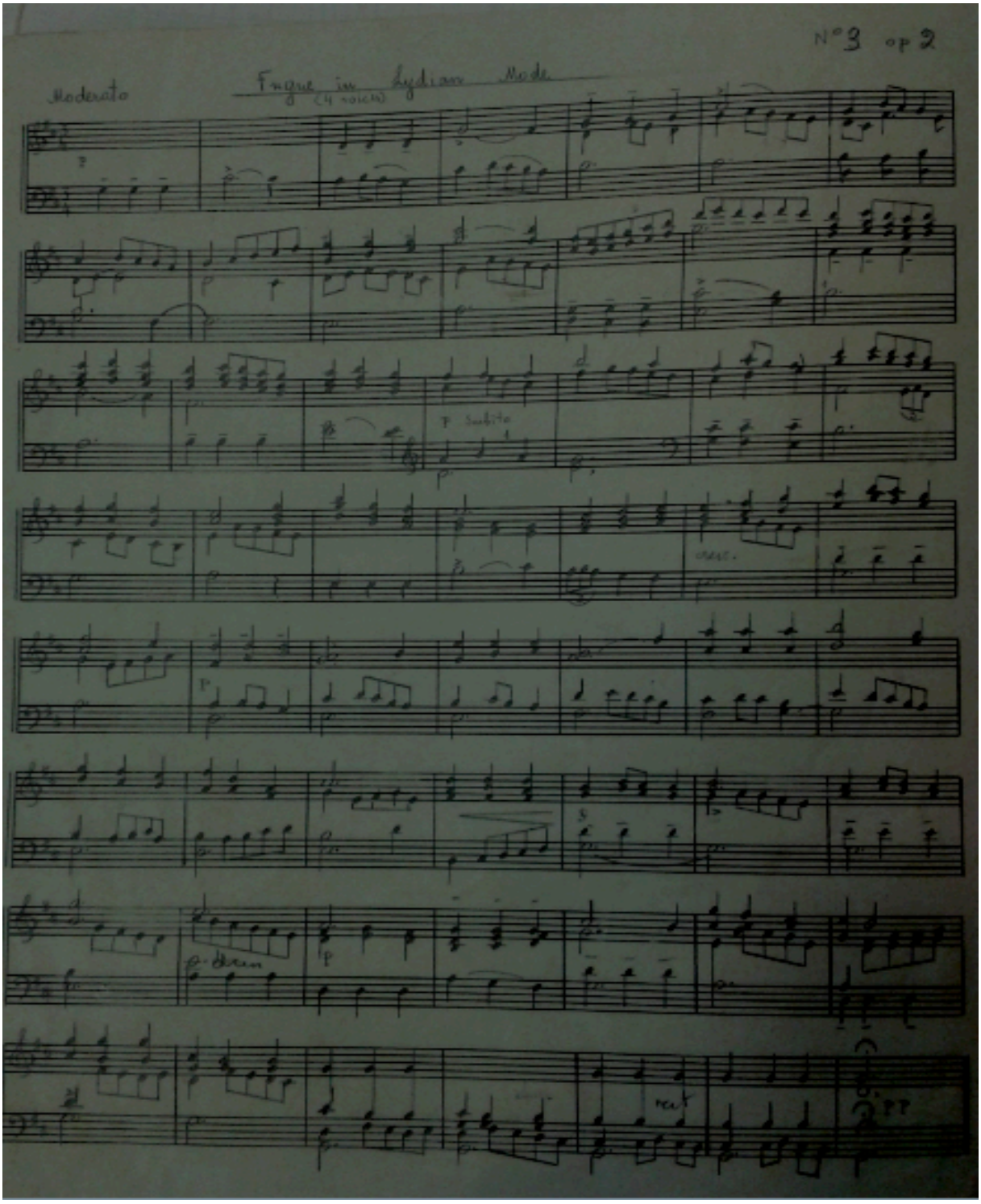
Το έργο εκδόθηκε το 1996 με ιδιωτική πρωτοβουλία υπό την επιμέλεια της γράφουσας.

Τα χειρόγραφα του έργου φυλάσσονται στο αρχείο της συνθέτριας,[2] το οποίο περιήλθε στην κατοχή της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» το 2004, ύστερα από δωρεά των κληρονόμων της συνθέτριας. Στο φάκελο του έργου υπάρχουν χειρόγραφα με μολύβι και μελάνι ως εξής:

- «Πρελούδιο και φούγκα I σε αιόλιο»:[3] ένα καθαρογραμμένο χειρόγραφο και ένα φωτοτυπημένο αντίγραφό του.
- «Πρελούδιο και φούγκα II σε μιξολύδιο»: δύο χειρόγραφα με μολύβι, ένα σε σολ και ένα σε φα, απ' όπου και η έκδοση, στην οποία εκ παραδρομής απουσιάζει ο οπλισμός σι♭ – μι♭.
- «Πρελούδιο και φούγκα III σε λύδιο»: ένα χειρόγραφο με μολύβι σε σολ, με οπλισμό φα♯ – ντο♯ (βλ. Παράδειγμα 1), ένα χειρόγραφο με μολύβι επίσης σε σολ, με την υπόδειξη «να γράφεις μία νότα πιο πάνω», και ένα χειρόγραφο σε φα, απ' όπου και η έκδοση.
- «Πρελούδιο και φούγκα IV σε φρύγιο»: δύο χειρόγραφα με μολύβι, το ένα καθαρογραμμένο.
- «Χρωματικό πρελούδιο και φούγκα V σε δώριο»: δύο χειρόγραφα με μολύβι, το ένα καθαρογραμμένο.
- «Πρελούδιο και φούγκα VI σε ιόνιο»: ένα χειρόγραφο καθαρογραμμένο με μελάνι και ένα φωτοτυπημένο αντίγραφο με μολύβι, του οποίου όμως δεν υπάρχει το πρωτότυπο.

[2] Βλ. Αρχείο Μαρίας Καλογρίδου, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», http://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/6723 (τελευταία πρόσβαση: 21.04.2017).

[3] Οι τρόποι παρατίθενται όπως ακριβώς απαντούν στα χειρόγραφα της Μ. Καλογρίδου, η οποία ακολουθεί την ονομασία των εκκλησιαστικών τρόπων. Βλ. «Γενική παρουσίαση του έργου».



Παράδειγμα 1: Φούγκα ΙΙΙ σε λύδιο. Η εκδοχή από σολ.
Αρχείο Μ. Καλογρίδου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»

Το αρχείο της Καλογρίδου παραμένει αταξινόμητο. Υπάρχουν ηχογραφήσεις του έργου σε μπομπίνες, οι οποίες δυστυχώς δεν έχουν ακόμα ψηφιοποιηθεί και η ακρόασή τους δεν καθίσταται εφικτή, αφού δεν διατίθεται το ανάλογο μηχάνημα. Για τις ανάγκες της παρούσας ανάλυσης και παρουσίασης του έργου ηχογραφήθηκε ψηφιακά το *Πρελούδιο και φούγκα VI σε ιόνιο τρόπο*.

Γενική παρουσίαση του έργου

Πριν επιχειρηθεί η γενική παρουσίαση του έργου, είναι αναγκαίο να γίνουν κάποιες διευκρινίσεις σχετικά με την ονομασία των τρόπων. Η συνθέτρια ακολουθεί την ονομασία των εκκλησιαστικών τρόπων, η οποία δεν αντιστοιχεί, ως γνωστόν, στην ονομασία των αρχαίων ελληνικών τρόπων. Η αντιστοιχία των αρχαίων ελληνικών τρόπων με τους εκκλησιαστικούς τρόπους παρουσιάζεται στον Πίνακα 1. Αναφέρονται με τη σειρά και μόνον αυτοί οι τρόποι που απαντούν στο έργο της Καλογρίδου.

Αρχαίοι ελληνικοί τρόποι (κατιόντες)		**Εκκλησιαστικοί τρόποι (ανιόντες)**	
Αιόλιος ή υποδώριος	Λα – Λα	Αιόλιος ή υποδώριος	Λα – Λα
Υποφρύγιος	Σολ – Σολ	Μιξολύδιος	Σολ – Σολ
Υπολύδιος	Φα – Φα	Λύδιος	Φα – Φα
Δώριος	Μι – Μι	Φρύγιος	Μι – Μι
Φρύγιος	Ρε – Ρε	Δώριος	Ρε – Ρε
Λύδιος	Ντο – Ντο	Ιόνιος (Heinrich Glarean, *Dodecachordon*)	Ντο – Ντο

Πίνακας 1: Αντιστοιχία αρχαίων ελληνικών και εκκλησιαστικών τρόπων του έργου

Σύμφωνα με τον Πίνακα 1, ο αιόλιος ή υποδώριος από λα παραμένει από λα και στους εκκλησιαστικούς τρόπους, ωστόσο όλοι οι εκκλησιαστικοί τρόποι παύουν να είναι κατιόντες. Παρουσιάζονται ως ανιόντες με ό,τι μπορεί να συνεπάγεται αυτό για τα τετράχορδα που τους αποτελούν. Επιπλέον, ο υποφρύγιος από σολ γίνεται μιξολύδιος, ο υπολύδιος από φα γίνεται λύδιος, ο δώριος από μι γίνεται φρύγιος και ο φρύγιος από ρε γίνεται δώριος, ενώ στο *Δωδεκάχορδο* (1547)[4] του Heinrich Glareanus ο λύδιος από ντο παρουσιάζεται ως ιόνιος και κατόπιν καθιερώνεται ως Ντο μείζονα.

Στην παρούσα ανάλυση ακολουθούνται οι ονομασίες των αρχαίων ελληνικών τρόπων.

Η γενική παρουσίαση του έργου συνοψίζεται στον Πίνακα 2. Στην δεξιά στήλη παρουσιάζονται οι τρόποι με την ονομασία που ενστερνίζεται η συνθέτρια.

Για τον αριθμό των μέτρων επισημαίνεται ότι το μικρότερο πρελούδιο είναι το VI με 32 μέτρα των 4/4, δίχως όμως τούτο να συνεπάγεται ότι είναι και το πιο σύντομο, αφού ερμηνεύεται σε χρονική αγωγή Lento. Το μεγαλύτερο είναι το I, όχι όμως και το πιο μεγάλης διάρκειας, αφού το tempo εδώ είναι Prestissimo. Η Φούγκα V είναι η μεγαλύτερη σε αριθμό μέτρων (68), είναι τετράφωνη, έχει τις περισσότερες εκθέσεις, δύο επεισόδια, stretto και επίλογο. Ωστόσο, η μεγαλύτερη φούγκα σε διάρκεια είναι η I, με 33 μέτρα των 4/4 και tempo Lento.

Το tempo παραμένει σταθερό για κάθε πρελούδιο και φούγκα. Παρατηρούνται μόνο ενδείξεις ritenuto, poco ritenuto και accelerando. Ένδειξη μετρονόμου σημειώνεται μόνο στα Πρελούδια I και VI και στην Φούγκα I. Άξιο παρατήρησης είναι ότι τα πρελούδια εμφανίζουν μεταξύ τους μεγάλη ποικιλία ως προς το tempo: Lento, Andante, Moderato, Allegro non troppo, Presto και Prestissimo. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και στις φούγκες, από τις οποίες απουσιάζουν τα πολύ γρήγορα και τα πολύ αργά tempi.

[4] Το *Δωδεκάχορδο* (*Dodecachordon*) ήταν μία σημαντική πραγματεία του 16ου αιώνα, στην οποία ο Heinrich Glarean (1488-1563) προτείνει την δική του άποψη για το τροπικό σύστημα, κατά την οποία στους ήδη υπάρχοντες οκτώ εκκλησιαστικούς τρόπους (δώριο, φρύγιο, λύδιο, μιξολύδιο, υποδώριο, υποφρύγιο, υπολύδιο, υπομιξολύδιο) προστίθενται ακόμα τέσσερις (αιόλιος, ιόνιος, υποαιόλιος, υποϊόνιος). Ο ιόνιος ήταν η μετέπειτα Ντο μείζονα. Επιπλέον στο *Δωδεκάχορδο* παρατίθενται 120 μουσικά έργα και πληροφορίες για σημαντικούς συνθέτες του 15ου και 16ου αιώνα, όπως ο Josquin de Prez και άλλοι. Βλ. http://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/histories/dodekachordon.html (τελευταία πρόσβαση: 21.04.2017).

Το μέτρο παραμένει σταθερό σε κάθε πρελούδιο και φούγκα. Στο ίδιο μέτρο είναι γραμμένα το Πρελούδιο VI και η Φούγκα VI, ενώ στα υπόλοιπα ζεύγη πρελουδίου και φούγκας το μέτρο διαφοροποιείται.

Στα Πρελούδια και Φούγκες II και IV ο τρόπος είναι σε μεταφορά έναν τόνο πιο κάτω, γι' αυτό και φέρουν οπλισμό σι♭ και μι♭. Τα υπόλοιπα δεν φέρουν οπλισμό, εκτός από το χρωματικό πρελούδιο V, το οποίο είναι γραμμένο στη Ρε μείζονα.

Πρελούδια και Φούγκες	Αριθμ. μέτρων	Tempo	Μέτρο	Εκθέσεις	Επεισόδια	Stretto	Τρόπος *(όπως αναγράφεται στο έργο)*
Πρελούδιο I	137	Prestissimo ♩ + ♩ = 96	7/8	----------	----------	--------	Αιόλιος ΛΑ-ΛΑ
Φούγκα I 3φωνη	33	Lento ♩ = 60	4/4	3	2	1 & επίλογος	Αιόλιος ΛΑ-ΛΑ
Πρελούδιο II	49	Allegro non troppo	3/4+3/8	----------	----------	--------	Μιξολύδιος (ΣΟΛ-ΣΟΛ) από ΦΑ
Φούγκα II 3φωνη	64	Allegro Moderato	6/8	3	2	1 & επίλογος με ισοκράτη	Μιξολύδιος (ΣΟΛ-ΣΟΛ) από ΦΑ
Πρελούδιο III	41	Presto	4/4	----------	----------	--------	Λύδιος ΦΑ-ΦΑ
Φούγκα III 4φωνη	42	Moderato	3/4	2 & επανέκθεση	1 με χαρακτήρα fugato (παράθεση θέματος σε 6 παραλλαγές)	2 (το θέμα σε παραλλαγές)& επίλογος με ισοκράτη	Λύδιος ΦΑ-ΦΑ
Πρελούδιο IV	33	Moderato	2/4	----------	----------	--------	Φρύγιος (ΜΙ-ΜΙ) από ΡΕ
Φούγκα IV 3φωνη	30	Allegro Moderato	4/4	3 & επανέκθεση	2	χωρίς stretto επίλογος	Φρύγιος (ΜΙ-ΜΙ) από ΡΕ
Πρελούδιο V	μ. 1-20	Andante	9/4	----------	----------	--------	Χρωματικό attacca η φούγκα
Φούγκα V 4φωνη	μ. 21-89	Allegretto	2/4	4	2	1 & επίλογος	Δώριος ΡΕ-ΡΕ
Πρελούδιο VI	32	Lento ♩=60	4/4	----------	----------	--------	Ιόνιος ΝΤΟ-ΝΤΟ
Φούγκα VI 4φωνη	40	Andante	4/4	2	2	χωρίς stretto επίλογος	Ιόνιος πάνω σε θέμα του Β. Τσιτσάνη

Πίνακας 2: Γενική παρουσίαση του έργου. Απεικόνιση του αριθμού των μέτρων, του tempo, των μετρικών ενδείξεων, των τρόπων και – για τις φούγκες, επιπλέον – του αριθμού των εκθέσεων, επεισοδίων, stretti, επιλόγου και ισοκράτη

Ολοκληρώνοντας, μερικές πρώτες παρατηρήσεις για τη δομή της κάθε φούγκας είναι αναγκαίες: στις Φούγκες III και IV υπάρχει επανέκθεση, ενώ στην Φούγκα IV, επιπλέον, δεν υπάρχει stretto. Σε όλες τις φούγκες υπάρχει επίλογος, ενώ στις II και III και ισοκράτης. Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η Φούγκα III, στην οποία, μετά την δεύτερη έκθεση, αντί για επεισόδιο ακολουθεί παράθεση του θέματος σε διάφορες παραλλαγές, προσδίδοντας έτσι στη φούγκα περισσότερο τον χαρακτήρα ενός fugato· μάλιστα, σε κάποιες από τις παραλλαγές του, το θέμα παρουσιάζεται σε stretto δύο φορές.

Αναλυτική προσέγγιση του έργου

1. <u>Οι τρόποι στις φούγκες</u>

Όπως προαναφέρθηκε, στην παρούσα εισήγηση οι τρόποι παρουσιάζονται με την αρχαία ελληνική τους ονομασία· ωστόσο, επειδή πλέον αυτοί εντάσσονται μέσα στην αντιστικτική γραφή και στην πολύ συγκεκριμένη δομή της φούγκας, η οποία είναι καθαρά κύημα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, όπου γίνεται λόγος για τετράχορδα, αυτά θα νοούνται ανιόντα και όχι κατιόντα.

Είναι σημαντική η υπενθύμιση ότι στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική υπάρχουν μόνο δύο διαφορετικοί τρόποι, ο μείζων και ο ελάσσων, και αυτοί υιοθετούνται κατά τη σύνθεση μιας φούγκας. Σε μια φούγκα σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους, όμως, μπορεί να βρεθούν μέχρι και 7 διαφορετικοί τρόποι, δεδομένου ότι η Καλογρίδου δεν προσθέτει αλλοιώσεις προκειμένου να παραμείνει στον ίδιο τρόπο, αλλά πραγματοποιεί *κατά τρόπον μεταβολές*,[5] για να γίνει αναφορά στον όρο που χρησιμοποιούταν στην αρχαία ελληνική μουσική για τις μετατροπίες από τα μέσα του 6ου π.Χ. αιώνα και μετά. Σύμφωνα μάλιστα με τον Αριστόξενο τον Ταραντίνο, η αλλαγή τόνου-τρόπου, ο μετατονισμός δηλαδή, προϋπέθετε ένα κοινό διάστημα ή ένα κοινό τετράχορδο.[6] Στην περίπτωση, λοιπόν, της απάντησης του θέματος κατά μία 5η ψηλότερα, το πρώτο τετράχορδο του νέου τρόπου είναι το δεύτερο του αρχικού, οπότε διασφαλίζεται και κατοχυρώνεται σύμφωνα με τις προϋποθέσεις του αρχαίου θεωρητικού η κατά τρόπον μεταβολή.

Συνεπώς, η διαστηματική σχέση των φθόγγων του θέματος και των φθόγγων της απάντησης διαφέρει και σε καμία περίπτωση, βέβαια, δεν πρόκειται για «τονική απάντηση» αλλά για «κατά τρόπον μεταβολή». Ωστόσο, συμβαίνει ενίοτε να ομοιάζουν διαστηματικά τα πρώτα τετράχορδα θέματος και απάντησης ή τα δεύτερα τετράχορδα θέματος και απάντησης, με αποτέλεσμα, εάν ένα θέμα περιλαμβάνει φθογγικό υλικό μόνο ομοίων τετράχορδων, να μην υφίσταται τελικά μετατονισμός ή να μην γίνεται άμεσα αντιληπτός με το αυτί. Στην αναλυτική προσέγγιση του θέματος της κάθε φούγκας και της απάντησής του θα γίνει ακόμα πιο σαφής ο συγκεκριμένος συλλογισμός.

2. Αρμονία και κορυφώσεις

Οι συνηχήσεις που συνοδεύουν τις λιτές μελωδικές γραμμές των πρελουδίων ή που προκύπτουν από την αντιστικτική κίνηση των φωνών στις φούγκες επιβεβαιώνουν την τροπική αρμονία του έργου. Συχνές είναι οι συνηχήσεις που κινούνται σε μπλοκ με παράλληλες πέμπτες, γυμνές τέταρτες, ή με συνδυασμό διαστημάτων τρίτης και τετάρτης, οι οποίες δίνουν την αίσθηση συγχορδιών σε αναστροφή, που όμως δεν επιβεβαιώνεται από το αντίστοιχο μπάσο. Επιπλέον, συμβαίνει κατά την αντιστικτική κίνηση των φωνών να σχηματίζονται αλλεπάλληλα διαστήματα εβδόμης, τα οποία προκύπτουν από διαβατικούς και ποικιλματικούς φθόγγους και τα οποία λύνονται σε πέμπτες ή τέταρτες. Στα καταληκτικά μέτρα φράσεων, ενοτήτων, πρελουδίων ή φουγκών, σε καμία περίπτωση δεν νοείται σχέση προσαγωγέα – τονικής· πώς θα μπορούσε, άλλωστε, στο πλαίσιο της τροπικής αρμονίας; Συνάμα, η συνθέτρια αποφεύγει, ακόμα και στους τρόπους όπου το δεύτερο τετράχορδό τους καταλήγει σε ημιτόνιο (λύδιο – υπολύδιο), την κατάληξη της έβδομης νότας του τρόπου στην βάση του. Συχνή είναι η σύνδεση της V ή της III με την VI βαθμίδα του τρόπου και της III με την IV, ενώ κατόπιν από την III γίνεται βηματική κίνηση προς την II και την I με μπλοκ συνηχήσεων.

Οι κορυφώσεις επιτυγχάνονται με τρίλιες, με βαθμιαία εισαγωγή συνηχήσεων, με μπλοκ συνηχήσεων, με διπλασιασμό μελωδικών γραμμών στην οκτάβα και, στην περίπτωση της φούγκας, επιπλέον με διπλασιασμό του θέματος στην οκτάβα ή στην πέμπτη, με μεγέθυνσή του και με stretto. Αξίζει να επισημανθεί ότι μετά την κορύφωση ακολουθεί συχνά η αποκορύφωση ως απόηχος, ειδικά όταν πρόκειται για καταληκτικό

[5] Βλ. Πλούταρχος, *Ηθικά, τόμος 29: Περί Μουσικής* (εποπτεία: Αναστασία-Μαρία Καραστάθη), Κάκτος, Αθήνα 1997, σχόλιο 29, σ. 271, και σχόλιο 80, σ. 286-287. Στην παρούσα εισήγηση εναλλάσσονται οι ταυτόσημοι όροι «κατά τρόπον μεταβολή», «μετατονισμός», «μεταφορά τρόπου» και «μετατροπία», με επικρατέστερο τον όρο «κατά τρόπον μεταβολή», που είναι και ο αρχαιότερος.

[6] Βλ. Martin L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Παπαδήμας, Αθήνα 2010, σ. 318.

μέρος πρελουδίου ή φούγκας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Φούγκας V, όπου η τελική κορύφωση ξεκινά με stretto και συνεχίζεται με την παράθεση του θέματος σε οκτάβες και στα δύο χέρια και την κατάληξη στη βάση του τρόπου με δυναμική *sf*. Ωστόσο, ακολουθεί coda με δυναμική *pp* ως απόηχος και επισφράγιση της κορύφωσης. Παρόμοιες τεχνικές απαντούν στα Πρελούδια III, V, VI και στις Φούγκες III, IV και V.

3. Τα πρελούδια

Τα πρελούδια είναι σε ένα μέρος. Το πρώτο, σε αιόλιο ή υποδώριο, χειμαρρώδες και ταυτόχρονα λιτό, αναδεικνύει μια διάφανη, σχεδόν μινιμαλιστική, μελωδική γραμμή. Το δεύτερο, σε μιξολύδιο από φα, δυναμικό και συνάμα μεγαλόπρεπο, ξεδιπλώνεται πάνω σε κρατημένες δίφωνες συνηχήσεις και τρίλιες, χτίζοντας μια κορύφωση στην ψηλή περιοχή του οργάνου, η οποία βαθμιαία αποκλιμακώνεται και βυθίζεται στην χαμηλή περιοχή. Το τρίτο, σε υπολύδιο, ιδιαίτερα στομφώδες και δεξιοτεχνικό, ακολουθεί την ίδια διαδικασία κορύφωσης με το δεύτερο πρελούδιο, η οποία αυτή τη φορά χτίζεται με την βαθμιαία προσθήκη συνηχήσεων στο αρχικό εύρημα των επαναλαμβανόμενων φθόγγων και αποκλιμακώνεται στη ψηλή περιοχή του οργάνου με συνεχές diminuendo. Το τέταρτο, σε φρύγιο από μι, δομημένο σε τετράμετρα, ακολουθεί τη μορφή Α Β Α. Κατόπιν οκτάμετρης εισαγωγής εισάγει μία λυρική, λιτή μελωδική ιδέα, η οποία ταξιδεύει από χέρι σε χέρι, ενώ μετά την παρεμβολή ενός μεσαίου δυναμικού τμήματος επανέρχεται η αρχική μελωδία πάνω σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους και κορυφώνεται. Το πέμπτο πρελούδιο είναι σε Ρε μείζονα· αέρινο, ωστόσο πάνω σε ένα επίμονο βάσιμο, ξαφνιάζει τον ακροατή αλλά και το μελετητή με το χρωματικό του χαρακτήρα. Στα τελευταία του μέτρα αποκορυφώνεται και σχεδόν αποσυντίθεται, ενώ με την αναίρεση στο ντο προετοιμάζει την είσοδο της Φούγκας V, η οποία ξεκινάει attacca. Το έκτο πρελούδιο, τέλος, σε λύδιο, έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και παίζει ρόλο εισαγωγής στην τελευταία φούγκα, της οποίας το θέμα είναι βασισμένο στο τραγούδι «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Βασίλη Τσιτσάνη. Το πρελούδιο υποκαθιστά την εισαγωγή του λαϊκού άσματος.

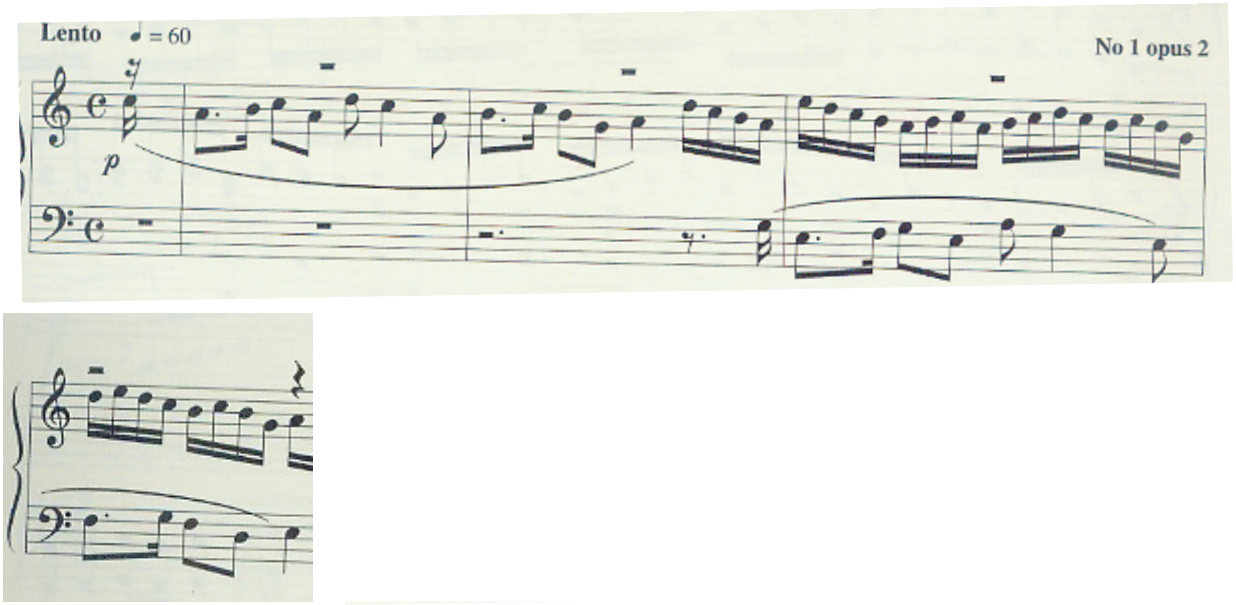
4. Οι φούγκες

- 4.1. *Τα θέματα*

Τα θέματα καταδεικνύουν τον θεματικό τους χαρακτήρα ποικιλοτρόπως. Αυτός ο χαρακτήρας ενισχύεται με την εισαγωγή κάθε φορά του θέματος και της απάντησης στην κατάλληλη οκτάβα, με την αρμόζουσα αντιστικτική συνοδοιπορία των υπόλοιπων φωνών και τις ανάλογες δυναμικές. Σταθερό αντίθεμα δεν υπάρχει σε καμία φούγκα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κατά τρόπον μεταβολή του θέματος χωρίς να χάνει τον χαρακτήρα του, αφού, όπως προαναφέρθηκε, η Καλογρίδου δεν χρησιμοποιεί αλλοιώσεις προκειμένου να παραμείνει το θέμα στον ίδιο τρόπο.

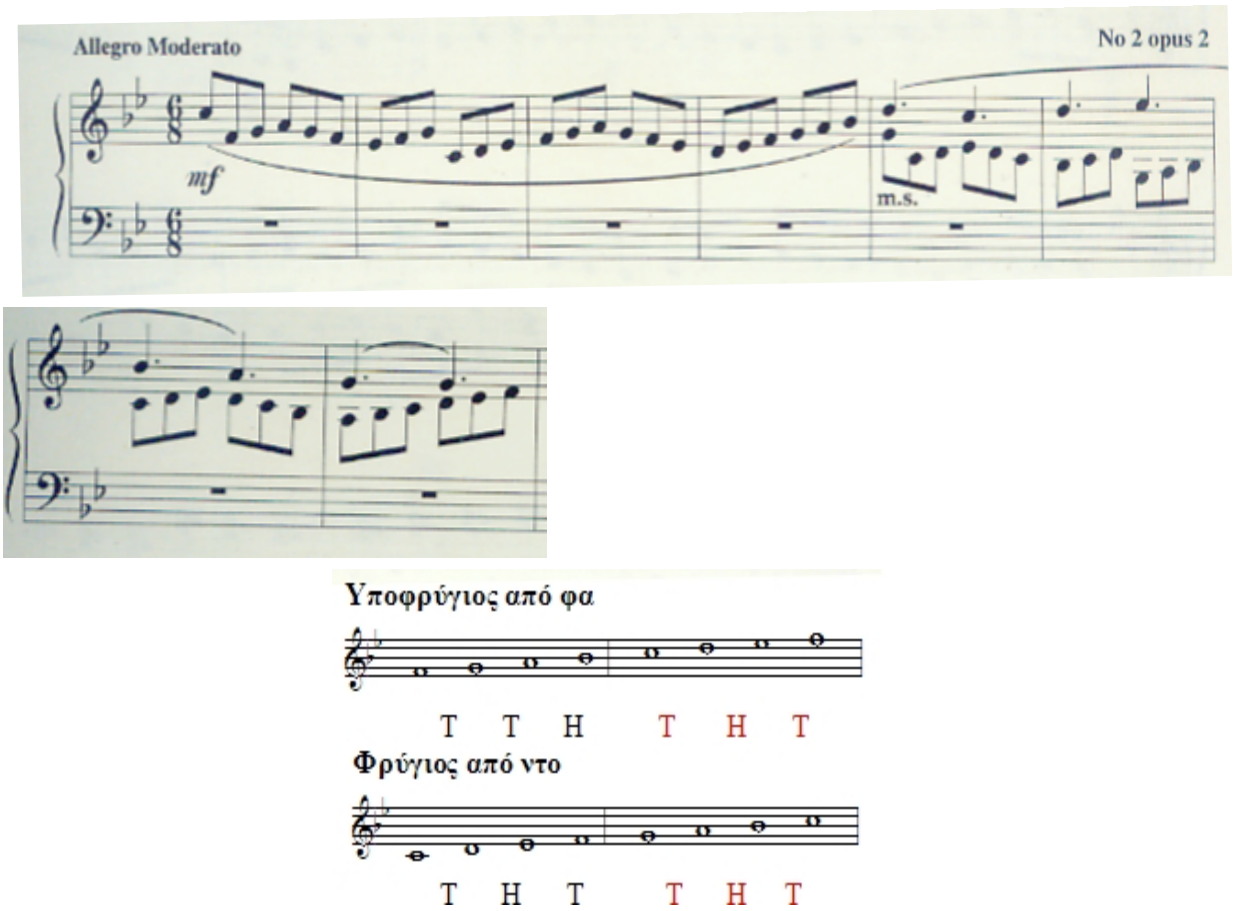
Το θέμα της Φούγκας I (βλ. Παράδειγμα 2) είναι σε αιόλιο ή υποδώριο, σε μέτρο 4/4. Ολοκληρώνεται στον τρίτο παλμό του δεύτερου μέτρου και οφείλει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του στην εισαγωγή με άρση, στο παρεστιγμένο σχήμα ογδόου – δεκάτου έκτου και στο συγκοπτόμενο σχήμα του δεύτερου μισού του πρώτου μέτρου. Η ουρά του θέματος έρχεται ως επιβεβαίωση του τρόπου. Στην απάντηση, το θέμα μεταφέρεται μία πέμπτη ψηλότερα, αλλά όχι πάντα καθαρή. Έτσι, πρόκειται για κατά τρόπον μεταβολή του θέματος σε δώριο. Δεδομένου ότι υποδώριος και δώριος ομοιάζουν διαστηματικά στο δεύτερο τετράχορδο αλλά διαφέρουν στο πρώτο και ότι το θέμα δομείται από φθογγικό υλικό ανόμοιων διαστηματικά τετραχόρδων (πρώτα

τετράχορδα θέματος και απάντησης), ο μετατονισμός υφίσταται. Συνοψίζοντας, αν η απάντηση παρέμενε σε υποδώριο, θα έπρεπε να έχει φα♯. Αλλά στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους δεν υπήρχαν αλλοιώσεις με την έννοια που αυτές χρησιμοποιούνται στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική.



Παράδειγμα 2: Φούγκα Ι. Θέμα σε αιόλιο ή υποδώριο και απάντηση σε δώριο.
Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 9, μ. 1-4a

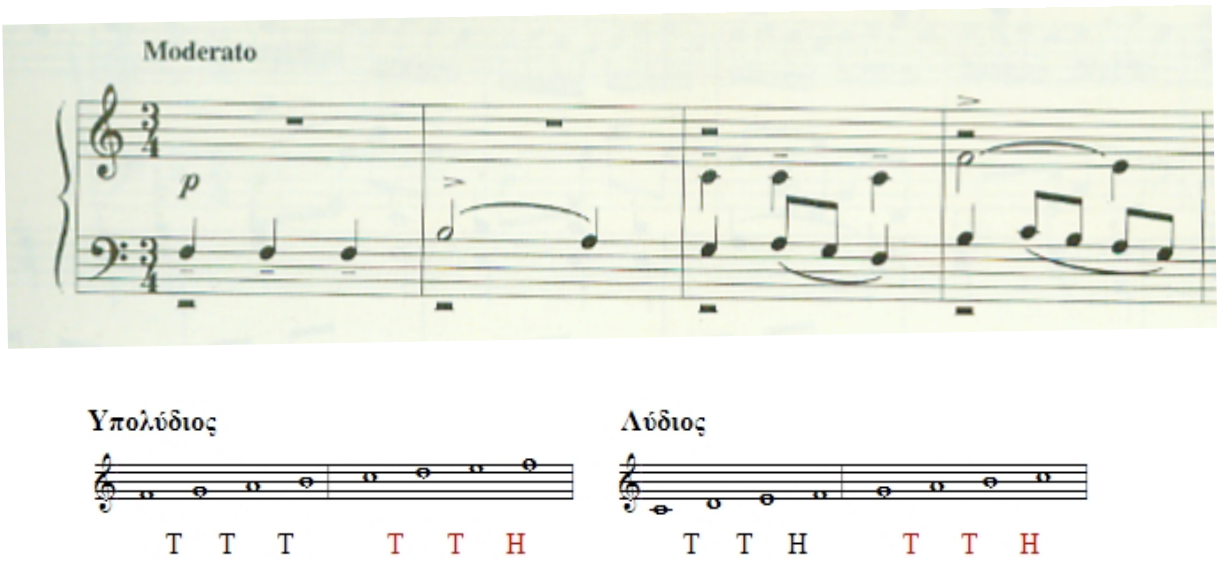
Το θέμα της Φούγκας ΙΙ (βλ. Παράδειγμα 3) είναι σε υποφρύγιο ή ιόνιο από φα. Έτσι προσλαμβάνει οπλισμό σι♭ και μι♭. Είναι σε μέτρο 6/8, ολοκληρώνεται στο τέλος του μέτρου 4 και οφείλει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του στο εισαγωγικό κατιόν διάστημα πέμπτης, το οποίο επαναλαμβάνεται στο δεύτερο μέτρο μία τετάρτη καθαρή χαμηλότερα, προμηνύοντας την απάντηση του θέματος. Στην απάντηση ισχύει ό,τι ακριβώς ειπώθηκε και για την προηγούμενη φούγκα: το θέμα μεταφέρεται κατά μία πέμπτη ψηλότερα και ουσιαστικά μεταβαίνει στον φρύγιο. Υποφρύγιος και φρύγιος ομοιάζουν διαστηματικά στο δεύτερο τετράχορδο, άρα το μέρος του θέματος που ερμηνεύεται στο πρώτο τετράχορδο διαφοροποιείται διαστηματικά.



Παράδειγμα 3: Φούγκα ΙΙ. Θέμα σε υποφρύγιο ή ιόνιο από φα και απάντηση σε φρύγιο από ντο. Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 13, μ. 1-8

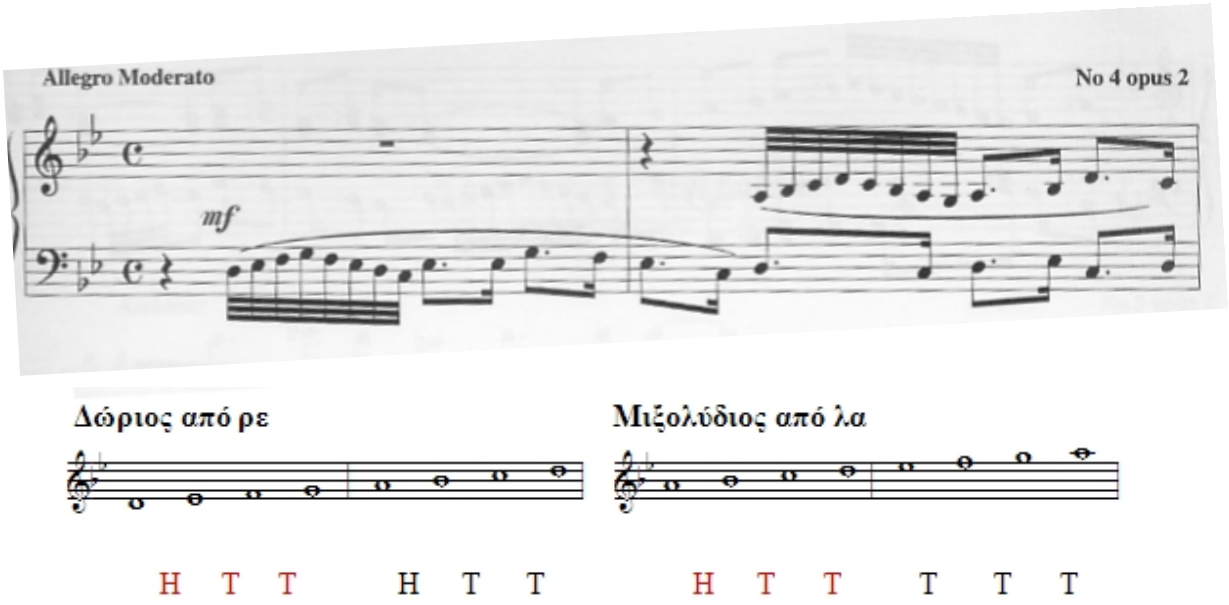
Το θέμα της Φούγκας ΙΙΙ (βλ. Παράδειγμα 4) είναι σε υπολύδιο, σε μέτρο 3/4. Είναι το πιο λιτό θέμα του έργου, όντας βασισμένο καθαρά τους εστώτες φθόγγους[7] του πρώτου τετραχόρδου του τρόπου. Ολοκληρώνεται στο δεύτερο μέτρο και οφείλει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του στους εναρκτήριους επαναλαμβανόμενους φθόγγους και στο ανιόν διάστημα τετάρτης αυξημένης, το οποίο στην απάντηση, που ουσιαστικά αποτελεί κατά τρόπον μεταβολή του θέματος σε λύδιο, μετατρέπεται σε διάστημα τετάρτης καθαρής, δεδομένου ότι ο υπολύδιος και ο λύδιος ομοιάζουν διαστηματικά ως προς το δεύτερο τετράχορδο και το θέμα δομείται με φθογγικό υλικό του πρώτου τετραχόρδου.

[7] «Οι εξωτερικοί φθόγγοι του τετραχόρδου, οι οποίοι παρέμεναν σταθεροί στην αμοιβαία τους σχέση μίας απόστασης τετάρτης σε όλα τα γένη και καθόριζαν το σκελετό της ογδόης, ονομάζονταν εστώτες, ενώ οι εσωτερικοί φθόγγοι, των οποίων η θέση διέφερε από γένος σε γένος, κινούμενοι». Βλ. West, ό.π., σ. 226.



Παράδειγμα 4: Φούγκα ΙΙΙ. Θέμα σε υπολύδιο και απάντηση σε λύδιο.
Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 17, μ. 1-4

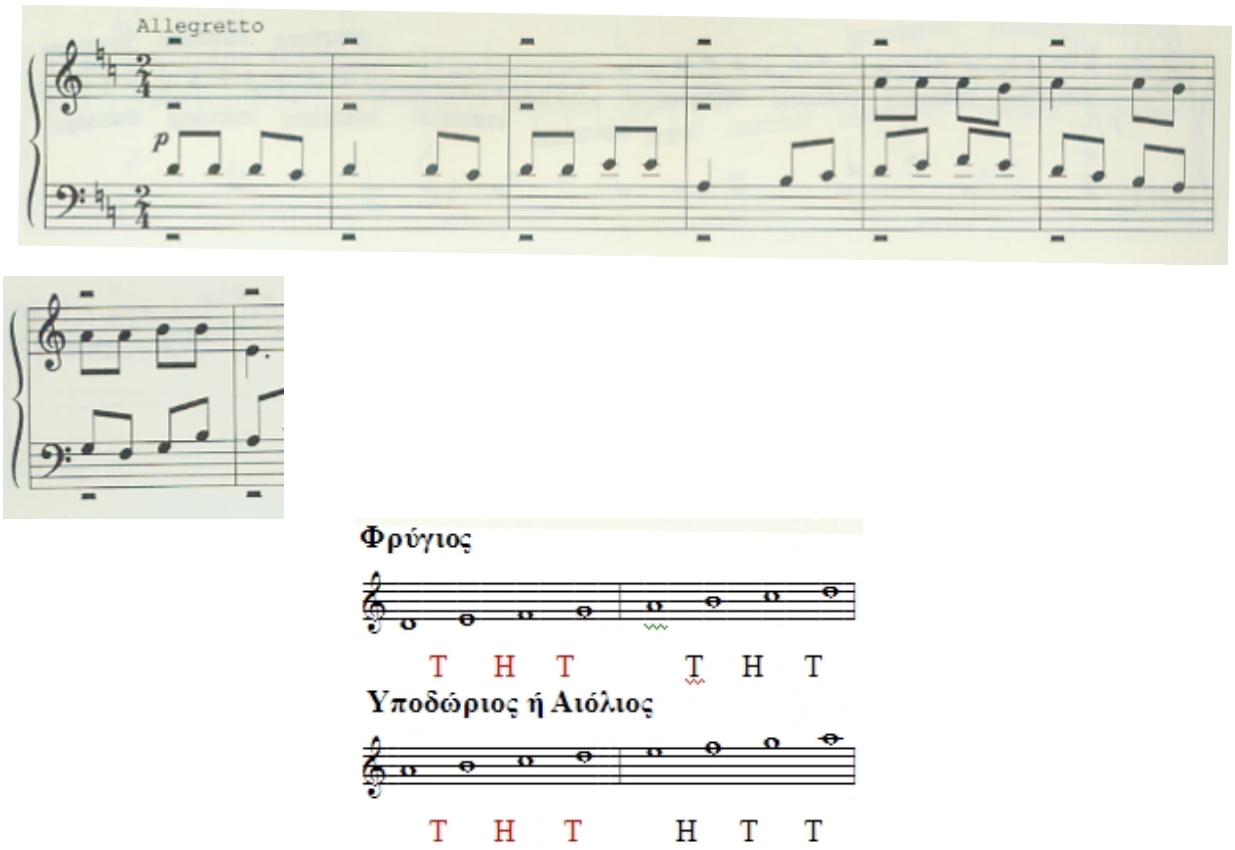
Το θέμα της Φούγκας IV (βλ. Παράδειγμα 5) είναι εμπνευσμένο από το θέμα της *Φούγκας σε Ρε μείζονα* του J. S. Bach από το "Καλοσυγκερασμένο πληκτροφόρο Ι", BWV 850. Είναι σε μέτρο 4/4, σε δώριο από ρε, οπότε προσλαμβάνει σι♭ και μι♭. Ολοκληρώνεται στον πρώτο παλμό του δεύτερου μέτρου και οφείλει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του στο μοτίβο τριακοστών δευτέρων, που είναι η κεφαλή του θέματος, και στο παρεστιγμένο όγδοο – δέκατο έκτο που συνθέτει την ουρά του. Στην μεταφορά του κατά μία πέμπτη ψηλότερα, δηλαδή σε μιξολύδιο, η κατά τρόπον μεταβολή δεν γίνεται αντιληπτή, επειδή το θέμα είναι γραμμένο στο πρώτο τετράχορδο του τρόπου και δώριος και μιξολύδιος ομοιάζουν διαστηματικά ως προς το πρώτο τους τετράχορδο. Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δεν υφίσταται κατά τρόπον μεταβολή.



Παράδειγμα 5: Φούγκα IV. Θέμα[8] σε δώριο από ρε και απάντηση σε μιξολύδιο από λα.
Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 21, μ. 1-2

[8] Στην εκδομένη παρτιτούρα, εκ παραδρομής, στο δεύτερο τέταρτο του θέματος έχει γραφτεί μι όγδοο παρεστιγμένο αντί για ρε όγδοο παρεστιγμένο, όπως σαφώς προκύπτει και από την απάντηση.

Το θέμα της Φούγκας V (βλ. Παράδειγμα 6) είναι σε φρύγιο, σε μέτρο 2/4. Ολοκληρώνεται στον πρώτο παλμό του μέτρου 24, αφού η φούγκα ακολουθεί attacca μετά το πρελούδιο. Λιτό και απέριττο, οφείλει τον χαρακτήρα του στους επαναλαμβανόμενους εναρκτήριους φθόγγους και στο καταληκτικό κατιόν διάστημα πέμπτης. Στην μεταφορά του κατά μία πέμπτη ψηλότερα, δηλαδή σε υποδώριο, επειδή και αυτό το θέμα είναι γραμμένο στο πρώτο τετράχορδο του τρόπου, δεν εμφανίζει αλλαγές στις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων του, καθότι φρύγιος και υποδώριος ομοιάζουν διαστηματικά ως προς το πρώτο τους τετράχορδο. Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι και εδώ δεν υφίσταται κατά τρόπον μεταβολή.

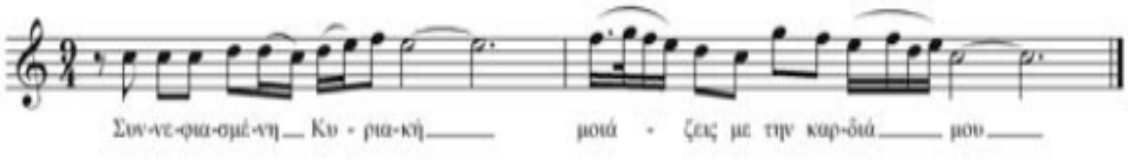


Παράδειγμα 6: Φούγκα V. Θέμα σε φρύγιο και απάντηση σε αιόλιο ή υποδώριο.
Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 26, μ. 21-28a

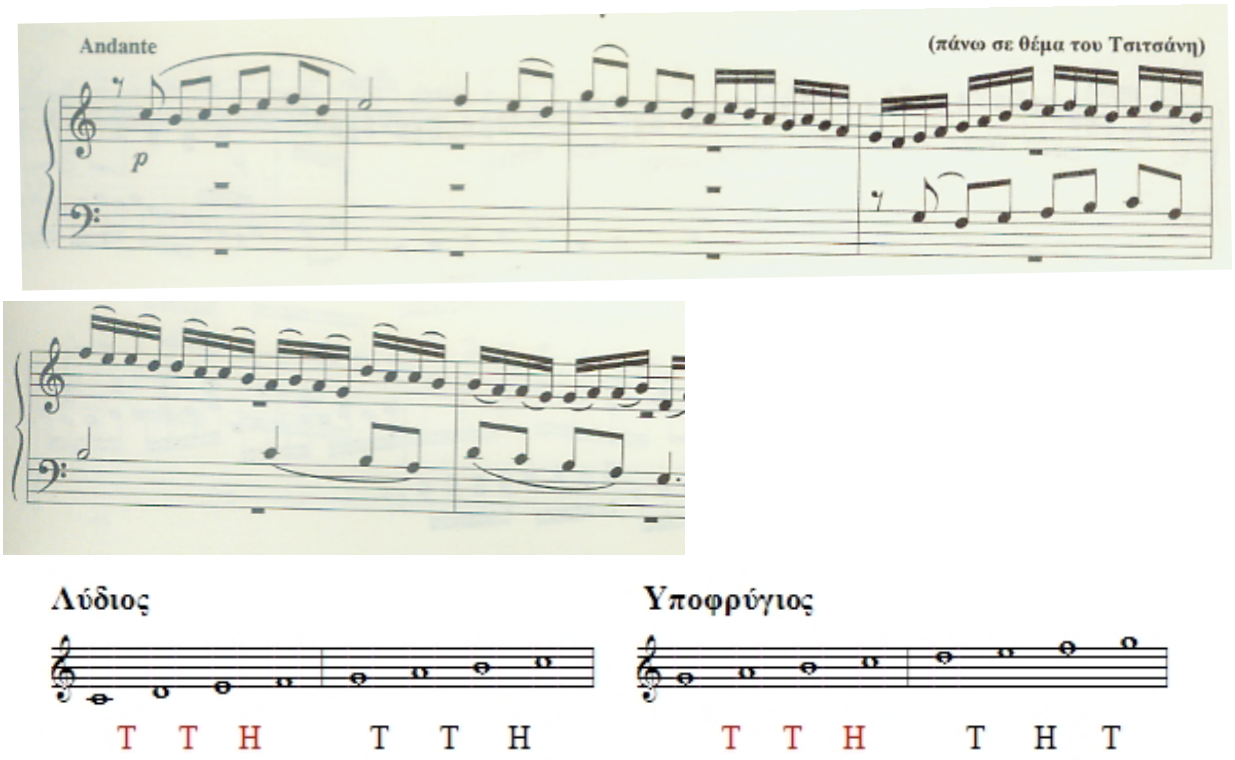
Το θέμα της Φούγκας VI (βλ. Παραδείγματα 7 και 8) είναι βασισμένο στο θέμα του λαϊκού τραγουδιού «Συννεφιασμένη Κυριακή»[9] του Β. Τσιτσάνη. Είναι σε λύδιο και οφείλει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του στην είσοδό του με άρση, στο ποίκιλμα ημιτονίου, το οποίο είναι σπάνιο ως καταληκτικό διάστημα των τρόπων (μόνο ο λύδιος και ο υπολύδιος καταλήγουν σε ημιτόνιο), και στο ανιόν διάστημα τετάρτης που εμφανίζεται στην ουρά του· επιπλέον, στο χωρισμό του σε δύο φράσεις (πρότερη και ύστερη), σύμφωνα με το θέμα του τραγουδιού, το οποίο, αν και είναι σε 4/4 και απαλλαγμένο από παρεστιγμένες αξίες, επαναλαμβανόμενους και διακοσμητικούς φθόγγους, είναι άμεσα αναγνωρίσιμο ακουστικά. Ολοκληρώνεται στο πρώτο δέκατο έκτο του τρίτου παλμού του τρίτου μέτρου. Στην μεταφορά του κατά μία πέμπτη ψηλότερα υφίσταται κατά

[9] Το τραγούδι εμπνεύστηκε ο Βασίλης Τσιτσάνης τα χρόνια της κατοχής στη Θεσσαλονίκη. Βλ. Κώστας Χατζηδουλής, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1979, όπου δημοσιεύεται συνέντευξη του λαϊκού μουσικοσυνθέτη στον συγγραφέα.

τρόπον μεταβολή του θέματος σε υποφρύγιο, καθώς οι τρόποι λύδιος και υποφρύγιος ομοιάζουν διαστηματικά ως προς το πρώτο τετράχορδο, αλλά στο θέμα εμφανίζεται και ο έβδομος φθόγγος του τρόπου, δηλαδή ο τρίτος του δεύτερου τετραχόρδου.



Παράδειγμα 7: Β. Τσιτσάνης, «Συννεφιασμένη Κυριακή». Εναρκτήρια μέτρα – θέμα τραγουδιού. http://www.pi-schools.gr/books/gymnasio/mous_c/ergas/001-055.pdf



Παράδειγμα 8: Φούγκα VI. Θέμα σε λύδιο και απάντηση σε υποφρύγιο.
Μ. Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996, σ. 29, μ. 1-6a

- 4.2. *Η επιβεβαίωση της δομής της φούγκας και του τρόπου*

Η επιβεβαίωση της δομής αυτής της καθαρά ελληνότροπης φούγκας, σε όποιο τρόπο και να είναι γραμμένη, επιτυγχάνεται καθαρά μέσα από το χειρισμό και την παρουσίαση των μουσικών ιδεών του θέματος, το οποίο αναλαμβάνει να καθοδηγήσει τον ακροατή και τον μελετητή μέσα από τις εκάστοτε κατά τρόπους μεταβολές του (βλ. Πίνακα 3), χωρίς να χάνει τον θεματικό του χαρακτήρα και την αναγνωρισιμότητά του, σε αντιδιαστολή με τα ελεύθερα μέρη – επεισόδια.

Φούγκα	Αρχικός τρόπος	Κατά τρόπον μεταβολές
I	Αιόλιος	Δώριος, υπολύδιος, λύδιος
II	Υποφρύγιος	Φρύγιος, μιξολύδιος
III	Υπολύδιος	Λύδιος, δώριος, υποδώριος, λύδιος
IV	Δώριος	Μιξολύδιος, υπολύδιος, υποφρύγιος
V	Φρύγιος	Υποδώριος, λύδιος, υπολύδιος
VI	Λύδιος	Υποφρύγιος

Πίνακας 3: Οι κατά τρόπον μεταβολές του θέματος κατά την εξέλιξη μιας φούγκας

Σε όλες τις φούγκες, η πρώτη έκθεση έχει τόσες διαδοχικές εισόδους θέματος – απάντησης όσες και οι φωνές της φούγκας, με εξαίρεση την Φούγκα V, στην οποία απαντούν πέντε είσοδοι, παρ' όλο που η φούγκα αυτή είναι τετράφωνη, και άμεσα, χωρίς να μεσολαβήσει επεισόδιο, ακολουθεί δεύτερη είσοδος του θέματος σε λύδιο. Στις Φούγκες III και IV υπάρχει επανέκθεση λόγω του ότι τα θέματα είναι σύντομα. Τα επεισόδια βασίζονται κυρίως στην αντιστικτική επεξεργασία της κεφαλής ή της ουράς του θέματος, αλλά και διαστημάτων που χαρακτηρίζουν το θέμα και τον εκάστοτε τρόπο. Το stretto, ως πρωταρχικό στοιχείο κορύφωσης και εκπλήρωσης της δομής της φούγκας, παρουσιάζεται στις Φούγκες I, II, III και V, ενώ στις IV και VI, όπου απουσιάζει, υπάρχει επίλογος με έντονη παρουσία στοιχείων του θέματος. Ιδιαίτερο προκύπτει το ξεδίπλωμα της δομής της Φούγκας III, όπου το θέμα μετά το μέτρο 20 παρουσιάζεται μόνο μία φορά αμιγές, στα μέτρα 46-47, και σε πολλές παραλλαγές. Με παραλλαγμένη μορφή παρουσιάζεται και σε stretto, ενώ στον τελικό ισοκράτη σταδιακά αποδομείται.

Η εδραίωση του αρχικού τρόπου της φούγκας προκύπτει αναγκαία, αφού, όπως προαναφέρθηκε, το θέμα ταξιδεύει μέχρι και σε τέσσερις διαφορετικούς τρόπους ώσπου να επανέλθει στον αρχικό και να ολοκληρωθεί η κατασκευή της φούγκας. Η Καλογρίδου, λοιπόν, φροντίζει η επαναφορά του θέματος στον αρχικό τρόπο να είναι αισθητή με συχνές εισόδους του στην αρχική του μορφή ή μεγεθυμένο, διπλασιασμένο στην οκτάβα ή σε stretto. Σε καμία περίπτωση ο ακροατής ή ο μελετητής δεν πρέπει να είναι προσκολλημένος στην τονική φούγκα για να μπορέσει να παρακολουθήσει την εξέλιξη της δομής μιας φούγκας σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους· πρέπει να συμφιλιωθεί με τα παράλληλα διαστήματα τετάρτης και πέμπτης, τα οποία δύνανται να παρουσιάζονται και σε μπλοκ συγχορδιών, με τα αυξημένα διαστήματα τετάρτης, που δεν λύνονται αλλά, αντιθέτως, αποτελούν δομικά χαρακτηριστικά θεμάτων και επεισοδίων που βασίζονται σε τρίτονα, και, φυσικά, με την ολική απουσία της θεμελιώδους σχέσης προσαγωγέα – τονικής και της ιεραρχίας των συγχορδιών.

Επίλογος

Στην παρούσα εισήγηση επιχειρήθηκε μια γενική παρουσίαση του έργου της Μαρίας Καλογρίδου *6 Πρελούδια και Φούγκες σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους για πιάνο*. Το έργο είναι ένα μουσικό ψηφιδωτό, στο οποίο δομές κυρίως της μπαρόκ εποχής (πρελούδιο και φούγκα), χρωματικό στοιχείο, αρχαίοι ελληνικοί τρόποι και λαϊκό τραγούδι συνυπάρχουν υπό το πρίσμα της τροπικής αρμονίας σε μια εν γένει λιτή και διάφανη πιανιστική και αντιστικτική γραφή. Το έργο θα μπορούσε να είναι ένα καλό εργαλείο διδασκαλίας και εμπέδωσης των αρχαίων ελληνικών τρόπων με παράλληλη προσέγγιση της δομής της φούγκας.

Κλείνοντας, προκύπτει επιθυμητή η παράθεση ενός συλλογισμού με τη μορφή μερικών ερωτημάτων, ως έναυσμα για ευρύτερο στοχασμό. Αν, με κάποιο τρόπο, ο αρχαίος μουσουργός μπορούσε να ακούσει το συγκεκριμένο έργο και να το κρίνει με το

νου και όχι με το αυτί, όπως ο Πυθαγόρας πρέσβευε,[10] ποια γνώμη θα είχε για την ποιότητά του και για την αρμονία του; Αν ο αρχαίος μουσουργός ή θεωρητικός δεν γνώριζε τις διαφορετικές επιδράσεις που δέχεται και τις δομές που ενστερνίζεται το έργο, θα μπορούσε να εκλάβει κάποιο πρελούδιο ή κάποια φούγκα, ή ακόμα και το έργο ως ολότητα, ως ένα ακόμα είδος νόμου;[11] Δεδομένων των ποικίλων εκφάνσεων και των διαφορετικών ειδών νόμου στην αρχαία ελληνική μουσική (ενδεικτικά: κιθαρωδικός νόμος του Τέρπανδρου,[12] "Πυθικός νόμος" και "Τριμελής νόμος" του Σακάδα του Αργείου,[13] "Νόμος της Αθηνάς",[14] κιθαριστικός νόμος), δεν θα μπορούσε η απάντηση να είναι καταφατική; Επιπλέον, αν ο νόμος αποτελεί είδος αρχαίας ελληνικής προγραμματικής μουσικής με αυστηρή δομή, η Φούγκα VI, η οποία λόγω της αναφοράς της στο συγκεκριμένο λαϊκό τραγούδι του Τσιτσάνη έχει προγραμματικό χαρακτήρα, δεν θα μπορούσε να είναι νόμος;

Τέλος, δεν θα μπορούσε να μην αναφερθεί το ότι 23 χρόνια μετά την σύνθεσή του, το 1988, το παρόν έργο πιθανόν έδωσε το ερέθισμα στον Αμάραντο Αμαραντίδη, ανιψιό της Μαρίας Καλογρίδου, να συνθέσει τα *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα*,[15] επίσης για πιάνο.

Βιβλιογραφία

Αριστόξενος, *Άπαντα μουσικά έργα, Αρμονικά στοιχεία, Ρυθμικά στοιχεία, αποσπάσματα*, Κάκτος, Αθήνα 2005.

Μαρία Καλογρίδου, *6 Πρελούδια και Φούγκες σε αρχαίους ελληνικούς τρόπους*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1996.

Κεντ Κένναν, *Αντίστιξη με βάση την πρακτική του 18ου αιώνα*, μτφρ. Βασίλης Ρούπας, Ανεξάρτητος Σύνδεσμος Μουσικής Ανάπτυξης, Αθήνα 2003.

Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ), Β΄ έκδοση, Αθήνα 1989.

Μαρία Ντούρου, "Το πρελούδιο και η φούγκα στην ελληνική μουσική εργογραφία του 20ού αιώνα. *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* του Αμάραντου Αμαραντίδη", στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος

[10] Βλ. Πλούταρχος, ό.π., σ. 232-233 και 1142-1147.

[11] Ο *νόμος* ήταν ο σημαντικότερος τύπος μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης, με αυστηρό χαρακτήρα και πολύ υψηλές αισθητικές και καλλιτεχνικές απαιτήσεις. Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ), Β΄ έκδοση, Αθήνα 1989, σ. 224-225.

[12] Ο Τέρπανδρος (710 – 7ος αι. π.Χ.) νίκησε στους μουσικούς αγώνες των Καρνείων στην Σπάρτη το 676 και το 673 π.Χ. Σε αυτόν αποδίδεται η καθιέρωση των κιθαρωδικών νόμων, σόλο τραγούδι με συνοδεία κιθάρας. Βλ. Μιχαηλίδης, ό.π., σ. 306-307.

[13] Ο Σακάδας ο Αργείος (7ος-6ος αι. π.Χ.) κέρδισε το βραβείο στους τρεις πρώτους διαγωνισμούς των Πυθικών Αγώνων το 586, το 582 και το 578 π.Χ. αντίστοιχα. Αναγνωριζόταν ως ο σκαπανεύς αυτού που κατέληξε να αποτελεί παραδοσιακό είδος προγραμματικής μουσικής, του *Πυθικού νόμου*. Στον Σακάδα επίσης πιστώνεται η τιμή της ανακάλυψης του *Τριμελούς νόμου*, νόμου "τριπλού μέλους" ή "τριπλής αρμονίας", που συνιστά ένα υπόρχημα στο οποίο οι διαδοχικές "στροφές" ήταν σε δώριο, φρύγιο και λύδιο αρμονία. Βλ. West, ό.π., σ. 296-297.

[14] Ορισμένοι νόμοι λάμβαναν το όνομά τους από κάποιο θεό, προς τιμή του οποίου και εκτελούνταν. Βλ. West, ό.π., σ. 300-301.

[15] Βλ. Μαρία Ντούρου, "Το πρελούδιο και η φούγκα στην ελληνική μουσική εργογραφία του 20ού αιώνα. *Πρελούδια και φούγκες για το δωδεκάφθογγο μουσικό σύστημα* του Αμάραντου Αμαραντίδη", στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 11-13 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 161-171.

και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 11-13 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 161-171.

Πλούταρχος, *Ηθικά, τόμος 29: Περί Μουσικής* (εποπτεία: Αναστασία-Μαρία Καραστάθη), Κάκτος, Αθήνα 1997.

Εμπενέζερ Πράουτ, *Φούγκα*, μτφρ. Γιώργος Π. Πλουμπίδης, Β΄ έκδοση, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007.

Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, βιογραφικό – εργογραφικό*, Φ. Νάκας, Αθήνα 1995.

Κώστας Χατζηδουλής, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα 1979.

André Gedalge, *Μελέτη της φούγκας*, Νάσος, Αθήνα 1989.

Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής – Τόμος Ι: Συστηματικό μέρος – Ιστορικό μέρος: Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, μτφρ. και μουσικολογική επιμέλεια: ΙΕΜΑ, Φ. Νάκας, Αθήνα 1994.

Martin L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Παπαδήμας, Αθήνα 2010.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στο συνάδελφο και θεωρητικό Φώτη Καραπέτσα για την ηλεκτρονική ηχογράφηση του Πρελούδιου και της Φούγκας VI, στην βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» και στην οργανωτική και επιστημονική επιτροπή του 8ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις».

Η μιμητική αντίστιξη στο έργο του Δημήτρη Μητρόπουλου: ζητήματα υφής, επιδράσεων, αισθητικής και μουσικής γλώσσας

Γιώργος Σακαλλιέρος

Η ερμηνευτική συνανάγνωση ζητημάτων μουσικής γλώσσας και τεχνικής στην εργογραφία των νεοελλήνων συνθετών, βάσει ενός κοινού μίτου που διαπερνά διαφορετικά ιδιώματα και σε συνδυασμό με αρχειακό υλικό τεκμηρίωσης που δεν άπτεται, όμως, ευθέως, της σύνθεσης, είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της μουσικολογικής έρευνας. Η ενδελεχής και κριτική αναδίφηση τέτοιου υλικού, ειδικά στον τομέα αποδελτίωσης χειρογράφων (σκίτσων, μαθητικών δοκιμίων, ημιτελών σχεδιασμάτων και λεκτικών σημειώσεων), θεμελιώνει εκ νέου συμπεράσματα, συνδυάζοντας ευρύτερες διαδικασίες της μουσικής (σύνθεση, αισθητική αντίληψη, μαθητεία, διδασκαλία, ερμηνεία), και το πως αυτές συνδιαμορφώνονται μέσα σε εκτεταμένες χρονικές περιόδους.

Η χρήση της μιμητικής αντίστιξης και της φούγκας στο έργο του Δημήτρη Μητρόπουλου, μοιάζει να αποτελεί πάγια πρακτική και κοινή συνισταμένη, μη επηρεαζόμενη από τις συχνές, απότομες και, σε ένα βαθμό συμφυόμενες, αλλαγές ύφους που επιχειρεί ο συνθέτης. Όπως βλέπουμε στον παρακάτω πίνακα, μέσα σε μία περίοδο που δεν ξεπερνά τη 15ετία, ο Μητρόπουλος εισάγει, επεξεργάζεται και αναδιαμορφώνει ένα σταθερό πλαίσιο αντιστικτικής, και δη μιμητικής, υφής, σε όλα σχεδόν τα σημαντικά έργα του, υπό διάφορες εκδοχές: τεχνική υφής, μορφοδόμηση ολόκληρου μέρους έργου, νεοκλασική αναφορά, δομικό χαρακτηριστικό σε μελοποίηση ποιητικού κειμένου ή ακόμα και έμμεση συμβολιστική έκφανση προγραμματικού περιεχομένου. Μια τέτοια ποικιλομορφία δείχνει να αναιρεί την φαινομενικά γενικευμένη τυπολογία μιας παραδοσιακής αντιστικτικής προσέγγισης στα έργα του Μητρόπουλου, υπό την πιθανή επιρροή κυρίως γαλλικών εκπαιδευτικών προτύπων.

ΕΤΟΣ	ΕΡΓΟ	ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΥΦΗΣ / ΤΕΧΝΙΚΗΣ
1915	*Ταφή*, για ορχήστρα	- Έκθεση φούγκας (μ. 1-18) - Είσοδοι με stretto (μ. 41-52, 53-67) - Χρήση επεισοδίων (μ. 19-25, 68-76) - Ισοκράτης σε δεσπόζουσα και τονική (μ. 89, 104)
1924	*Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, για πιάνο	III. Fuga: δομή τρίφωνης φούγκας σε τριμερή διάρθρωση - έκθεση + επεισόδιο - ενότητα επεξεργασίας με stretti και αντιστροφή (inversion) θέματος - Επανέκθεση - Coda
1925	*14 Invenzioni*, για φωνή και πιάνο	Πολλαπλή χρήση μιμητικών αντιστικτικών μορφών: - II. Canon a 3 Voci (per diminuzione e per movimento contrario) - III. Prologo - Fughetta - Epilogo a 4 Voci

		- IV. Prologo - Fughetta - Epilogo a 4 Voci - V. Canon a 2 Voci - VI. Canon - IX. Canon a 2 Voci (per imitazione ritmica) - X. Canon a 2 Voci (per diminuzione) - XII. Fuga a 4 Voci
1926	*Τέσσερις Κυθηραϊκοί Χοροί*, για πιάνο	- Αντιστικτική παράθεση, με έμμεσο μιμητικό χαρακτήρα, του μελωδικού υλικού και των 4 χορών, στους χορούς III και IV
1926-27	*Ostinata in tre parti*, για βιολί και πιάνο	I. Preludio: Ενότητα επανέκθεσης τριμερούς μορφής σονάτας, σε υφή τρίφωνου φουγκάτο (μ. 100-141) II. Aria: τεχνική 2φωνου κανόνα, στο πρότυπο της trio sonata III. Fuga: Πλήρης τρίφωνη φούγκα με 2 επανεκθέσεις, 4 επεισόδια και ενότητα stretti
1928	*Concerto Grosso*, για ορχήστρα	II. Allegro: τρίφωνη φούγκα με τρία επεισόδια (μ. 1-66) III. Choral (Largo): τεχνική 2φωνου κανόνα με 4 όργανα ("4 in 2") IV. Allegro: φούγκα με 4φωνη έκθεση, 3 επεισόδια (χρήση φολκλορικού υλικού από *Τέσσερις Κυθηραϊκούς χορούς*) και ενότητα stretti

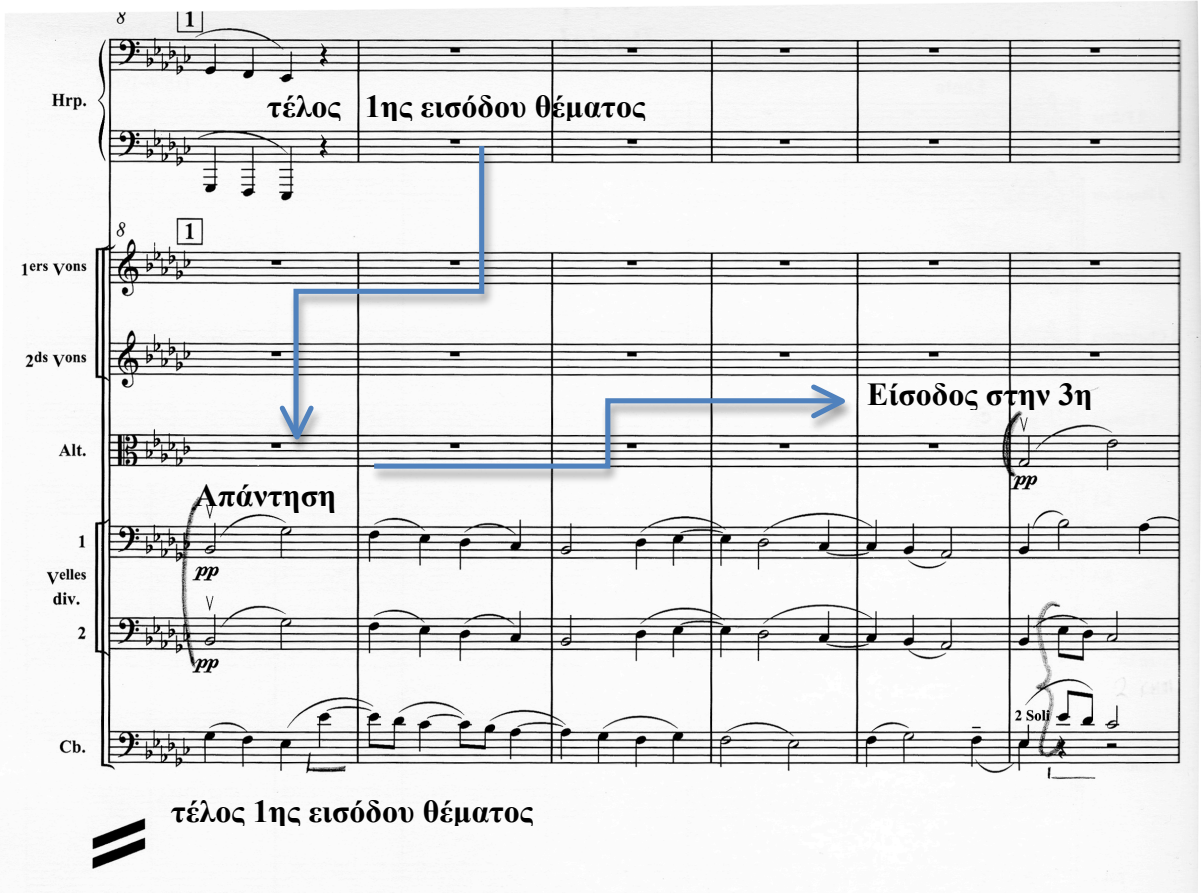
Πίνακας 1: Έργα του Δημήτρη Μητρόπουλου με χρήση μιμητικής αντίστιξης / φούγκας, 1915-1928

Η περιοδολόγηση τεχνικής, ιδιωμάτων και γλώσσας, μέσα στην εργογραφία του συνθέτη, είναι συναρπαστικά εναλλασσόμενη: η φαινομενικά "σχολική" δομή της φούγκας σε μι ύφεση ελάσσονα, στα πρώτα μέτρα της *Ταφής* του 1915, κατά το πρότυπο του Gedalge σύμφωνα με τον Χ. Ξανθουδάκη,[1] συνδυάζεται με την εναλλαγή τονικού και τροπικού χώρου, τη χρήση του διαστήματος της 2ης αυξημένης, που εδώ παραπέμπει περισσότερο σε βυζαντινό χρωματικό τετράχορδο παρά σε δημοτικοφανή φολκλορική υπόμνηση,[2] άρα και τη διασύνδεση της τροπικότητας με το θρησκευτικό

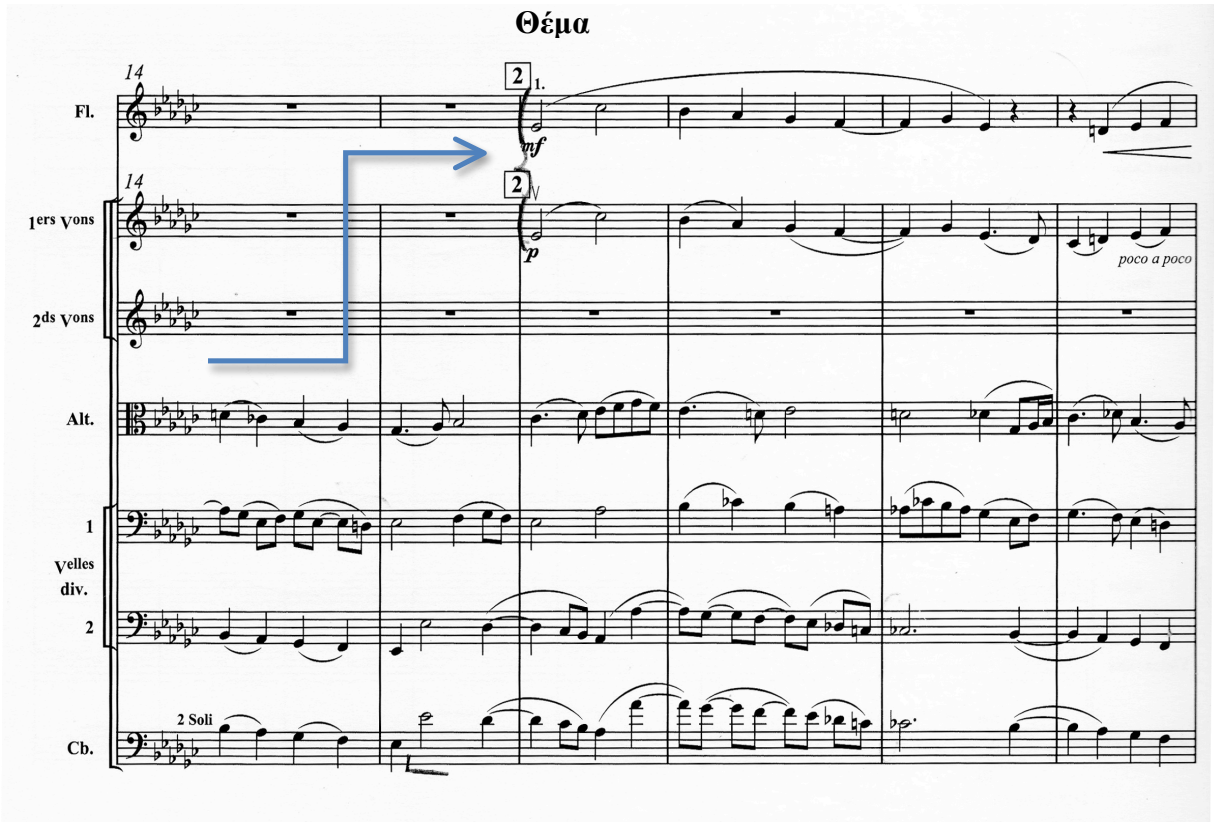
[1] Χάρης Ξανθουδάκης, "Εισαγωγή", *Ταφή* (Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2010), [ii]. Ο Ξανθουδάκης θεωρεί ότι ο Μητρόπουλος ακολουθεί ένα, σχεδόν επιβεβλημένο, "σχολικό" πρότυπο στο εναρκτήριο, φουγκάτο τμήμα της *Ταφής*, κατορθώνοντας, ωστόσο, να το "εμψυχώσει" μουσικά και να δημιουργήσει συγκίνηση. Για την εισαγωγή των γαλλικών εγχειριδίων αντίστιξης και φούγκας στη διδασκαλία των ανωτέρων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών, βλ. παρακάτω.

[2] Η χρήση του διαστήματος 2ης αυξημένης στο θέμα της φούγκας από την *Ταφή*, στην 7η νότα της μι ύφεση ελάσσονας (βλ. λ.χ. μ. 14 στις βιόλες, στο Μουσικό παράδειγμα 1, που ακολουθεί) αποτελεί ένα γενικευμένο, και αρκετά σχολιασμένο, χαρακτηριστικό των συνθετών της Εθνικής Σχολής, ειδικά του Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος είναι καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών εκείνη την περίοδο και, την ίδια χρονιά με την *Ταφή* του Μητρόπουλου, ολοκληρώνει την πρώτη του όπερα, τον *Πρωτομάστορα*, ο οποίος βρίθει του συγκεκριμένου διαστήματος [Βλ. σχετικά: Νίκος Μαλιάρας, "Η σχέση Λόγου και Μέλους στις 'καζαντζακικές' όπερες του Μανώλη Καλομοίρη (*Πρωτομάστορας και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*), στο Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Πρακτικά Συνεδρίου Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ου αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες* (Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, 2009), 100-111: 104-106]. Για τις διαφορετικές εκδοχές χρήσης του διαστήματος 2ης αυξημένης στην εργογραφία του Μητρόπουλου, βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου. Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής* (Αθήνα: Παπαγρηγορίου - Νάκας, 2011), 302-304. Για το κατά πόσον η συγκεκριμένη χρήση από τον Μητρόπουλο εκφράζει έναν

προγραμματικό περιεχόμενο του έργου. Όπως παρατηρούμε, η πρώτη είσοδος του θέματος, από τα κοντραμπάσα και την άρπα, ακολουθείται από την απάντηση στα βιολοντσέλα (5η άνω, μ. 8) ανοίγοντας σταδιακά την έκταση της ορχήστρας προς ψηλότερα ρετζίστρα, με εισόδους από τις βιόλες (μ. 13, από την τρίτη νότα της κλίμακας, σολ ύφεση, με τη χαρακτηριστική χρήση της 2ης αυξημένης στο επόμενο μέτρο) και τα πρώτα βιολιά μαζί με το φλάουτο (στη χαμηλή, όμως, έκταση του οργάνου και υπό μία σαφώς ιμπρεσιονιστική, ηχοχρωματικά, αντίληψη, σε αυτό το σημείο / μ. 16, Θέμα).



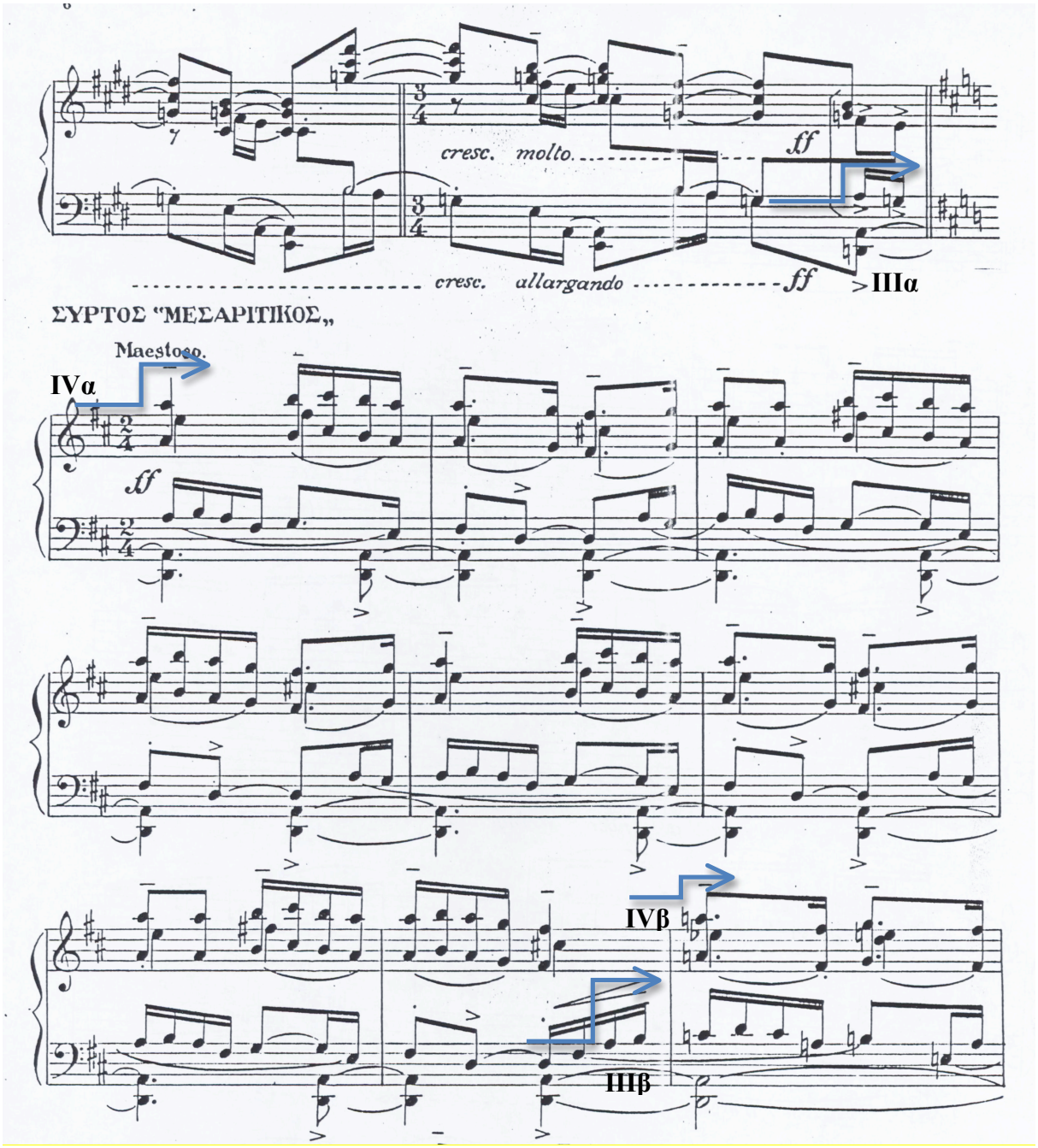
λαϊκότροπο ή έναν αμιγώς θρησκευτικό χαρακτήρα ή, έτι περαιτέρω, μία συμβολική συνδυαστική εκδοχή, ως άμεση, βιωματική επικοινωνία του απλού λαϊκού ανθρώπου με το Θείο δράμα, βλ. Ξανθουδάκης, "Εισαγωγή", *Ταφή*, [ii].



Μουσικό παράδειγμα 1: Δ. Μητρόπουλος, *Ταφή*, μ. 8-19. Απόσπασμα της αρχικής έκθεσης φούγκας (Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2010)

Περίπου δέκα χρόνια αργότερα, ο νεοφολκλορικός πυρήνας μπαρτοκικής αφετηρίας, αλλά και η στραβινσκική -α λα *Petrushka*- τραχιά διαστηματική οργάνωση διαστημάτων 2ης, 4ης και 7ης, συνδιαλέγονται με τη νεοκλασικότερη έκφανση μιας αντιστικτικής επεξεργασίας στο β' μέρος των *Τεσσάρων Κυθηραϊκών Χορών*, όπου στους δύο τελευταίους Συρτούς (III - IV) εμφανίζονται επάλληλα οι μελωδίες και των τεσσάρων χορών συνολικά, με διάφορους συνδυασμούς εντοποθέτησης.[3] Ο έμμεσος προγραμματικός συμβολισμός του καλοκαιριού της ανέμελης νεότητας, μέσα από την ανάμνηση του ελληνικού νησιώτικου πανηγυριού, όπου διάφοροι μουσικοί παίζουν όλοι μαζί, επίσης εξυπηρετείται από την αντιστικτική αυτή παράθεση.

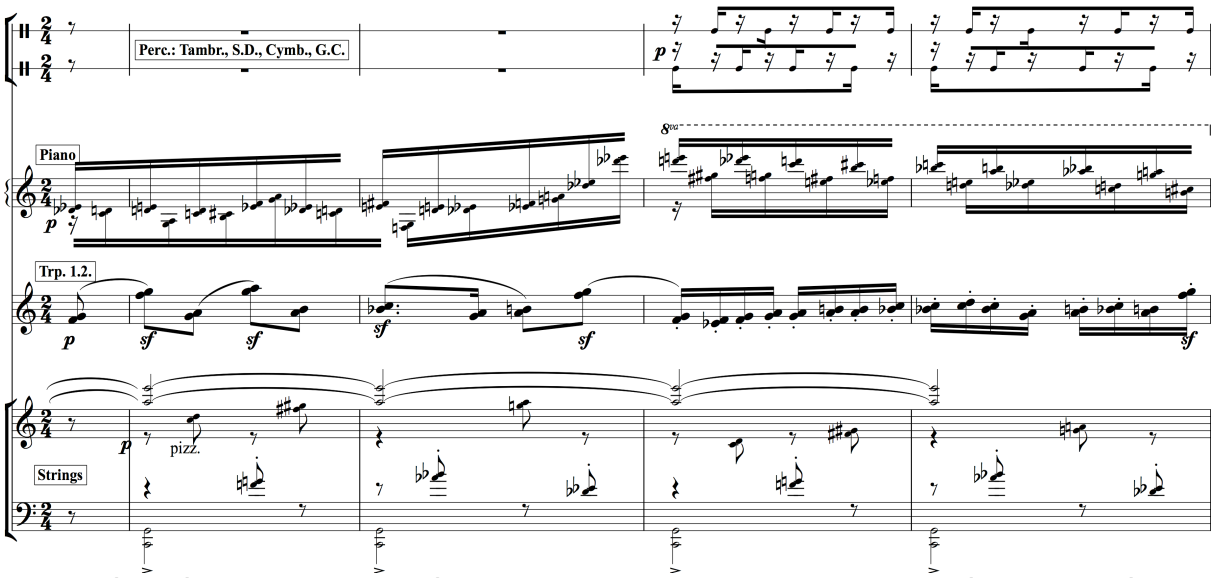
[3] Για μία λεπτομερή διατύπωση της ιδιότυπης αυτής αντιστικτικής τεχνικής στους *Τέσσερις Κυθηραϊκούς Χορούς* του Μητρόπουλου, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής", *Πολυφωνία* 23 (2013), 7-36: 28-31.



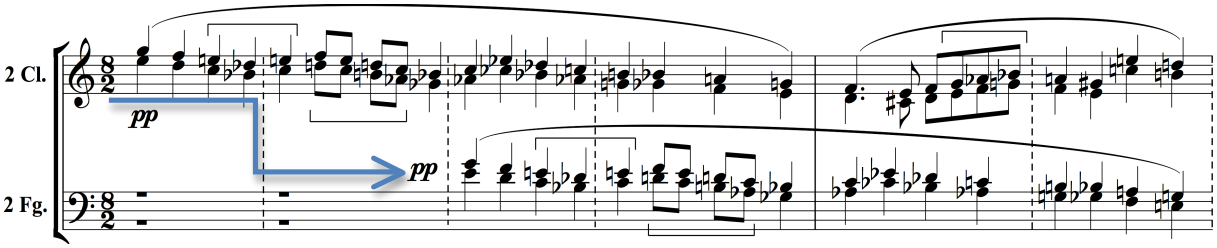
Μουσικό παράδειγμα 2: Δ. Μητρόπουλος, *Τέσσερις Κυθηραϊκοί Χοροί*, μ. 90-100. Συνδυασμοί επάλληλων εντοποθετήσεων θεματικού υλικού των χορών III και IV, με αντιστικτική αντίληψη (Αθήνα: Παν. Γ. Μαλάνος και Χαρ. Εμ. Αρώνης, 1926)

Το ίδιο ακριβώς προγραμματικό στίγμα, με υλικό του πρώτου από τους *Τέσσερις Κυθηραϊκούς Χορούς,* εμφανίζεται στα επεισόδια της φούγκας του 4ου μέρους από το *Concerto Grosso* του 1928. Ο διαλειμματικός χαρακτήρας των επεισοδίων μιας αυστηρής μορφής όπως η φούγκα, καθιστά δυνατή την εμφάνιση της παραπάνω φολκλορικής εξωμουσικής αναφοράς μέσα στο πιο νεοκλασικό έργο του Μητρόπουλου, στο οποίο συναντούμε δύο φούγκες (2ο και 4ο μέρος), το μοντέλο της μπαρόκ γαλλικής εισαγωγής (στο 1ο και 2ο, συνδυαστικά), αλλά και την τεχνική του κανόνα στο 3ο μέρος ("Choral") σε μια αινιγματική τριμερή δομική διαμόρφωση που υποδηλώνει τη

χρυσή τομή.[4]



Μουσικό παράδειγμα 3α: Δ. Μητρόπουλος, *Concerto Grosso*, IV. Allegro: Επεισόδιο Ι της φούγκας, μ. 67-70

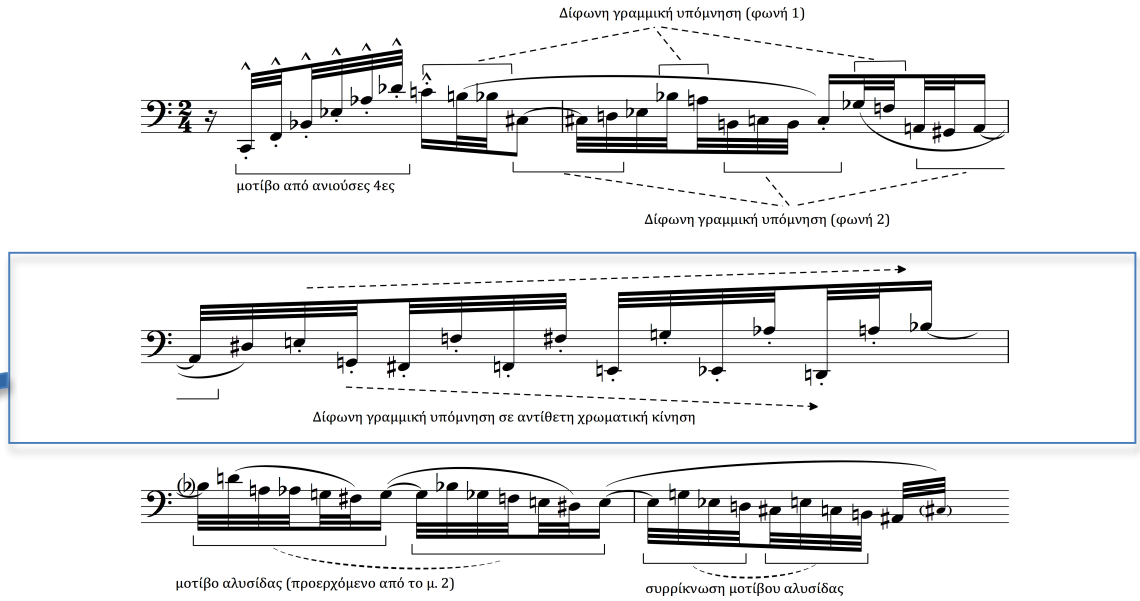


Μουσικό παράδειγμα 3β: Δ. Μητρόπουλος, *Concerto Grosso*, III. "Choral": μ. 1-2

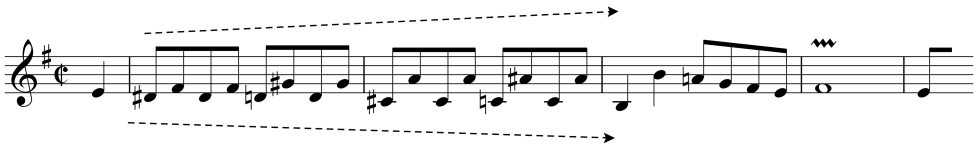
Η αποστασιοποίηση που παρέχει η χρήση της ατονικής μουσικής γλώσσας, δεν εμποδίζει τον Μητρόπουλο να προβεί σε ιστορικιστικές υπομνήσεις, παρελθόντος και παρόντος, σε φαινομενικά πιο ουδέτερο έδαφος. Έτσι, στο εκτεταμένο θέμα της φούγκας, στο 3ο μέρος του έργου *Passacaglia, Intermezzo e Fuga,* ο συνθέτης διατυπώνει στο μέσον του μια γραμμική δίφωνη χρωματική υφή που ασφαλώς θυμίζει μπαχικά πρότυπα.[5]

[4] Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση, τόσο των αντιστικτικών τεχνικών όσο και της γενικότερης στυλιστικής αντίληψης που κομίζει το συγκεκριμένο έργο του Μητρόπουλου, ως μία αισθητική και, γενικότερα καλλιτεχνική, μεταστροφή, ιδίως σε σχέση με τα ατονικά και δωδεκαφθογγικά του έργα της περιόδου 1924-27, βλ.: Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece* (Athens: Hellenic Music Centre, 2016), 209-235.

[5] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s,* 140-141.

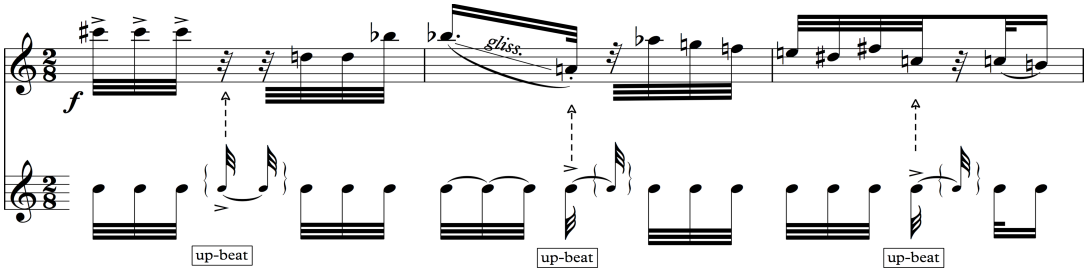


Μουσικό παράδειγμα 4α: Δ. Μητρόπουλος, *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*. Θέμα της φούγκας και μοτιβικά του χαρακτηριστικά



Μουσικό παράδειγμα 4β. : J. S. Bach, *Praeludium et Fuga* σε μι ελάσσονα για εκκλησιαστικό όργανο, BWV 548*:* το θέμα της φούγκας. Σύγκριση δίφωνης γραμμικής χρωματικής υφής του παρόντος παραδείγματος με το μέτρο 3 του θέματος της φούγκας του Μητρόπουλου

Αντιθέτως, στο 3ο μέρος της δωδεκαφθογγικής *Ostinata in tre parti*, ο Μητρόπουλος τολμά να συνδηλώσει, στο θέμα της φούγκας, μια ρυθμική υπόμνηση jazz προέλευσης με συγκοπάτους ρυθμούς και χορευτικό χαρακτήρα, ανάλογο με το πνεύμα της δημοφιλούς μουσικής στο μεσοπολεμικό Βερολίνο όπου έζησε στις αρχές της δεκαετίας του '20, αλλά και ανάλογων εκφάνσεων συνθετών της *Νέας Αντικειμενικότητας*, όπως ο Hindemith, ο Weill και ο, μετέπειτα συνεργάτης του στην Αμερική, Krenek.[6]



Μουσικό παράδειγμα 5: Δ. Μητρόπουλος, *Ostinata in tre parti*: ρυθμική ανάλυση του θέματος της φούγκας (3ο μέρος)

Στην *Ostinata,* το πλαίσιο της μακροδομής φαίνεται επίσης να εξυπηρετεί την

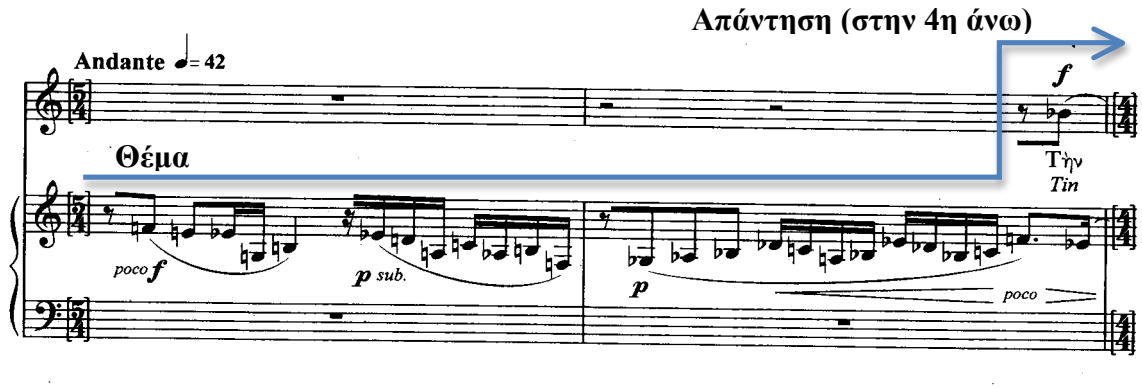
6 Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 203-204.

διαδοχική εμφάνιση διαφορετικών εκδοχών της σειράς, χωρίς να επιχειρούνται νεωτερισμοί στο βασικό δομικό πλαίσιο, το οποίο εδώ φανερώνει ξανά μια, γαλλικής προέλευσης, "σχολική" τυπολογία. Οι μεταφορές της αρχικής σειράς συστήνουν μελωδικούς τύπους "θέματος" και "απάντησης", σε αποστάσεις 5ης καθαρής, ενώ οι δύο αντεκθέσεις επιτρέπουν την εμφάνιση του σειραϊκού υλικού σε κανονική και καρκινική μορφή ή και σε συνδυασμό μεταξύ τους στα επερχόμενα stretti.[7]

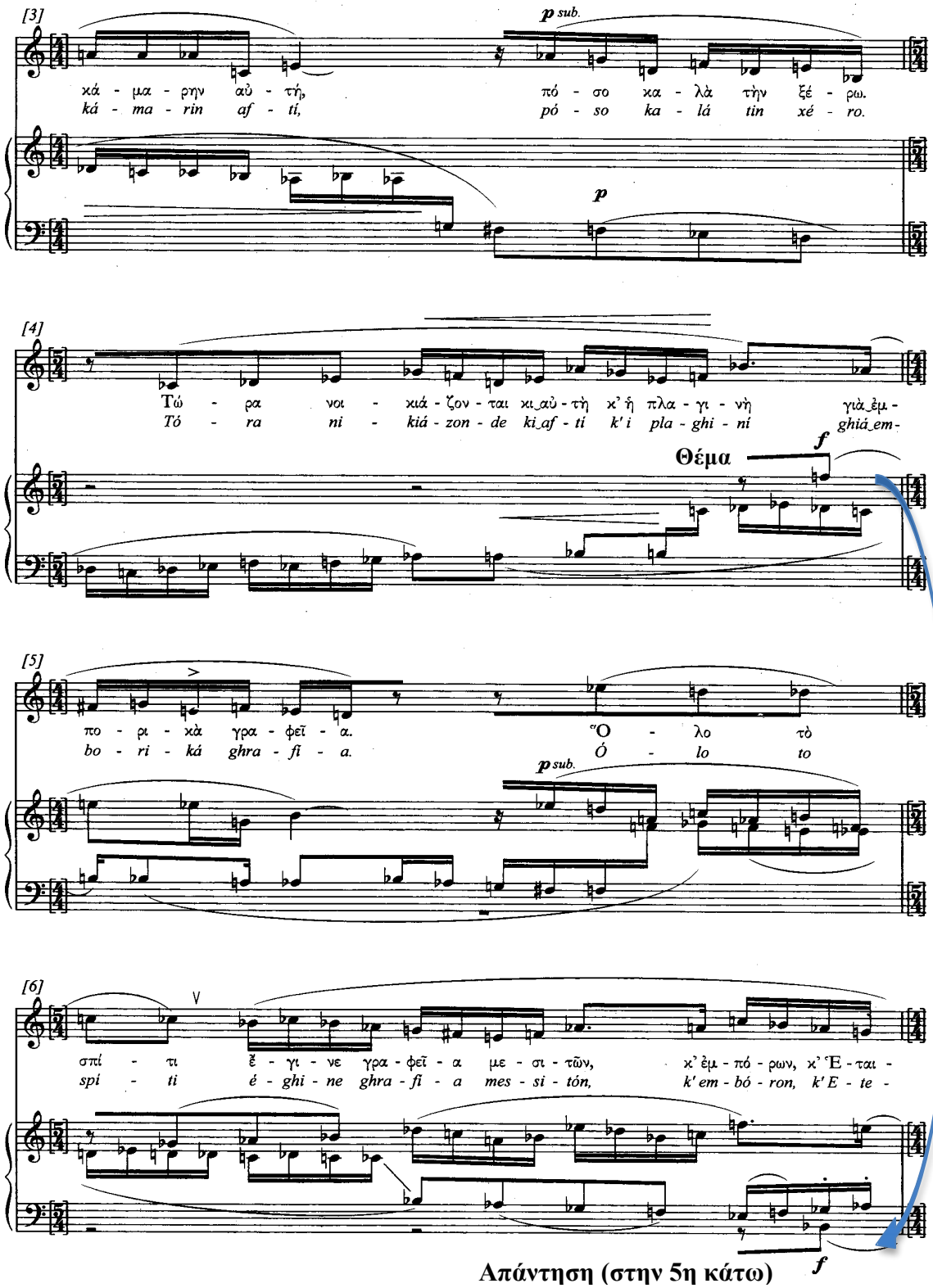
ΜΕΤΡΑ	ΔΟΜΗ	ΧΡΗΣΗ 12ΦΘΟΓΓΩΝ ΣΕΙΡΩΝ
1-12	Τρίφωνη Έκθεση	P-0, P-7, P-2
13-17	Επεισόδιο I	
18-26	Δύο είσοδοι Θ (R)	R-2, R-0
27-35	Επεισόδιο II	
36-44	Αντέκθεση I (P)	P-0, P-7, P-2
45-49	Επεισόδιο III	
50-58	Αντέκθεση II (R)	R-2, R-7, R-0
59-72	Επεισόδιο IV	
73-112	Είσοδοι με stretti	P-2, P-0, P-7, R-2, R-0, R-7, P-8
113-118	Coda	P-0

Πίνακας 2: Δ. Μητρόπουλος, *Ostinata in tre parti*. III. "Fuga": διάγραμμα δομής

Στις ατονικές και βαθιά εξπρεσιονιστικές *14 Invenzioni* για φωνή και πιάνο, του 1925, πρώτη απόπειρα μελοποίησης στη νεοελληνική μουσική ισάριθμων ποιημάτων του Κωνσταντίνου Καβάφη, οι τεχνικές της φούγκας και του κανόνα εμφανίζονται σε σύνολο 8 εκ των 14 κομματιών του κύκλου, μαζί με άλλα μπαρόκ χαρακτηριστικά, όπως η προσπάθεια μουσικορητορικής απόδοσης των λέξεων, και μέσα σε ένα πλαίσιο ισοσυλλαβικής μελοποίησης.



[7] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 200-201.



Μουσικό παράδειγμα 6: Δ. Μητρόπουλος, *14 Invenzioni*. XII. Fuga a 4 Voci, "Ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος", μ. 1-6 (έκθεση της φούγκας) [Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών - Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2010 (επιμ. Γ. Σαμπροβαλάκης)]

Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, αυτό της αστικής παρακμής, της ετερότητας, των αναμνήσεων, της νοσταλγίας, της προβολής ενός διαφορετικού «εγώ»

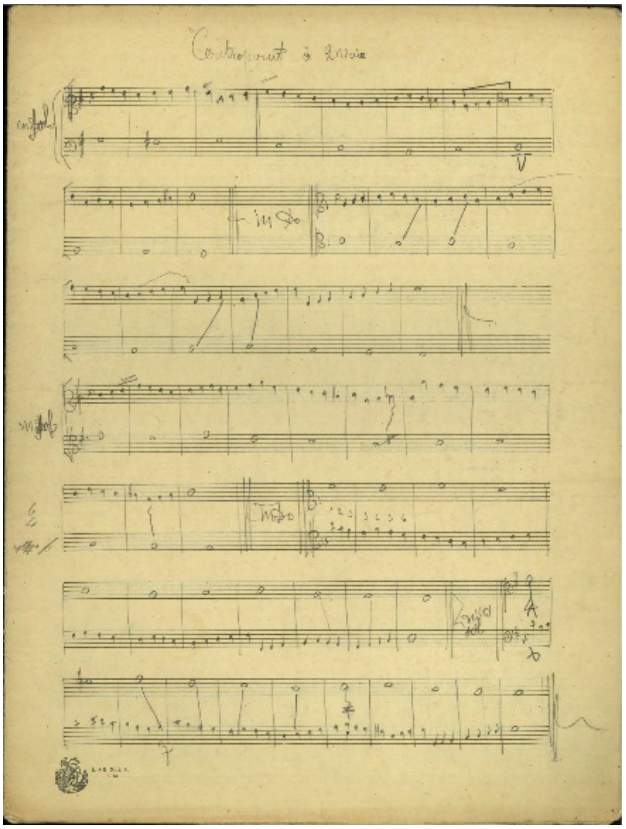
απαλλαγμένου από ιδανισμούς και μακρόπνοα οράματα, στο πιο ιδιότυπο, ίσως, έργο της νεοελληνικής μουσικής πριν το 1945, ο Μητρόπουλος χτίζει έναν δικό του κόσμο. Μέσα από πασσακάλιες και κανόνες, πρελούδια και φούγκες, η μιμητική αντιστικτική τεχνική και η ατονική μουσική γλώσσα έχουν ως πρότερο στόχο την ανάδειξη του ποιητικού περιεχομένου, των ιδιότυπων γλωσσοπλαστικών του χαρακτηριστικών και των βαθύτερων συμβολιστικών του προθέσεων. Ο αποστασιοποιημένος εθνολογικά εδώ χαρακτήρας της ατονικής γλώσσας, η οποία εκφέρει μια σαφώς πιο διεθνιστική αντίληψη στο μουσικό ύφος των *Invenzioni,* συμφύεται με το ιδιότυπον του καβαφικού λόγου, προβάλλοντας ένα νέο πρότυπο ελληνικότητας, όχι με την έννοια του ιθαγενούς αντισταθμίσματος απέναντι στον ευρωπαϊσμό και τη Δύση, αλλά υπό την πρόθεση διαμόρφωσης μίας νέας μουσικής ταυτότητας όπου η ιστορική μνήμη γίνεται η προσωπική μνήμη και το συλλογικό μεταφέρεται στο ατομικό.[8]

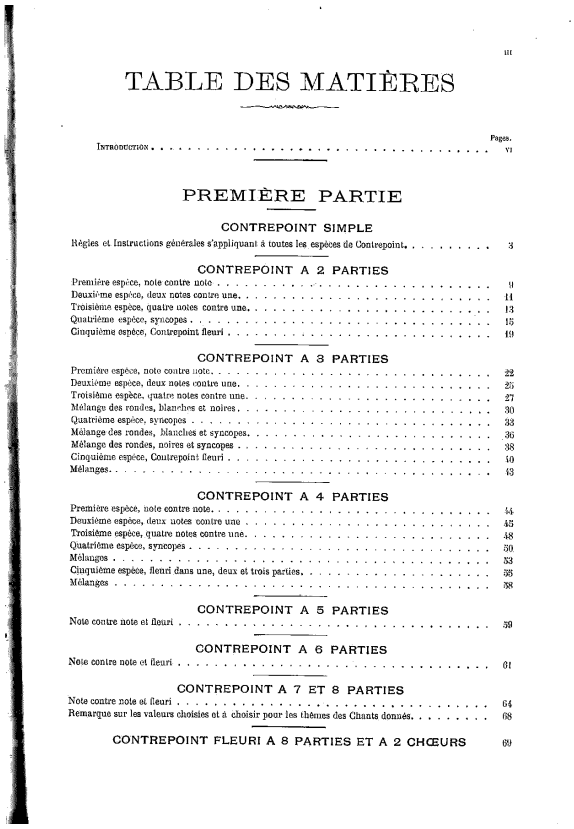
Εν συνεχεία, σε ένα δεύτερο στάδιο, επιχειρείται η διασύνδεση της στυλιστικής αποτίμησης του συνθετικού έργου του Δημήτρη Μητρόπουλου με τις καταβολές του όσον αφορά στη μιμητική αντίστιξη και τη φούγκα, στα χρόνια των σπουδών του στο Ωδείο Αθηνών, στις Βρυξέλλες, στο Βερολίνο και ξανά στην Αθήνα μετά το 1924, τόσο στο πλαίσιο της μαθητείας όσο και σε αυτό της διδασκαλίας, σε συνανάγνωση με την ίδια τη μουσική δημιουργία.

Σύμφωνα με τους Γαρουφαλή και Ξανθουδάκη, ο Μητρόπουλος ήταν εγγεγραμμένος στην τάξη Αντίστιξης του Armand Marsick στο Ωδείο Αθηνών, από το 1915 ως το 1920, με ενδιάμεσες διακοπές κατά τα έτη 1918-19, και χωρίς τεκμήρια που να πιστοποιούν την ολοκλήρωση των σπουδών του.[9] Ωστόσο, το πόσο επιμελής και σοβαρός ήταν στις θεωρητικές του σπουδές, πιστοποιεί η επιτόπια έρευνα στο *Αρχείο Δημήτρη Μητρόπουλου* στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, της Αμερικάνικης Σχολής Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα. Οι Υποφάκελοι 13-20 του Φακέλου 11 είναι γεμάτοι με ασκήσεις αντίστιξης, φούγκας, χορικών πρελουδίων και άλλων επεξεργασιών. Ειδικά οι υποφάκελοι 18 και 19 εντυπωσιάζουν: περιέχουν πάνω από 150 αυτόγραφες σελίδες με εκατοντάδες ασκήσεις αντίστιξης του Μητρόπουλου και διορθώσεις του Marsick, με ή χωρίς cantus firmus, σε τονικό και όχι τροπικό ύφος, από δύο έως οκτώ φωνές, με κείμενο, με πολλαπλές τεχνικές μιμήσεων, σε απλή και αναστρεφόμενη αντίστιξη. Παρατηρώντας την εξέλιξη των ασκήσεων, σελίδα προς σελίδα, διαπιστώνουμε ότι ακολουθείται πλήρως η σειρά της ύλης όπως ακριβώς περιγράφεται στα περιεχόμενα της μελέτης του Théodore Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue* (1901), η οποία φαίνεται να αποτελεί τεκμήριο διδασκαλίας του Marsick στα ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών τη δεκαετία του 1910.

[8] Για μια στυλιστική, αισθητική και πραγματολογική ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου, σε συνδυασμό με τα πορίσματα της μουσικοαναλυτικής προσέγγισης, βλ. Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 178-185. Επίσης, η ενδελεχής και πολυδιάστατη προσέγγιση του Χάρη Ξανθουδάκη, ιδιαίτερα σε σχέση με τα ευρύτερα λογοτεχνικά διακείμενα και τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, στο: "Εισαγωγή", *Dimitri Mitropoulos (1896-1960) - 14 Invenzioni* (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών - Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2010), 13-22.

[9] Άρης Γαρουφαλής και Χάρης Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια* (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο - Τμήμα Μουσικών Σπουδών - Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2011), 16-18.





III

TABLE DES MATIÈRES

Pages.
Introduction VI

PREMIÈRE PARTIE

CONTREPOINT SIMPLE
Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint. 3

CONTREPOINT A 2 PARTIES
Première espèce, note contre note 9
Deuxième espèce, deux notes contre une. 11
Troisième espèce, quatre notes contre une. 13
Quatrième espèce, syncopes 15
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri 19

CONTREPOINT A 3 PARTIES
Première espèce, note contre note. 22
Deuxième espèce, deux notes contre une. 25
Troisième espèce, quatre notes contre une. 27
Mélange des rondes, blanches et noires 30
Quatrième espèce, syncopes 33
Mélange des rondes, blanches et syncopes. 36
Mélange des rondes, noires et syncopes 38
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri 40
Mélanges. 43

CONTREPOINT A 4 PARTIES
Première espèce, note contre note. 44
Deuxième espèce, deux notes contre une 45
Troisième espèce, quatre notes contre une. 48
Quatrième espèce, syncopes 50
Mélanges 53
Cinquième espèce, fleuri dans une, deux et trois parties. 55
Mélanges 58

CONTREPOINT A 5 PARTIES
Note contre note et fleuri 59

CONTREPOINT A 6 PARTIES
Note contre note et fleuri 61

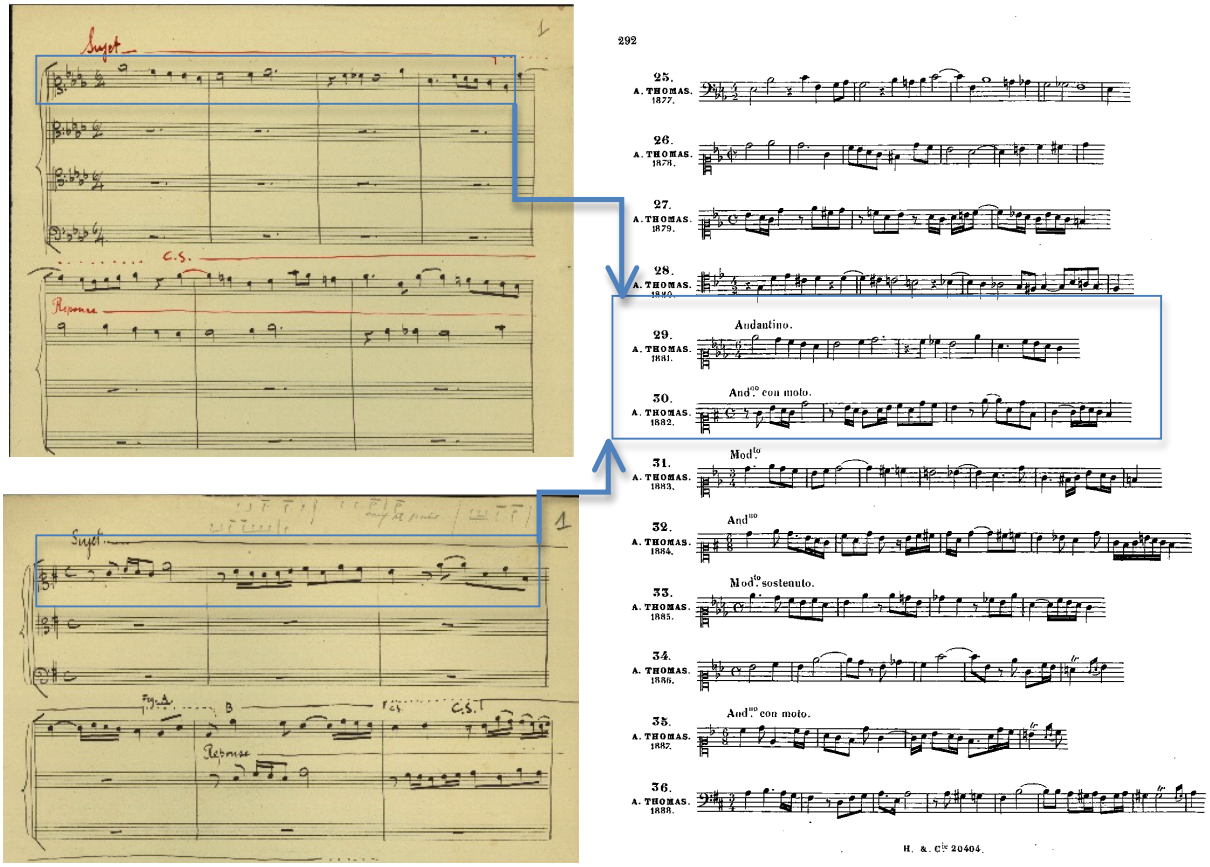
CONTREPOINT A 7 ET 8 PARTIES
Note contre note et fleuri 64
Remarque sur les valeurs choisies et à choisir pour les thèmes des Chants donnés. 68

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS 69

Εικόνες 1α / 1β.: <u>Αριστερά</u>: Δ. Μητρόπουλος, Ασκήσεις δίφωνης αντίστιξης με cantus firmus [Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών στην Αθήνα / Γεννάδειος Βιβλιοθήκη (ΓΒ) - *Αρχείο Δημήτρη Μητρόπουλου* (Α.Δ.Μ.): Φάκ. 11/ Υποφ. 18] - <u>Δεξιά</u>: Théodore Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue* (Παρίσι: Heugel 1901), περιεχόμενα πρώτης σελίδας

Εξαιρετικά επιμελημένες είναι και οι τρεις εκτενείς φούγκες (η μία με τρία θέματα) που περιλαμβάνονται στον Φάκελο 11, στους Υποφακέλους 13, 15 και 16 αντίστοιχα, γραμμένες καλλιγραφικά με μαύρη και κόκκινη μελάνη, οι οποίες δε θυμίζουν καθόλου δοκίμια μαθητικών ασκήσεων. Επιπλέον, η χρήση πενταγράμμων του εκδοτικού οίκου Schott Frères των Βρυξελλών, οπωσδήποτε εγείρει υποψίες για χρήση αυτού του υλικού στα μαθήματα του Μητρόπουλου με τον Paul Gilson στο Βέλγιο το 1920, μία περίοδος για την οποία δεν είναι και πολλά πράγματα γνωστά.[10] Οι γαλλικές επιρροές είναι σαφείς και εδώ, καθώς τα θέματα, στις δύο από τις τρεις φούγκες, προέρχονται από το εγχειρίδιο του Dubois. Σε κάθε περίπτωση, η σχέση του Μητρόπουλου με τη συγκεκριμένη μέθοδο ήταν στενή και αναμφίβολα τη διδάχτηκε εκτενώς τη δεκαετία του 1910 με τον Marsick.

[10] Σχετικά με την παραμονή του Μητρόπουλου στις Βρυξέλλες και την εκεί εξέλιξη της συνθετικής του δημιουργίας (με έμφαση στο ιστορικό δημιουργίας της *Ελληνικής Σονάτας,* αλλά και ενδιαφέρουσες πληροφορίες για άλλα έργα του), βλ. Φούλιας, *Οι δύο σονάτες του Δημήτρη Μητρόπουλου*, 173-183.

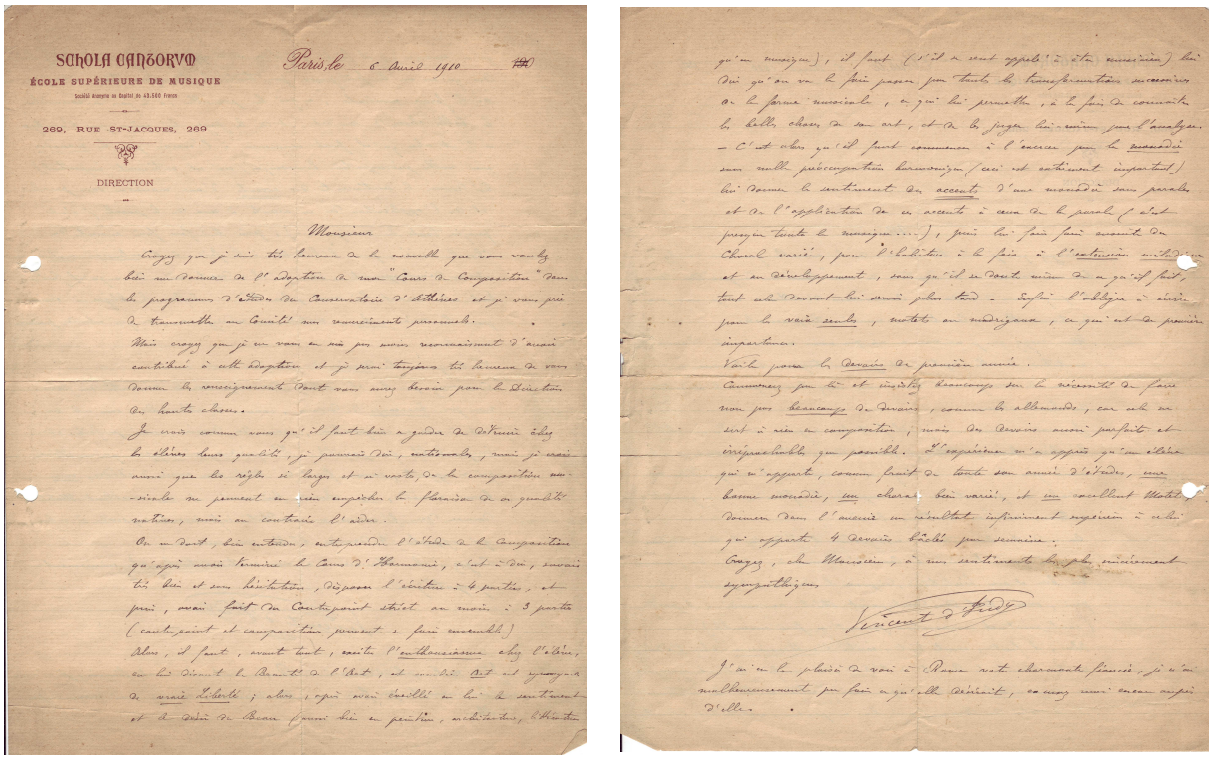


Εικόνες 2α - 2β / 2γ: <u>Αριστερά</u>: Δ. Μητρόπουλος, ασκήσεις τετράφωνης και τρίφωνης φούγκας πάνω σε θέματα από τη μέθοδο του Dubois (ΓΒ / Α.Δ.Μ.: Φάκ. 11/ Υποφ. 16 και 13) - <u>Δεξιά</u>: Théodore Dubois, *Traité de contrepoint et de fugue* (Παρίσι: Heugel, 1901), σελ. 292[11]

Αυτό προκαλεί, βέβαια, μία ανάμικτη εντύπωση για τον ίδιο τον Marsick, ο οποίος προερχόταν περισσότερο από το περιβάλλον της Schola Cantorum και του Vincent d'Indy, και όχι του παρισινού Conservatoire, πράγμα που πρωτίστως σημαίνει μια ιστορικιστικότερη και πιο συστηματική αντίληψη του αντιστικτικού ρεπερτορίου, ιδιαίτερα ως προς την μουσική της Αναγέννησης και την τροπική της φύση.[12] Την αντίληψη αυτή ενισχύει το γεγονός ότι ο Armand Marsick από το 1910 εισάγει στην τάξη της σύνθεσης του Ωδείου Αθηνών την θεωρητική πραγματεία του Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale* (εκδομένη μόλις την προηγούμενη χρονιά!). Αυτό πιστοποιείται και από ένα ευγενικό γράμμα ευαρέσκειας και ευχαριστιών του d'Indy προς τον Marsick (με ημερομηνία 6 Απριλίου 1910).

[11] Τα υποδεικνυόμενα θέματα που χρησιμοποιεί ο Μητρόπουλος από την μέθοδο του Dubois, προέρχονται από άλλον συνθέτη, τον επίσης Γάλλο Ambroise Thomas.

[12] Η Schola Cantorum ιδρύθηκε το 1894 από τους Charles Bordes, Alexandre Guilmant and Vincent d'Indy ως μουσική εταιρεία θρησκευτικού χαρακτήρα και λειτούργησε ως πρότυπη ανώτερη μουσική σχολή από το 1900. Σχετικά με το ιστορικό και τους λόγους ίδρυσής της, τις διαφορές της ως προς το πρόγραμμα σπουδών του Conservatoire του Παρισιού και την ειδικότερη προσέγγιση του παλαιότερου ρεπερτορίου, βλ. την, ιστορικής σημασίας, σήμερα, μαρτυρία του βασικού της ιδρυτή, στο: Vincent d'Indy et al., *La Schola Cantorum. Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925* (Παρίσι: Blout et Gay, 1927). Επίσης, Catrina M. Flint, "The Schola Cantorum, early music and French political culture, from 1894 to 1914" (PhD diss., McGill University, 2006), 137-146 (η εκτενέστερη, ως σήμερα, μελέτη για το θέμα).


SCHOLA CANTORUM
ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE
269, RUE ST-JACQUES, 269
DIRECTION
Paris, le 6 Avril 1910

Εικόνα 3: Γράμμα του Vincent d'Indy προς τον Armand Marsick (6 Απριλίου 1910) στην Αθήνα, σχετικά με την χρήση του εγχειριδίου του πρώτου, *Cours de Composition Musicale*, από τον δεύτερο, στην τάξη σύνθεσης του Ωδείου Αθηνών. Διακρίνεται το λογότυπο της Schola Cantorum και η υπογραφή του d'Indy [Αρχείο Jacques Marsick] [13]

Θεωρώ ιδιαίτερα πιθανόν ο Μητρόπουλος, όντας άτυπα *και* μαθητής σύνθεσης του Marsick, να ήρθε σε επαφή και με την πραγματεία του d'Indy. Στο πρώτο μέρος του δεύτερου τόμου της μελέτης αυτής, υπάρχει μάλιστα ένα ολόκληρο κεφάλαιο για τη φούγκα, ως συνθετική μορφή, χωρισμένο σε δύο υποκεφάλαια, που το δεύτερο αφορά στην ιστορική της προσέγγιση. Ήδη από το 1915, με τη συμφωνική *Ταφή*, ο Μητρόπουλος χρησιμοποιεί τη φούγκα ως διευρυμένη συνθετική τεχνική μέσα σε ρομαντικό χρωματικό ιδίωμα και με θρησκευτικές εξωμουσικές αναφορές.

Από την άλλη, και ο ίδιος ο d'Indy δεν μπορεί εύκολα να ξεφύγει από τα γαλλικά εκπαιδευτικά πρότυπα: στο "Παράρτημα" του δεύτερου τόμου παραθέτει ένα αναλυτικό διάγραμμα μιας... "fugue scolastique en Ut" (μιας "σχολικής" φούγκας σε ντο), της οποίας, ωστόσο, το αυστηρό διάγραμμα με την αντέκθεση και την εκτενή περιγραφή των stretti δεν μπορεί παρά να φέρει στο μυαλό τη διάρθρωση της "Fuga" από την *Ostinata in tre parti*, όπου ο Μητρόπουλος χρησιμοποιεί δύο αντεκθέσεις για να εμφανίσει μεταφορές και οπισθοβατικές (καρκινικές) εκδοχές της δωδεκάφθογγης σειράς και εφαρμόζει αντίστοιχη λεπτομερή επεξεργασία στα stretti.

[13] Ευχαριστώ θερμά τον Jacques Marsick, εγγονό του Armand Marsick, ο οποίος μου έστειλε και μου έδωσε την άδεια να δημοσιοποιήσω το παρόν τεκμήριο από το Αρχείο του.

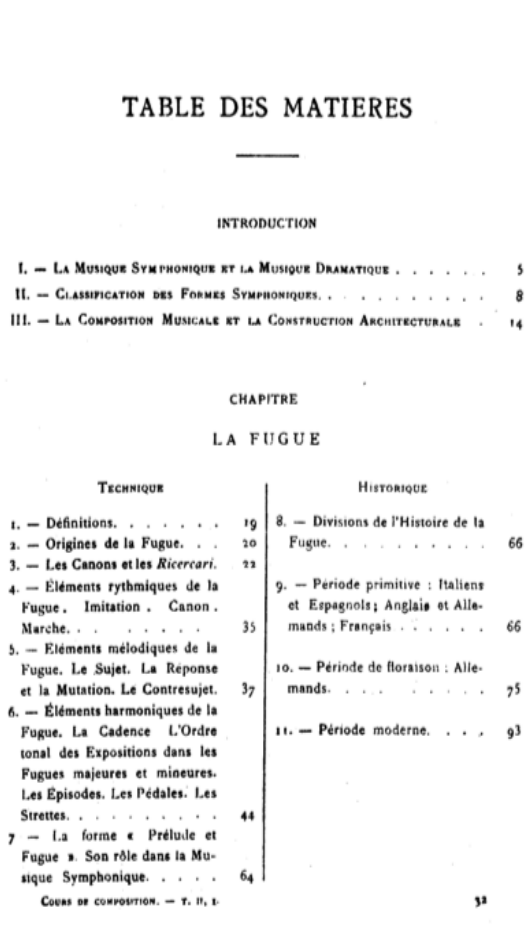


TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

I. — La Musique Symphonique et la Musique Dramatique 5
II. — Classification des Formes Symphoniques. 8
III. — La Composition Musicale et la Construction Architecturale . 14

CHAPITRE

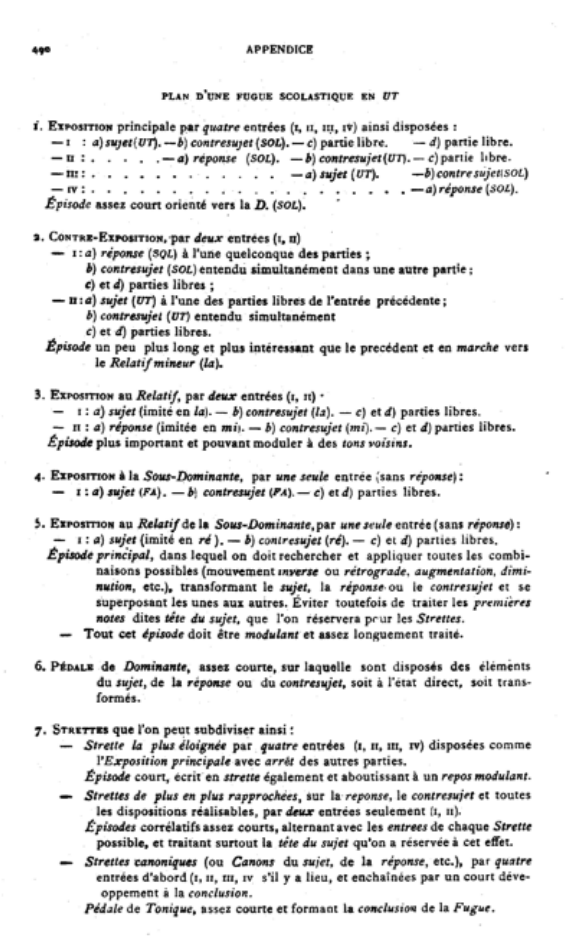
LA FUGUE

Technique

1. — Définitions. 19
2. — Origines de la Fugue. . . 20
3. — Les Canons et les *Ricercari*. 22
4. — Éléments rythmiques de la Fugue. Imitation. Canon. Marche. 35
5. — Eléments mélodiques de la Fugue. Le Sujet. La Réponse et la Mutation. Le Contresujet. 37
6. — Éléments harmoniques de la Fugue. La Cadence. L'Ordre tonal des Expositions dans les Fugues majeures et mineures. Les Épisodes. Les Pédales. Les Strettes. 44
7 — La forme « Prélude et Fugue ». Son rôle dans la Musique Symphonique. 64

Historique

8. — Divisions de l'Histoire de la Fugue. 66
9. — Période primitive : Italiens et Espagnols ; Anglais et Allemands ; Français 66
10. — Période de floraison : Allemands. 75
11. — Période moderne. 93



PLAN D'UNE FUGUE SCOLASTIQUE EN *UT*

1. Exposition principale par *quatre* entrées (I, II, III, IV) ainsi disposées :
— I : *a) sujet* (*UT*). — *b) contresujet* (*SOL*). — *c)* partie libre. — *d)* partie libre.
— II : . . . . . — *a) réponse* (*SOL*). — *b) contresujet* (*UT*). — *c)* partie libre.
— III : . . . . . — *a) sujet* (*UT*). — *b) contre sujet* (*SOL*)
— IV : . . . . . — *a) réponse* (*SOL*).
Épisode assez court orienté vers la *D.* (*SOL*).

2. Contre-Exposition, par *deux* entrées (I, II)
— I : *a) réponse* (*SOL*) à l'une quelconque des parties ;
b) contresujet (*SOL*) entendu simultanément dans une autre partie ;
c) et *d)* parties libres ;
— II : *a) sujet* (*UT*) à l'une des parties libres de l'entrée précédente ;
b) contresujet (*UT*) entendu simultanément
c) et *d)* parties libres.
Épisode un peu plus long et plus intéressant que le precédent et en *marche* vers le *Relatif mineur* (*la*).

3. Exposition au *Relatif*, par *deux* entrées (I, II) :
— I : *a) sujet* (imité en *la*). — *b) contresujet* (*la*). — *c)* et *d)* parties libres.
— II : *a) réponse* (imitée en *mi*). — *b) contresujet* (*mi*). — *c)* et *d)* parties libres.
Épisode plus important et pouvant moduler à des *tons voisins*.

4. Exposition à la *Sous-Dominante*, par *une seule* entrée (sans *réponse*) :
— I : *a) sujet* (*FA*). — *b) contresujet* (*FA*). — *c)* et *d)* parties libres.

5. Exposition au *Relatif* de la *Sous-Dominante*, par *une seule* entrée (sans *réponse*) :
— I : *a) sujet* (imité en *ré*). — *b) contresujet* (*ré*). — *c)* et *d)* parties libres.
Épisode principal, dans lequel on doit rechercher et appliquer toutes les combinaisons possibles (mouvement *inverse* ou *rétrograde*, *augmentation*, *diminution*, etc.), transformant le *sujet*, la *réponse* ou le *contresujet* et se superposant les unes aux autres. Éviter toutefois de traiter les *premières notes* dites *tête du sujet*, que l'on réservera pour les *Strettes*.
— Tout cet *épisode* doit être *modulant* et assez longuement traité.

6. Pédale de *Dominante*, assez courte, sur laquelle sont disposés des éléments du *sujet*, de la *réponse* ou du *contresujet*, soit à l'état direct, soit transformés.

7. Strettes que l'on peut subdiviser ainsi :
— *Strette la plus éloignée* par *quatre* entrées (I, II, III, IV) disposées comme l'*Exposition principale* avec *arrêt* des autres parties.
Épisode court, écrit en *strette* également et aboutissant à un *repos modulant*.
— *Strettes de plus en plus rapprochées*, sur la *reponse*, le *contresujet* et toutes les dispositions réalisables, par *deux* entrées seulement (I, II).
Épisodes corrélatifs assez courts, alternant avec les *entrees* de chaque *Strette* possible, et traitant surtout la *tête du sujet* qu'on a réservée à cet effet.
— *Strettes canoniques* (ou *Canons* du *sujet*, de la *réponse*, etc.), par *quatre* entrées d'abord (I, II, III, IV s'il y a lieu, et enchaînées par un court développement à la *conclusion*.
Pédale de *Tonique*, assez courte et formant la *conclusion* de la *Fugue*.

Εικόνες 4α / 4β.: Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale* (Β' τόμος - Α' μέρος, Παρίσι: A. Durand et Fils, 1909). <u>Αριστερά</u>: Περιεχόμενα του κεφαλαίου "Η Φούγκα". Περιγραφή των περιεχομένων ως "Τεχνική" και "Ιστορία" (σελ. 32). <u>Δεξιά</u>: Παράρτημα του Β' τόμου. Παραδειγματικό αναλυτικό διάγραμμα μιας "fugue scolastique en Ut" (αποδίδει πλήρως τον ελληνικό ωδειακό όρο μιας "'σχολικής' φούγκας σε ντο", σελ. 490)

Παρενθετικά, θα ήθελα εδώ να αναφέρω ότι το ενδιαφέρον της διεύθυνσης του Ωδείου Αθηνών για τον εκσυγχρονισμό των θεωρητικών μαθημάτων του ιδρύματος και την εναρμόνισή τους με τα κεντροευρωπαϊκά πρότυπα, ήταν έντονο κατά τη δεκαετία του 1910. Αυτό οδήγησε στην απόφαση να επισκεφθεί ο Marsick, έφορος της Σχολής Θεωρητικών Μαθημάτων τότε, διάφορα εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ευρώπης, ώστε να μελετηθούν από κοντά τέτοιες δυνατότητες. Το 1913, σε ένα άγνωστο ως σήμερα ταξίδι, ο Μητρόπουλος συνόδευσε το ζεύγος Marsick σε μία ευρωπαϊκή περιοδεία, που περιελάμβανε, μεταξύ άλλων πόλεων, επισκέψεις σε μουσικά ιδρύματα στο Παρίσι, τις Βρυξέλλες, αλλά και σε τουλάχιστον δύο γερμανικές πόλεις, την Κολωνία και το Mainz. Η συνυπογραφή ενός καρτ-ποστάλ από τη Μασσαλία από τους Marsick και τον 17χρονο τότε Μητρόπουλο (με το παρατσούκλι Mitraky), δείχνει την οικειότητα που υπήρχε μεταξύ τους.[14]

[14] Το ταξίδι αυτό δεν πρέπει να συγχέεται με το γνωστό ταξίδι που πραγματοποίησε το ζεύγος Marsick με τους δύο νεαρούς ταλαντούχους μαθητές του Armand, τον Δημήτρη Μητρόπουλο και τον, νεαρό τότε και μετέπειτα επίσης γνωστό συνθέτη, Γεώργιο Σκλάβο, στη Ρώμη, το καλοκαίρι του 1912 [Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 1985), 25].



Εικόνα 5: Καρτ ποστάλ, υπογεγραμμένη από τους Paola Sampieri-Marsick, Armand Marsick και Δημήτρη Μητρόπουλο (Mitraky), από τη Μασσαλία. Από το ταξίδι των Marsick και Μητρόπουλου στη Γαλλία, το Βέλγιο και τη Γερμανία το 1913 [Αρχείο Jacques Marsick] [15]

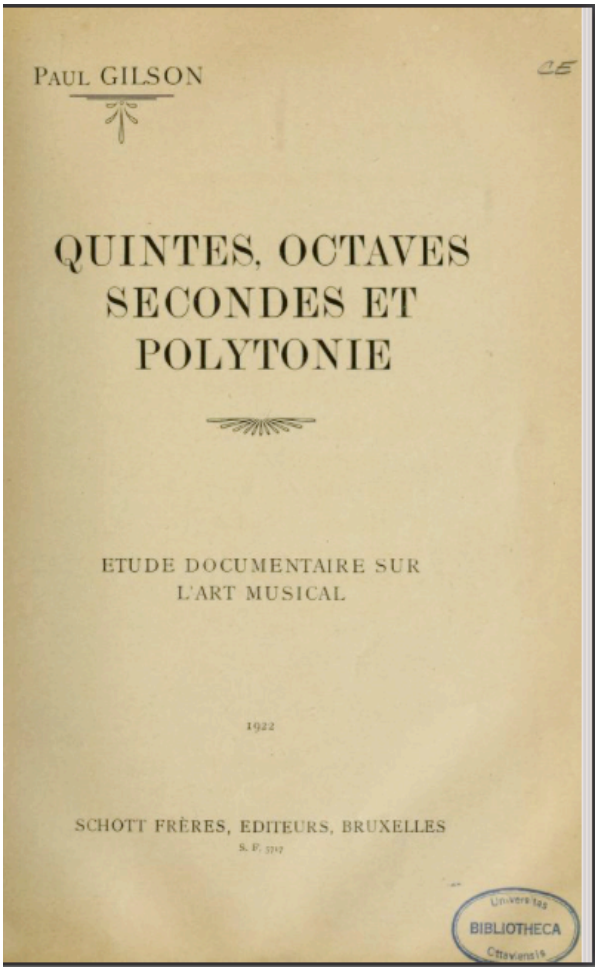
Η περίοδος των Βρυξελλών και των μαθημάτων σύνθεσης ή θεωρητικών που ο Μητρόπουλος έλαβε εκεί από τον Paul Gilson, αποτελούν ζητήματα ιδιαίτερου ερευνητικού ενδιαφέροντος. Ο Gilson δίδασκε κυρίως ιδιωτικά και, αν και με ιδιαίτερες ικανότητες στην αρμονία και την ενορχήστρωση, είχε τη φήμη ενός μάλλον συντηρητικού συνθέτη και δασκάλου, προσκολλημένου σε μία παρωχημένη ρητορική του όψιμου 19ου αιώνα.[16]

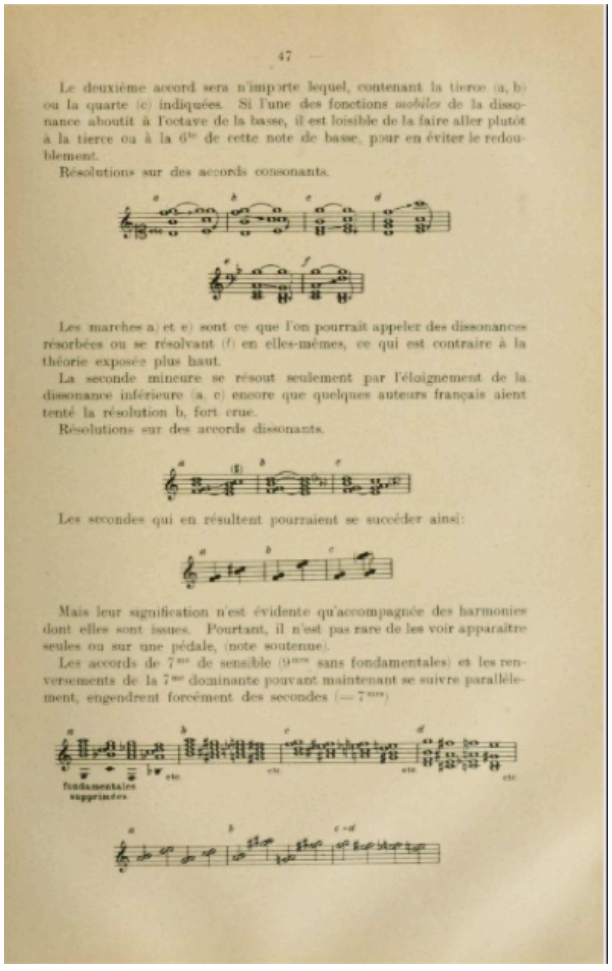
Ωστόσο, ο Βέλγος συνθέτης και θεωρητικός, παραδίδει μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μελέτη το 1921, λίγο μετά την αναχώρηση Μητρόπουλου από τις Βρυξέλλες, με τίτλο *Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical* (*Πέμπτες, οκτάβες, δεύτερες και πολυτονικότητα: μελέτη τεκμηρίωσης επάνω στην τέχνη της μουσικής*) εκδομένη από τον, προαναφερθέντα, εκδοτικό οίκο Schott Frères. Στη μελέτη αυτή, ο Gilson καταπιάνεται με τη φύση, τη δυναμική και τον χαρακτήρα των παραπάνω διαστημάτων, σε διατονικό και χρωματικό πλαίσιο, σε αρμονική ένταση και λειτουργικότητα, αλλά και σε αντιπαραβολή με τις παραδοσιακές τριαδικές δομές των

[15] Η πληροφορία για το ευρωπαϊκό ταξίδι του Μητρόπουλου με τους Marsick, βρίσκεται στο ανέκδοτο βιβλίο του Jacques Marsick, *Armand Marsick (1877-1959): Une vie, une œuvre.* Le Passage d'Agen, 2009, 129-130 (το οποίο, ωστόσο, διατίθεται σε ηλεκτρονική μορφή στη διεύθυνση: www.marsick.fr/biographies/armand_marsick.pdf - πρόσβαση στις 12 Νοεμβρίου 2016). Και πάλι, ευχαριστώ θερμά τον Jacques Marsick, για την άδεια να δημοσιοποιήσω το παρόν τεκμήριο από το Αρχείο του.

[16] Henri Vanhulst, "Gilson, Paul", *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11154 - πρόσβαση στις 24 Μαρτίου 2017).

τονικών συγχορδιών.

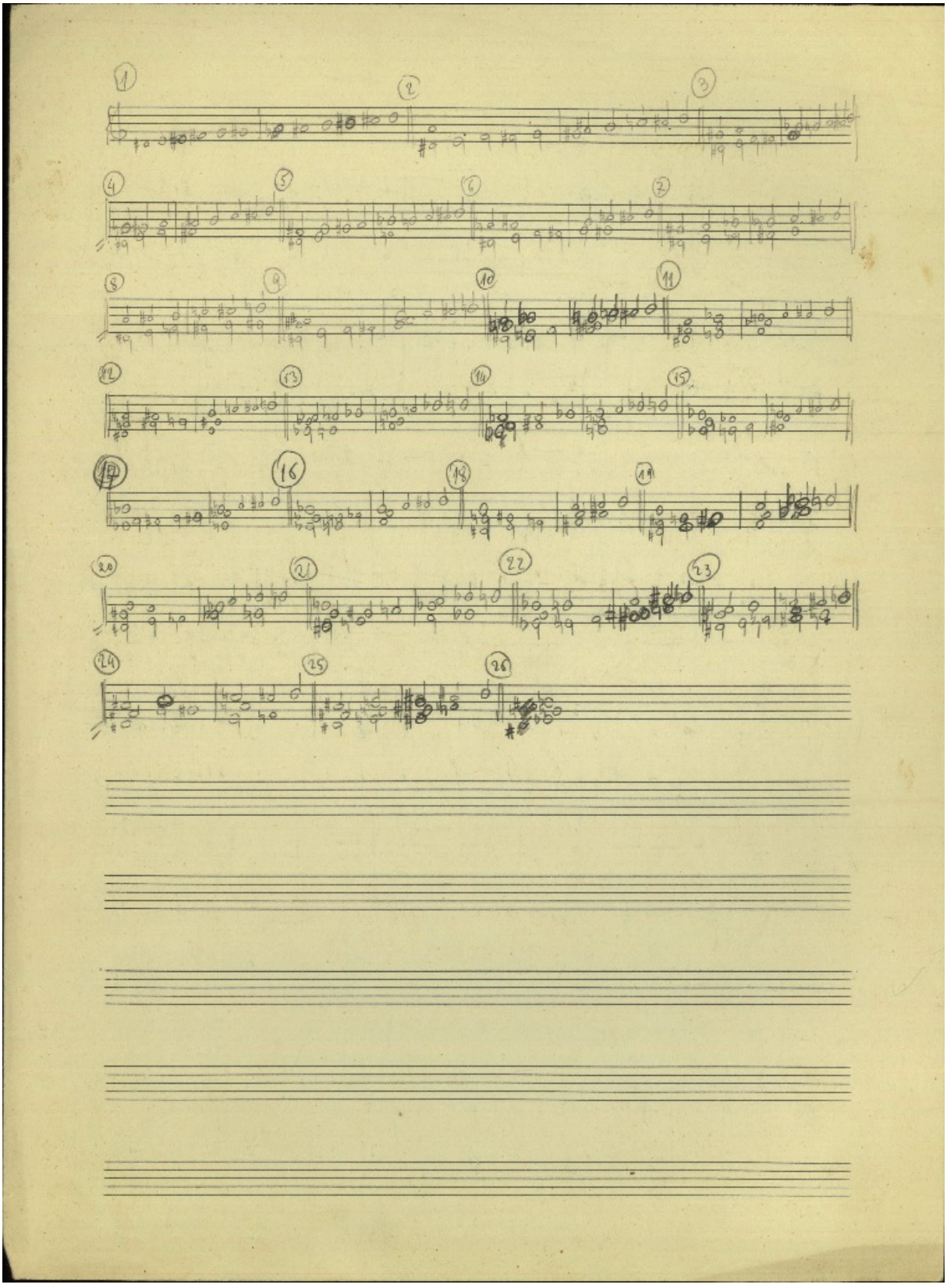


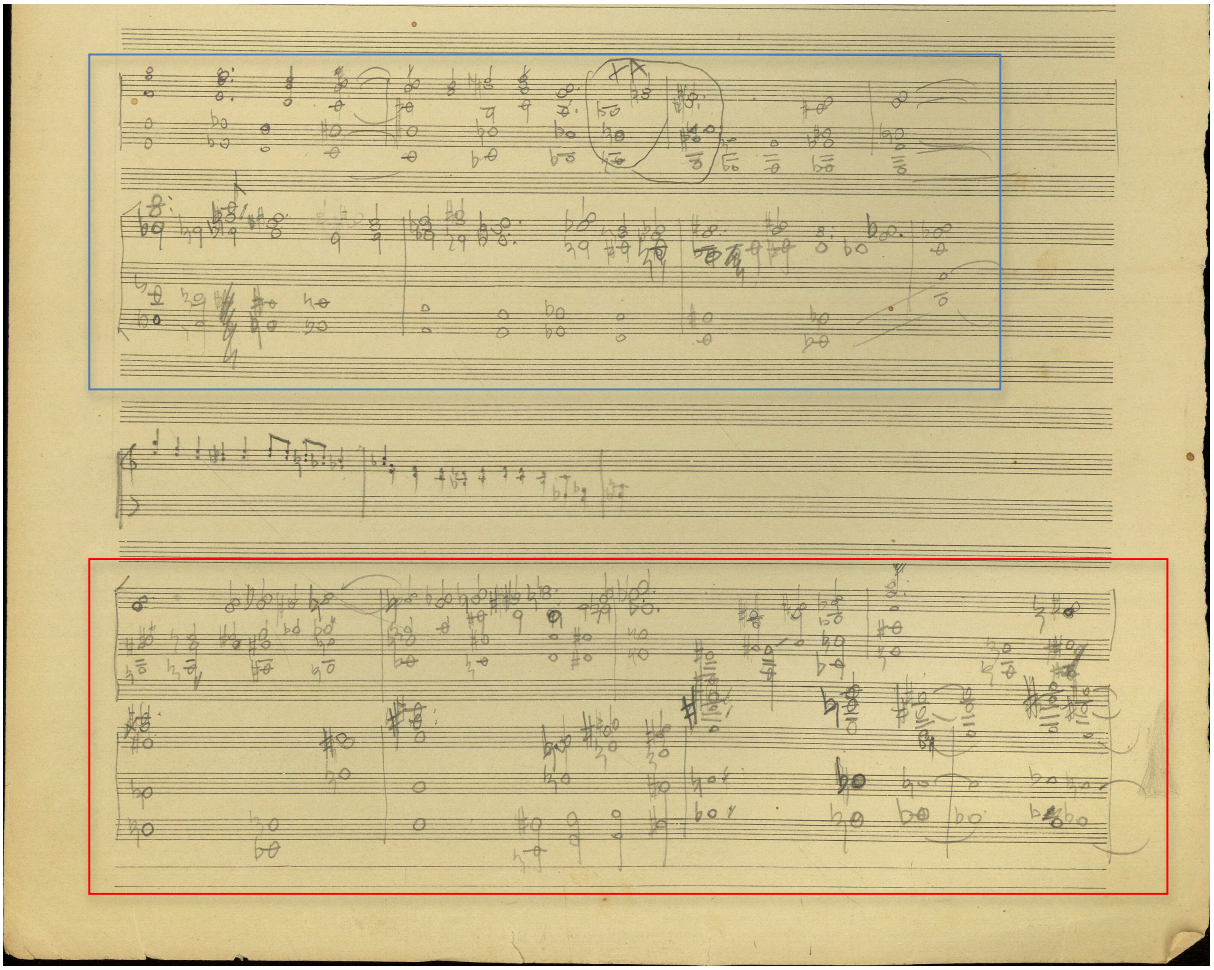


Εικόνες 6α / 6β.: Paul Gilson, *Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical* (Βρυξέλλες: Schott Frères, 1921). Το εξώφυλλο και η σελ. 47: διαστηματικές (τριαδικές και μη) εφαρμογές σε συγχορδιακούς τύπους

Θεωρώ βέβαιο ότι ο Μητρόπουλος ήρθε σε επαφή με αυτό το υλικό πριν φύγει από τις Βρυξέλλες. Στον Φάκελο 11/Υποφάκελο 22 του Αρχείου του στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, βλέπουμε αντίστοιχο υλικό μελέτης, όπου εξετάζεται ο χαρακτήρας και η ένταση των διαστημάτων σε σχέση με τη χρωματικότητα, πιθανόν και με κάποια ιεραρχική ή περιπτωσιολογική αριθμητική κωδικοποίηση. Το υλικό θυμίζει ιδιαίτερα αντίστοιχα διαγράμματα της μελέτης του Gilson. Σε άλλο χειρόγραφο του ίδιου υποφακέλου βλέπουμε μία πιθανή εφαρμογή των αρχών αυτών από τον Μητρόπουλο, σε σκίτσο εργασίας του 3ου μέρους ("Choral") από το *Concerto Grosso* του 1928, τόσο στο σχεδιασμό της μελωδίας του διπλού κανόνα στα ξύλινα πνευστά, όσο και στη ομοφωνική πολυφθογγική υφή των εγχόρδων που ακολουθεί. Η διαστηματική οργάνωση του υλικού στα τέσσερα μέρη του *Concerto Grosso*, κατά 5ες, 4ες, 3ες και 2ες,[17] αντίστοιχα, σχεδόν υπαινίσσεται τον τίτλο της προαναφερθείσας μελέτης του Gilson, πράγμα που αν και φυσικά δεν αποτελεί ευθεία ετεροεναφορά, ενδεχομένως δεν είναι και εντελώς τυχαίο.

[17] Βλ. ειδικότερα: Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 215.





Εικόνες 7α / 7β: Δ. Μητρόπουλος, χειρόγραφο υλικό από ΓΒ / Α.Δ.Μ.: Φάκ. 11/ Υποφ. 22. 7α (πίσω σελίδα): υλικό μελέτης διαστηματικής και συνηχητικής υφής με χρωματικότητα, σε περιπτωσιολογική (πιθανόν) κωδικοποίηση (πρβλ. με Εικόνα 6β της μελέτης του Gilson). 7β (παρούσα σελίδα): σκίτσο εργασίας για το *Concerto Grosso*, 3ο μέρος "Choral" (μπλε επισήμανση). Μελέτη συνηχητικών δυνατοτήτων πολυφθογγικής υφής με χρωματικότητα, ως εφαρμογή των περιπτώσεων των εικόνων 7α και 6β (κόκκινη επισήμανση)

Σημειώνεται δε ότι ο -φαινομενικά συντηρητικών αρχών Gilson- που όμως πραγματοποιεί την πρώτη ανάλυση της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Stravinsky στο Βέλγιο, στη *Revue musicale belge* το 1926,[18] στην προαναφερθείσα μελέτη του έχει αρκετά παραδείγματα από σύγχρονους συνθέτες και ιδιώματα, όπως το αρ. 4 από τα ατονικά *Πέντε Κομμάτια για Ορχήστρα* op. 16 του Schoenberg,[19] πράγμα που δείχνει ότι ο Μητρόπουλος προφανώς δεν πήγε καθόλου ανυποψίαστος στο Βερολίνο, ούτε και απροετοίμαστος, είτε για το τι θα συναντούσε εκεί, είτε για το τι αναζητούσε ευθύς εξαρχής.

Όσον αφορά στην περίοδο του Βερολίνου, η έλλειψη -προς το παρόν- μαθητικών δοκιμίων του Μητρόπουλου καθιστούν δύσκολη την εξαγωγή συμπερασμάτων περί μιμητικής αντίστιξης και φούγκας. Ωστόσο, στον κύκλο του Busoni τα ερεθίσματα ήταν

[18] Vanhulst, "Gilson, Paul", *Grove Music Online.*

[19] Παραδόξως, βέβαια, το γνωστό έργο του Schoenberg φέρει εδώ τον τίτλο *Suite pour orchestre*, αντί του αυθεντικού *Fünf Orchesterstücke* (έστω σε γαλλική μετάφραση), άγνωστο γιατί: Paul Gilson, *Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical* (Βρυξέλλες: Schott Frères, 1921), 51-52 (διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: https://archive.org/details/quintesoctavesse00gils - πρόσβαση στις 14 Νοεμβρίου 2016).

πολλά. Η στενή σχέση του Busoni με τη μουσική του Bach αποτυπώνεται στις πολυάριθμες εκδόσεις, μεταγραφές και εκτελέσεις που πραγματοποιούσε ο πρώτος σε έργα του δεύτερου, και στη δεκαετία του 1920, ενώ το έργο του Busoni, *Fantasia contrappuntistica*, άμεσα σχετιζόμενο με την *Τέχνη της Φούγκας* του Bach, εκτελέστηκε για πρώτη φορά στην εκδοχή του για δύο πιάνα, στις 16 Νοεμβρίου 1921 στο Βερολίνο, από τον ίδιο τον Busoni και τον μαθητή του Egon Petri.[20] Όπως μας ενημερώνει η Tamara Levitz, ο συμμαθητής του Μητρόπουλου, Wladimir Vogel, θυμόταν ότι ο Busoni συζητούσε με τους μαθητές του, στην Πρωσική Ακαδημία των Τεχνών, την πιθανότητα της επεξεργασίας φούγκας και ενσωμάτωσής της σε μεγαλύτερα έργα, αλλά και την αναδιαμόρφωσή της μέσα στη συνολική ανανέωση της σύγχρονης μουσικής γλώσσας, ακόμη και σε ατονικό μουσικό πλαίσιο, χωρίς όμως να χάνει την ιστορικιστική δομική και υφολογική της υπόσταση.[21] Η νεοκλασική αυτή αντίληψη υιοθετείται απολύτως από τον Μητρόπουλο στο 3ο μέρος του έργου *Passacaglia, Intermezzo e Fuga* και, σε μικρότερο βαθμό, στο *Concerto Grosso* και την *Ostinata*. Τέλος, οι ενορχηστρώσεις του Μητρόπουλου, από το 1930, τριών έργων του Bach με φούγκα, θα πρέπει επίσης να θεωρηθούν σε ένα βαθμό ύστερες επιρροές του Busoni, όπως, αντίστοιχα, η προγενέστερη ενορχήστρωσή του στη "Φούγκα" του Saint-Saëns από τις *Έξι Σπουδές* για πιάνο, op. 52, του Γάλλου συνθέτη, το 1920, ως επιρροή της γαλλικής παιδείας που ελάμβανε τότε επάνω στα ανώτερα θεωρητικά και εξ αφορμής, φυσικά, της επίσκεψης του Saint-Saëns στην Αθήνα.[22]

Μετά την επιστροφή του από το Βερολίνο, ο Μητρόπουλος ανέλαβε, πέρα από τα καλλιτεχνικά του καθήκοντα, και διδακτικές υποχρεώσεις, αρχικά στο Ελληνικό Ωδείο από τον Οκτώβριο του 1926 και εν συνεχεία στο Ωδείο Αθηνών από το 1930. Στο Ελληνικό Ωδείο εισήγαγε, άτυπα, το μάθημα της Μουσικής Μορφολογίας, το οποίο θεσμοθετήθηκε στο πρόγραμμα σπουδών του Ωδείου Αθηνών, και της ελληνικής ωδειακής εκπαίδευσης εν γένει, τέσσερα χρόνια αργότερα.[23] Στον Μητρόπουλο ανατέθηκε και η διδασκαλία σύνθεσης στο Ωδείο Αθηνών το 1930, χωρίς ωστόσο να έχουμε πληροφορίες για τακτικούς μαθητές του ή, πολύ περισσότερο, αποφοίτους της τάξης του, σε μια περίοδο άλλωστε που οι προσκλήσεις από το εξωτερικό για να διευθύνει ολοένα και πλήθαιναν, δυσχεραίνοντας την τυπική διεξαγωγή των μαθημάτων του στο ίδρυμα. Για το μάθημα της Μορφολογίας έχουμε πληροφορίες για μαθητές του, όπως τον Μενέλαο Παλλάντιο ή τον Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη. Ο τελευταίος, μετά την αποφοίτησή του ως διπλωματούχος πιανίστας, συνέχισε σπουδές σύνθεσης και διεύθυνσης ορχήστρας στο Βασιλικό Ωδείο των Βρυξελλών, όπου τον Ιούνιο του 1938 έλαβε και το Α' Βραβείο στις διπλωματικές του εξετάσεις στη "Φούγκα".[24]

[20] Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 139.

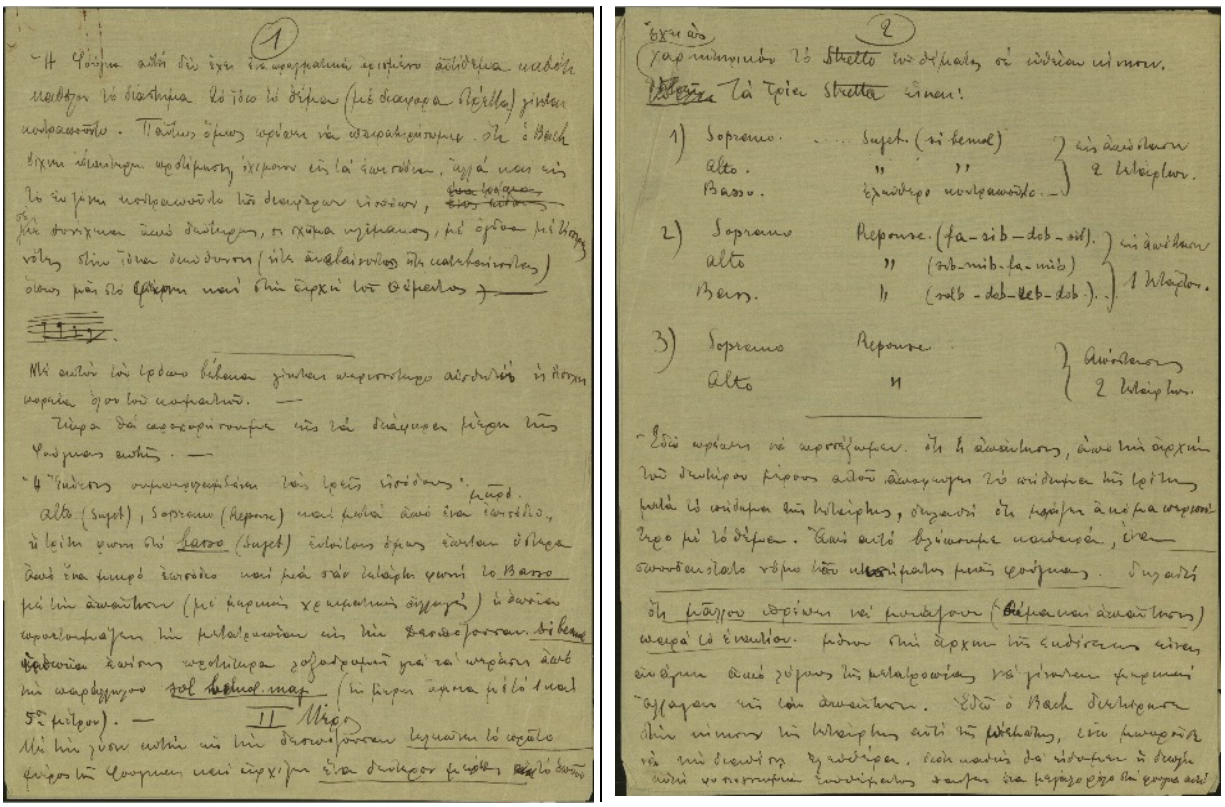
[21] Tamara Levitz, *Teaching New Classicality: Ferruccio Busoni's Master Class in Composition* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996), 130 (και υποσημ. 82).

[22] Αναλυτική εργογραφική καταλογογράφηση των ενορχηστρώσεων του Μητρόπουλου σε έργα Ριάδη, Saint-Saëns και Bach, διασκευών σε έργα Bach και Purcell, καθώς και μεταγραφών σε έργα Beethoven, Grieg και Franck, με κριτικό σχολιασμό, στο: Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece*, 104-105. Σχετικά με την επίσκεψη του Saint-Saëns στην Αθήνα βλ. Γαρουφαλής και Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια*, 21-24 και Marsick, *Armand Marsick (1877-1959): Une vie, une œuvre*, 94-99 (με εξαιρετικά ενδιαφέρον φωτογραφικό υλικό και μία επιστολή του Saint-Saëns προς τον Armand Marsick).

[23] Γαρουφαλής και Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείο Αθηνών. Το χρονικό και τα τεκμήρια*, 45-46 και Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, 60.

[24] Γεώργιος Φ. Κατραλής, *Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, 1908-1996. Η ζωή και το έργο του* (Τρίπολη: Έκδοση

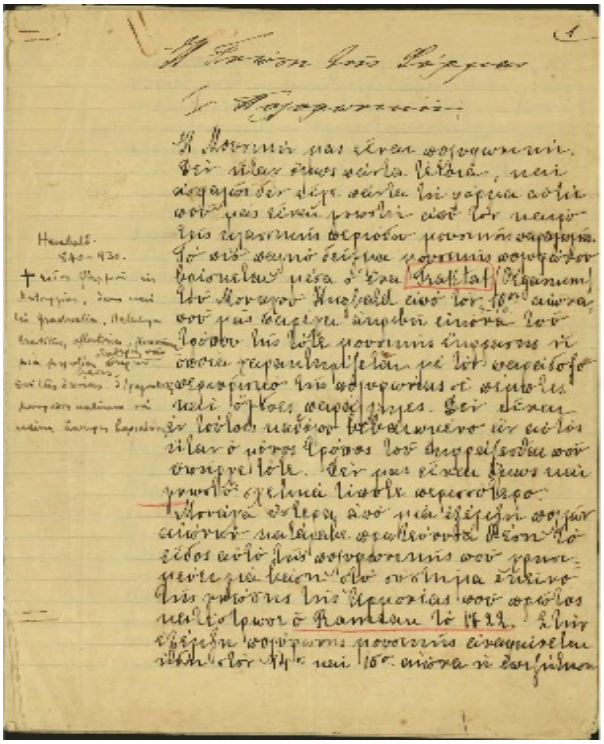
Ο Μητρόπουλος φαίνεται να έχει εμβαθύνει ιδιαίτερα στην ανάλυση μπαχικής φούγκας, μέσα στο μάθημα της Μορφολογίας. Αυτό μαρτυρείται από χειρόγραφες σημειώσεις του, που βρίσκονται στο Αρχείο του στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, όπως η μακροσκελής και ενδιαφέρουσα, ιδιαίτερα στο μακροδομικό επίπεδο, ανάλυσή του στη φούγκα αρ. 8 σε μι ύφεση ελάσσονα από το *Καλώς Συγκερασμένο Πληκτροφόρο*.

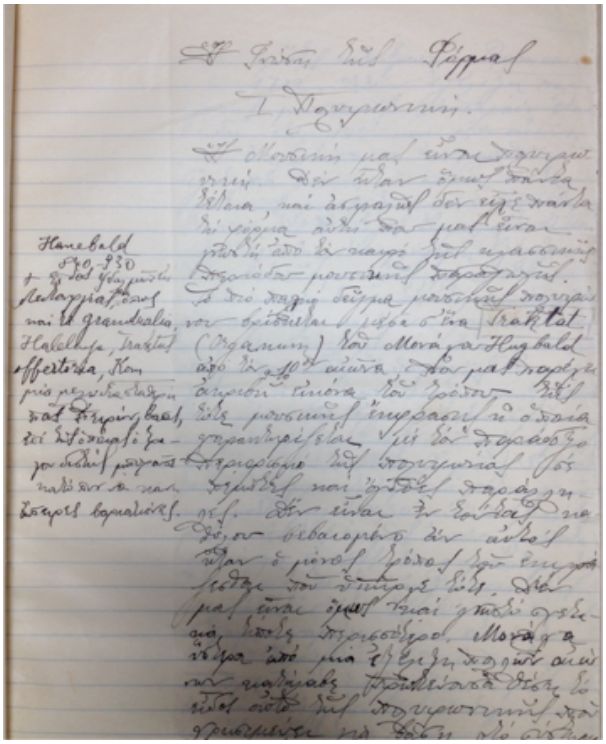


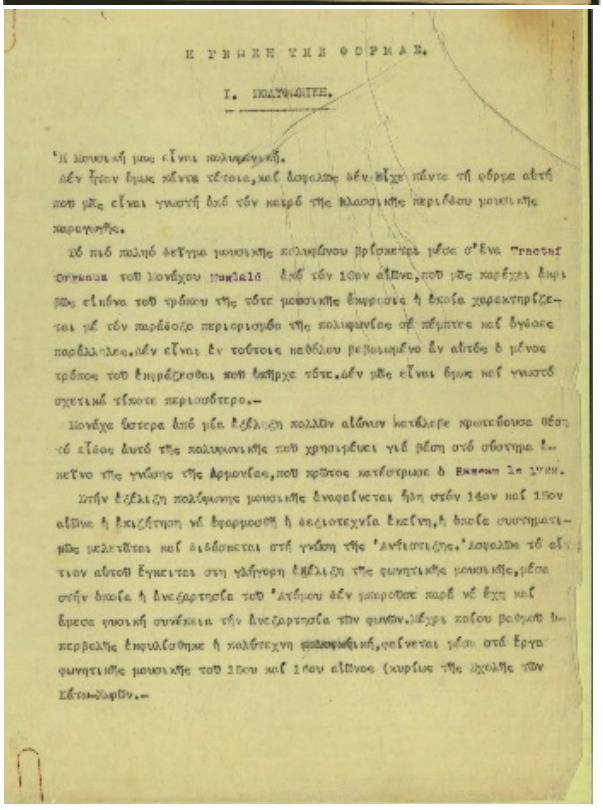
Εικόνα 8: Χειρόγραφη ανάλυση της φούγκας αρ. 8 σε μι ύφεση ελάσσονα, από το Τεύχος Ι, του *Καλώς Συγκερασμένου Πληκτροφόρου* του J. S. Bach, από τον Δ. Μητρόπουλο (ΓΒ - Α.Δ.Μ.: Φάκ. 13 / Υποφ. 9)

Για τις ανάγκες του μαθήματος της Μορφολογίας, ο Μητρόπουλος ετοίμασε έναν ογκώδη φάκελο σημειώσεων που υπάρχει σε τρεις εκδοχές, δύο χειρόγραφες και μία δακτυλογραφημένη, οι οποίες αποτελούν το περιεχόμενο των υποφακέλων 7, 9 και 8, αντίστοιχα, του Φακέλου 12 στο *Αρχείο Δημήτρη Μητρόπουλου* στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Σε αυτές τις σημειώσεις ο Μητρόπουλος πραγματεύεται ζητήματα αντιστικτικής πολυφωνίας και φούγκας, καθώς και ομοφωνικών μορφών της οργανικής μουσικής. Η εκδοχή στον υποφάκελο 9 περιήλθε αργότερα στην κατοχή της βιβλιοθήκης και αποτέλεσε το υλικό για μία -αρκετά προβληματική όπως θα δούμε- έκδοση των σημειώσεων αυτών.

Πνευματικού Κέντρου Τριπόλεως, 2004), 58-60.







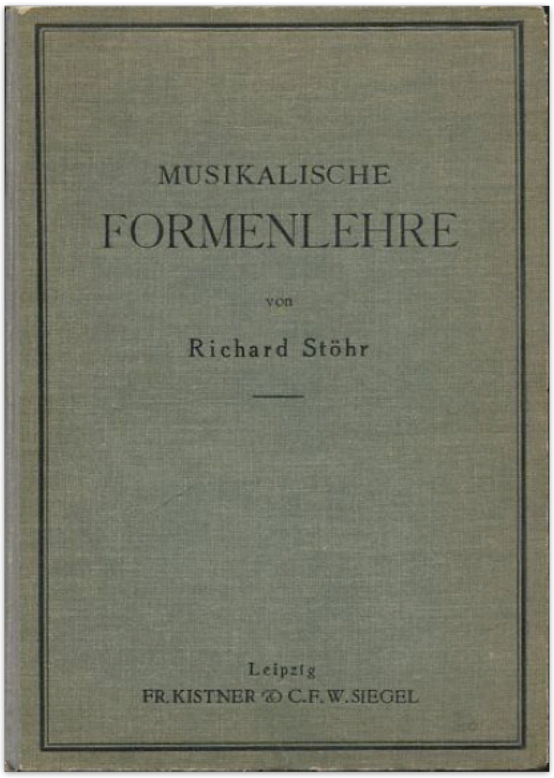
Εικόνες 9α/9β/9γ: Χειρόγραφο και δακτυλογραφημένο υλικό του Δημήτρη Μητρόπουλου για χρήση στο μάθημα της Μορφολογίας - Οι τρεις εκδοχές:
- <u>Αριστερά άνω</u>: ΓΒ - Α.Δ.Μ., Φάκ. 12 / Υποφ. 7
- <u>Δεξιά άνω</u>: ΓΒ - Α.Δ.Μ., Φάκ. 12 / Υποφ. 9
- <u>Αριστερά κάτω</u>: ΓΒ - Α.Δ.Μ., Φάκ. 12 / Υποφ. 8

Με τίτλο *Η γνώση της φόρμας: αυτόγραφες σημειώσεις του Δημήτρη Μητρόπουλου στη μορφολογία της μουσικής*, οι τρεις επιμελητές του βιβλίου παρουσιάζουν, στο πρόλογο της έκδοσης, τις σημειώσεις του Μητρόπουλου ως "ιδίας σύλληψης", γραμμένες μάλιστα κατά τη διάρκεια "πολλών κυριακάτικων βραδινών" στο σπίτι της φίλης του συνθέτη, Φροσούλας Νικολαΐδη, πράγμα που είναι λάθος και δεν ισχύει.[25]

[25] Δημήτριος Ιατρίδης, Νικόλαος Ζέρβας και Νεκτάριος Αντωνίου (επιμ.), *Η γνώση της φόρμας: αυτόγραφες σημειώσεις του Δημήτρη Μητρόπουλου στη Μορφολογία της μουσικής*, (Αθήνα: Εκδόσεις

Ήδη από το 1985, ο Απόστολος Κώστιος δίνει την πληροφορία ότι ο Μητρόπουλος μετέφρασε στα ελληνικά, για τις ανάγκες του μαθήματος της Μορφολογίας στο Ωδείο Αθηνών το 1930, το βιβλίο του Richard Stoehr, *Musikalische Formenlehre* (εκδομένο πρώτη φορά το 1911).[26] Ωστόσο, κάτι ενδιαφέρον που προκύπτει από τον Πρόλογο της έκδοσης, και το οποίο φυσικά οφείλει να διασταυρωθεί, είναι ότι ο Μητρόπουλος κατέγραψε αυτό το υλικό νωρίτερα, το 1925, πράγμα που αν ισχύει σημαίνει ότι η εργασία αυτή σχετιζόταν με τη διδασκαλία του άτυπου μαθήματος της Μορφολογίας στο Ελληνικό Ωδείο και όχι στο Ωδείο Αθηνών. Τα δύο χειρόγραφα και η δακτυλογραφημένη εκδοχή συνηγορούν για την βελτίωση του υλικού και την μετέπειτα χρήση του στο θεσμοθετημένο, πλέον, μάθημα, της Μορφολογίας στο Ωδείο Αθηνών, από το σχολικό έτος 1930-31.





Εικόνες 10α - 10β: <u>Αριστερά</u>: εξώφυλλο της έκδοσης των σημειώσεων του Δημήτρη Μητρόπουλου για το μάθημα της Μορφολογίας (Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνη, 2011) - <u>Δεξιά</u>: εξώφυλλο της γερμανικής έκδοσης του βιβλίου του Richard Stoehr, *Musikalische Formenlehre* (Λειψία: Fr. Kistner und C.F.W. Siegel, 1921)

Παρατηρώντας τη ροή του υλικού και στα τρία τεκμήρια της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, και συγκρίνοντάς τα με τα περιεχόμενα του βιβλίου του Stoehr,

Λιβάνη, 2011), 9-10.

[26] Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, 60. Ο Μητρόπουλος, ωστόσο, πρέπει να είχε στα χέρια του την έκδοση του 1921. Το βιβλίο συνέχισε να εκδίδεται, με αναθεωρήσεις και προσθήκη συγγραφέων (Hans Gál kai Alfred Orel), ως και τη δεκαετία του '50. Να σημειωθεί εδώ, ότι οι ενότητες "Ι. Πολυφωνική", "1. Το Ομόφωνο Ύφος" και "2. Το Πολύφωνο Ύφος", δημοσιεύτηκαν από τον Μητρόπουλο στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 1 (1η Απριλίου 1928), σελ. 9-10, χωρίς κάποια αναφορά στον Γερμανό συγγραφέα Richard Stoehr, πράγμα που σαφώς εγείρει ερωτήματα για την ορθή χρήση αυτού του υλικού και από τον ίδιο τον Έλληνα συνθέτη. Η πληροφορία για την ύπαρξη της συγκεκριμένης δημοσίευσης (που είναι και η μόνη από το συγκεκριμένο υλικό, χωρίς να υπάρξει συνέχεια σε επόμενο τεύχος) προήλθε από τον συνάδελφο Ιωάννη Φούλια τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

διαπιστώνουμε πως ο Μητρόπουλος μετέφρασε και τα τρία, συνολικά, μέρη του βιβλίου. Ωστόσο, το τρίτο μέρος του γερμανικού πρωτοτύπου, που αφορά στις μορφές της φωνητικής μουσικής, ανευρίσκεται μόνο στην πρώτη εκδοχή χειρογράφου από τα τρία τεκμήρια της Γενναδείου Βιβλιοθήκης (Υποφάκελος 7/ Φάκελος 12).

Δημήτρης Μητρόπουλος, *Η γνώση της φόρμας* (τρεις εκδοχές)	**Richard Stoehr, *Musikalische Formenlehre***
I. Η γνώση της φόρμας (Πολυφωνική…)	I. Allgemeines - Die Kontrapunktischen Formen
II. Μουσικές φόρμες στην οργανική μουσική	II. Die musikalischen Formen in der Instrumentalmusik
III. Οι φόρμες της φωνητικής μουσικής	III. Die Formen der Vokalmusik

Πίνακας 3: Η αντιστοίχιση των κεφαλαίων της μετάφρασης του Δημήτρη Μητρόπουλου (στην εκδοχή: ΓΒ - Α.Δ.Μ., Φάκ. 12 / Υποφ. 7) με το βιβλίο του Richard Stoehr, *Musikalische Formenlehre*

Παραθέτοντας αναλυτικά τα κεφάλαια και υποκεφάλαια, στο πρώτο μέρος των σημειώσεων του Μητρόπουλου, βλέπουμε ότι αναπτύσσονται όλα τα ζητήματα που αφορούν στην αντιστικτική πολυφωνία (αναγεννησιακή αντίστιξη και τροπικές κλίμακες, κανόνας, διπλή αντίστιξη, φούγκα, διπλή φούγκα, φουγκάτο και πρόδρομοι της οργανικής φούγκας), χρονικά προσδιορισμένα στην ύστερη Αναγέννηση και το Μπαρόκ. Αυτό οριοθετεί πια, την περίοδο 1925-30, μία συνολικότερη, επαγωγική αντίληψη και γνώση του Μητρόπουλου για την αντιστικτική πολυφωνία, τις μιμητικές μορφές και τη φούγκα, υπό ένα ευρύ γεωγραφικό και χρονολογικό πλαίσιο, κυρίως γαλλικών και γερμανικών επιρροών, από τεχνικής, αισθητικής και ιστορικής πλευράς, και σε παράλληλες εφαρμογές μουσικών δραστηριοτήτων.

Δημήτρης Μητρόπουλος, *Η γνώση της φόρμας* - Πρώτο μέρος	**Σελ.**
I. Πολυφωνική	1
1. Το Ομόφωνο Ύφος	3
2. Το Πολύφωνο Ύφος	4
II. Αντίστιξη	6
Εκκλησιαστικές κλίμακες	8
Διάφορα είδη αντιστικτικής φόρμας - α) Ο Κανών - Canon	12
Η Διπλή Αντίστιξις	16
III. Η Φούγκα	19
IV. Η Διπλή Φούγκα	30
V. Το Φουγκάτο	31
VI. Οι πρόδρομοι της Οργανικής Φούγκας	32

Πίνακας 4: Δ. Μητρόπουλος, *Η γνώση της φόρμας* - Πρώτο μέρος. Αναλυτική καταλογογράφηση των περιεχομένων με σελιδαρίθμηση (ΓΒ - Α.Δ.Μ., Φάκελος 12 / Υποφ. 7, σελ. 1-33)

Εν κατακλείδει, στο παρόν κείμενο, επιχειρήθηκε να εξεταστούν η μεθοδολογία και τυπολογία των μιμητικών αντιστικτικών εφαρμογών στο συνθετικό έργο του Μητρόπουλου, με άξονες το ιδίωμα και τη μουσική γλώσσα (τονικότητα, τροπικότητα, ατονικότητα, δωδεκαφθογγισμός), με επιδράσεις από την ευρωπαϊκή μουσική και συσχετισμούς ανάμεσα στα ίδια τα έργα, σε συνδυασμό με μία ερμηνευτική απόπειρα

ευρύτερης θεώρησης του ζητούμενου αντικειμένου δια του κριτικού (συν)σχολιασμού μουσικών τεκμηρίων και κειμένων του Έλληνα μουσικού. Το αποτέλεσμα αναδεικνύει τη συνανάγνωση φαινομενικά ετερογενών πεδίων που αφορούν σε μία σημαντική μουσική προσωπικότητα (αισθητική αντίληψη, μουσική δημιουργία, ερμηνεία, εκπαίδευση και διδασκαλία), ως ικανή να οδηγήσει σε νεότερα αλλά και αναθεωρημένα επιστημονικά συμπεράσματα, με τρόπο επαγωγικό, αμφίδρομο και αλληλοσυμπληρωματικό. Γι αυτό και η παρούσα προσέγγιση ενέχει το υπόβαθρο ενός μεθοδολογικού μουσικολογικού εργαλείου, και προτείνεται ως τέτοιο, ειδικά σε περιπτώσεις πολυδιάστατων και συνερμηνευτικών φαινομένων και ζητημάτων στην έρευνα της νεοελληνικής μουσικής.

Γονιμοποιώντας τη γαλλική mélodie με εθνικά στοιχεία: Οι περιπτώσεις των Αιμίλιου Ριάδη και Τζεόρτζε Ενέσκου

Σοφία Κοντώση

Ντόινα [doină]

Η *ντόινα* αποτελεί έκφραση μιας κατάστασης παθητικής και θλιμμένης, η οποία δίνει φωνή σε μιαν ανελέητη μοναξιά ή σε μια φλογερή επιθυμία για τον θεό ή τον αγαπημένο. Το ύφος της, μελισματικό και στολισμένο, παραπέμπει στην Ανατολή.
(Ravi Shankar [1])

Οι ρουμάνοι εθνομουσικολόγοι συμφωνούν ότι, αν υπάρχει ένα εκφραστικό στοιχείο που να προβάλλει σχεδόν καθολικά και να χαρακτηρίζει αισθητικά την παραδοσιακή ρουμάνικη μουσική στο σύνολό της, αυτό είναι ο χαρακτήρας της *ντόινα*. Βασικό συστατικό στοιχείο της αποτελεί ο συναισθηματικός τόπος που περικλείεται στον πολυσήμαντο όρο *ντορ* (*dor*), ο οποίος μπορεί να εκφράζει βαθιά νοσταλγία για την πατρίδα ή τη χαμένη παιδική ηλικία, αγιάτρευτο πόνο για την έλλειψη ή την απουσία του αγαπημένου προσώπου, αλλά και ανεκπλήρωτη επιθυμία.[2]

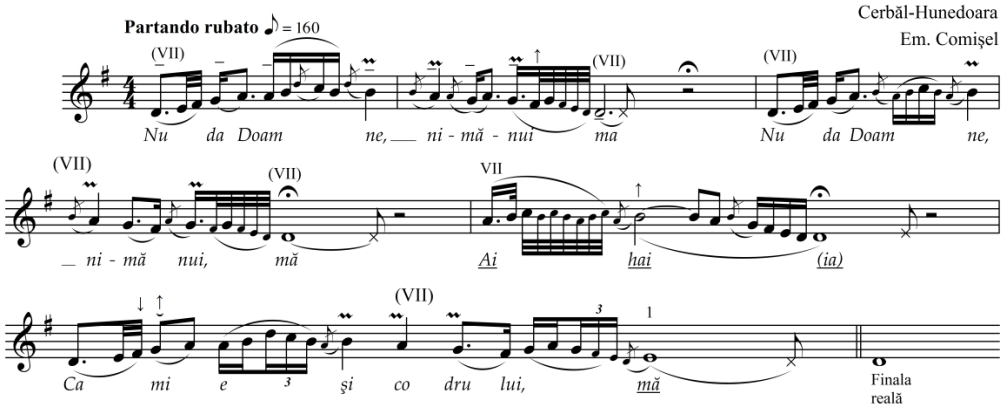
Ως ιδιαίτερη κατηγορία της ρουμάνικης μουσικής, η *ντόινα*[3] έχει φωνητική και οργανική έκφανση. Η εικόνα του μοναχικού βοσκού, ο οποίος, χαμένος μέσα στα βουνά και τους ήπιους λόφους της ρουμάνικης πεδιάδας, τραγουδά ή παίζει με τη φλογέρα του ένα αυτοσχέδιο τραγούδι λυρικό και στοχαστικό, χωρίς στροφική δομή, έντονα μελισματικό, με πλούσια στολίδια αλλά και εναλλαγές λυρικών και *ρέκτο τόνο* ρετσιτατίβι, εξελισσόμενο χρονικά μέσα στο ευέλικτο ρυθμολογικό σύστημα *παρλάντο-ρουμπάτο* (*parlando-rubato*),[4] αποδίδει συνοπτικά τα χαρακτηριστικά της *ντόινα*.

[1] Αναφορά στο Alain Cophignon, *George Enescu* (μετ. Dominique Ilea), Institutul Cultural Român, Βουκουρέστι 2009, σελ. 132 (πρωτύτερα στα γαλλικά: *Georges Enesco*, Librairie Arthème Fayard, Παρίσι, 2006) ο οποίος παραπέμπει στην Anne Penesco, *Georges Enesco et l' âme roumaine*, Cahiers du Centre de recherches musicologiques de l'Université de Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, 1999, σελ. 38.

[2] Σύμφωνα με τον ρουμάνο φιλόσοφο, ποιητή και συγγραφέα Λουτσιάν Μπλάγκα [Lucian Blagă] (1895–1961) ο όρος *ντορ*, όπως και άλλοι όροι που εκφράζουν μια ξεχωριστή ψυχική ιδιοσυστασία ενός λαού, δεν μπορεί να μεταφραστεί. Doru Popovici, *Sentimentul dorului în muzica enesciană* [Το συναίσθημα *ντορ* στη μουσική του Ενέσκου], Simpozion George Enescu, Editura Muzicală, Βουκουρέστι 1984, σελ. 247–249 (έκδοση δίγλωσση, ρουμάνικα και γαλλικά). Δυστυχώς ο συγγραφέας δεν αναφέρει την πηγή από την οποία αντλεί τη ρήση του Μπλάγκα.

[3] «Οι ερευνητές της παραδοσιακής ρουμάνικης μουσικής ορίζουν τη *ντόινα* ως ένα μελωδικό στυλ κατεξοχήν λυρικό, ως μια μελοποιία ανοιχτής μορφής, βασισμένης στον αυτοσχεδιασμό μέσω της χρήσης τυπικών μελωδικών στοιχείων, λιγότερο ή περισσότερο μεταβλητών». Gheorghe Oprea, *Folclorul Muzical Românesc* [*Η ρουμάνικη παραδοσιακή μουσική*], Editura Muzicală, Βουκουρέστι 2002, σελ. 488.

[4] Ο συνθέτης και μουσικολόγος Constantin Rîpa στο σύγγραμμά του *Teoria superioară a muzicii, vol. 2: Ritmul* [*Ανώτερη θεωρία της μουσικής, τευχ. 2: Ο ρυθμός*], MediaMusica, Cluj-Napoca 2002, σελ. 174–177, χρησιμοποιεί για την περιγραφή του συστήματος την ορολογία *ρουμπάτο*, διακρίνοντας τις ακόλουθες τρεις υποκατηγορίες: *παρλάντο*, *μελισματικό* και *μεικτό*. Στην παρούσα μελέτη, και επειδή η διάκριση σε είδη δεν εμπίπτει στους στόχους της παρούσας εργασίας, διατηρώ την παλιότερη ορολογία (*παρλάντο-ρουμπάτο*), που είναι και η συνηθέστερη στη μουσικολογική πρακτική.



Παράδειγμα 1: Φωνητική ντόινα από τη Χουνεντοάρα της Τρανσιλβανίας, ρουμπάτο μελισματικού τύπου[5]

Ο Γιώργος Κοκκώνης, στην ανακοίνωση του με θέμα «Χόρα, σίρμπα και ντόινα στην ελληνική δισκογραφία», αναφέρεται στη σχέση της *ντόινα* με συγκεκριμένα είδη της ελληνικής μουσικής παράδοσης:

> […] Η ντόινα σχετίζεται με τον ηπειρώτικο σκάρο, φόρμα παρόμοιας δομής και αυτοσχεδιαστικής τεχνικής. Η ντόινα παρουσιάζει πολλές μορφολογικές ομοιότητες και με άλλους αυτοσχεδιαστικούς τύπους φωνητικής και οργανικής μουσικής, και προπαντός με το κλέφτικο τραγούδι, που στην ελληνική παράδοση καθόρισε την αισθητική όλων των καθιστικών τραγουδιών, με αργόσυρτη και σε ελεύθερο ρυθμό ανεπτυγμένη αυτοσχεδιαστική δομή». […] «Φόρμα εμβληματική για τον αγροτικό χώρο, η ντόινα πρέπει να διείσδυσε πολύ νωρίς, όπως μαρτυρά η ταύτισή της με δύο παλιότερα όργανα, την φλογέρα και την μεταλλική εκδοχή της στην Ήπειρο, τη τζαμάρα.[6]

Τζεόρτζε Ενέσκου

Σε ένα τέτοιο γεωγραφικό και ηχητικό τοπίο σαν αυτό που περιγράψαμε παραπάνω, στο μικρό χωριό Λίβενι της Ρουμάνικης Μολδαβίας, γεννήθηκε το 1881 ο Τζεόρτζε Ενέσκου, ο κορυφαίος των συνθετών που πέτυχαν να μεταφέρουν στην έντεχνη μουσική δυτικής τεχνοτροπίας τον χαρακτήρα της *ντόινα*.[7] Γιος ευκατάστατων χωρικών, ο Ενέσκου θα μεγαλώσει σε περιβάλλον ιδιαίτερης ζεστασιάς και προστασίας, το οποίο θα διαμορφώσει την ευαίσθητη ψυχοσύνθεσή του, και θα βιώσει την εκκλησιαστική και την παραδοσιακή μουσική ως αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής ζωής.[8] Η γοητεία που ασκούν στην ψυχή του τόσο οι αυτοσχεδιασμοί των χωρικών μουσικών όσο και η δεξιοτεχνία των βιολιτζήδων *λαουτάρι* (lăutari)[9] –επαγγελματιών

[5] Constantin Rîpa, *Teoria superioară a* muzicii, παρ. 31, σ. 176.

[6] Ευχαριστώ θερμά τον Γιώργο Κοκκώνη για την πρόσβαση στην υπό δημοσίευση μελέτη του «Χόρα, σίρμπα και ντόινα στην ελληνική δισκογραφία» στα πρακτικά του συνεδρίου *Ο Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός στο Ευρωπαϊκό Πλαίσιο: Σχέσεις με το Ρουμανικό και Σλαβικό Κόσμο. Ο πολιτιστικός άξονας Άθως–Αθήνα–Σόφια–Βουκουρέστι–Ιάσιο–Κίεβο–Μόσχα*, Πανεπιστήμιο Al. I. Cuza του Ιασίου, Ιάσιο, 3–5 Νοεμβρίου 2016.

[7] Η ενσωμάτωση του χαρακτήρα της *ντόινα* στην έντεχνη μουσική αποτέλεσε αισθητικό ιδεώδες για πολλούς ρουμάνους συνθέτες, όπως π.χ. τον Πάουλ Κονσταντινέσκου, Σιγκισμούντ Τοντούτσα κ.ά.

[8] Alain Cophignon, *George Enescu*, σελ. 37.

[9] Από έναν διάσημο λαϊκό οργανοπαίχτη, τον βιολιστή Lae Chioru, θα πάρει μάλιστα ο Ενέσκου και τα πρώτα μαθήματα βιολιού με το αυτί, ενώ τη μεγάλη εκτίμησή του συνθέτη στους *λαουτάρι*

μουσικών που παίζουν ως εξάρχοντες σε ορχήστρες, αποτελούμενες από δεύτερο βιολί, νάι, κόμπζα (είδος λαούτου), σαντούρι, βιολοντσέλο ή κοντραμπάσο– θα μείνει αναλλοίωτη στο πέρασμα του χρόνου, καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τις μουσικές του αναζητήσεις και την αισθητική του, ενώ η προσπάθεια για τη μίξη των δύο παραδόσεων θα φτάσει στην τελείωση της με τη Σονάτα για πιάνο και βιολί έργο 25 «σε παραδοσιακό ρουμάνικο ύφος» (1926).

Η γνωριμία του Ενέσκου με τη μεγάλη κλασική γερμανική παράδοση, κατά την εξαετή παραμονή του στο Ωδείο της Βιέννης (1888–1894), θα του εμφυσήσει την προσήλωση στην άρτια δομημένη μορφή και τη διαύγεια των ιδεών, ενώ η ζώσα επαφή του με τον ρομαντισμό[10] θα οξύνει την ευαισθησία του, βρίσκοντας διέξοδο στη γενναιόδωρη μελωδία. Είναι όμως η γαλλική μουσική, την οποία θα γνωρίσει ως μαθητής του Μασνέ και του Φωρέ στο Ωδείο του Παρισιού (1895–1899), και η επιρροή του ιμπρεσιονισμού, που θα ενισχύσουν την αίσθηση του χρώματος, ορατή στον εκλεπτυσμένο αρμονικό ιστό και τη διάφανη οργανική γραφή. Στην πόλη του φωτός, παρά τη νεαρή ηλικία του, με τη βοήθεια της διαισθητικής προστάτιδάς του, της εξαίρετης πιανίστας πριγκίπισσας Ελένα Μπιμπέσκου[11] η οποία διατηρεί ζηλευτό καλλιτεχνικό σαλόνι και επαφές με την εκλεκτή μουσική κοινότητα, ο Ενέσκου θα βρει την αναγνώριση πολύ σύντομα, τόσο ως ερμηνευτής όσο και ως συνθέτης συμφωνικής μουσικής και μουσικής δωματίου.[12]

πιστοποιούν οι πολλές φιλικές επαφές που διατηρούσε.

[10] Ο Ενέσκου ανακαλεί την εποχή εκείνη που ο εξηντάχρονος Μπραμς αποτελούσε ακόμη ζωντανή παρουσία στο Ωδείο της Βιέννης παρακολουθώντας πρόβες της φοιτητικής ορχήστρας (στο πρώτο αναλόγιο της οποίας βρίσκεται ο νεαρός ρουμάνος), σχολιάζοντας συνθέσεις των φοιτητών ή παίζοντας ο ίδιος πιάνο. Ο Ενέσκου περιγράφει τη βαθιά αναστάτωση που προκαλούσε η μουσική του Μπραμς στην ψυχή του, μουσική την οποία αγάπησε με πάθος σε όλη του τη ζωή (Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, Παρίσι 1955, σελ. 55–56). Παράλληλα, κατά την παραμονή του στη Βιέννη, ο Ενέσκου έχει τη δυνατότητα να γνωρίσει απευθείας όλες τις όπερες του Βάγκνερ (Cophignon, *George Enescu*, σελ. 47).

[11] Η Ελένα Μπιμπέσκου (Elena Bibescu), κόρη του προεστού Μανολάκε Κοστάκι Επουρεάνου (Manolache Kostaki Epureanu) και σύζυγος του πρίγκηπα Αλεξάντρου Μπιμπέσκου (Alexandru Bibescu), ποιητή και πεζογράφου με μεγάλη μόρφωση, ήταν διακεκριμένη πιανίστα που είχε δώσει συναυλίες σε όλη την Ευρώπη, γνώριζε τον Βάγκνερ και έχαιρε της εκτίμησης του Λίστ, ο οποίος την είχε χαρακτηρίσει ως «εξαίρετη» ερμηνεύτρια. Το καλλιτεχνικό σαλόνι του ζεύγους στο Παρίσι έφερε τη σφραγίδα της, υπερέχοντας αισθητά του γούστου των μέσων καλλιτεχνών της παρισινής πρωτεύουσας. Οι Μπιμπέσκου ήταν από τους πρώτους που αγόρασαν και κρέμασαν στο σαλόνι τους πίνακες του Μανέ, ενθάρρυναν τον Ρενουάρ, υποστήριξαν τη συγγραφέα Άννα ντε Νοάιγ και, φυσικά, προώθησαν τον Ενέσκου, ο οποίος θεωρούσε συναισθηματικά την Ελένα ως θετή του μητέρα. Εκεί σύχναζαν όλοι οι αναγνωρισμένοι μουσικοί της εποχής αλλά και οι συγγραφείς και ποιητές Ζιλ Λεμέτρ και Λεκόντ ντε Λιλ, των οποίων στίχους θα μελοποιήσει ο Ενέσκου. Το καλλιτεχνικό σαλόνι εξέλιπε με τον πρόωρο θάνατό της Elena στα σαρανταπέντε της χρόνια (1902). C.D. Zeletin, «Salonul artistic al Elenei Bibescu şi începuturile carierei lui George Enescu [Το καλλιτεχνικό σαλόνι της Ελένα Μπιμπέσκου και οι απαρχές της σταδιοδρομίας του Τζεόρτζε Ενέσκου]» στο *George Enescu şi muzica secolului XX* [*Ο Τζεόρτζε Ενέσκου και η μουσική του 20ου αιώνα*], Editura Muzicală, Βουκουρέστι 1991, σελ. 95–102.

[12] Τον Φεβρουάριο του 1898 γίνονται οι πρώτες εκτελέσεις έργων του Ενέσκου στο Παρίσι: στο Théâtre Châtelet ο Εντουάρ Κολόν διευθύνει το Συμφωνικό ποίημα Poema Română, op. 1 ενώ ο πιανίστας Αλφρέντ Κορτό και ο συνθέτης στο βιολί ερμηνεύουν την 1η Σονάτα για πιάνο και βιολί του Ενέσκου, op. 6 στο Nouveau Théâtre.

Αιμίλιος Ριάδης

Γεννημένος το 1880, ένα χρόνο πριν από τον Ενέσκου, ο Ριάδης μεγάλωσε στην ευημερούσα κοσμοπολίτικη Θεσσαλονίκη, το δεύτερο σε μέγεθος αστικό κέντρο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης. Ο Μαρκ Μαζάουερ περιγράφει γλαφυρά στο βιβλίο του *Θεσσαλονίκη, Πόλη των Φαντασμάτων*[13] τη σαγηνευτική, ανατολίτικη ατμόσφαιρα μιας πόλης που μιλά πολλές γλώσσες και υπηρετεί διάφορους θεούς: εκεί Τούρκοι, Έλληνες, Εβραίοι, αλλά και Βλάχοι, Αλβανοί, Αρμένιοι, Τσιγγάνοι, Ευρωπαίοι έμποροι και διπλωμάτες δημιουργούν ένα ενδιαφέρον πλέγμα διαπολιτισμικών σχέσεων, δίνοντας στην πόλη τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που έμελλε να χαθεί για πάντα μετά την προσάρτησή της στο Ελληνικό κράτος (1912) και τη μεγάλη πυρκαγιά του 1918 που κατέστρεψε μεγάλο μέρος της. Η νοσταλγία *–ντορ–* για την ανεπιστρεπτί χαμένη ατμόσφαιρα της Θεσσαλονίκης των παιδικών του χρόνων αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο εύκολα ανιχνεύσιμο στο έργο του Αιμίλιου Ριάδη.

Το 1910, μετά το πέρασμά του από τη Βασιλική Ακαδημία του Μονάχου, όπου μεταξύ άλλων τελειοποιεί την τέχνη του στο πιάνο, ο Ριάδης φτάνει στο Παρίσι. Όπως αναφέρει η Δήμητρα Διαμαντοπούλου-Cornejo στη διατριβή της,[14] ο συνθέτης δεν φαίνεται να έλαβε κάποια μουσική μόρφωση σε οργανωμένο πλαίσιο, η επίδραση όμως της γαλλικής μουσικής σε έναν άνθρωπο ιδιαίτερης ευαισθησίας και ψυχοσύνθεσης, όπως ήταν ο ίδιος, θα είναι καθοριστική. Πέραν της σαφούς επιρροής του Ραβέλ στο έργο του Ριάδη, η οποία φανερώνει τη σε βάθος μελέτη του έργου του διάσημου γάλλου συνθέτη, ο Ριάδης θα γνωρίσει τη γαλλική μουσική από κοντά ως ακροατής συναυλιών αλλά και ως μέλος μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής κοινότητας απαρτιζόμενης από σημαντικές προσωπικότητες, βρίσκοντας αναγνώριση στα πρώτα συνθετικά του βήματα ως συνθέτης τραγουδιών για φωνή και πιάνο[15] και επιτυγχάνοντας μάλιστα εκδόσεις έργων του από τον οίκο Σενάρ.

Αναπόφευκτα, λοιπόν, η εκλεπτυσμένη γαλλική *mélodie* θα επηρεάσει καθοριστικά τον Ριάδη στο αγαπημένο του μουσικό είδος, το τραγούδι για φωνή και πιάνο. Ως συνθέτης, μιλώντας σε μια τροπική γλώσσα έντονα χρωματική με συχνή χρήση της διαφωνίας, ο Ριάδης συνδυάζει με αριστοτεχνικό τρόπο χαρακτηριστικά στοιχεία του ύφους της γαλλικής μουσικής (όπως η ομιχλώδης ατμόσφαιρα, η κομψότητα της έκφρασης, η προσοχή στη λεπτομέρεια, η οικειότητα, η προτίμηση για τη μείωση του ηχητικού όγκου) με στοιχεία της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής (π.χ. τους ασύμμετρους ρυθμούς, το ύφος και τη μελωδική εκφορά της μελωδίας, τη μίμηση παραδοσιακών οργάνων). Έτσι, δημιουργεί ένα πρωτότυπο χαρμάνι, όπου «ανατολίτικη ηδυπάθεια και δυτικό "μέτρο"», κατά τη λακωνική έκφραση του Φοίβου Ανωγειανάκη,[16] συνυπάρχουν σε αριστοτεχνική ισορροπία. Κορυφαίο παράδειγμα της επιτυχούς σύζευξης, αλλά και φορέας όλων των παραπάνω χαρακτηριστικών μαζί, αποτελεί η «Μισιριώτισσα» από τα *Εννιά μικρά ρωμέικα τραγούδια*.

Φαίνεται μάλιστα ότι, κατά την τετραετή παραμονή του στο Παρίσι, ο Ριάδης συναντήθηκε με τον καταξιωμένο πλέον Ενέσκου,[17] ο οποίος, εγκατεστημένος μόνιμα

[13] Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

[14] Dimitra Diamantopoulou-Cornejo, *Les mélodies pour une voix et piano d'Émile Riadis: Aspects esthétiques entre les musiques française et grecque au début du XX^e^siècle*, ANRT, France 2001, σελ. 110–112.

[15] Πρώτες εκτελέσεις έργων Ριάδη στο Παρίσι: «L' aveugle», «L' orpheline» (Salon d' Automne 1912), *Jasmins et minarets* (Sociéte Nationale de Musique, 1913, Salle Pleyel) καθώς και διάφορες εκτελέσεις τραγουδιών από τις *Mélodies Macédoniennes* το 1913 και 1914. Diamantopoulou-Cornejo, *Les mélodies pour une voix*, σελ. 551–552.

[16] Karl Neff, *Ιστορία της* μουσικής, Εκδόσεις «Ν. Βότσης», Αθήνα 1985, σελ. 589.

[17] Πληροφορία από άρθρο της Διαμαντοπούλου-Cornejo σε blog για τον Ριάδη (http://emileriadis.blogspot.gr/2007/07/biographie.html, τελευταία πρόσβαση 14/5/2017). Η

στη γαλλική πρωτεύουσα ήδη από τα χρόνια των σπουδών του, κατανέμει συστηματικά, για το υπόλοιπο της ζωής του, τον χρόνο μεταξύ της γενέτειρας και της δεύτερης πατρίδας του. Μια συνάντηση των δύο συνθετών μοιάζει πολύ πιθανή, αν αναλογιστούμε τον κύκλο κοινών γνωριμιών που περιλαμβάνει τεκμηριωμένα τον Σαρπαντιέ, τον Αλφρέντ Κορτώ, τους συνθέτες και κριτικούς Φλόρεντ Σμιτ[18] και Πωλ Λαντμιρώ,[19] καθώς και τον Ρουμάνο συνθέτη και εθνομουσικολόγο Κονσταντίν Μπραϊλόιου.[20]

Η φωνητική δημιουργία δωματίου του Τζεόρτζε Ενέσκου και οι ποιητικές καταβολές στο έργο των δύο συνθετών

Δεδομένου ότι οι συνθέσεις για φωνή και πιάνο του Ριάδη είναι γνωστές στο κοινό που απευθυνόμαστε, θεωρούμε απαραίτητο να παρουσιάσουμε στη συνέχεια συνοπτικά τη φωνητική δημιουργία δωματίου του Ενέσκου, αλλά και να εξερευνήσουμε τις ποιητικές πηγές που ενέπνευσαν τους δύο δημιουργούς.

Το τραγούδι για φωνή και πιάνο (βλ. πίνακα 1) απασχόλησε κατά κύριο λόγο τον Ενέσκου για μια δεκαετία στην αρχή της δημιουργικής του πορείας: από το 1898, που εμπνέεται από τους στίχους *Si j'étais Dieu* [*Αν ήμουν Θεός*] του γάλλου παρνασσιστή και ακαδημαϊκού Συλί Προυντόμ, μέχρι και το 1908, οπότε και ολοκληρώνει το σημαντικότερο από τα έργα της κατηγορίας αυτής, τα ιμπρεσσιονιστικού ύφους *Sept Chansons de Clément Marot*, op. 15, που εκδόθηκαν το 1909. Αργότερα θα ασχοληθεί με το τραγούδι περιστασιακά και μόνο, εμβόλιμα στις άλλες συνθετικές του δραστηριότητες: το 1916 ολοκληρώνει 3 τραγούδια σε ποίηση του συμβολιστή Φερνάντ Γκρεγκ και το 1936 ξαναδουλεύει το τραγούδι *Regen* [*Βροχή*] του 1903 σε ποίηση Κάρμεν Σύλβα.[21] Αξίζει να σημειωθεί ότι έργο με τίτλο *ντόινα* δεν θα συνθέσει ο Ενέσκου παρά μόνο ένα (1905), για φωνή, βιόλα και τσέλο, σε στίχους παραδοσιακούς.

συγγραφέας δυστυχώς δεν δίνει περισσότερα στοιχεία εκεί.

[18] Ο Ενέσκου γνώριζε τον Σμιτ από την τάξη σύνθεσης στο Ωδείο του Παρισιού (1895), ενώ ο Ριάδης του έχει αφιερώσει τη «Berceuse» από τα *5 Μακεδονικά τραγούδια* (1914).

[19] Ο Ριάδης είχε αφιερώσει στον Λαντμιρώ, ο οποίος είχε γράψει επαινετικές κριτικές για τον συνθέτη, τα *Jasmins et Minarets* και το «Luth» από τις *Treize petites mélodies Grecques*. Ο Λαντμιρώ, από την άλλη, ο οποίος ήταν επίσης μαθητής του Φωρέ, αφιέρωσε στον Ενέσκου μια Σονάτα για βιολί και πιάνο σε σολ μείζονα (Cophignon, *George Enescu*, σελ. 93), την οποία ο Ενέσκου παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση το 1936 στο Παρίσι (Cophignon, *George Enescu*, σελ. 341). Επιπλέον, το 1922 επτά παλιοί μαθητές του Φωρέ (μεταξύ των οποίων και οι Ενέσκου, Λαντμιρώ και Σμιτ) έκαναν αφιέρωμα στον δάσκαλό τους στη La revue musicale (Cophignon, *George Enescu*, σελ. 234).

[20] Πληροφορία επίσης αντλημένη από το ίδιο άρθρο της Διαμαντοπούλου-Cornejo στο blog για τον Ριάδη, βλ. υποσ. 15.

[21] Καλλιτεχνικό ψευδώνυμο της βασίλισσας Ελισσάβετ της Ρουμανίας, προστάτιδας του Ενέσκου.

Τίτλος	Ποίηση	Έτος σύνθεσης
Revedere [*Αντάμωση*]	Mihai Eminescu	1889; 1890; /1897;
Si j'etais Dieu	Sully Prudhomme	1898
Pensée perdue	Sully Prudhomme	1898
Wüstenbild!	A. Roderich	1898
Chant hindou	Geraldine Rolland	1897; 1898;
Der Bläser, Zaghaft, Armes Mägdelein, *Der Schmetterlingskuss,* *Reue, Schlaflos, Frauenberuf*	Carmen Sylva	1898
Trois Mélodies, op. 4	Jules Lemaître, Sully Prudhomme	1898
Dédicasse, La Quarantaine	Charles Frémine	1899
Maurerlied, Königshusarenlied	Carmen Sylva	1899
Dédicasse, La Quarantaine	Charles Frémine	1899
Souhait	George Enescu	1899
Eu mă duc, codrul rămâne [*Εγώ φεύγω, το δάσος παραμένει*]	Παραδοσιακή	1899; 1900; (1917)
Ein Sonnenblick	Carmen Sylva	1901
De la flûte au cor	Fernand Gregh	1903
Regen	Carmen Sylva	1903 (1936)
Silence!	Albert Samain	1905
Entsagen	Carmen Sylva	1907
Sept Chansons, op. 15	Clément Marot	1908
Morgengebet	Carmen Sylva	1908
Trois Mélodies, op. 19	Fernand Gregh	1916

Πίνακας 1: Κατάλογος τραγουδιών για φωνή και πιάνο του Τζεόρτζε Ενέσκου [22]

Αν και η απόλυτη σύζευξη δύσης και ανατολής επετεύχθη στα έργα μικρών συνόλων του Ενέσκου –ας μην ξεχνάμε ότι ο Ενέσκου είναι πρωτίστως συνθέτης συμφωνικής μουσικής και οργανικής μουσικής δωματίου–[23] σπέρματα της αναζήτησης αυτής

[22] Τα στοιχεία παρατίθενται σύμφωνα με τον *Νέο Θεματικό Κατάλογο της Δημιουργίας του Τζεόρτζε Ενέσκου*, υποενότητα III.7. Φωνητική μουσική (Clemansa Liliana Firca, *Noul Catalog Tematic al Creaţiei lui George Enescu: vol. I, Muzica de cameră*, Editura muzicală, Βουκουρέστι 2010, 399–460).

[23] Στον κατάλογο έργων του Ενέσκου απαριθμούνται 3 συμφωνίες και 3 σουίτες για ορχήστρα, το

ανιχνεύονται στο πιο οικείο μουσικό είδος, το τραγούδι για φωνή και πιάνο.

Σε ένα από τα πρώτα τραγούδια του, το «Soupir [Αναστεναγμός]», op. 4 no 3, σε ποίηση Συλί Προυντόμ, ο Ενέσκου δίνει δείγματα του μελλοντικού του ύφους. Μέσα σε διάχυτο κλίμα *ντορ*, η μελωδία ξεκινά με ένα χαρακτηριστικό στη δημιουργία του συνθέτη μοτιβικό στοιχείο, αυτό της 3ης μικρής και του ημιτονίου,[24] ενώ η μεσαία στροφή κλείνει με ρετσιτατίβο στα όρια του *ρέκτο τόνο*,[25] κλείσιμο σύνηθες σε μελωδίες σε στυλ *παρλάντο-ρουμπάτο*. Αντίθετα από την πίκρα που αποπνέει η άψογης προσωδίας προγενέστερη μελοποίηση των ίδιων στίχων από τον Ντυπάρκ[26] – αναγνωρισμένον ως συνθέτη της νοσταλγίας, του *Sehnsucht*– η νεανική ορμή του Ενέσκου και η φρεσκάδα της έκφρασης μετατρέπουν το ποίημα σε ερωτική εξομολόγηση παρά σε ελεγεία. Συγγενείς ιδιοσυγκρασίες, οι δύο συνθέτες εξελίσσουν διαφορετικά το συναίσθημα γύρω από το οποίο περιστρέφονται: το *Sehnsucht* του Ντυπάρκ γίνεται απογοήτευση, *mal de siècle*, ενώ το *ντορ* του Ενέσκου μετουσιώνεται σε γαλήνη και ισορροπία.[27]

Επιστρέφοντας ξανά στο ζεύγος Ενέσκου-Ριάδη, αν αντιπαραβάλουμε τις ποιητικές πηγές που ενέπνευσαν τους δύο συνθέτες, θα διαπιστώσουμε μιαν ακόμη ομοιότητα: εμφανίζουν μια πολυσυλλεκτικότητα όσον αφορά τα ρεύματα που τους προσέλκυσαν (βλ. Πίνακα 2), ακολουθώντας τις επιταγές της γαλλικής κουλτούρας, όπως αυτές διαμορφώνονταν κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Έτσι έχουμε δείγματα αναγεννησιακής ποίησης, με Κλεμάν Μαρό από τη μια για τον Ενέσκου (ακολουθώντας τα χνάρια του Ραβέλ που έχει παρουσιάσει το 1900 σε πρώτη εκτέλεση *Δύο επιγράμματα* του ίδιου ποιητή[28]), και Μωρίς Σεβ αλλά και Πιερ ντε Ρονσάρ για τον Ριάδη, ο οποίος με την *Ωδή στην Κασσάνδρα* του 1911 θα προηγηθεί του γάλλου συναδέλφου του.[29] Στην προτίμηση του Ενέσκου για τη ρομαντική γερμανική ποίηση της Κάρμεν Σύλβα αντιστοιχίζονται οι γεμάτοι μουσικότητα στίχοι του νεορομαντικού Μιλτιάδη Μαλακάση που μελοποιεί ο Ριάδης. Χωρίς να αποκλείονται από το τοπίο οι εθνικοί ποιητές Eminescu και Παλαμάς (ο Ριάδης μας κληροδοτεί τον εξαίρετο κύκλο

συμφωνικό ποίημα Vox maris, 3 σονάτες για πιάνο και βιολί, *Εντυπώσεις από την παιδική ηλικία* (για πιάνο και βιολί), μία σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, 2 κουαρτέτα και ένα οκτέτο εγχόρδων, 2 κουαρτέτα και ένα κουιντέτο με πιάνο, ένα ντιξτουόρ για πνευστά, καθώς και το κύκνειο άσμα του, η Συμφωνία δωματίου.

[24] Τη διαχρονική εμφάνιση της μελωδικής αυτής κυψέλης ως δομικό στοιχείο στο έργο του Ενέσκου παρατηρεί και τεκμηριώνει ο Ştefan Niculescu στη μελέτη του «Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu» στο *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Βουκουρέστι 1980, σελ. 90–105.

[25] Την τεχνική του ρετσιτατίβο *ρέκτο τόνο* εξερευνά ο Ενέσκου στο τραγούδι *Reue* [*Συντριβή*], εφαρμόζοντάς την σε όλο το μέρος της φωνής.

[26] Γραμμένο το 1869 (1868;), τελική εκδοχή το 1902. Την ίδια χρονιά (1869) ο Ντυπάρκ μελοποίησε και το *Le galop* του ίδιου ποιητή, το οποίο επίσης θα μελοποιήσει αργότερα και ο Ενέσκου.

[27] Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, *George Enescu: Monografie* [*Τζεόρτζε Ενέσκου: Μονογραφία*], Editura Academiei Republicii Socialiste România, Βουκουρέστι 1971, σελ. 181–187.

[28] *Deux Épigrammes de Clément Marot*, η Madame Hardy-Thé, τραγούδι, και ο συνθέτης στο πιάνο, συναυλία της Société Nationale de Musique.

[29] Το ενδιαφέρον των συνθετών για τον Ρονσάρ αναπτύσσεται μεταγενέστερα και είναι αρχικά δευτερογενές. Ο Ραβέλ θα ασχοληθεί με τον ποιητή μια δεκαετία και πλέον αργότερα, την περίοδο 1923–1924, συνθέτοντας το τραγούδι *Ronsard à son âme,* με αφορμή ένα αφιέρωμα του περιοδικού *La revue musicale* για τα 400 χρόνια από τη γέννησή του. Το ίδιο ακριβώς ποιητικό κείμενο είχε τραβήξει την προσοχή και του Φωρέ, ο οποίος όμως εγκατέλειψε την ιδέα της μελοποίησής του όταν έμαθε ότι ο πρώην μαθητής του είχε προηγηθεί (Graham Johnson and Richard Stokes, *A French Song Companion*, OUP, New York 2000, σελ. 408). Ο Μιγιώ, πάλι, συνθέτει το 1934 *Les Amours de Ronsard* για χορωδία ή φωνητικό κουαρτέτο και μικρή ορχήστρα, ενώ το 1941 ολοκληρώνει τα τραγούδια *Quatre Chansons de Ronsard*.

Μοιρολόγια), είναι τα καλλιτεχνικά ρεύματα που γεννήθηκαν στη Γαλλία εκείνα που εμπνέουν περισσότερο τους δύο συνθέτες: ο παρνασσισμός με τους λεπτοδουλεμένους στίχους του, ο συμβολισμός, αλλά και η τάση προς το εξωτικό στοιχείο. Η δημοτική ποίηση είναι ακροθιγώς παρούσα, ενώ η χρήση ιδίων στίχων αναπόφευκτα υπερτερεί στον Ριάδη, ο οποίος καλλιέργησε κατά προτεραιότητα το τραγούδι στη δημιουργία του.

Ενέσκου	**Ποίηση**	**Ριάδης**
Clément Marot *Sept Chansons* (1908)	Αναγεννησιακή	Pierre de Ronsard *Ode à Cassandre* (1911) *Trois mélodies* Maurice Scève *Épitaphe de Pernette de Juillet*
Carmen Sylva *14 τραγούδια*	Ρομαντισμός/ Νεορομαντισμός του 20ου αιώνα	Μιλτιάδης Μαλακάσης «Chansonette»,«Musique», «Automnal»
Mihai Eminescu *Revedere* [*Αντάμωση*]	Εθνικοί ποιητές	Κωστής Παλαμάς *Μοιρολόγια* (1921)
Sully Prudhomme *Si j'etais Dieu*, *Pensée perdue*, «Le Galop», «Soupir» Leconte de Lisle *L΄Aurore* (καντάτα)	Παρνασσισμός	José Maria de Héredia *Trois mélodies antiques* (για μία φωνή και ενόργανο σύνολο)
Geraldine Rolland *Chant hindou*	Εξωτισμός	Gérard de Nerval «Ni Kaliméra» Jeanne Valcler *Chansons exotiques* Αιμίλιος Ριάδης *Chansons Orientales* René Ghille *Trois mélodies tsiganes*
Albert Samain *Silence!* Fernand Gregh *De la flûte au cor* *Trois Mélodies*	Συμβολισμός	Jean Moréas *Trois mélodies* Γιάννης Καμπύσης «Ερωφίλη» Paul Fort *Deux mélodies* (ατελές) Ιωάννης Γρυπάρης *5 Ιντερλούδια* (σκίτσα)
Eu ma duc, codrul rămâne [*Εγώ φεύγω, το δάσος παραμένει*]	Δημοτική	*Νανούρισμα*
Souhait	Ίδιοι στίχοι	Πλείστες συλλογές

Πίνακας 2: Συγκριτικός πίνακας των ποιητικών καταβολών στο φωνητικό έργο δωματίου των Τζ. Ενέσκου και Αι. Ριάδη

Ντόινα, παρλάντο ρουμπάτο και γαλλική *mélodie*

Ριάδης και Ενέσκου λοιπόν· δύο συνθέτες της ανατολικής και βορειοανατολικής Μεσογείου της ίδιας περιόδου, τελειομανείς καλλιτέχνες με ευαίσθητη ψυχοσύνθεση που βίωσαν βαθιά τη μουσική ατμόσφαιρα της γενέτειρας τους, με αντίστοιχη εκπαιδευτική διαδρομή και τεκμηριωμένη επιστημονικά την επίδραση της γαλλικής μουσικής στο έργο τους, αλλά και με παρόμοιες συνθετικές αναζητήσεις,[30] οι οποίες τελικά ευδοκίμησαν σε πρωτότυπο σμίλευμα έργων δυτικής τεχνοτροπίας στο ύφος της οικείας παραδοσιακής μουσικής. Ακόμη βαθύτερα, η έμπνευση τους η ίδια φαίνεται να πηγάζει από ομόλογα συναισθήματα: στην πραγματικότητα, το *ντορ* του Ενέσκου δεν διαφέρει από τη νοσταλγία και τη διάχυτη μελαγχολία του Ριάδη.

Παρόμοια με το ευρέως διαδεδομένο στη ρουμάνικη μουσική και συνδεδεμένο άμεσα με την εκφορά της *ντόινα* ρυθμολογικό σύστημα *παρλάντο-ρουμπάτο*, έτσι και στην ελληνική μουσική τα τραγούδια της τάβλας, τα ποιμενικά άσματα, τα μοιρολόγια και τα νανουρίσματα –που, όπως έχει πει σε προφορική μας συνομιλία ο Μάρκος Δραγούμης για τα δύο τελευταία, είναι είδη συγγενικά, καθώς ο ύπνος με τον θάνατο– όλα εκφέρονται σε περιβάλλον ρυθμικής ελευθερίας. Ο Ριάδης στο σύγγραμμά του *Ιστορία της Μουσικής,* γραμμένο κατά την εκτίμηση της Διαμαντοπούλου στα μέσα της δεκαετίας του ΄20, στο κεφάλαιο «Λαϊκό τραγούδι»,[31] στην ενότητα για τον ρυθμό, αναφέρει χαρακτηριστικά:

> […] Τα κλαρίνα πάλι όταν παίζουν μόνα τους είναι άρρυθμα. Μόλις όμως αρχίση ο χορός, ο κύριος ρόλος μεταπηδά πλέον εις τα τύμπανα που σπεύδουν να διατηρήσουν τον ρυθμό, ενώ τα κλαρίνα εξακολουθούν να σολάρουν μέσα εις (κάποιο) ρυθμικόν πλαίσιον πολύ ελεύθερον, αλλ΄ όχι και εντελώς άρρυθμα [οι υπογραμμίσεις δικές μας].[32]

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε στοιχεία χρήσης *παρλάντο-ρουμπάτο* ως όχημα του *ντορ* και της νοσταλγίας στα τραγούδια για φωνή και πιάνο των δύο συνθετών.

Με αδιαφιλονίκητη την υπεροχή της μελωδίας στις συνθέσεις τους και τον ρυθμό υποταγμένο στην υπηρεσία της –όπως άλλωστε συμβαίνει στις κατηγορίες παραδοσιακών τραγουδιών που προαναφέραμε– τα έργα των δύο συνθετών διακρίνονται από μεγάλη ρυθμική πλαστικότητα. Αυτή εκφράζεται με άμεσα δηλωμένη

[30] Και οι δύο συνθέτες εκφράζουν ανεπιφύλακτη αναγνώριση της ομορφιάς και της αξίας της παραδοσιακής μουσικής των λαών τους, στην οποία εστιάζουν ως πηγή γόνιμης έμπνευσης για πρωτότυπη δημιουργία αποκλειστικά και μόνο. Αναφέρει ο Ριάδης στο κεφάλαιο «Λαϊκό τραγούδι», στο σύγγραμμα του *Ιστορία της Μουσικής* (Diamantopoulou-Cornejo, *Les mélodies pour une voix*, σελ. 791–2): «Τα δημοτικά μας τραγούδια είναι ανυπέρβλητα σε ωραιότητα και χάριν. Κανείς λαός του κόσμου δεν (ημπόρεσε) κατώρθωσε να αποδώση με τόσην ενάργειαν τα συναισθήματά του δια της μουσικής και με τόσην θαυμαστή πρωτοτυπίαν. Οι νεώτεροι έλληνες συνθέται δια να κάμουν κάτι καλόν, οφείλουν να αφομοιώσουν το πνεύμα των τραγουδιών αυτών. Διότι δια του πνεύματος και μόνον της λαϊκής μας μούσης θα λάβη ζωή η μέλλουσα ελληνική μουσική δημιουργία και όχι δια της δουλικής μιμήσεως των εξωτερικών τύπων». Αντίστοιχα, ο Ενέσκου σημειώνει στο άρθρο του «De la musique roumaine» στο περιοδικό *La Revue musicale* το 1931 (Ιούλιος-Αύγουστος 1931, σελ. 158): «Γεννημένη από τις πίκρες του καταδιωγμένου από κατακτητές ρουμάνικου λαού, η μουσική του είναι πονεμένη και ευγενική, ακόμα και στους ζωηρούς ρυθμούς των χορών. Έτσι όπως είναι, η μουσική αυτή αποτελεί έναν από τους θησαυρούς για τους οποίους η Ρουμανία μπορεί να παινεύεται», ενώ σε συνέντευξη του αναφέρει: «Θεωρώ την παραδοσιακή μουσική τελειότητα αφ΄εαυτής […]. Εμπνεύσου από αυτήν, αλλά άστην ήσυχη! Αλλιώς θα διαστρεβλωθεί!» (Thierry Huillet, «Un autoportret d'Enesco», ένθετο στο cd *Sonates pour violon et piano*, Εκδόσεις *La nuit transfigurée*, Tarbes 1999, σελ. 22–23).

[31] Diamantopoulou-Cornejo, *Les mélodies pour une voix*, σελ. 781–793. Αν και στον τίτλο αναφέρει «λαϊκό τραγούδι», στην πραγματικότητα στο κεφάλαιο αυτό ο συνθέτης μιλά για το παραδοσιακό τραγούδι.

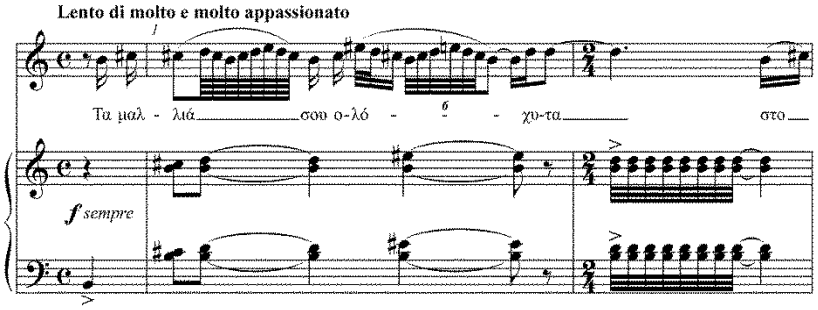
[32] Diamantopoulou-Cornejo, *Les mélodies pour une voix*, σελ. 788.

ή, συνηθέστερα, έμμεσα υποβαλλόμενη *ρουμπάτο* εκφορά της μελωδίας, βασισμένης είτε α) σε υποτυπώδη συνοδεία, η οποία στοχεύει απλώς στην παροχή αρμονικού υπόβαθρου αλλά και ιντερλουδίων για τη δημιουργία ατμόσφαιρας (τύπος που, συγκριτικά, απαντά μάλλον πιο συχνά στον Ριάδη) είτε β) με την ακριβώς αντίθετη προσέγγιση, σε πυκνή πιανιστική συνοδεία, που ανάγει συχνά το μέρος του πιάνου όχι απλώς σε ισότιμο με αυτό της φωνής αλλά –κατά τα πρότυπα της γαλλικής mélodie– σε ανεξάρτητο έργο.

Α) Χαρακτηριστικά παραδείγματα της πρώτης κατηγορίας συναντάμε και στους τρεις κύκλους του Ριάδη που οριοθετούν την παρούσα έρευνα: τα *Μοιρολόγια* (1921), 3 τραγούδια πάνω στη συγκλονιστική ποίηση που ο Κωστής Παλαμάς έγραψε με αφορμή τον θάνατο του νεαρού παιδιού του·[33] τα *Εννιά μικρά ρωμέικα τραγούδια* (c. 1920–1925), έναν κύκλο με τον οποίο, όπως καταδείχτηκε σε πρόσφατη μελέτη μας,[34] ο συνθέτης αγκαλιάζει νοσταλγικά την ευρύτερη ανατολική Μεσόγειο ως ενιαίο πολυπολιτισμικό χώρο· τέλος, τα *Δεκατρία μικρά ελληνικά τραγούδια*, που εκδόθηκαν από τον οίκο Σενάρ το 1921.

Ας δούμε από κοντά ορισμένα παραδείγματα έμμεσα δηλωμένης *ρουμπάτο* εκφοράς σε διακριτικό πιανιστικό περιβάλλον:

- Η έντονα μελισματική διευθέτηση και τα πλούσια μελωδικά γυρίσματα με χρώμα αυξημένης δεύτερης και τέταρτης σε πλαίσιο *Lento molto appassionato* μετατρέπουν το τραγούδι «Τα μαλλιά σου ολόχυτα» σε μοιρολόι:

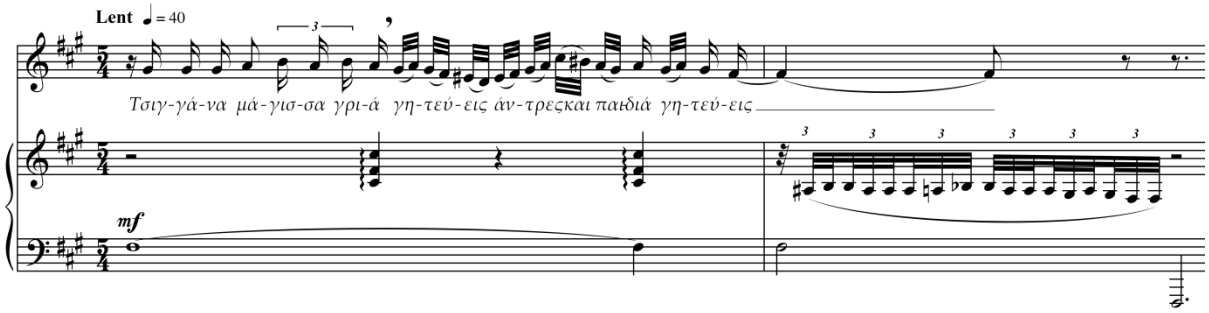


Παράδειγμα 2: Αιμ. Ριάδης, «Τα μαλλιά σου ολόχυτα», *Μοιρολόγια*, μ. 1–2

- Η ελεύθερη, σε στυλ ρετσιτατίβο, απόδοση της επίκλησης του ερωτευμένου παλικαριού στην τσιγγάνα μάγισσα αναπαύεται στην αραιή πιανιστική υφή που μιμείται ενίοτε το σαντούρι:

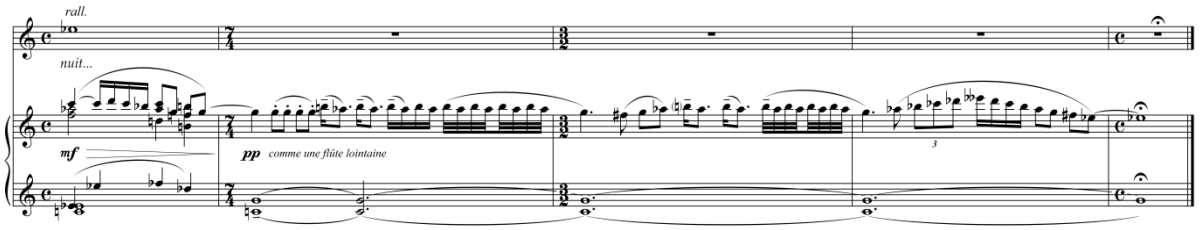
[33] Sofia Kontossi, *Aspecte ale Liedului în creația compozitorilor Greci în primă jumătate a secolului XX* [*Το τραγούδι για φωνή και πιάνο στην ελληνική μουσική δημιουργία κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα*], «Emilios Riadis: *Lamento*-urile [*Μοιρολόγια*]», Πανεπιστημιακές εκδόσεις Artes, Ιάσιο 2011, σελ. 173–208.

[34] Sofia Kontossi, «Genuinely Greek, inherently orientalist or a longing cosmopolitan? Exploring Emilios Riadis' identities through *Neuf petites mélodies roumies* Song cycle for voice and piano», ομιλία στο συνέδριο *Lines between Culture and Empire in the Eastern Mediterranean*, European University Cyprus & Stockton University, Λευκωσία 2015.



Παράδειγμα 3: Αιμ. Ριάδης, «Μάγισσα», *Εννιά μικρά ρωμέικα τραγούδια*, μ. 1–2

- Σε κλίμα ονειροπόλησης (*Lent et rêveur*, ♩ = 44) στο «Φθινοπωρινό» από τα *Δεκατρία μικρά ελληνικά τραγούδια*, η διπλά χρωματική μελωδία της φωνής θα σβήσει στον αυτοσχεδιαστικό ποιμενικό απόηχο ενός φλάουτου που επιμένει στο παράπονο μιας κατιούσας αυξημένης δεύτερης:

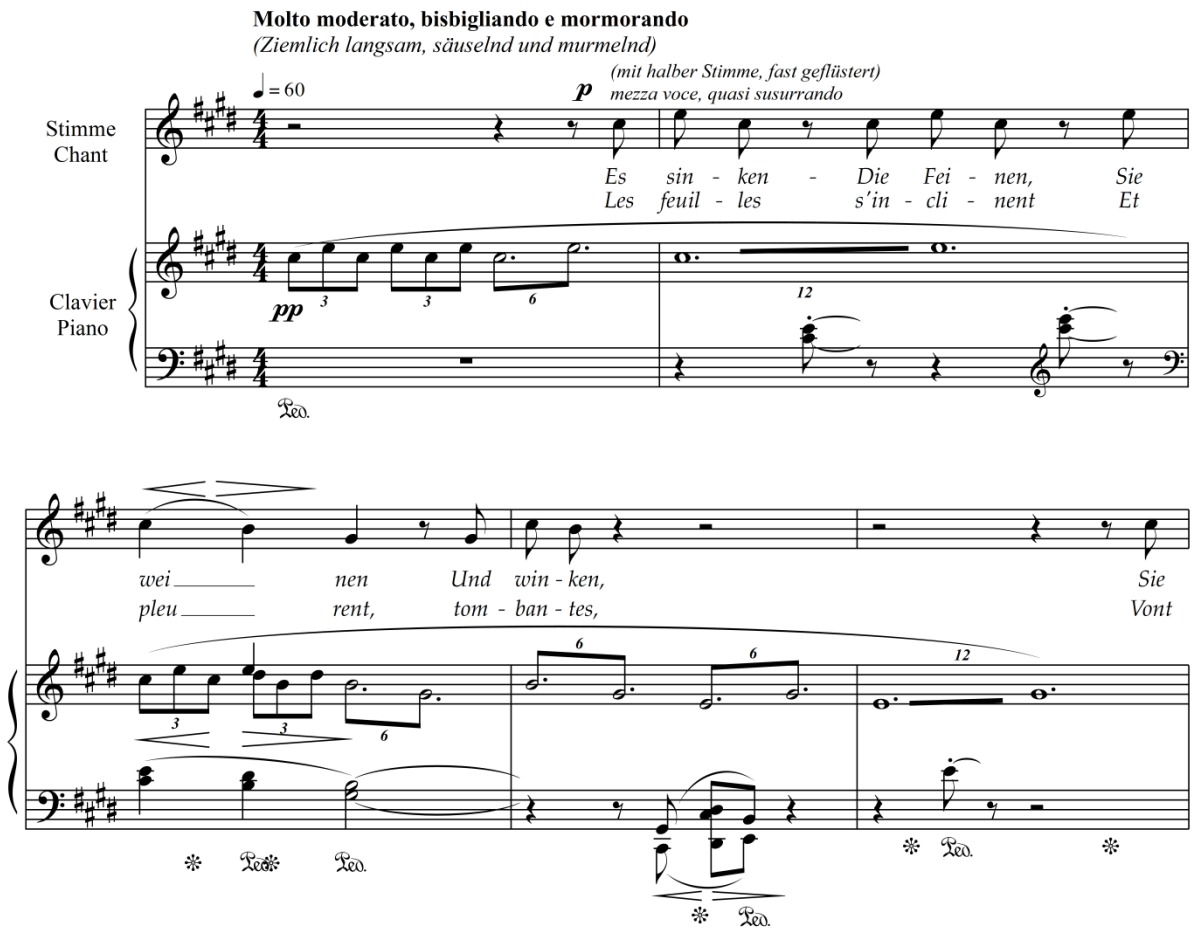


Παράδειγμα 4: Αιμ. Ριάδης, «Φθινοπωρινό», *Δεκατρία μικρά ελληνικά τραγούδια*, μ. 16–19

- Τέλος, η αγωνία για τον ξενιτεμένο αγαπημένο στο γνωστό «Ρώτημα», επίσης από τα *Δεκατρία μικρά ελληνικά τραγούδια*, που αποδίδει διαφοροποιημένα τις ερωταποκρίσεις του ποιητικού κειμένου, εναλλάσσοντας τις αργές, σε στυλ ρουμπάτο, ασύμμετρες μουσικές περιόδους (π.χ. φράσεων 5+6 μέτρων) του ερωτώντα με τις πιο γοργές, συμμετρικές περιόδους τύπου *giusto* του διαβάτη που απαντά. Η στροφή ολοκληρώνεται από οργανικό ιντερλούδιο εξαιρετικά ζωηρού παλμού, ακολουθώντας τη λογική του «γυρίσματος» στο ζεύγμα αργό-γρήγορο των παραδοσιακών χορών.

Β) Στην κατηγορία των έργων που εκφράζουν τον συναισθηματικό χώρο της νοσταλγίας και του ανεκπλήρωτου, αλλά με πιανιστική γραφή που ανάγεται σε ανεξάρτητο έργο, ανήκει αναμφίβολα η «Μισιριώτισσα» του Ριάδη, στην οποία αναφερθήκαμε ήδη, ενώ στη συνέχεια παραθέτουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα από το έργο του Ενέσκου:

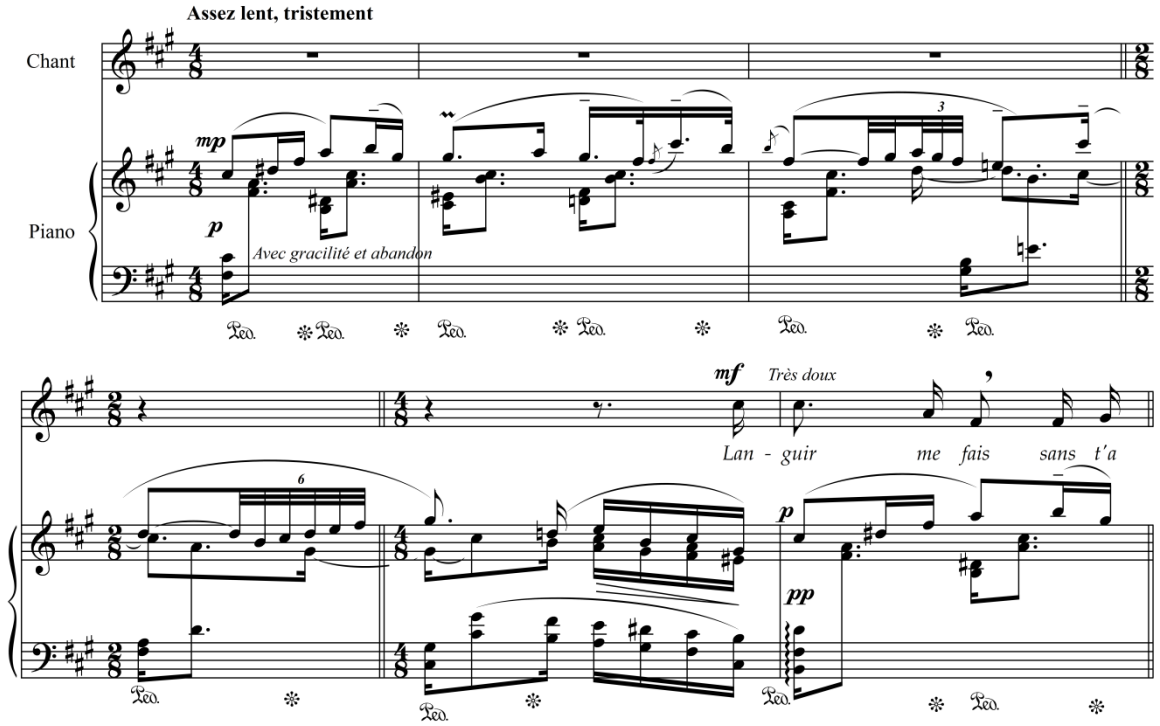
- Το τραγούδι *Regen* σε ποίηση Κ. Σύλβα, όπου οι περιορισμένες σε έκταση παρεμβάσεις της λιτής, βασισμένης ως επί το πλείστον σε τέσσερις μόνο νότες, εκφραστικότατης μελωδικής γραμμής, ακούγονται σαν σχόλια στη ροή του ατμοσφαιρικού πιανιστικού πρελουδίου:



Παράδειγμα 5: Τζ. Ενέσκου, *Regen*, μ. 1–5

- Το τραγούδι «Languir me fais», δεύτερο από τα *7 τραγούδια σε ποίηση Κλεμάν Μαρό*, μια *ντόινα* στυλιζαρισμένη σε ύφος ιμπρεσσιονιστικό:[35]

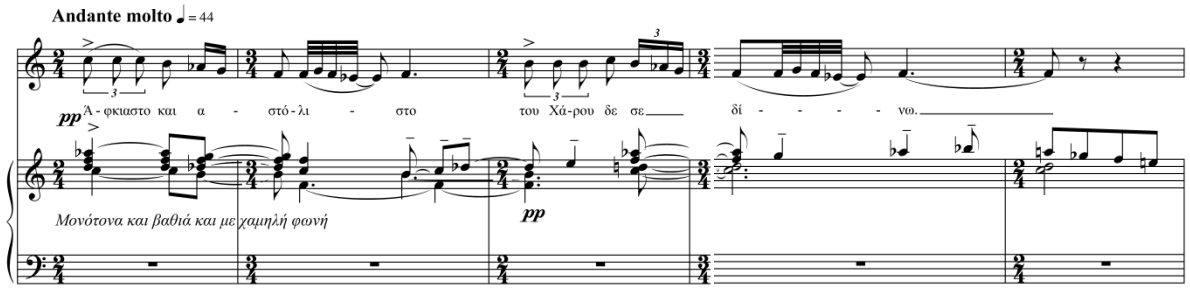
[35] Ανάμεσα στις μελέτες που έχουν εκδοθεί γι αυτόν τον ιδιαίτερα ενδιαφέροντα κύκλο τραγουδιών του Ενέσκου σημειώνουμε τη μονογραφία του μεγάλου ρουμάνου συνθέτη Pascal Bentoiu (Pascal Bentoiu *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Βουκουρέστι 1984, σελ. 128–141), η οποία περιλαμβάνει αναλύσεις όλων των σημαντικών έργων του συνθέτη και η οποία κυκλοφορεί και στα αγγλικά: Pascal Bentoiu, *Masterworks of George Enescu: A detailed analysis* (μτφρ. Lory Wallfisch), The Scarecrow Press, United Kingdom 2010.



Παράδειγμα 6: Τζ. Ενέσκου, «Languir me fais», *Sept Chansons de Clément Marot* μ. 1–6

Φυσικά δεν απουσιάζει και η ενδιάμεση προσέγγιση στη συνοδεία, όπου το πιάνο, καλογραμμένο, στηρίζει οργανικά και συχνά συμπληρώνει τη γραμμή της φωνής. Δύο τέτοια παραδείγματα στον Ριάδη είναι:

- Η «Χήρα» από τα *Εννιά μικρά ρωμέικα τραγούδια*, τραγούδι του πόθου (*Lento [σα βλάχικο μοιρολόι]* προσδιορίζει ο Ριάδης), πρακτικά ελεύθερου ρυθμού λόγω των πολυάριθμων μεταβολών του τέμπο και των ενδείξεων της ρυθμικής αγωγής, στυλ που το πιάνο υποστηρίζει με τις παθητικές του εξάρσεις αλλά και τις αυτοσχεδιαστικού τύπου παρεμβάσεις του.
- Το εξαίσιο «Άφκιαστο κι αστόλιστο» από τα *Μοιρολόγια*, όπου η διάφανη, οριζόντια πιανιστική γραφή σχολιάζει αντιστικτικά τη διαρκώς παραλλασσόμενη αρχική μελωδία της φωνής, ενός λυρικού *ρετσιτατίβο* κατιούσας φοράς με πυκνά στολίδια γύρω από την τονική στην κατάληξη της φράσης.

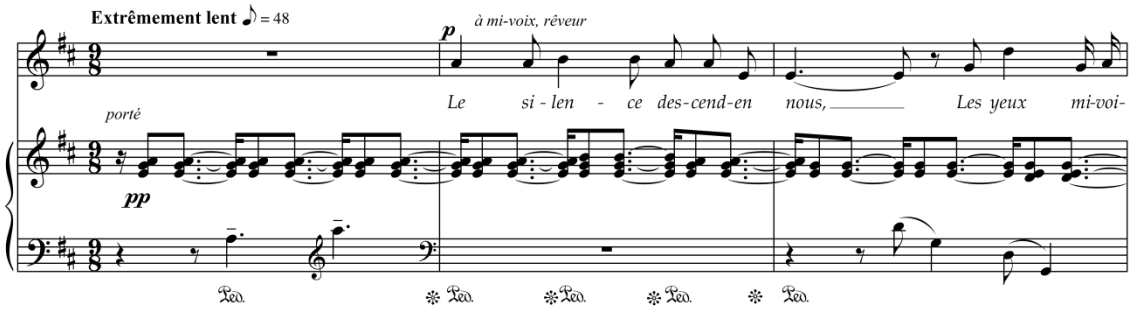


Παράδειγμα 7: Αιμ. Ριάδης, «Άφκιαστο κι αστόλιστο», *Μοιρολόγια*, μ. 1–5

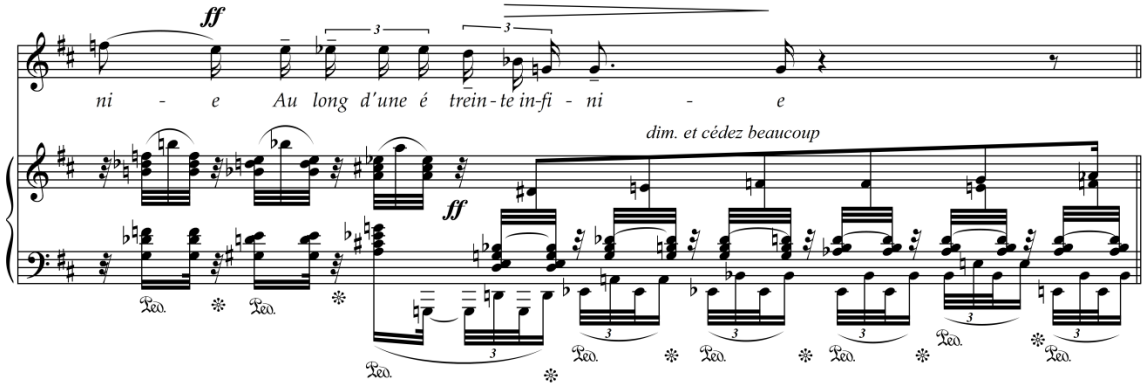
Ομοειδή περίπτωση στη δημιουργία του Ενέσκου αποτελεί το τραγούδι *Silence!*

[*Σιωπή*] σε ποίηση Αλμπέρ Σαμαίν,[36] με τις λεπτοδουλεμένες αρμονίες και το διακριτικό ύφος που θυμίζει Φωρέ (βλ. παρ. 8α), από το οποίο όμως αναδύονται παθητικοί τόνοι ξένοι προς τον γάλλο συνθέτη αλλά προσφιλείς στον Ενέσκου της περιόδου της 1ης Συμφωνίας (βλ. παρ. 8β), τη ρυθμική πολυπλοκότητα της μελωδικής γραμμής της φωνής και την τάση προς το *ρουμπάτο*, καθώς και την ανάμειξη λύδιων και μιξολύδιων στοιχείων που της προσδίδουν μιαν ιδιαίτερη αύρα ρουμάνικης μουσικής.[37]

(α)



(β)



Παράδειγμα 8: Τζ. Ενέσκου, *Silence!*, μ. 1–4 (α) και μ. 14 (β)

Ρίχνοντας ο ίδιος φως στη μουσική του δημιουργία, ο Ενέσκου μιλά για τη μόνιμη παρουσία μιας μυστηριώδους «θλίψης στο αποκορύφωμα της χαράς».[38] Στο τέλος της ζωής του, μάλιστα, θα δηλώσει ότι, για τον ίδιο, η πεμπτουσία της παραδοσιακής μουσικής της πατρίδας του είναι ακριβώς «το όνειρο και, ακόμη και στα γρήγορα μέρη, μια ροπή προς τη μελαγχολία, προς τον ελάσσονα τρόπο».[39]

Συμπερασματικά, η παρούσα μελέτη επιχείρησε να καταδείξει τη γόνιμη πρόσμειξη της γαλλικής *mélodie* με υφολογικά στοιχεία από τον χώρο της οικείας εθνικής μουσικής παράδοσης στο έργο για φωνή και πιάνο των Αιμίλιου Ριάδη και Τζεόρτζε Ενέσκου —δύο συνθετών με συγγενή ιδιοσυγκρασία, αντίστοιχες μουσικές επιρροές και

[36] Από την ποιητική συλλογή *Au jardin de l' infante* (1893). Δεν μπορούμε να αποφύγουμε τον συνειρμό που προκαλεί η ομοιότητα της αρχικής εικόνας του ποιήματος του Σαμαίν (1858–1900) με αυτήν του ποιήματος *Die Nacht* [*Η νύχτα*] του Hermann von Gilm (1812–1864), το οποίο έχει μελοποιήσει ο Ρίχαρντ Στράους (*8 Gedichte aus 'Letzte Blätter'*, op. 10). Με την ποίηση του Σαμαίν είχε ασχοληθεί μια δεκαετία πριν και ο Φωρέ (*Soir*, 1894).

[37] Mircea Voicana *et al.*, 322.

[38] Al. Şerban, «*Muzica românească, Interviu cu George Enescu* [*Ρουμάνικη μουσική, Συνέντευξη με τον Τζεόρτζε Ενέσκου*]», *Flacăra* 1 αρ. 47, Βουκουρέστι 1912 (αποσπασματική αναδημοσίευση στον Cophignon, *George Enescu*, σελ. 35, αλλά και εκτενέστερα στον Voicana *et al.*, *George Enescu*, σελ. 400).

[39] Alain Cophignon, *George Enescu*, σελ. 35–36. Δυστυχώς ο συγγραφέας δεν αναφέρει την πηγή από την οποία αντλεί τη ρήση του Ενέσκου.

συνθετικές αναζητήσεις—, ανασύροντας από τη φωνητική δημιουργία δωματίου τους ομόλογα στοιχεία παραδοσιακής έκφρασης, όπως οι εκφάνσεις του ελεύθερου ρυθμικού συστήματος *παρλάντο-ρουμπάτο* [parlando rubato] ως αναπόσπαστου συστατικού της μελαγχολικής αυτοσχεδιαστικής *ντόινα* [doină] αλλά και των ομοειδών της ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών.

Οι απαρχές της ελληνικής οπερέτας: το «Αποκρηάτικο Όνειρο» της Ελένης Λαμπίρη

Βάλια Βράκα

Η οπερέτα άκμασε ως είδος και αναπτύχθηκε στην Ευρώπη μετά τα μέσα του 19ου αιώνα. Σημείο αναφοράς είναι η Γαλλία όπου δημιουργήθηκε και άνθισε ως αντίδραση στις κωμικές όπερες και τα βοντβίλ που αποκτούσαν όλο και πιο δραματικό χαρακτήρα.[1] Το νέο είδος χαρακτηρίστηκε ευθύς εξαρχής από τον παιχνιδιάρικο χαρακτήρα του, που διανθιζόταν από τις πικάντικες ερωτικές ιστορίες και εμπλουτιζόταν από κριτικά, κοινωνικά και πολιτικά σχόλια.[2] Μεγάλος εκπρόσωπος της γαλλικής οπερέτας θεωρείται ο Jacques Offenbach, που η ποιότητα των δημιουργιών του σε συνδυασμό με τη δημοτικότητα του συνετέλεσαν στο να διαδοθεί το είδος και στην υπόλοιπη Ευρώπη.[3]

Η βιενέζικη οπερέτα άνθησε μετά το 1870 και κύριο χαρακτηριστικό της, που την διαφοροποίησε από την αντίστοιχη γαλλική, ήταν η κοσμιότητα του κειμένου. Οι ερωτικές ιστορίες είναι πιο κομψές ενώ απουσιάζουν ή στρογγυλεύουν τα στοιχεία κοινωνικής, και ενίοτε πολιτικής, κριτικής που συναντούμε στην Γαλλία. Σημαντικοί εκπρόσωποι του είδους είναι ο Johann Strauss II, ο Oscar Strauss, και ο Franz Lehár.[4]

Μια άλλη περιοχή που ανέπτυξε δικό της χαρακτήρα ήταν η Μεγάλη Βρετανία όπου με κύριους εκπροσώπους τους Gilbert και Sullivan δημιούργησαν έργα τα οποία χαρακτηρίζονταν από ανατροπές, παράλογες καταστάσεις και άπλετο βρετανικό χιούμορ.[5]

Στη Μεσόγειο το είδος βρήκε ιδιαίτερη ανταπόκριση στην Ελλάδα όπου ξεκίνησε να εισβάλει σταδιακά, στη συνέχεια απορροφήθηκε και τελικά αφομοιώθηκε, αποκτώντας τα δικά του χαρακτηριστικά. Οι απαρχές εντοπίζονται επί βασιλείας Όθωνα, όπου κατά την διάρκεια της θητείας του καθιερώθηκε ένας ευρωπαϊκός τρόπος ψυχαγωγίας που περιλάμβανε συναυλίες στρατιωτικών μπαντών και ξένων μελοδραματικών θιάσων στα μεγάλα θέατρα της Αθήνας, με ρεπερτόριο αποσπάσματα από ιταλικές όπερες και οπερέτες. [6]

Η πρώτη οπερέτα που παίχθηκε σε ολοκληρωμένη μορφή στην Αθήνα ήταν το 1871 από γαλλικό θίασο[7] και πραγματοποιήθηκε ύστερα από βασιλική εντολή για την ψυχαγωγία του κοινού. Οι κριτικοί της εποχής διχάστηκαν. Τέθηκε ακόμα και ζήτημα

[1] Lamb, Andrew, "Operetta", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* online edition (*Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386).

[2] Σειραγάκης, Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα,* Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σελ. 80.

[3] Lamb, Andrew, ο.π. Επίσης: Δοντάς, Νίκος, «Εκατό χρόνια Ελληνικής Οπερέτας. Από το Παρίσι στην Αθήνα και σε όλο τον κόσμο», στο: *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια! 100 χρόνια ελληνική οπερέτα. Αφιέρωμα στο Θεόφραστο Σακελλαρίδη,* Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα, 2007, σελ. 15.

[4] Lamb, Andrew, ο.π.

[5] Lamb, Andrew, ο.π.

[6] Σειραγάκης, Μανώλης, ο.π., σελ. 61.

[7] Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού τ. 1,* Κέδρος, Αθήνα 1984, σελ. 89.

ηθικής του νεόφερτου θεάματος.[8] Σε κάθε περίπτωση τα επόμενα χρόνια ο ένας μετά τον άλλον οι θίασοι του εξωτερικού που μάλιστα επιχορηγούνταν από το παλάτι επισκέπτονταν την Αθήνα έχοντας βέβαιη την επιτυχία των παραστάσεών τους. Από την άλλη πλευρά οι Έλληνες θιασάρχες δίσταζαν να επενδύσουν σε τέτοιου είδους παραγωγές, κυρίως λόγω των οικονομικών απαιτήσεων ενός τέτοιου εγχειρήματος, αλλά και λόγω πρακτικών ζητημάτων όπως το γεγονός ότι δεν υπήρχαν ηθοποιοί που να μπορούν συγχρόνως να παίζουν, να τραγουδούν και να χορεύουν.[9]

Σιγά σιγά όμως άρχισε να παρατηρείται το φαινόμενο τα μουσικά θεάματα να προτιμώνται σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε να υποσκελίστηκαν όλα τα υπόλοιπα. Το 1905 η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου κλείνει, ενώ το 1908 ακολουθεί το Βασιλικό Θέατρο, μην μπορώντας να ξεφύγει από τον συντηρητικό του χαρακτήρα και να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα.[10] Καθόλου τυχαία την ίδια χρονιά ανεβαίνει η πρώτη οπερέτα στην Αθήνα με Έλληνες πρωταγωνιστές, δημιουργώντας σταδιακά ένα πολύ ισχυρό ρεύμα. Έτσι, για λόγους επιβίωσης πολλές θεατρικές ομάδες δημιούργησαν παράλληλα επιθεωρησιακούς και οπερετικούς θιάσους. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες δημιουργήθηκε το 1909 ο πρώτος θίασος ελληνικής οπερέτας, από τον Γιάννη Παπαϊωάννου.[11] Ο ίδιος, έχοντας μακρά θητεία ως ηθοποιός και τραγουδιστής, βρήκε στο νέο αυτό είδος την ταυτότητα που του ταίριαζε ως καλλιτέχνη. Η συνεργασία του δε με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη, ως αρχιμουσικό, καρποφόρησε τα μέγιστα και συνέβαλε στην καθιέρωση του είδους.[12] [13]

Ιστορικά βρισκόμαστε στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα. Ο Όθωνας έχει εκδιωχθεί και πλέον στην εξουσία βρίσκεται ο δευτερότοκος γιός του Βασιλιά της Δανίας, Γεώργιος, ενώ πρωθυπουργός της χώρας μετά από μια σειρά πολιτικών αναταράξεων αναλαμβάνει ο Ελευθέριος Βενιζέλος, ο οποίος οδηγεί την Ελλάδα στον πρώτο Βαλκανικό Πόλεμο στις 30 Σεπτεμβρίου 1912 εναντίον της Τουρκίας[14] και στις 19 Ιουνίου του 1913 στον δεύτερο Βαλκανικό πόλεμο εναντίον της Βουλγαρίας.[15] Ελάχιστες ημέρες πιο πριν, και συγκεκριμένα στις 13 Ιουνίου 1913, πραγματοποιείται στο Θέατρο Πανελλήνιον η πρεμιέρα της Αθηναϊκής Οπερέτας «Αποκρηάτικο Όνειρο» της Ελένης Λαμπίρη. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή.[16]

Η Ελένη Λαμπίρη γεννήθηκε στην Αθήνα στις 17 Φεβρουαρίου 1888[17] ή σύμφωνα με άλλες πηγές το 1882.[18] Ήταν κόρη του συνθέτη Γεωργίου Λαμπίρη και της Αγγελικής Λασκαράτου κόρης του ποιητή Ανδρέα Λασκαράτου.[19] Παρότι ο πατέρας της απεβίωσε τα πρώτα χρόνια της ζωής της, η ίδια φαίνεται πως κληρονόμησε το μικρόβιο της μουσικής. Πρώτη φορά συναντάμε το όνομά της στα μαθητολόγια και τα πεπραγμένα

[8] Σειραγάκης, Μανώλης, ο.π., σελ. 62-63.
[9] Σειραγάκης, Μανώλης, ο.π., σελ. 65-66.
[10] Σιδέρης, Γιάννης, «Ελληνική οπερέτα. Πρώτοι συντελεστές», στο: *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια! 100 χρόνια ελληνική οπερέτα. Αφιέρωμα στο Θεόφραστο Σακελλαρίδη,* Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα, 2007, σελ. 35.
[11] Μυλωνάς, Κώστας, ό.π., σελ. 90.
[12] Μυλωνάς, Κώστας, ό.π., σελ. 91.
[13] Λιάβας, Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950,* Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009, σελ. 103.
[14] Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος, *Ιστορία του ελληνικού έθνους, τόμος 24,* National Geographic-Τέσσερα Πι, Αθήνα 2009-2010, σελ. 105.
[15] Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος, ό.π. σελ. 123.
[16] Μουσμούτης, Διονύσης, *Γρηγόριος Ξενόπουλος 1967-1951: Χρονολόγιο & Λεύκωμα*, Περίπλους, Αθήνα 2001, σελ. 108-109.
[17] Συμεωνίδου, Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών,* Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σελ. 226-227.
[18] Καλογερόπουλος, Τάκης, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής από τον Ορφέα έως σήμερα,* τ. 3, Γιαλλέλη, Αθήνα 1998, σελ. 434.
[19] Συμεωνίδου, Αλέκα, ο.π., σελ. 226-227.

του Ωδείου Αθηνών την περίοδο 1904-1905, στις τάξεις πιάνου, χορωδίας και θεωρίας, με καθηγητή τον Edoardo Sacrendote.[20] Το επίπεδο όμως στο οποίο είχε καταταχθεί φανερώνει ότι είχαν προηγηθεί μουσικά μαθήματα πιάνου και θεωρητικών, δυστυχώς όμως δεν υπάρχουν πηγές που να πιστοποιούν την αφετηρία των σπουδών της. Στο Ωδείο Αθηνών παρέμεινε έως την χρονιά 1907-1908[21] και κατά την διάρκεια αυτών των ετών έλαβε εύφημον μνεία για την απόδοσή της στην θεωρία την χρονιά 1904-1905,[22] για την απόδοσή της στην Αρμονία την χρονιά 1905-1906,[23] ενώ την χρονιά 1906-1907 τιμήθηκε με το Χάλκινο Μετάλλιο Ανδρέα και Ιφιγένειας Συγγρού για την απόδοσή της στο μάθημα της Αντίστιξης.[24] Την τελευταία χρονιά που συναντάμε το όνομά της, δηλαδή το 1907-1908, της ανατέθηκε μάλιστα και η διδασκαλία των θεωρητικών μαθημάτων, μαζί με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη, καθώς επίσης και της χορωδίας.[25] Ενώ λοιπόν διαφαίνεται μια ιδιαίτερη κλίση στα θεωρητικά μαθήματα, είναι εντυπωσιακό ότι παρουσιάζεται σαν μην αποφοίτησε ποτέ από το ωδείο, καθώς εκλείπουν οι βαθμολογίες της εκείνη την χρονιά, τόσο στο μάθημα του πιάνου όσο και σε αυτό της αντίστιξης.[26] Παρόλα αυτά δεν υπάρχει κάποια αναφορά σε κάποιο συμβάν που να δικαιολογεί αυτή την εγκατάλειψη. Σύμφωνα με τα πενιχρά βιογραφικά της Λαμπίρη που έχουμε στη διάθεσή μας, η συνθέτρια, μετά τις σπουδές στο Ωδείο Αθηνών, συνέχισε στο Βασιλικό Ωδείο της Λειψίας με καθηγητή σύνθεσης τον Max Reger και διεύθυνσης τον Hans Scheidt, από την 1η Οκτωβρίου 1908 ως τις 27 Ιουλίου 1911. Μετά το πέρας των σπουδών της ξεκίνησε να εργάζεται ως μαέστρος στο Μιλάνο, διευθύνοντας μεταξύ άλλων την ορχήστρα των «Μελολόγων».[27] Δύο χρόνια αργότερα η Λαμπίρη εκπλήσσει το αθηναϊκό κοινό όταν ανακοινώνεται ότι θα ανέβει η Αθηναϊκή Οπερέτα «Το Αποκρηάτικο Όνειρο» σε κείμενο του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Το παρασκήνιο αυτής της συνεργασίας δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να το γνωρίζουμε. Το γεγονός όμως ότι δεν αποτυπώνεται πουθενά κάποια φιλική μεταξύ τους σχέση, μας οδηγεί στο, πιθανόν αυθαίρετο, συμπέρασμα ότι γνωρίζονταν οικογενειακά. Η επτανησιακή καταγωγή και των δύο δικαιολογεί εν μέρει αυτή την εικασία. Η μοναδική φορά που συναντούμε κάποια σχετική αναφορά είναι στις «Αθηναϊκές Επιστολές» του Ξενόπουλου στο περιοδικό *Διάπλαση των Παίδων*, όπου με αφορμή την δημοσίευση μιας συλλογής «Στοχασμών» του Ανδρέα Λασκαράτου, παππού της Λαμπίρη, ο Ξενόπουλος εξαίρει την ποιότητα του χαρακτήρα του και του έργου του Λασκαράτου, χωρίς όμως κάπου να αναφέρει ξεκάθαρα ότι γνωρίζονταν προσωπικά.[28]

Σε κάθε περίπτωση, η συνεργασία επετεύχθη και η οπερέτα υλοποιήθηκε. Από το έργο διασώζεται ένα σπαρτίτο χειρόγραφο[29] που περιήλθε στη κατοχή της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», ύστερα από αγορά από τον συλλέκτη Γεώργιο Ραυτόπουλο, στις 14/3/2008. Το έργο εικάζουμε ότι είναι αυτόγραφο, παρόλο που δεν φέρει την υπογραφή της συνθέτριας, και χωρίζεται σε

[20] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1904-1905,* σελ. 17.
[21] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1907-1908,* σελ. 74.
[22] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1904-1905,* σελ. 74.
[23] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1905-1906,* σελ. 70.
[24] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1905-1906,* σελ. 71.
[25] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Μαθητολόγια 1907-1908, σελ. 2-3. Επίσης: Αρχείο Ωδείου Αθηνών, *Πεπραγμένα Ωδείου Αθηνών 1907-1908,* σελ. 7.
[26] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Μαθητολόγια 1907-1908, σελ. 61.
[27] Συμεωνίδου, Αλέκα*, Λεξικό Ελλήνων Συνθετών,* Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σελ. 226-227.
[28] Φαίδων (Ξενόπουλος,, Γρηγόριος), «Αθηναϊκαί Επιστολαί, Ο Λασκαράτος», Διάπλασις των Παίδων, 20/2/1921, σελ. 92.
[29] Λαμπίρη, Ελένη, *Αποκρηάτικο Όνειρο, χειρόγραφο σπαρτίτο,* Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Συλλογή σπανίων χειρογράφων.

τρείς πράξεις που περιλαμβάνουν συνολικά 18 μουσικά μέρη. Παρόλες τις προσπάθειες που κατεβλήθησαν δεν κατέστη δυνατό να βρεθεί το πλήρες κείμενο του έργου. Από το σπαρτίτο όμως, που περιλαμβάνει και κάποιες χειρόγραφες σημειώσεις για την πλοκή, καθώς επίσης και ένα δημοσίευμα της εποχής όπου καταγράφεται μια μικρή περίληψη,[30] μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα για την υπόθεση.

Πρώτη πράξη

Η Μαργαρίτα μια νέα κοπέλα, κόρη της χήρας Ασπασίας, ετοιμάζεται μαζί με την υπηρέτριά της, την Αννέττα, να πάνε στην αγορά να ψωνίσουν για την αποκριά. Εκείνη την ώρα ακούν απ' έξω το τραγούδι των μασκαράδων και, μυστικά από όλους, αποφασίζουν να πάνε στον αποκριάτικο χορό.

Στην σκηνή εμφανίζεται ο Ζαχαρίας, συνθέτης, μαέστρος και δάσκαλος της Μαργαρίτας. Πιστεύει ότι στο πρόσωπό της έχει βρει την ιδανική πρωταγωνίστρια με την οποία θα μπορέσει να κατακτήσει την δόξα και τα πλούτη που τόσο επιθυμεί και για αυτό τον λόγο της παραδίδει δωρεάν μαθήματα μουσικής. Η ίδια αρχικά φαίνεται να ανταποκρίνεται σε αυτό τον σκοπό, όμως σιγά σιγά το ενδιαφέρον της κοπέλας ελαττώνεται καθώς ερωτεύεται έναν νέο άντρα, τον Ευτύχιο.

Το ερωτευμένο ζευγάρι προκειμένου να βρίσκεται μαζί, αλλά παράλληλα κρυφά από όλους, οδηγείται σε διάφορες αστείες αλλά και άβολες καταστάσεις.

Δεύτερη Πράξη

Ο Ζαχαρίας συνοδεύει κρυφά από όλους τη Μαργαρίτα και την Αννέτα στον Αποκριάτικο χορό. Στον χορό εμφανίζεται και ο Ευτύχιος που συναντά την Μαργαρίτα, ενώ ο Ζαχαρίας, έχοντας μείνει μόνος, φλερτάρει με την Αννέτα η οποία τον απορρίπτει. Το ευχάριστο κλίμα διακόπτεται όταν αποκαλύπτεται ότι και οι δύο άντρες είναι παντρεμένοι με την Αγγελική και την Βαρβάρα αντίστοιχα, γεγονός που κρατούσαν κρυφό. Η δεύτερη πράξη κλείνει με την Μαργαρίτα που εκφράζει την απογοήτευσή της για την εξέλιξη της σχέσης της.

Τρίτη Πράξη

Η Μαργαρίτα ύστερα από το περιστατικό στον χορό, ανακοινώνει ότι θα γίνει πρωταγωνίστρια στα έργα του Ζαχαρία, ο οποίος δεν μπορεί να πιστέψει ότι κατάφερε αυτό που ήθελε τόσο πολύ. Ο Ευτύχιος, ή αλλιώς Νίκος όπως είναι το πραγματικό του όνομα, ζητά συγχώρεση από την γυναίκα του, η οποία τελικά τον δέχεται πίσω. Το έργο κλείνει με την Μαργαρίτα να τραγουδάει για τον πλούτο και την δόξα που την περιμένει ως ηθοποιός, ελπίζοντας ότι εκεί θα βρει παρηγοριά από τον ατυχή έρωτά της.

Το έργο όπως αναφέραμε έκανε πρεμιέρα στις 13 Ιουνίου 1913, ημέρα Πέμπτη, στο «Θέατρο Πανελλήνιον» από τον θίασο Παπαϊωάννου.[31] Σύμφωνα με το αρχείο του Θεατρικού Μουσείου, όπως κατεγράφη σε μεταπτυχιακή εργασία της Στέλλας Κουρμπανά, τους βασικούς ρόλους ερμήνευσαν οι παρακάτω ηθοποιοί:

Ζαχαρίας, μαέστρος: Ιωάννης Παπαϊωάννου
Μαργαρίτα, μαθήτριά του: Βασιλική Δενδρινού

[30] Η Νυχτερίδα, «Θεατρικά», Ελλάς, Ετος 6ο-Αριθ. 451, σελ. 3.

[31] Κουρμπανά, Στέλλα, *Οι παραστάσεις ελληνικής οπερέτας στο διάστημα 1900-1920 στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου,* Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα, Αθήνα 2000, σελ. 5.

Ασπασία, μητέρα της: Αικατερίνη Κολυβά
Γεώργιος, αδελφός της: Εμμανουήλ Φιλιππίδης
Ευτύχιος (Νίκος), ερωμένος της Ασπασίας: Γεώργιος Καμβύσης
Αννέτα, υπηρέτρια: Φλώρα Κανδυλάκη
Αγγελική, σύζυγος του Νίκου: Ειρήνη Βασιλάκη
Βαρβάρα, σύζυγος του Ζαχαρία: Ολυμπία Δαμάσκου.

Μάλιστα, ενώ στο πρόγραμμα η Λαμπίρη εμφανίζεται και ως αρχιμουσικός, την ημέρα της πρώτης εκτέλεσης του έργου παρουσίασε μια ελαφρά αδιαθεσία και την αντικατέστησε στη διεύθυνση της ορχήστρας, τουλάχιστον για την πρεμιέρα, ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης.[32] Παρόλα αυτά η Λαμπίρη ήταν παρούσα στο θέατρο και μάλιστα μετά το τέλος εκλήθη στη σκηνή αρκετές φορές. Η οπερέτα ανέβηκε για 5 παραστάσεις στις 13, 14, 15, 16 και 17 Ιουνίου.

Την επομένη της πρεμιέρας οι εφημερίδες της εποχής υποδέχτηκαν το γεγονός κάπως χλιαρά. Αυτό, πιθανότατα, οφειλόταν σε πολλούς λόγους. Από την μία πλευρά, όπως αναφέραμε, η χώρα βρισκόταν κυριολεκτικά παραμονές του νέου πολέμου (2ου Βαλκανικού). Από την άλλη πλευρά, το έργο εκπροσωπούσε ένα είδος που ουσιαστικά βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα και πιθανόν μεγάλη μερίδα του κοινού να διατηρούσε τις επιφυλάξεις του, κυρίως όσον αφορούσε στο τολμηρό για την εποχή κείμενο. Ίσως σε αυτό το γεγονός να συνέτεινε και το ότι τότε η Λαμπίρη ήταν μια νέα γυναίκα, μόλις 25 ετών, που ουσιαστικά εισέβαλε σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Επιπλέον, από τον τύπο της εποχής διαπιστώνουμε ότι ο λιμπρετίστας του έργου, Γρηγόριος Ξενόπουλος, είχε πολλές αντιπάθειες στο χώρο, με αποτέλεσμα πολλοί κριτικοί να στέκονται περισσότερο στο «άθλιο» κείμενο του συγγραφέα που «χαντάκωσε» την συνθέτρια, παρά ως οπερέτα στο σύνολό της.

Έτσι, από τις εφημερίδες που ήταν τότε σε κυκλοφορία, εκτενή αναφορά στο έργο κάνουν μόλις εννέα. Συγκεκριμένα, η εφημερίδα «Ελλάς»[33] με την υπογραφή του Γιάγκου κάνει λόγο για γνώριμο ύφος γραφής στο κείμενο του Ξενόπουλου και για μια ευγενική προσπάθεια της συνθέτιδος που όμως θα μπορούσε κανείς να πει πως στερείται των βάσεων μιας οπερέτας. Με το ίδιο περίπου περιεχόμενο, αλλά με πιο σκληρό ύφος, κινούνται οι κριτικές στις εφημερίδες *Σκρίπ*[34] και *Αστραπή*[35] στις 15/6/1913, ενώ στην εφημερίδα *Αθήναι*[36] μια ημέρα πριν, στις 14/6/1913, ο Δημητρακόπουλος αποδίδει το αποτυχημένο λιμπρέτο σε προσχεδιασμένο σαμποτάζ του Ξενόπουλου που το αποδίδει ειρωνικά στην επτανησιακή αντιπαλότητα των δύο συντελεστών, καθότι ο λιμπρετίστας ήταν Ζακυνθινός ενώ η Λαμπίρη Κεφαλλονίτισσα στην καταγωγή. Αλλά και στο φύλλο της *Εφημερίδας*[37] της 15/6/1913 αναφέρεται ότι ο Ξενόπουλος δεν έγραψε πρωτότυπο λιμπρέτο, αλλά έκανε ένα ποτ-πουρί των λιμπρέτων όλων των οπερεττών που είδε κατά καιρούς η Αθήνα.

Στον αντίποδα η εφημερίδα *Ακρόπολις*[38] με την υπογραφή του Πάρσιφαλ κρίνει ότι

[32] Φιλέλλην, «Θεατρική σκηνή, Το Αποκρηάτικο Όνειρο», *Εφημερίς*, Περιόδος Γ-Αριθ. 573, 15/6/1913, σελ. 1.
[33] Γιάγκος, Αρ. «Θεατρικές βραδιές», *Ελλάς*, Έτος 6ο, αριθ. 451, 20/6/1913, σελ. 2.
[34] χ.ο., «Χρονικά, Το Καρνέ του Σκρίπ», *Σκρίπ*, Έτος Κ', Περίοδος Γ', Αριθ. 6.446, 16/6/2016 σελ. 2.
[35] Πλατής, Γεώργιος, «Θεατρικές Πρώτες, Το Αποκρηάτικο Όνειρο», *Αστραπή*, Έτος 12ο , Αριθ. 4.4.16, 15/6/1913, σελ. 1.
[36] Δημητρακόπουλος, Πολ., «Θεατρικαί Σελίδαι, Αποκρηάτικο Όνειρο», *Αθήναι*, Έτος ΙΑ', Αρίθ. (243), 3.863, σελ. 2.
[37] Φιλέλλην, «Θεατρική σκηνή, Το Αποκρηάτικο Όνειρο», *Εφημερίς*, Περιόδος Γ-Αριθ. 573, 15/6/1913, σελ. 1.
[38] Πάρσιφαλ, «Κουβέντες της ημέρας, Το Αποκρηάτικο Όνειρο», *Ακρόπολις*, Έτος ΛΔ', αριθ. 10.357,

το «Αποκρηάτικο Όνειρο» είναι ένα έργο «με πολλήν εύσυνειδησίαν καί άρκετήν ἔμπνευσιν….», «τό ὀποῖον ούκ όλίγον έβοήθησε καί τό λιμπρέτον του Ξενόπουλου».[39] Στο ίδιο μήκος κύματος και η εφημερίδα *Πατρίς*[40] όπου κριτικάρει την λυσσώδη επίθεση όπως χαρακτηριστικά γράφει, που δέχτηκε η συνθέτρια, «πρέπει νᾷ ὁμολογηθῇ ὅτι ἡ νέα αὐτή Ἑλληνική Οπερέτα καί ὑπό τήν διπλῆν σημασίαν τῆς δηλαδή καί ὡς μουσική καί ὡς γράψιμον ἀποτελεῖ ἕνα γεγονός δία τό θέατρόν μας».[41]

Μετριοπαθή κριτική συναντάμε στην εφημερίδα «Εμπρός»[42] όπου αναφέρει ότι:

> ἡ δεσποινίς Λαμπίρη πρέπει νᾷ ὁμολογηθῇ ὅτι μας παρουσίασε δείγματα μεγάλης μουσικῆς μορφώσεως. Τό Αποκριάτικο Όνειρο δεν δύναται νᾷ συγκριθῇ με τόν Λέχαρ καί τόν Στράους ἔχει ὅμως μουσικήν τήν ὀποία είς τίνα μέρη θα εζήλευον μαέστροι. [...] Ὅσον αφορά τό λιμπρέτο του Ξενόπουλου ἠδύνατο νᾷ βοηθήσει περισσότερο τήν δεσποινίδα Λαμπίρη. Εἶναι ὅμως άρκετά πρωτότυπον δι' οπερέτταν.[43]

Μετά το τέλος των παραστάσεων της οπερέτας ο Ξενόπουλος περνά στην αντεπίθεση με ένα πρωτοσέλιδο άρθρο του στην εφημερίδα *Καιροί*[44] στις 18/6/1913. Παραθέτω το δίστηλο άρθρο του με τον τίτλο «Σκέψεις και Εντυπώσεις, Μουσική»:

> Είς τάς Ἀθήνας υπάρχουν δύο Ὠδεῖα πέντε λυρικά θέατρα, τέσσαρες μπάντες, δεκαπέντε τούλάχιστον ὀρχῆστραι, ἑκατόν μουσικοδιδάσκαλοι, καί όκτώ χιλιάδες μαθηταί καί μαθήτριαι. Θα ἔλεγε κανείς ὅτι ἡ πρωτεύουσά μας είνε μιᾷ ἀπό τάς όλίγας μουσικοτραφείς πόλεις καί θα ορκίζετο, ὅτι ὁ κόσμος εδώ δεν ενδιαφέρεται δία τήνμουσικήν ολιγότερων παρά δία κάθε ἄλλο. Καί ὅμως τό ἐνδιαφέρον αὐτό λείπει καθ'" ὁλοκληρίαν. Τρανή ἀπόδειξις ὅτι κατ' αὐτάς συνετελέσθη είς τάς Ἀθήνας ἕνα γεγονός μοναδικόν είς τόν κόσμον, μοναδικόν είς τά χρονικά τῆς μουσικῆς χωρίς νᾷ συγκινηθεί σχεδόν κανείς Ἀθηναῖος. Εννούμεν τήν ἐμφάνισιν ἐνός γυναικείου ταλάντου, ἕνος μουσικοθεατρικού ἔργου γραμμένου ἀπό γυναῖκα. Δι αὐτό τό πρᾶγμα τό οποίο παντού θα ἐγίνετο τό ζήτημα τῆς ἡμέρας, εδώ δεν ἐγράφη οὔτε ἕνα ἄρθρον οὔτε ἕνα χρονογράφημα, οὔτε κἄν ἕνα πλαγιότιτλον. Καί ἄν κατά καλή του τύχη ὁ λιμπρετίστας τῆς δ. Λαμπίρη δεν εἶχε έναν πολύτιμον έχθρόν ὁ ὀποῖος επροθυμοποιήθη νᾷ γράψη είς δύο τρεῖς ἐφημερίδας ἀπό ἕνα μικρόν θεατρικόν, μόνο δία νᾷ υβρίσει τό λιμπρέτο, δεν θα ὑπῆρχεν ἄλλη μουσική κρίσις.[45]

Ενώ παρακάτω συνεχίζει:

> Θα πήτε καί τι σημαίνει ἄν δεν συνεκινήθησαν διόλου οἱ δημιογράφοι τῶν Ἀθηνῶν, ὥστε νᾷ τονίσουν ἕνα τόσο σπάνιο καί τιμητικόν δία τήν πατρίδα μας γεγονός; Σημαίνει ἁπλούστατα ὅτι δεν συνεκινήθη τό κοινό ἐν γένει. Διότι μόνο δία ζητήματα που ενδιαφέρουν τό κοινό γράφουν οἱ δημοσιογράφοι. Ἡ Ἀδιαφορία μας πρός τό γεγονός, είνε ἀποτέλεσμα τῆς ἀδιαφορίας μας πρός τήν μουσικήν. Τίποτε ἄλλο. Ἡ πολιτική κατάστασις, ὁ πόλεμος, τό ἀκατάλληλον τῆς ἐποχῆς, ὅλα ὅσα θα ημπορούσε κανείς νᾷ επικαλεσθή δεν θα ἦσαν παρά προφάσεις.[46]

Και καταλήγει:

15/6/1913, σελ. 2.

[39] Πάρσιφαλ, ό.π., σελ. 2.

[40] χ.ο., «Θεατρικά, Το Αποκρηάτικο Όνειρο», *Πατρίς*, Έτος 24, Περίοδος Β', Αριθ. 6.998, σελ. 3.

[41] χ.ο., ο.π., *Πατρίς*, Έτος 24, Περίοδος Β', Αριθ. 6.998, σελ. 3.

[42] χ.ο., «Καθημεριναί εντυπώσεις, Η ελληνική οπερέττα», *Εμπρός*, Έτος ΙΖ', αριθ. 5.982, 15/6/1913, σελ. 2.

[43] χ.ο., «Καθημεριναί εντυπώσεις, Η ελληνική οπερέττα», *Εμπρός*, Έτος ΙΖ', αριθ. 5.982, 15/6/1913, σελ. 2.

[44] Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Εντυπώσεις και Σκέψεις, Μουσική», *Καιροί*, Έτος 41, Αριθ. 167, 18/6/1913, σελ. 1-2.

[45] Ξενόπουλος, Γρηγόριος, ο.π., σελ. 1.

[46] Ξενόπουλος, Γρηγόριος, σελ. 1.

> Ἡ μουσική δεν ἐρρίζωσεν ἀκόμη είς τάς Ἀθήνας. Εἶναι ἁπλῆ ἐπίδειξις πρός τό θεαθῆναι. Καί θα περάσουν ἀκόμη πολλά πολλά χρόνια δία νᾷ μορφωθῇ καί εδώ ἕνα κοινόν, ὅπως τό κοινό τῆς Κέρκυρας. Ἀφ''' ἑνός τά ᾠδεῖα, ἀφ''' ἑτέρου τά θέατρα θα τό μορφώσουν. Ἀλλ''' αὐτά δεν γίνονται είς μίαν ἡμέραν.[47]

Ύστερα από αυτό το άρθρο τα πνεύματα ηρέμησαν όχι όμως για πολύ. Αφορμή στάθηκε η πρεμιέρα μιας άλλης ελληνικής οπερέτας το «Πόλεμος εν πολέμω» του Σπυρίδωνος Σαμάρα. Το έργο αυτό έκανε πρεμιέρα στις 10 Απριλίου 2014 στο Δημοτικό Θέατρο, σε κείμενο των Τσοκόπουλου και Δεληκατερίνη. Εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει καμία απολύτως σύνδεση με την Ελένη Λαμπίρη και την οπερέτα της. Η θερμότερη υποδοχή όμως που επεφύλαξαν στο νέο έργο οι κριτικοί της εποχής από τη μια σε συνδυασμό με το γεγονός ότι την περιέγραφαν ως την πρώτη ελληνική οπερέτα, αγνοώντας το έργο της Λαμπίρη που είχε προηγηθεί μόλις 10 μήνες, πυροδότησαν νέο γύρο αντιπαραθέσεων.

Η αρχή γίνεται στο φύλλο της «Εφημερίδας»[48] της 13ης Απριλίου όπου ο Ξενόπουλος αφού σχολιάσει, αρνητικά, το κείμενο των συναδέλφων του Τσοκόπουλου και Δεληκατερίνη, θα επισημάνει:

> Ἄς μου ἐπιτραπῇ ακόμα νᾷ ἐπανορθώσω καί μιᾷ ἀνακρίβειαν. Πολλαί εφημερίδαι ἔγραψαν ὅτι ὁ «Πόλεμος ἐν Πολέμῳ» εἶναι ἡ πρώτη ἑλληνική οπερέτα. Όχι. Ἡ πρώτη ἑλληνική καί ἀθηναϊκή μάλιστα οπερέτα εἶναι τό Αποκρηάτικο όνειρο τῆς δ. Ἑλένης Λαμπίρη.

Και ενώ ξεσπά μάχη για το ποια είναι η πρώτη και ποια η δεύτερη ελληνική οπερέτα, παρεμβαίνει η ίδια η Λαμπίρη, δύο μέρες μετά, στην ίδια εφημερίδα, απαντώντας υπό μορφή επιστολής και λέγοντας τα ακόλουθα με αρκετή δόση ειρωνείας και θυμού:

> Ἀξιότιμε κύριε διευθυντά τῆς «Ἐφημερίδος», Τι εἶναι αὐτά που γράφει ὁ κ. Ξενόπουλος πώς τό «Αποκρηάτικο Όνειρο» εἶναι ἡ πρώτη ἑλληνική οπερέττα καί ὁ «Πόλεμος ἐν Πολέμῳ» ἡ Δευτέρα; Μά ὁ κ. Ξενόπουλος δεν εἶναι μουσικός καί δεν ξέρει, ακούστε με ἐμέ καλλίτερα. Λοιπόν ἡ οπερέτα του κ. Σαμάρα εἶναι όχι μόνον ἡ πρώτη εγράφηκε εἴς τήν Ἑλλάδα ἀλλά ἡ πρώτη που εγράφηκε είς τόν κόσμον ὅλον - είς αὐτό τό style - ἡ πρώτη καί τελευταία μάλιστα έκτός καί ἄν ὁ κ. Σαμάρας γράψει καί ἄλλη μιᾷ. Τό καυμένο τό «Αποκρηάτικο Όνειρο» εἶναι γραμμένο σε συνηθισμένο Βιεννέζικο style καί δεν άξιώσεις πρωτοτυπίας ὡς πρός αὐτό τό ζήτημα. Ὁ κ. Δημητρακόπουλος πάλι λέγει πώς ἡ πρώτη ἑλληνική οπερέττα εἶναι τό «Σία καί αράξαμε» κῖ αὐτός ἔχει ἄδικον. Ἄν πάρουμε έτσι τό πρᾶγμα, τά πρωτεῖα διεκδικούν «Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας», ὁ «Μπαρμπα Λινάρδος», ὁ «Καπετάν Γιακουμής» κτλ κτλ. Όπως καί ἄν εἶναι παρακαλῶ καί τούς δύο νᾷ αφήσουν ήσυχο τό «Αποκρηάτικο Όνειρο», ἡ συντροφιά που γυρεύουν καί ὁ ένας καί ἄλλος νᾷ του δώσουν δεν μου άρέσει– πώς νᾷ τό πω δεν με κολακεύει.[49]

Και τελειώνει με το υστερόγραφο:

> Ἔχω μίαν άπορία: Ὁ κ. Βώττης ἦλθε πρό ἡμερῶν καί μου ζήτησε μερικές σκηνές άπό τό "Αποκρηάτικο Όνειρο" για τό "Καρνέ" του καί έγώ του τις έδωσα εύχαρίστως. Ἀφοῦ οἱ κ. Τσοκόπουλος καί Δεληκατερίνης ήθελαν καί αὐτοί δύο σκηνές No. 5 καί No. 12 άπό τήν ΙΣΟΛΜΑ δία νᾷ τες ενώσουν είς μίαν καί νᾷ τήν βάλουν είς τήν δική τῶν επιθεώρησιν - συγγνώμη ήθελα νᾷ πω οπερέτταν - διατί νᾷ μήν έλθουν καί αὐτοί νᾷ μου τις ζητήσουν σαν εὐγενεῖς ἄνθρωποι; Έγώ θα τε έδινα πολύ εύχαρίστως με τά δικᾷ μου λόγια καί μουσική μάλιστα που πάντα καλλίτερα θα

[47] Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Εντυπώσεις και Σκέψεις, Μουσική», *Καιροί*, Έτος 41, Αριθ. 167, 18/6/1913, σελ. 1-2.

[48] Ξενόπουλος, Γρηγόριος, «Χρονογράφημα, Ο Σαμάρας», *Εφημερίς,* Περίοδος Γ'-Αριθ 860, 13/4/1914, σελ. 1.

[49] Λαμπίρη, Ελένη, «Μουσική, Δια την οπερέτταν», *Εφημερίς,* Περίοδος Γ'-Αριθ 862, 15/4/1914, σελ. 1.

> ήταν. Δία τό μέλλον είδοποιῶ του ενδιαφερομένους ὅτι εἶμαι πρόθυμος νᾷ τούς δώσω ὅτι ζητήσουν ἀπό τά ἔργα μου «αἰτῆται καί δοθήσετε ὑμῖν» λέγει τό Εὐαγγέλιον καί αλλού πάλι "ού κλέψεις".[50]

Με αυτή την επιστολή κλείνουμε το κεφάλαιο των δημοσιεύσεων της εποχής καθώς, πλέον όπως αντιλαμβανόμαστε, ανοίγονται μουσικολογικά ζητήματα που δεν μπορούν να αναπτυχθούν περαιτέρω στην παρούσα ανακοίνωση.

Ολοκληρώνοντας, θα πρέπει να τονίσουμε ότι η Λαμπίρη έδρασε ως συνθέτρια και αρχιμουσικός στις αρχές του 20ού αιώνα εντός και εκτός Ελλάδος, σε μια εποχή που θυμίζουμε πως οι γυναίκες στην Ελλάδα δεν είχαν καν ακόμα κατοχυρώσει το δικαίωμα ψήφου. Παράλληλα, ανέπτυξε πλούσια παιδαγωγική δράση, από το 1925 έως το 1947 στην Πάτρα, διευθύνοντας το Ωδείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Πατρών και παραδίδοντας ιδιωτικά μαθήματα πιάνου. Όλα αυτά, κατά την γνώμη μας, δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό που της έχει αποδοθεί, ως πρώτη Ελληνίδα συνθέτρια.

[50] Λαμπίρη, Ελένη, «Μουσική, Δια την οπερέτταν», *Εφημερίς*, Περίοδος Γ'-Αριθ 862, 15/4/1914, σελ. 1.

Διαμεσογειακές συνέργειες στον πρώιμο ελληνο-αιγυπτιακό ηχητικό κινηματογράφο[1]

Νίκος Πουλάκης

Κατά τη μεσοπολεμική περίοδο (μεταξύ 1922 και 1940), η Ελλάδα βρέθηκε αντιμέτωπη με μεγάλα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα ως αποτέλεσμα της Μικρασιατικής Καταστροφής, η οποία μεγέθυνε τις επιπτώσεις της πρόσφατης τότε οικονομικής κρίσης και αναδιαμόρφωσε δραματικά τον δημογραφικό και τον ευρύτερο γεωπολιτισμικό χάρτη της χώρας. Μαζί με τις ανωτέρω δυσκολίες, η αστάθεια διευρύνθηκε ως συνέπεια των ιδεολογικών και εθνικιστικών διλημμάτων της εποχής.[2] Σε πολιτιστικό επίπεδο, καινούρια ήθη και καλλιτεχνικές τάσεις που έρχονταν από την Ευρώπη βρήκαν απήχηση σε διάφορα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας, προσπαθώντας να ενσωματωθούν στις τοπικές κοινότητες και να επικοινωνήσουν με εκείνες. Σε αυτό το περιβάλλον, οι Έλληνες προσπαθούσαν να διαμορφώσουν ένα σύγχρονο πλαίσιο κατασκευής της πολιτισμικής τους ταυτότητας, έχοντας ως αφετηρία τον συνεχή επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ελληνικότητας διαμέσου της καλλιτεχνικής δημιουργίας, του θεωρητικού λόγου και της λαογραφικής αναζήτησης.[3] Καθώς μεγάλα πλήθη ανθρώπων με διαφορετικές ιστορικές μνήμες, ανάγκες και προσλαμβάνουσες συγκεντρώνονταν στα αστικά κέντρα, άρχισαν να εμφανίζονται ανακαινιστικά πολιτισμικά μορφώματα που συνέθεταν τον μοντέρνο αθηναϊκό χώρο. Με αυτό τον τρόπο, η εκδυτικοποιημένη μητρόπολη μετατράπηκε σε έναν σύγχρονο επικοινωνιακό πόλο, ο οποίος μετέδιδε τα μηνύματα της μοντερνικότητας σε όλη την ελληνική επικράτεια.[4]

Οι πρώτες κινηματογραφικές προβολές οργανώθηκαν στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα, σε μία εποχή που οι παλαιότερες μορφές λαϊκής ψυχαγωγίας (το θέατρο σκιών και μαριονέτας, τα καφέ-αμάν και καφέ-σαντάν, οι παραστάσεις επιθεώρησης, οπερέτας και βαριετέ) ήταν ακόμη εξαιρετικά δημοφιλείς σε διάφορες περιοχές της αστικής και αγροτικής Ελλάδας. Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος στην πρωταρχική του μορφή λειτούργησε όχι τόσο ως αυτόνομη μορφή τέχνης αλλά πιο πολύ ως συμπληρωματικό είδος διασκέδασης. Παρ' ότι οι αντιδράσεις του ελληνικού κοινού και των κριτικών δεν υπήρξαν πάντοτε θετικές προς αυτό το νέο φαινόμενο, οι τιμές των εισιτηρίων ήταν σχετικά υψηλές και ο αριθμός των αιθουσών πολλαπλασιαζόταν χρόνο με τον χρόνο. Ξένες εταιρείες παραγωγής έστελναν συχνά εξειδικευμένο προσωπικό στην Ελλάδα για να επιβλέψει τον τομέα της τεχνικής ανάπτυξης των κινηματογράφων και τη διαδικασία διανομής των ταινιών. Σταδιακά, η μόδα της δημοφιλούς κινηματογραφικής κουλτούρας ενσωματώθηκε στην ελληνική καθημερινότητα, προσελκύοντας ολοένα και μεγαλύτερα ακροατήρια. Παρ' όλα αυτά, η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή χαρακτηριζόταν από

[1] Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους Μανόλη Αρκολάκη και Απόστολο Πούλιο για τη βοήθειά τους και τις πολύ χρήσιμες επισημάνσεις τους στα αρχικά στάδια επεξεργασίας του παρόντος κειμένου.

[2] Για μια ιστορική (πολιτικο-κοινωνική) επισκόπηση της μεσοπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα, βλ. ενδεικτικά: Σακελλαρόπουλος (1991) και Χατζηιωσήφ (2003).

[3] Κριτικές τοποθετήσεις σχετικά με τις ποικίλες πολιτισμικές, καλλιτεχνικές και ιδεολογικές διαστάσεις της ελληνικής ταυτότητας κατά τον Μεσοπόλεμο εκτίθενται στα: Vitti (1982), Τζιόβας (1989) και Λιάκος (1990).

[4] Η πολιτιστική ζωή της μεσοπολεμικής Αθήνας περιγράφεται γλαφυρά στο: Καιροφύλας (1984).

έλλειψη επιχειρησιακών δομών, ανεπάρκεια τεχνικής οργάνωσης και απροθυμία για μακροπρόθεσμες επενδύσεις (Κωνσταντοπούλου, 2000: 30).

Η πλέον γνωστή ελληνική κινηματογραφική εταιρεία του Μεσοπολέμου είναι η Dag Films των αδελφών Γαζιάδη, η οποία παράγει (εκτός από επίκαιρα) ταινίες μυθοπλασίας που διανύουν σημαντική πορεία όχι μόνο στην εγχώρια αλλά και στην ξένη αγορά της Κεντρικής Ευρώπης. Οι ταινίες που παρήγαγε η Dag Films προωθούσαν, όπως αναφέρει ο Βρασίδας Καραλής, ένα σχέδιο συνεκτικής εθνικής υπόστασης, καθώς απώτερος στόχος τους ήταν η κατασκευή μιας αυθεντικής τοπικής / εθνικής κινηματογραφικής γραφής (Karalis, 2012: 22). Την περίοδο από το 1928 έως το 1932 ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε μία σύντομη περίοδο ακμής, που χαρακτηρίστηκε από το έντονο ενδιαφέρον του κοινού για το σινεμά και τη συνακόλουθη αύξηση των ταινιών αλλά και των εταιρειών παραγωγής. Σε αυτή την περίοδο της πρώιμης κινηματογραφικής παραγωγής, η αρνητική στάση των θεατών και των κριτικών προς τον κινηματογράφο εστιαζόταν κυρίως στην έλλειψη του ήχου και ειδικότερα της ανθρώπινης ομιλίας, γεγονός το οποίο λειτουργούσε σε αντιδιαστολή προς την παράδοση των προγενέστερων μορφών σκηνικού θεάματος, όπως του θεάτρου, της επιθεώρησης, της όπερας και της οπερέτας, του βαριετέ, καθώς και του καραγκιόζη, περιορίζοντας τις δυνατότητες του αναπαραστατικού μέσου μόνο στο οπτικό σκέλος, χωρίς να υπάρχει ένας τρόπος «ρεαλιστικής» ηχητικής απόδοσης και ανάδειξης των ιδιαιτεροτήτων της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας (π.χ. στο επίπεδο της γλώσσας ή της μουσικής – στοιχείων ενδεικτικών της εκάστοτε εθνικότητας). Μια τέτοια αντίληψη παρουσιάζεται μέσα από την κριτική του Φώτου Πολίτη στο περιοδικό *Πολιτεία* (1922): «Μοναδική χειμωνιάτικη διασκέδασις του Αθηναίου κατήντησεν ο κινηματογράφος. Ένα θέατρο σκιών, όπως περίπου ο Καραγκιόζης. Ο λαϊκός αυτός σκηνικός ήρως υπερτερεί, όμως, του επί της οθόνης συναδέλφου του κατά τούτο: έχει φωνήν και ομιλεί. Και η φωνή αυτή χρωματίζει την ολόμαυρην φυσιογνωμίαν του θαυμασίως. […] Η φωνή, ο λόγος, τον πλησιάζουν προς ημάς, του δίδουν έκφρασιν, ζωήν. Ο λόγος και η φωνή τον πλάθουν. Το σχήμα της μαύρης σκιάς του και η κουβέντα του αρκούν δια να τον ίδωμεν ως ζωντανόν άνθρωπον, συμπληρούντες αυτόν με την φαντασίαν μας» (στο: Σολδάτος, 2004: 26).

Κατά τη μεσοπολεμική περίοδο έλαβε χώρα μία σημαντικότατη αλλαγή στον χώρο του κινηματογράφου, που έμελλε να μετασχηματίσει σε σημαντικό βαθμό την όλη εξέλιξη των οπτικοακουστικών μέσων στη συνέχεια του 20ού αιώνα. Πρόκειται για τη προσθήκη ήχου στην κινηματογραφική ταινία, κατ' αρχάς μέσω ενός δίσκου φωνογράφου, ο οποίος συγχρονιζόταν μηχανικά με τις κινούμενες εικόνες (*sound-on-disk*), και αργότερα μέσω της ηλεκτρικής ηχογράφησης, με την ενσωμάτωση της μονοφωνικής ηχητικής μπάντας δίπλα στο οπτικό κανάλι, εγγεγραμμένων και των δύο στο φυσικό μαγνητικό υλικό της κινηματογραφικής ταινίας (*sound-on-film*) σε παράλληλη κάθετη διάταξη.[5] Εν τέλει, η νέα τεχνολογία *sound-on-film* επικράτησε των λοιπών τεχνικών προτάσεων και βελτιώσεων στον ήχο και έγινε το πλέον αποδεκτό μοντέλο ηχητικής πλαισίωσης κινηματογραφικών ταινιών, οδηγώντας σχεδόν άμεσα στη υιοθέτηση συγκεκριμένων ηχητικών υποδομών στα κινηματογραφικά στούντιο διεθνώς. Η χρήση του οπτικού κινηματογραφικού ήχου (optical sound), όπως ονομάστηκε το εν λόγω σύστημα, επεκτάθηκε στην παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών ως μια ιδιαίτερα πρακτική διαδικασία, καθώς καθιστούσε δυσκολότερο τον αποσυγχρονισμό της εικόνας από τον ήχο αλλά και την καταστροφή του ίδιου του

[5] Περισσότερα στοιχεία για τις τεχνολογίες *sound-on-disk* και *sound-on-film* αλλά και εν γένει για την είσοδο του ήχου στον κινηματογράφο μπορεί κανείς να αναζητήσει στις μελέτες των Williams (1992), Eyman (1997) και Crafton (1999), οι οποίες αναφέρονται κατά κύριο λόγο στην αμερικάνικη κινηματογραφική παραγωγή της πρώιμης χολιγουντιανής παράδοσης.

ηχητικού υλικού. Ως επακόλουθο, στη λογική του συγκεκριμένου προτύπου στηρίχθηκε και η εξέλιξη της κινηματογραφικής ηχητικής κάλυψης και αναπαραγωγής.

Τη συγκεκριμένη περίοδο, τόσο η ελληνική νομοθεσία περί κινηματογράφου όσο και η συστηματοποίηση των τεχνικών προδιαγραφών δεν ενθάρρυναν τη δημιουργία νέων ταινιών εντός της χώρας, με συνέπεια ένα σημαντικό κομμάτι της παραγωγής να διενεργείται στο εξωτερικό, κυρίως στα αιγυπτιακά, τούρκικα και γερμανικά στούντιο. Έτσι, λοιπόν, η καθιέρωση του ήχου στον κινηματογράφο είχε ως συνέπεια την εμφάνιση ενός νέου συστήματος κινηματογραφικών στούντιο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, γεγονός το οποίο τις περισσότερες φορές κατεύθυνε τις ελληνικές παραγωγές στη λύση της αξιοποίησης των τεχνικά αρτιότερων αιθουσών του εξωτερικού.[6] Επιπλέον, η επιβολή της μεταξικής δικτατορίας (1936-1941) και η πολιτική αστάθεια δημιούργησαν δυσμενείς πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, και οδήγησαν την κινηματογραφική παραγωγή σε ύφεση, με αποτέλεσμα πολλές ελληνικές κινηματογραφικές εταιρείες να αναγκαστούν να σταματήσουν τη λειτουργία τους κυρίως για οικονομικούς λόγους αλλά και γιατί δεν διέθεταν τα μέσα για να αντεπεξέλθουν στις νέες τεχνολογικές απαιτήσεις του ηχητικού κινηματογράφου, ο οποίος μόλις πρόσφατα είχε κάνει την εμφάνισή του. Η αποτυχία των ελληνικών κινηματογραφικών εταιρειών παραγωγής να δημιουργήσουν τις δικές τους (επιτυχημένες εμπορικά) ηχητικές ταινίες οδήγησε και στην αδυναμία τους να ανταγωνιστούν τις ξενόφερτες – αμερικάνικες κυρίως – ταινίες. Ο γνωστός σκηνοθέτης Ορέστης Λάσκος λέει χαρακτηριστικά: «Όλες οι ταινίες, όσες γυρίσθηκαν στην Ελλάδα, μπορεί κανείς να πη ότι έγιναν με αίμα. Θα μπορούσαμε να κάνουμε πολλά πράγματα, αν δεν ενεφανίζετο το φιλμ-παρλάν, το οποίο μας έδεσε τα χέρια και μας ετσάκισε» (στο: Δελβερούδη, 2000: 391-392).

Όπως υπογραμμίζει ο Franklin Hess, οι πρώτες ελληνικές ηχητικές ταινίες, παρά τις όποιες διαφορές τους, μοιράστηκαν από κοινού ένα στοιχειώδες χαρακτηριστικό: το περιεχόμενό τους βασίστηκε σε θεματικές που συνδέονταν με τον ελληνικό πολιτισμό, όπως, για παράδειγμα, με ποικίλα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, με κοινωνικές περιστάσεις αλλά και με σκηνές από τον σύγχρονο τρόπο ζωής (Hess, 2000: 18). Φέρνοντας κοντά τις κινούμενες εικόνες με τον ήχο, όπως επίσης την ανθρώπινη ομιλία με τη μουσική επένδυση (ως συνέπεια της ανάπτυξης νέων τεχνολογιών στον κινηματογράφο και της συνακόλουθης παγκόσμιας εξάπλωσής τους), το κινηματογραφικό μέσο καλλιέργησε μια ιδιαίτερη διαπολιτισμική δυναμική, σε αντίθετη κατεύθυνση προς την εθνοκεντρική και ηθολογική προσέγγιση άλλων καλλιτεχνικών ή φιλολογικών δημιουργημάτων. Επιπροσθέτως, ο συγκεκριμένος κοσμοπολίτικος τρόπος παραγωγής βρέθηκε σε αντιδιαστολή προς την προσήλωση των ελληνικών ταινιών σε παραδοσιακά, λαϊκά και δημοφιλή θέματα, διαμορφώνοντας ένα αμφίσημο αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο δράσης στον χώρο των καλών τεχνών και του πολιτισμού ευρύτερα. Κατά σειρά παραγωγής, οι ταινίες *Αστέρω* (1929), *Οι απάχηδες των Αθηνών* (1930) και *Φίλησέ με, Μαρίτσα* (1930) θεωρούνται τα πρώτα ελληνικά φιλμ με συγχρονισμένο ήχο, ο οποίος ακουγόταν από δίσκο γραμμοφώνου, ενώ οι ταινίες *Η γροθιά του σακάτη* (1930) και *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) ήταν οι πρώτες που το ντουμπλάρισμά τους είχε γίνει στο εξωτερικό, με ήχο αποτυπωμένο στο σελιλόιντ (Σολδάτος, 1999: 38 και Μυλωνάς, 2001: 25). Όπως και στην περίπτωση των παλαιότερων βωβών ταινιών, η επιθυμητή αντιστοίχιση μεταξύ εικόνας και ήχου είναι περισσότερο αποτέλεσμα συμπτώσεων παρά αυστηρών υπολογισμών. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από μια σχετική κριτική της εποχής: «Το ηχητικό μέρος της ταινίας δεν είνε ικανοποιητικό, αν εξαιρέσωμε την καλή εκτέλεση της μουσικής υπόκρουσης και

[6] Για την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή στο Μεσοπόλεμο, βλ. Αρκολάκης (2009: 177-201).

την ανάλογη απόδοσή της. Τα τραγούδια, έξαφνα, δεν παρουσιάζουνε κανένα συγχρονισμό με την κίνηση του ηθοποιού πάνω στην οθόνη» (στο: Σολδάτος, 2004: 74).

Ως πολύπλευρο πολιτισμικό φαινόμενο που διαμορφώνεται και επηρεάζεται από ποικίλους καλλιτεχνικούς, τεχνολογικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς και ιδεολογικούς παράγοντες, ο κινηματογράφος βρίσκεται συνεχώς σε μια δυναμική κατάσταση, σε μια αδιάκοπη μεταλλαγή. Αυτή η διάσταση του φαινομένου συχνά παραβλέπεται από τους αναλυτές και τους κριτικούς του. Ειδικότερα, μάλιστα, στην περίπτωση της ελληνικής μεσοπολεμικής κινηματογραφίας πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η οργάνωση και συστηματοποίησή της με αφετηρία την εμφάνιση του ήχου αποτέλεσε ριζική και – σε μεγάλο βαθμό – αναγκαστική αλλαγή, καθώς ο ελληνικός κινηματογράφος προσπαθούσε να εφαρμόσει βελτιωμένες τεχνολογίες, ενώ δεν είχε ενσωματώσει πλήρως παλαιότερες. Μολονότι η κρατική πολιτική δεν ευνοούσε την εγχώρια παραγωγή, η φωνοληψία στο εξωτερικό ήταν οικονομικά ασύμφορη. Ο κινηματογράφος εξακολουθούσε να παραμένει ένα θέαμα της μεσοαστικής τάξης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του συνολικού (δυνάμει κινηματογραφικού) κοινού ήταν αναλφάβητο και οικονομικά ασθενές, γεγονός το οποίο καθιστούσε προβληματική την παρακολούθηση των ταινιών. Η οικονομική και πολιτική αστάθεια οδήγησε την ελληνική κοινωνία σε γενικευμένη κρίση, που κορυφώθηκε με τη δικτατορία του Μεταξά. Η κατάσταση επηρέασε σαφώς την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, η οποία συρρικνώθηκε αισθητά. Στις αρχές της δεκαετίας του ’30, ο ηχητικός κινηματογράφος υπερισχύει πλέον του βωβού ολοκληρωτικά, όπως μας πληροφορεί το περιοδικό *Παρλάν* (1931): «Η επικράτησις του ομιλούντος είναι πλήρης. Αι βωβαί ταινίαι δεν έχουν πλέον θιασώτας και οι τελευταίοι φίλοι των ελαττούνται σιγά-σιγά. Το κοινόν συνήθισε μέσα σε τρία χρόνια τόσον πολύ να ακούη τας σκιάς να ομιλούν, ώστε του φαίνεται πλέον κάτι εντελώς ακατανόητον η έλλειψις της φωνής από μίαν ταινίαν» (στο: Ηλιάδης, 1960: 39).

Οι έλληνες κινηματογραφικοί συνθέτες του Μεσοπολέμου, με σημαντικότερους τον Κώστα Γιαννίδη, τον Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, τη Σωτηρία Ιατρίδου και τον Γιάννη Κυπαρίσση, προτιμούσαν την τραγουδιστική επένδυση των ταινιών. Ο Γιώργος Βιτάλης είναι εκείνος που εισήγαγε τη συμφωνική κινηματογραφική μουσική, σύμφωνα με τα πρότυπα του κλασικού αμερικάνικου παραδείγματος, σε αντιπαράθεση με τα τραγούδια που διακόπτουν την ορχηστρική υπόκρουση. Ο καταμερισμός της εργασίας με στόχο την παραγωγή κινηματογραφικής μουσικής οδηγούσε, ενίοτε, στην αμοιβαία συνεργασία ανάμεσα σε δύο συνθέτες. Σε αυτή την περίπτωση, ο ένας συνέθετε τις βασικές μελωδίες ή/και τα τραγούδια, ενώ ο άλλος αναλάμβανε τη δημιουργία της ορχηστρικής μουσικής, τις διασκευές, τις προσαρμογές και τις ενορχηστρώσεις, καθώς και τη διεύθυνση της ορχήστρας. Ως παράδειγμα λειτουργίας της μουσικής στα ηθογραφικά ιστορικά έργα του πρώιμου ηχητικού ελληνικού κινηματογράφου έχει αναλυθεί σε προηγούμενες μελέτες το ηχοτοπίο της ταινίας *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) από τον Franklin Hess (2000: 25-30), τον Κώστα Μυλωνά (2001: 25-26) και την Παναγιώτα Μήνη (2006). Η μουσική επένδυση της ταινίας, για την οποία υπεύθυνος εμφανίζεται ο γνωστός επτανήσιος συνθέτης Διονύσιος Λαυράγκας, περιλαμβάνει ένα *pot-pourri* με *a cappella* μουσικά έργα διαφόρων ειδών, από ελληνικά δημοτικά και δημοτικοφανή μέχρι κλασικά δυτικοευρωπαϊκά. Ο Hess εξετάζει το θέμα του ήχου στην ταινία μέσα από το πρίσμα της μετάβασης του κινηματογράφου από τη βωβή στην ηχητική πραγματικότητα της (ελληνικής) μοντερνικότητας, ο Μυλωνάς σχολιάζει μεν αρνητικά την αισθητική της μουσικής της ταινίας, ως «μουσικό συνονθύλευμα» που δύσκολα γίνεται κατανοητό, αναφέρεται δε στον τελετουργικό ρόλο που διατηρεί η κινηματογραφική μουσική αυτής της περιόδου, ενώ η Μήνη εντάσσει την ταινία και τη μουσική της στο κινηματογραφικό πλαίσιο παραγωγής τους, προσδίδοντάς τους ιστορική τεκμηρίωση και πολιτισμική ερμηνεία.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το ελληνικό σινεμά της εποχής οδηγήθηκε σε μαρασμό και, ακολούθως, η παραγωγή μετανάστευσε στην Αίγυπτο, εκεί όπου είχε βρει καταφύγιο το καλλιτεχνικό δυναμικό του θεάτρου και του κινηματογράφου. Η μεγάλη ελληνική παροικία στην Αίγυπτο και οι υψηλές τεχνικές προδιαγραφές των αιγυπτιακών στούντιο ευνόησαν τη δημιουργία ενός αριθμού ταινιών εκτός των ελληνικών συνόρων. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, η πολυπολιτισμική και κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια αποτελούσε το επίκεντρο της αιγυπτιακής καλλιτεχνικής καινοτομίας – σημαντικότερο ακόμα και από το ίδιο το Κάιρο. Το λιμάνι ως εμπορικός σταθμός αλλά και η διάδραση μεταξύ ανθρώπων προερχόμενων από διαφορετικές (συχνά αντιπαρατιθέμενες) κουλτούρες συνέθεταν ένα πολιτισμικό μωσαϊκό πληθυσμών και ένα περιβάλλον άνθησης της επιχειρηματικότητας και της ελεύθερης δημιουργικότητας. Βέβαια, στο εσωτερικό επίπεδο των μειονοτήτων που ζούσαν στην περιοχή παρουσιαζόταν συχνά και σε ισχυρό βαθμό το στοιχείο της εθνικής, ιδεολογικής και θρησκευτικής διαφοροποίησης στην προσπάθεια να καλυφθεί η ανάγκη της ενδότερης συνοχής των εν λόγω κοινοτήτων. Οι Έλληνες της Αλεξάνδρειας στα τέλη της δεκαετίας του ’30 αριθμούσαν περίπου 40.000 – σχεδόν οι μισοί από όλους τους Έλληνες που ζούσαν στην Αίγυπτο (Kitroeff, 1989: 13-14). Ασχολούνταν με τους τομείς των υπηρεσιών και του εμπορίου και αρκετοί από αυτούς δραστηριοποιήθηκαν στον ευρύτερο χώρο του κινηματογράφου. Μαζί με τους Αιγύπτιους και τους Έλληνες υπήρξαν και πολλοί Ιταλοί, Εβραίοι, Σύριοι και Αρμένιοι, που εργάστηκαν τόσο ως παραγωγοί και διανομείς ταινιών όσο και ως σκηνοθέτες και τεχνικοί στα κινηματογραφικά στούντιο (βλ. Αρκολάκης, 2009: 191-194). Αν ορίσουμε τον κοσμοπολιτισμό, σε μία από τις απλούστερες μορφές του, ως προσαρμογή στον μοντέρνο δυτικό τρόπο ζωής που είναι δυνατόν να περιλαμβάνει ένα κράμα ποικίλων νοοτροπιών, αντιλήψεων και συνηθειών μέσα από τη συνύπαρξη και την αλληλοκατανόηση μεταξύ ατόμων διαφορετικών εθνοτήτων (ανεξάρτητα από πολιτισμικές και άλλες αντιθέσεις), η Αλεξάνδρεια του Μεσοπολέμου, μαζί με τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί σημαίνον κοσμοπολιτικό κέντρο της Μεσογείου.[7]

Η *Προσφυγοπούλα* (1938) ήταν μία από τις έξι κινηματογραφικές παραγωγές που γυρίστηκαν (κατά το μεγαλύτερο μέρος τους) στην Αίγυπτο, από το 1937 ώς και το 1943, για τις οποίες εργάστηκαν από κοινού Έλληνες, Αιγύπτιοι, Ιταλοί και άλλων εθνικοτήτων συντελεστές.[8] Οι εσωτερικές σκηνές κινηματογραφήθηκαν στην Αλεξάνδρεια, ενώ τα εξωτερικά πλάνα γυρίστηκαν στην Ελλάδα (στα Μετέωρα, τα Τέμπη και τη Λάρισα) από τον διακεκριμένο σκηνοθέτη Togo Mizrahi. Πρόκειται ουσιαστικά για κινηματογραφική προσαρμογή θεατρικού έργου του γνωστού συγγραφέα και σεναριογράφου Δημητρίου Μπόγρη. Η ταινία σημείωσε μεγάλη εμπορική επιτυχία, καθώς έκοψε περισσότερα από 23.000 εισιτήρια κατά την πρώτη προβολή της, διαφημιζόμενη ευρέως ως «μία θαυμάσια φωνοταινία» – φράση η οποία αποτυπώθηκε στο ζενερίκ της. Το 1939 παρουσιάστηκε και στο θέατρο Μαϊάμι της Νέας Υόρκης με ελληνικούς διαλόγους αλλά χωρίς αγγλικούς υπότιτλους. Στην Ελλάδα εξακολούθησε να προβάλλεται έως και τη δεκαετία του ’50 σε πολλές αίθουσες της επαρχίας. Από τις ταινίες της αιγυπτιακής περιόδου του ελληνικού κινηματογράφου, η *Προσφυγοπούλα* είναι η μοναδική που σώζεται ώς τις μέρες μας (Αρκολάκης, 2009: 197).

[7] Η πολιτική κατάσταση στην Αίγυπτο εκείνη την περίοδο χαρακτηρίστηκε από την υπογραφή της Αγγλο-αιγυπτιακής Συνθήκης (1936), η οποία διεύρυνε την ανεξαρτησία της χώρας, περιορίζοντας τα αγγλικά στρατεύματα στη διώρυγα του Σουέζ και οδηγώντας την Αίγυπτο στην Κοινωνία των Εθνών, τον αμέσως επόμενο χρόνο.

[8] Εκτός από την *Προσφυγοπούλα*, οι ταινίες αυτές ήταν οι εξής: *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* (1937), *Αρραβών μετ’ εμποδίων* (1938), *Όταν ο σύζυγος ταξιδεύη* (1938), *Αγνούλα* (1939) και *Καπετάν Σκορπιός* (1943).

Λανσάροντας δημοφιλείς έλληνες ηθοποιούς κατ' αρχάς στις ελληνικές κοινότητες της Αιγύπτου, οι ελληνο-αιγυπτιακές ταινίες προωθούνταν στη συνέχεια στην ελληνική αγορά. Ο δημιουργός της *Προσφυγοπούλας*, Togo Mizrahi, ένας ιταλο-εβραίος παραγωγός που ζούσε στην Αίγυπτο, θεωρείται ο «πατέρας» του αλεξανδρινού κινηματογράφου και συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη εν γένει της αιγυπτιακής κινηματογραφίας, κατά την περίοδο που αργότερα ονομάστηκε «χρυσή εποχή του αιγυπτιακού κινηματογράφου».[9] Οι ιδιοκτήτες και διαχειριστές των αιγυπτιακών κινηματογραφικών στούντιο της εποχής ήταν πολύπλευροι καλλιτέχνες, οι οποίοι συνήθως δρούσαν, διεύθυναν και επέβλεπαν ταυτόχρονα όλες τις τεχνικές και τις δημιουργικές φάσεις της παραγωγής. Από την άλλη μεριά, ήταν συνηθισμένο φαινόμενο για τους ελληνικούς θιάσους να ολοκληρώνουν κάθε θεατρική σεζόν τους με μία μεγάλη καταληκτική περιοδεία σε χώρες του εξωτερικού, παρουσιάζοντας τα έργα τους στις τοπικές ελληνικές κοινότητες της διασποράς.[10] Στο πλαίσιο αυτό, το 1937 ο Mizrahi συνάντησε τον θίασο των αδελφών Άννας και Μαρίας Καλουτά και του Παρασκευά Οικονόμου κατά την περιοδεία τους στην Αίγυπτο και τους πρότεινε να γυρίσουν μία μεταφρασμένη στα ελληνικά εκδοχή του κινηματογραφικού σεναρίου της πρόσφατης αιγυπτιακής ταινίας *Dr. Farahat* (1935) που είχε σκηνοθετήσει ο ίδιος, υπό τον νέο τίτλο *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* (1937).[11] Η επιτυχία της συγκεκριμένης ταινίας φαίνεται ότι προκάλεσε ανταγωνισμό. Έτσι, το 1938 η Σοφία Βέμπο, αναδυόμενη ηθοποιός και τραγουδίστρια στο ελληνικό θέατρο και την ελληνική μουσική σκηνή, και η θεατρική ομάδα της, που βρίσκονταν στην Αλεξάνδρεια για να εμφανιστούν στο καμπαρέ Grand Trianon, προσέγγισαν τον Mizrahi προκειμένου να αναλάβει τη σκηνοθεσία, τη σεναριακή διασκευή και την παραγωγή της ταινίας *Η προσφυγοπούλα*, ενώ αυτός ήταν ήδη έτοιμος να ξανασυνεργαστεί με τις αδελφές Καλουτά. Τη διεθνή διανομή της ταινίας είχε αναλάβει η Selection Behna Films (των αδελφών Michael και George Behna), μία εκ των σημαντικότερων αιγυπτιακών κινηματογραφικών εταιρειών, την κινηματογράφηση ο εξαιρετικά έμπειρος Abdel Halim Nasr και την ηχοληψία ο Zampo Ladisla.

Η υπόθεση της ταινίας εξελίσσεται ως εξής: Ο Λουκάς (Μάνος Φιλιππίδης) είναι ένας πλούσιος γαιοκτήμονας που ζει ευτυχισμένος στο αγρόκτημά του στη Θεσσαλία με τη γυναίκα του Σοφία (Σοφία Βέμπο), μία σεμνή προσφυγοπούλα από τον Καύκασο, και τη μικρή κόρη τους Ρίκα (Νέλλη Μαζλούμ ή Μαζλουμίδη). Ο Χρηστάκης (Τάκης Μιζατζής), ξάδερφος του Λουκά, τυχοδιώκτης και απατεώνας από την πρωτεύουσα, έρχεται να τους επισκεφτεί μαζί με ένα ζευγάρι φίλων του. Επιδιώκοντας να αρπάξει με δόλια μέσα όσο το δυνατόν πιο πολλά χρήματα από τον Λουκά, ο Χρηστάκης πείθει τη γοητευτική φίλη του Ρίτα (Τούλα Ανζή) να φλερτάρει τον ξάδερφό του. Ο Λουκάς ερωτεύεται τη Ρίτα και απατά τη γυναίκα του. Στην προσπάθειά της να ξεπεράσει την απιστία του συζύγου της και παλεύοντας να επιβιώσει οικονομικά, η Σοφία, η οποία διαθέτει μια χαρισματική φωνή και κάνει τακτικά μαθήματα σε έναν φτωχό δάσκαλο μουσικής (Νίκος Πλέσσας), συμφωνεί να τραγουδήσει σε ένα κέντρο διασκέδασης στην Αθήνα. Η επιτυχία της στο τραγούδι την οδηγεί να εγκαταλείψει τον άντρα της και να πάρει μαζί της την κόρη τους. Όταν ο Λουκάς ανακαλύπτει ότι η Ρίτα διατηρεί και άλλη ερωτική σχέση, επιχειρεί να τη σκοτώσει και δίνει έτσι την ευκαιρία στον ξάδερφό του να τον εκβιάσει, αποσπώντας του ένα μεγάλο χρηματικό ποσό προκειμένου να μην αποκαλύψει την απόπειρα εναντίον της. Με τις τύψεις να τον βαραίνουν, ο Λουκάς αναζητά τη Σοφία και, όταν τελικά τη βρίσκει, της ζητά να τον συγχωρέσει και να γυρίσει μαζί του στο σπίτι τους στην εξοχή.

[9] Η Deborah Starr (2016: 130) χαρακτηρίζει το ύφος του Mizrahi «λεβαντίνικο κινηματογραφικό ιδίωμα».

[10] Για τις σχέσεις του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο, βλ. Μήνη (2010).

[11] Ήταν κοινή πρακτική για τις αιγυπτιακές ταινίες της περιόδου του Μεσοπολέμου το να παράγονται αυτές είτε αποκλειστικά σε ξένη γλώσσα (εκτός της αραβικής) ή να γυρίζονται σε δύο εκδοχές, σε διαφορετικές γλώσσες (Shafik, 2007: 20).

Στην πολιτιστική / καλλιτεχνική ζωή της μεσοπολεμικής μητρόπολης των Αθηνών κυριαρχούσαν οι ποικίλες ιδεολογικές αξιολογήσεις σχετικά με τη διάκριση ανάμεσα στη «σοβαρή» και την «ελαφρά» μουσική ταυτόχρονα με το ευρύτερο «γλωσσικό ζήτημα», δηλαδή την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας ή της καθαρεύουσας. Για παράδειγμα, έντονη αντιπαράθεση παρατηρούταν στους κύκλους των ελλήνων διανοουμένων και καλλιτεχνών κυρίως της αστικής ελίτ περί της υπεροχής συγκεκριμένων μουσικών στυλ και σχολών έναντι άλλων (όπως του γερμανικού έναντι του ιταλικού προτύπου), διαμάχη η οποία απτόταν της εκπολιτιστικής λειτουργίας της μουσικής ως «υψηλής τέχνης», της συστηματικής προσπάθειας για την επινόηση μιας ολοκληρωμένης ελληνικής μουσικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας και της ανάγκης για έναν ηγεμονικού τύπου έλεγχο της μουσικής πραγματικότητας (βλ. Ρωμανού, 2000: 93-115). Ο λόγος περί μουσικής αισθητικής συνδέθηκε, επιπροσθέτως, με την τάση για αναζήτηση και επαναπροσδιορισμό της «ελληνικότητας» και με την προσπάθεια επιστροφής σε παλαιότερες και απλούστερες μορφές, στις πηγές και τις ρίζες της τέχνης. Ειδικότερα, μάλιστα, η κινηματογραφική μουσική και τα τραγούδια συνδέθηκαν και με την προγενέστερη παράδοση της επιθεώρησης, της οπερέτας και του μελοδράματος. Όπως το «αληθινό» ηχοτοπίο εκτός κινηματογραφικής πραγματικότητας, η μουσική στις ελληνικές ταινίες του μεσοπολέμου συνίστατο κυρίως σε ελαφρά δημοφιλή τραγούδια και λαϊκές ή παραδοσιακές μελωδίες με συνοδεία πιάνου ή μικρού οργανικού συνόλου.

Στην *Προσφυγοπούλα*, η Βέμπο παρουσιάζει μία σειρά από πέντε νοσταλγικά τραγούδια ελαφράς μουσικής του Κώστα Γιαννίδη: τα ταγκό «Ζητώ να σε ξεχάσω» και «Σ' αγαπώ», το νανούρισμα «Κοιμήσου», το βαλς «Πόσον η ζωή είναι ωραία» και το δημοτικοφανές άσμα «Ο Γιάννος κι η Παγώνα», το οποίο τραγούδησε ζωντανά στην Αθήνα ως μέρος της επιθεώρησης *Σιλουέτα*. Τα εν λόγω τραγούδια ήταν μέρος του ήδη ηχογραφημένου σε δίσκους ρεπερτορίου της Βέμπο. Επίσης, η ταινία περιλαμβάνει μία διασκευή από τον Γιαννίδη του παραδοσιακού τραγουδιού «Σγουρός βασιλικός», που τραγουδά ο Μάνος Φιλιππίδης. Οι δημοφιλείς σκοποί και τα ελαφρά κομμάτια της ταινίας ενισχύουν τον συλλογικό και κοινοτιστικό ρόλο όσον αφορά την πρόσληψη της διηγητικής μουσικής, καθώς συνδυάζουν τη γλωσσική εξάρτηση, την προβλεψιμότητα, την τραγουδιστότητα, τη θυμητικότητα και την ενεργή φυσική εμπλοκή των θεατών κατά την προβολή.[12] Εκτός από τα τραγούδια που παρουσιάζονται ρεαλιστικά, η μη-διηγητική μουσική του Γιαννίδη αντικατοπτρίζει την αστική ελληνική μουσική ταυτότητα, έτσι όπως εκφραζόταν στη μεσοπολεμική περίοδο μέσω της εξάπλωσης του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας, του κινηματογράφου και της επιθεώρησης, των μουσικών εκδόσεων και των νέων χώρων λαϊκής μαζικής διασκέδασης, πάντοτε σε συνάρτηση με το ειδικότερο ηθικοποιητικό και διδακτικό (σε μεγάλο βαθμό δυϊστικό) αφήγημα της ταινίας.

Οι πρώτες ηχητικές ταινίες αναδεικνύουν την ανάγκη των κινηματογραφιστών και του κοινού για «ηχητικό ρεαλισμό» (sonic realism), που αφήνει αρκετό περιθώριο για την ανθρώπινη ομιλία και τον διάλογο, καθώς επίσης και για διηγητικά μουσικά επεισόδια, όπως η ρεαλιστική μουσική επιτέλεση τραγουδιών. Ωστόσο, η πρακτική αυτή περιορίζει τη μη-διηγητική χρήση της μουσικής στις ταινίες, προκειμένου να αποφευχθεί η ανάμειξη και επικάλυψη διαφορετικών μουσικών επιπέδων και να ενισχυθεί η ηχητική διαύγεια. Στη συνέχεια, βέβαια, η μη-διηγητική μουσική υπόκρουση (που είχε τις απαρχές της στην περίοδο του βωβού κινηματογράφου) άρχισε να χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο, παραπέμποντας στις πρωταρχικές της λειτουργίες ως παράγοντα συνδηλωτικού για τη δημιουργία συγκεκριμένης φαντασιακής ατμόσφαιρας στις κινηματογραφικές σκηνές, ο οποίος βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τον ρεαλισμό του συγχρονισμένου ήχου.[13]

[12] Οι ιδιότητες αυτές προσδιορίζουν τη δημοφιλή μουσική εντός φιλμικού πλαισίου (Altman, 2001: 24-25).
[13] Αντίστοιχα για τον αμερικάνικο κινηματογράφο, βλ. Neumeyer (1997) και Slowik (2014: 227).

Οι διφορούμενες προσωπικότητες που εμπλέκονται στη δημιουργία της ταινίας προβάλλουν την ποικιλότητα της μουσικής της, αναδεικνύοντας όψεις της διαμεσογειακής συνέργειας στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον της μεσοπολεμικής εποχής στην Αλεξάνδρεια και την Αθήνα. Ο Κώστας Γιαννίδης, διακεκριμένος πιανίστας, μαέστρος και συνθέτης, χρησιμοποιούσε το συγκεκριμένο ψευδώνυμο όταν έγραφε κομμάτια ελαφράς μουσικής, ενώ στα έργα του που δημιουργούσε με βάση το έντεχνο / λόγιο δυτικοευρωπαϊκό ιδίωμα εμφανιζόταν πάντα με το πραγματικό του ονοματεπώνυμο (Γιάννης Κωνσταντινίδης). Θεωρείται ο τελευταίος αξιόλογος εκπρόσωπος της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Ως πρόσφυγας από την κοσμοπολίτικη Σμύρνη, ακολούθησε σπουδές μουσικής, αρχικά στην Αθήνα και αργότερα στο Βερολίνο μαζί με τον Νίκο Σκαλκώτα, μαθητεύοντας κοντά στον θρυλικό Kurt Weill. Για περισσότερες από τρεις δεκαετίες εργάστηκε στην αθηναϊκή μουσική σκηνή, παίζοντας πιάνο και συνθέτοντας οπερέτες, επιθεωρήσεις, μουσικές κωμωδίες και δεκάδες ελαφρά τραγούδια, ενσωματώνοντας στη μουσική του ελληνικά παραδοσιακά μελωδικά και υφολογικά στοιχεία και μοντέρνους ρυθμούς και αρμονίες από τη τζαζ και τους δημοφιλείς ευρωπαϊκούς κοινωνικούς χορούς, όπως ταγκό, βαλς, φοξ-τροτ, σουίνγκ και μπολερό. Ο Αιμίλιος Σαββίδης υπήρξε πολυτάλαντος συγγραφέας, δημοσιογράφος και στιχουργός που δραστηριοποιήθηκε τόσο στην ελαφρά μουσική όσο και στο ρεμπέτικο τραγούδι. Αν και είχε γράψει στίχους για τραγούδια του «υποκόσμου», όπως το «Είμαι πρεζάκιας», χρησιμοποιώντας διάφορα ψευδώνυμα (Σαβέμ, Δέλτας και Βοσπορινός), στη συνέχεια ως αρθρογράφος και χρονικογράφος κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας καταφέρεται σθεναρά εναντίον των χασικλίδικων ασμάτων, ενώ υπεραμύνεται της λογοκρισίας. Στην ταινία *Η προσφυγοπούλα* γράφει τους στίχους των τραγουδιών «Πόσον η ζωή είναι ωραία», «Ζητώ να σε ξεχάσω» και «Κοιμήσου».



Η Σοφία Βέμπο ερμηνεύει το τραγούδι «Ζητώ να σε ξεχάσω»

Για τη Σοφία Βέμπο, το 1938 αποτέλεσε χρυσή χρονιά στην καριέρα της όχι μόνο στο μουσικό θέατρο αλλά και στον κινηματογράφο, δεδομένου ότι επρόκειτο για την πρώτη της εμφάνιση στη μεγάλη οθόνη, η οποία, όπως ήταν αναμενόμενο, σημείωσε τεράστια επιτυχία. Δύο χρόνια αργότερα η δημοφιλία της εκτοξεύθηκε με τις ζωντανές εμφανίσεις της κατά τη διάρκεια του ελληνο-ιταλικού πολέμου ως «τραγουδίστρια της νίκης», στις οποίες παρουσίαζε κυρίως πατριωτικά και σατιρικά τραγούδια. Ο Δημήτριος Μπόγρης – στο θεατρικό κείμενο του οποίου βασίστηκε η ιστορία της ταινίας – ήταν γνωστός συγγραφέας και δημοσιογράφος που ασχολήθηκε επίσης με το σενάριο και τα ραδιοφωνικά σκετς. Το σύνολο σχεδόν της παραγωγής του τοποθετείται στον χώρο της νεοελληνικής ηθογραφίας. Η Νέλλη Μαζλούμ ή Μαζλουμίδη υπήρξε αιγύπτια ηθοποιός και χορεύτρια ιταλο-ελληνικής καταγωγής. Εργάστηκε ως χορογράφος και καθηγήτρια μπαλέτου και ήταν πρωτοπόρα στην τεχνική του ανατολίτικου χορού. Ήταν ένα παιδί-φαινόμενο του αιγυπτιακού κινηματογράφου και διαφημιζόταν ως «η μικρά Ελληνίς Σίρλεϊ Τεμπλ», ενώ στη συνέχεια ίδρυσε έναν αραβικό χορευτικό θίασο που ειδικευόταν σε φολκλορικές δραματοποιήσεις του αιγυπτιακού χορού. Τέλος, ο Μάνος Φιλιππίδης, πασίγνωστος ηθοποιός του μουσικού θεάτρου, πρωταγωνιστής σε επιθεωρήσεις και λιμπρετίστας, ήταν εκείνος ο οποίος έγραψε αργότερα το σενάριο της ταινίας *Αγνούλα* (1939) των στούντιο Alevise Orfanelli, ενός κλασικού μελοδράματος που γυρίστηκε στο πλαίσιο ενός άτυπου συναγωνισμού μεταξύ των δύο εταιρειών (Mizrahi και Orfanelli).

Η *Προσφυγοπούλα* παρουσιάστηκε στο κοινό της ελληνικής κοινότητας για πρώτη φορά στις 24 Απριλίου 1938 (ανήμερα της Λαμπρής) στον αλεξανδρινό κινηματογράφο «Ίσις». Οι προβολές κράτησαν δύο εβδομάδες και, στη συνέχεια, η επιτυχημένη πορεία της μεταφέρθηκε στο Κάιρο. Στην Ελλάδα παίχτηκε τον Οκτώβριο του ίδιου έτους σε επτά αίθουσες της πρωτεύουσας, ενώ τον Νοέμβριο ανέβηκε στη Θεσσαλονίκη (Μοντέζ, 2007: 79-82). Θερμότατα σχόλια για τη μουσική της ταινίας αναφέρει μία κριτική του περιοδικού *Το Τραγούδι*: «Διά την μουσικήν του έργου που εγράφη από τον δημοφιλέστερον Έλληνα συνθέτην Κώσταν Γιαννίδην, θα έπρεπε το Περιοδικό μας να διαθέσει σελίδες ολόκληρες. Ο Γιαννίδης έδωσε με τα ωραία του μοτίβα μια ιδιαίτερη κίνησι σ' όλο το φιλμ. Ιδίως το βαλς "Πόσον η ζωή είναι ωραία", το "Ζητώ να σε ξεχάσω" και το "Νανούρισμα" που άριστα εκτελούνται από την ίδιαν την Βέμπο είναι σωστά αριστουργήματα της ελαφράς μουσικής παραγωγής του 1938 και ασφαλώς θα τραγουδηθούν και εις το εξωτερικόν ακόμη». Περαιτέρω, εκθέτει απόψεις για τη στιχουργική των τραγουδιών που ακούγονται στην ταινία: «Οι στίχοι των τραγουδιών οφείλονται εις τον αρχισυντάκτην του περιοδικού μας κ. Αιμ. Σαββίδην όστις σύμφωνα με την υπόθεσιν του όλου μουσικού ηθογραφήματος έγραψε λόγια διαφορετικά από τα κοινότατα τραγούδια που βαρέθηκε πια ν' ακούη και να τραγουδά ο κόσμος» ("Κινηματογραφικά", 1938: 9).

Στρέφοντας την προσοχή στις εμβρυϊκές μουσικές-κινηματογραφικές πρακτικές του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου, σε αντίθεση πάντως με ό,τι ο Hess υποδεικνύει ως μετάβαση από την άηχη στην ηχητική νεωτερικότητα (γιατί μπορεί ο κινηματογράφος να ήταν «άφωνος», αλλά ποτέ δεν υπήρξε «σιωπηλός»), μπορούμε να θεωρήσουμε το συγκεκριμένο φαινόμενο ως ένα είδος μουσικού *bricolage* – διαδικασία που ενσωματώνει με λειτουργικό τρόπο πολυποίκιλα προσιτά μουσικά συστατικά για την κατασκευή νέων οπτικοακουστικών τεχνημάτων. Ως εκ τούτου, οι πρακτικές αυτές δεν αποτελούν απλά μία πρόχειρη συναρμογή μέσω τυχαίων αυτοσχεδιασμών, αλλά επαναπροσδιορίζουν τις μουσικές οντότητες, άλλοτε κοντά και άλλοτε μακριά από το αρχικό τους καλλιτεχνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, προσδίδοντάς τους καινούρια υπόσταση μέσω της λειτουργίας της κινηματογραφικής αναπαραστατικής αφήγησης και διατηρώντας – σχεδόν πάντοτε – τις πρότερες διακειμενικές συνεκδοχές τους.

Βιβλιογραφία

Αρκολάκης, Μανόλης (2009): *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, διδακτορική διατριβή, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα (2003): "Κινηματογράφος", στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος (1922-1940)*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, σ. 379-399.

Ηλιάδης, Φρίξος (1960): *Ελληνικός κινηματογράφος (1906-1960)*, Αθήνα: Φαντασία.

Καιροφύλας, Γιάννης (1984): *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Φιλιππότης.

"Κινηματογραφικά" (1938): *Το Τραγούδι* 44, σ. 8-9.

Κωνσταντοπούλου, Φωτεινή (επιμ.), (2000): *Κινηματογραφικό αρχείο*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Λιάκος, Αντώνης (1990): "Ζητούμενα ιδεολογίας της Γενιάς του τριάντα", *Κοινωνία και Θεωρία* 3, σ. 7-22.

Μήνη, Παναγιώτα (2006): "Συνδυάζοντας το ελληνικό με το ευρωπαϊκό στοιχείο και στοχεύοντας σε ένα ευρύ κοινό: *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) της Ολύμπια Φιλμ", *Τα Ιστορικά* 23/44, σ. 161-180.

_____ (2010): "Η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου και το ελληνικό θέατρο", στο: Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ώς τη μεταπολεμική εποχή*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 521-530.

Μοντέζ, Ανδρέας (2007): *Σοφία Βέμπο: Η γυναίκα-θρύλος*, Αθήνα: Ευσταθιάδης.

Μυλωνάς, Κώστας (2001): *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Κέδρος.

Ρωμανού, Καίτη (2000): *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, Αθήνα: Κουλτούρα.

Σακελλαρόπουλος, Θεόδωρος (1991): *Οικονομία, κοινωνία, κράτος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: Πληροφόρηση.

Σολδάτος, Γιάννης (1999): *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-1967)*, Αθήνα: Αιγόκερως.

_____ (2004): *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Ντοκουμέντα (1900-1970)*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Τζιόβας, Δημήτρης (1989): *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Χατζηιωσήφ, Χρήστος (επιμ.), (2003): *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος (1922-1940)*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Altman, Rick (2001): "Cinema and Popular Song: The Lost Tradition", στο: Pamela Robertson Wojcik και Arthur Knight (επιμ.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Ντάρχαμ και Λονδίνο: Duke University Press, σ. 19-30.

Crafton, Donald (1999): *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound (1926-1931)*, Μπέρκλεϊ: University of California Press.

Eyman, Scott (1997): *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution (1926-1930)*, Νέα Υόρκη: Simon and Schuster.

Hess, Franklin (2000): "Sound and the Nation: Rethinking the History of Early Greek Film Production", *Journal of Modern Greek Studies* 18/1, σ. 13-36.

Karalis, Vrasidas (2012): *A History of Greek Cinema*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum.

Kitroeff, Alexander (1989): *The Greeks in Egypt (1919-1937): Ethnicity and Class*, Λονδίνο: Ithaca Press.

Neumeyer, David (1997): "Source Music, Background Music, Fantasy and Reality in Early Sound Film", *College Music Symposium* 37, σ. 13-20.

Shafik, Viola (2007): *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*, Κάιρο και Νέα Υόρκη: The American University in Cairo Press.

Slowik, Michael (2014): *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era (1926-1934)*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Starr, Deborah (2016): "In Bed Together: Coexistence in Togo Mizrahi's Alexandria Films", στο: Rebecca Bryant (επιμ.), *Post-Ottoman Coexistence: Sharing Space in the Shadow of Conflict*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Berghahn Books, σ. 129-156.

Vitti, Mario (1982): *Η Γενιά του τριάντα: Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα: Ερμής.

Williams, Alan (1992): "Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema", στο: Rick Altman (επιμ.), *Sound Theory, Sound Practice*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, σ. 126-137.

ΜΑΡΙΑ ΦΩΣΚΑΡΙΝΑ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ

Γιώργος Κωνστάντζος

Πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια, ξεφυλλίζοντας ένα δεμένο τόμο με ελληνικά τραγούδια των αρχών του 20ου αι. στην Εθνική Βιβλιοθήκη, συνάντησα συσταχωμένο και ένα τραγούδι με τίτλο *Le Regret des Hellènes*, scène pour voix de ténor ou soprano. Poésie de Jules Pothé, musique de Mario Foscarina, Paris, Marcel Colombier. Το φωτογράφησα με σκοπό να το εντάξω στην έκδοση με Φιλελληνικά τραγούδια που ετοίμαζα. Όταν αργότερα, για τις ανάγκες του βιβλίου μου, προσπάθησα να βρώ και άλλες πληροφορίες για τον συνθέτη, δεν κατάφερα σχεδόν τίποτε. Στον ιστότοπο της Bibliothèque Nationale de France όπου υπήρχαν κάποια έργα του, παρατήρησα ότι μερικά από αυτά είχαν ως όνομα συνθέτη Marie Foscarina. Ξανασυνάντησα αυτό το όνομα στο βιβλίο της ομάδας της κυρίας Καίτης Ρωμανού *Η Ελληνική Μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες*.[1] Η Foscarine (Damaschinó) Marie είχε συμμετάσχει στον μουσικό διαγωνισμό των Γ' Ολυμπίων με τέσσερα τραγούδια και είχε λάβει ως βραβείο αργυρό νομισματόσημο Α' τάξεως. Στην συναυλία της 22.5.1883 της Δ' Ζαππείου Ολυμπιάδας εκτελέστηκε το φωνητικό ντουέττο της *Η Χελιδών* το οποίο και εκθειάζει ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης στο *Δελτίον της Εστίας*.[2] Επίσης και η κυρία Αύρα Ξεπαπαδάκου αναφέρει είδηση από την *Νέα Εφημερίδα* ότι στο Παρίσι διαπρέπει η Ελληνίς συνθέτρια με το ψευδώνυμο Mario Foscarina.[3] Στην Αθήνα διαφημίζονταν έργα της προς πώληση.[4] Αναφέρονται και εκτελέσεις έργων της σε προγράμματα του Ωδείου Αθηνών, όπου η συνθέτις είχε αφιερώσει κάποια από αυτά.[5] Σε πρόσφατη συναυλία στο Ίδρυμα Θεοχαράκη ερμηνεύτηκε από την κυρία Ρόζα Πουλημένου ένα τραγούδι της, το *Nouvelle chanson* (σε ποίηση Victor Hugo) και το πρόγραμμα περιείχε μερικές πληροφορίες γι' αυτήν από τον καθηγητή Κώστα Καρδάμη, κυρίως για την σχέση της με τον διάσημο γιατρό αδελφό της Φραγκίσκο Θεόδωρο Δαμασκηνό.

Αυτό έδωσε αφορμή στο φίλο ερευνητή Θωμά Ταμβάκο να μου θυμίσει την Foscarina και να προτείνει να συγκεντρώσουμε τα έργα της στο πλαίσιο της προσπάθειας συγκέντρωσης και ψηφιοποίησης έργων Ελλήνων συνθετών στην οποία έχουμε επιδοθεί τα τελευταία χρόνια μαζί και με τον Αθανάσιο Τρικούπη, σε συνεργασία με το Ε.Κ.Π.Α. και τον καθηγητή Νίκο Μαλιάρα. Όταν όμως ζητήσαμε από το Département de Musique της Bibliothèque Nationale de France να μας στείλουν τα δεκάδες έργα της

[1] Καίτης Ρωμανού, Μαρίας Μπαρμπάκη και Φώτη Μουσουλίδη, *Η Ελληνική Μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, σ. 35.

[2] *Δελτίον της Εστίας*, τ. 336 (5.6. 1883), σ. 1-2. Στο Μ. Μπαρμπάκη, *Όψεις της Μουσικής Ζωής στα* Ελληνικά *Αστικά Κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αι.* Κεφ. Ε': Συναυλιακή ζωή και εορταστικές εκδηλώσεις στην Αθήνα το β΄ μισό του 19ου αιώνα.

[3] *Νέα Εφημερίδα* (20.10.1887), σ. 3. Στο: Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Χαρίκλεια Νταρκλέ: Το γαλλικό της ντεμπούτο», *Παράβασις* 9, σ. 305-322.

[4] *Παρνασσός*, Μηνιαίον Περιοδικόν Σύγγραμμα. 1872. σ. 816 (*La Capricieuse*, *Rappelle toi*), σ. 864.

[5] Συγκεκριμένα στις 28.2.1882 εκτελέστηκαν τα τραγούδια *L'enfant* (σε μτφ. Αλέξανδρου Κατακουζηνού) και το *Nouvelle Chanson*, από την Δέσποινα Βλαχάκη, καθώς και το *Le regret des Hellènes* από την Αδέλη Βέσελ. Στις 22.5 και στις 12.6.1883 εκτελέστηκε το ντουέττο *Χελιδών* (εν αρχαία ελληνική γλώσση) από τους Κλεοπάτρα Ιωαννίδου και Δημήτριο Ρόδιο. Ευχαριστώ την κα Στέλλα Κουρμπανά για τις πολύτιμες πληροφορίες.

Foscarina που έχουν πλέον αναρτήσει στον κατάλογό τους, μας το αρνήθηκαν με τη δικαιολογία ότι δεν γνώριζαν το έτος θανάτου της και πιθανόν να υπάρχουν δικαιώματα. Αναγκάστηκα τότε, για να τους αποδείξω ότι τα έργα της είναι Public Domain, να αναζητήσω ξανά, μετά από χρόνια, στοιχεία για την συνθέτρια σε ένα διαδίκτυο το οποίο ήταν πλέον κατάμεστο από χρήσιμες πληροφορίες κάθε είδους γι αυτήν. Έτσι σκέφτηκα ότι είναι καιρός να προσπαθήσουμε να συγκεντρώσουμε ό,τι είναι δυνατόν για τη ζωή της και το έργο της σε μια πρώτη βιογραφία που σίγουρα θα διανθιστεί και με άλλες πληροφορίες στο μέλλον.

Η συγκέντρωση των έργων της Φωσκαρίνας έγινε κυρίως με αρκετά δαπανηρή αγορά αντιγράφων από τη Bibliothèque Nationale de France. Μετά την αγορά από την BNF ασπρόμαυρων και με χαμηλή ανάλυση αντιγράφων, τα περισσότερα έργα της αναρτήθηκαν στην Gallica έγχρωμα και σε υψηλή ανάλυση. Έκτός από αυτά, ένα έργο αγοράστηκε από την Bibliothèque Royale de Belgique, ένα μας παρείχε η Académie Francis Poulenc και ελάχιστα έργα βρέθηκαν στο διαδίκτυο. Απευθυνθήκαμε και σε πανεπιστημιακούς φορείς οι οποίοι όμως δεν ανταποκρίθηκαν. Τέλος, οι εκδοτικοί οίκοι που τύπωσαν τα έργα της έχουν κλείσει, το ίδιο και οι ανάδοχες εταιρείες που αγόρασαν τα αρχεία τους. Για ό,τι δεν βρέθηκε απομένει να γίνει έρευνα σε ιδιωτικές συλλογές και παλαιοβιβλιοπωλεία. Μια άλλη πιθανότητα είναι να βρεθεί υλικό στα αρχεία παλαιών ορχηστρών και στρατιωτικών φιλαρμονικών, μια και έργα της παρουσιάστηκαν πολλές φορές σε πανηγυρικές εκδηλώσεις εθνικών εορτών, διεθνών εκθέσεων κλπ.

Η Marie Foscarine Damaschinó γεννήθηκε στις 21.1.1850. Αυτό το πληροφορούμαστε από τις καταθέσεις για λογαριασμό της στο Caisse d' Epargne (Κουμπαρά της Αποταμίευσης, όπως θα λέγαμε εμείς).[6] Στις 30.8.1898 παντρεύτηκε τον Octave François Keller (1837-1931),[7] γιο του συμβολαιογραφου Charles Keller και της Octavie Sauvage, με καταγωγή από το Στρασβούργο, επιθεωρητή των μεταλλείων, μέλος της Λεγεώνος της Τιμής και συγγραφές πολλών τεχνικών βιβλίων.

Στην καταχώριση του γάμου της αναφέρεται το όνομα του πατέρα της Σπυρίδωνος Δαμασκηνού και της μητέρας της Caroline de Ceiriny (?). Ο πατέρας της ήταν Κερκυραίος μεγαλέμπορος και είχε αναλάβει τις προμήθειες του γαλλικού εκστρατευτικού σώματος στην Πελοπόννησο το 1827-8. Στη Bibliothèque Nationale de France υπάρχουν δύο βιβλία με τα πεπραγμένα της εταιρείας του.[8] Προφανώς μετά την Επανάσταση μετανάστευσε στο Παρίσι όπου γεννήθηκαν ο Θεόδωρος και η Μαρία. Δεν πρέπει να υπήρχαν άλλα παιδιά. Από μια βιογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη μαθαίνουμε ότι, όταν το 1889 πήγε στο Παρίσι για σπουδές, τον φιλοξένησε και τον βοήθησε η οικογένεια Δαμασκηνού και ο Σπύρος Ποφάντης.[9] Από τους πρώτους αναφέρει τον γιατρό Θεόδωρο, την "σιόρα" Καρολίνα και τη Μαρία, χήρα Πατρικίου, καλλιτέχνιδα του πιάνου, που είχε συνθέσει πολλά κομμάτια με το ψευδώνυμο Mario Foscarina. Άρα το 1889 ο πατέρας Σπυρίδων Δαμασκηνός είχε πεθάνει, ο Θεόδωρος μάλλον δεν είχε παντρευτεί και η Μαρία είχε ήδη παντρευτεί και χηρέψει. Ο Σπύρος Ποφάντης ήταν αδελφός της μητέρας του πατέρα του Θεοτόκη και γιος του Θεόδωρου

[6] *Journal Officiel de la République Française* No 175 de 30.6.1886, σ. 2958, annonce No 96397.

[7] Publications des bans de mariage de Paris et Ancienne Seine.

[8] Factum. Damaschinò, Spiridion (négociant à Corfou): Pétition à la Chambre des députés pour le sieur Spiridion Damaschinò, négociant à Corfou: [Paris,] : impr. J. Smith, s. d. και Factum. Damaschinò, Spiridion (négociant à Corfou). 1829? Gouvernement français. Ministère de la Guerre. Mémoire pour M. Damaschinò, négociant à Corfou, ex-sous-traitant de la fourniture des vivres à l'armée française en Morée, fin de 1828 et commencement de 1829 [Signé: S. Damaschinò.] [Paris,]: impr. Lefebvre, s. d.

[9] *Νέα Εστία*, τ. 1115, Χριστούγεννα 1973. σ. 243. και τ. 1344, 1.7.1983, σ. 849.

Ποφάντη, ενός ατρόμητου ναυτικού στα χρόνια των Ναπολεόντειων πολέμων. Όλοι μαζί δε έμεναν σε ένα τριώροφο αρχοντικό στην λεωφόρο Saint Germain. Για τον Spiridion Poffandis μαθαίνουμε ότι ήταν θείος των δύο αδελφών και από τα πρακτικά μιας δίκης το 1884[10] και από ένα αγγελτήριο θανάτου το 1898.[11] Ήταν πιθανότατα κι αυτός γιατρός όπως αναφέρεται σε ένα βιβλίο ογκοθεραπείας της εποχής.[12] Ο Θεοτόκης αναφέρει ότι ήταν ήδη γέρος το 1889. Αργότερα τον περιποιόταν η Μαρία στο σπίτι της στην Rue de Rennes 98.

Μια αφιέρωση της Μαρίας στη ρομάντζα χωρίς λόγια *Remember*, σε ένα θείο της με όνομα S. de Civini, μας πληροφορεί ότι το σωστό επίθετο της μητέρας της ήταν Caroline de Civini και όχι de Ceiriny όπως αναγράφεται στη μερίδα του γάμου της. Όταν η Mme Damaschinó απεβίωσε, οι εφημερίδες έγραψαν πολλές πληροφορίες γι αυτήν, αλλά καμμία δεν ανέφερε το ακριβές όνομά της.[13] Ήταν γόνος αρχοντικής οικογενείας από την Πελοπόννησο με μεγάλη περιουσία και πλούσια σύνταξη. Ποιά σχέση όμως μπορεί να είχε με την Πελοπόννησο; Από χρονικά της εποχής της Φραγκοκρατίας έχουμε την πληροφορία ότι περί το 1340 υπήρχε ο Asea de Civini και άλλοι ευγενείς σε διάφορα κάστρα της Πελοποννήσου.[14] Μετά την κατάκτησή της από τους Τούρκους οι περισσότεροι ανεχώρησαν, αλλά κάποιοι παρέμειναν στα μεγάλα αστικά κέντρα. Είναι όμως δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι για περισσότερους από τέσσερεις αιώνες το όνομα μιας οικογένειας έμεινε χωρίς να αλλάξει και μάλιστα με το πρόθεμα "de" που δηλώνει αριστοκρατική καταγωγή. Είναι όμως το μόνο στοιχείο που έχουμε. Η Mme Damaschinó πέθανε από στενοχώρια στις 10.1.1890, λίγες ημέρες μετά το θάνατο του γιού της και κηδεύτηκε στην Ρωσσική εκκλησία (άρα ήταν μάλλον Ορθόδοξη). Το πλήγμα και για την Μαρία θα ήταν βαρύ αφού, όντας ήδη χήρα, έχασε μέσα σε λίγες ημέρες αδελφό και μητέρα και έμεινε μόνη με τον γέρο θείο της.

Η Μαρία αφιέρωνε αρκετά από τα έργα της σε μέλη της οικογενείας της και άλλα φιλικά πρόσωπα. Στον αδελφό της Θεόδωρο αφιέρωσε το τραγούδι *Rappelle toi*. Απλώς αναφέρουμε, εκτός θέματος, ότι το ίδιο ποίημα μελοποίησε και ο Αλέξανδρος Καραθεοδωρή, γιος του Αδριανουπολίτη γιατρού Κωνσταντίνου Καραθεοδωρή και γραμματέας της Τουρκικής Πρεσβείας στις Βρυξέλλες.[15] Εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη πριν από το 1874 από τον οίκο Balati.

Το 1877 αφιέρωσε μια σύνθεσή της το *Feuillets d'album pour piano*, στην Madame Lucie Damaschinó, η οποία προφανώς ήταν κι αυτή συγγενικό της πρόσωπο. Επίσης αφιέρωσε δύο έργα της, το *Apparition* και μια *Marche Funèbre* σε κάποια Angélique, χωρίς να αναφέρει επώνυμο. Εκείνη την εποχή στο Παρίσι υπήρχε και ο διάσημος νομικός Νικόλαος Δαμασκηνός γεννημένος στην Κέρκυρα το 1830, με τον οποίο πρέπει να υπήρχε κάποια συγγενική σχέση, αφού η Μαρία αφιέρωσε στη Madame N. Damaschinó (προφανώς τη σύζυγό του) το τραγούδι *Le Renouveau*. Επίσης έχουν επισημανθεί και κάποιοι άλλοι με το επώνυμο Damaschinó στη Μασσαλία.[16]

Σε μια από τις προαναγγελίες του γάμου της αναφέρεται, ίσως εκ παραδρομής, ως

[10] *Le Rappel* (16.2.1884)
[11] *Le Journal*, *Le Figaro* (28.4.1898)
[12] *De la Méthode galvano-caustique appliquée. par le Dr Tavignot*, Asselin, Paris 1862, σ. 40.
[13] *Le Rappel*, *Le Petit Parisien*, *Le Temps*, *XIX Siecle*, *Le Radical*, *Justice*.
[14] Fresne du Gange, *Histoire de l' Empire de Constantinople sous les Empereurs Français jusqu' à la conquête desTurcs*. Revue par J. A. Buchon, Verdière Paris 1826. T. 2. σ. 224.
[15] Σπυρίδωνος Μαυρογένους, *Βίος Κωνσταντίνου του Καραθεοδωρή*. Εν Παρισίοις, τύποις Gauthier-Villars, 1885. Στη σ. 50 αναφέρεται ο Αλέξανδρος ως άριστος μουσουργός.
[16] *La Vedette* (18.9.1998, p. 648) όπου περιγράφεται ο γάμος της Ελένης Νικολαϊδου και του Ιωάννη Ψαρούδα όπου μια Mme Damaschinó, αδελφή του γαμπρού ήταν παραστάτης).

Mlle Marie Françoise Damaschinó.[17] Ο γάμος της αναφέρεται την επομένη της τέλεσής του στην εφημερίδα,[18] όπου και επιβεβαιώνεται το ότι ήταν αδελφή του εκλιπόντος Θεόδωρου Φραγκίσκου Δαμασκηνού (1840–1889) και ότι έγινε στην Ρωσσική εκκλησία της οδού Daru, σε κλειστό κύκλο λόγω πένθους (προφανώς του θείου της). Στην εφημερίδα η νύφη αναφέρεται ως madame Marie Patrichio Damaschinó. Τόσο ο χαρακτηρισμός madame, όσο και το επώνυμο Πατρικίου επιβεβαιώνει ότι επρόκειτο για το δεύτερο γάμο της. Σε άλλη προαναγγελία του γάμου πάλι στην Le Figaro η μελλόνυμφη αναφέρεται ως χήρα Fernandés Patrikios, née Marie Foscarine Damaschinó.[19] Αλλά και ο Octave παντρευόταν για δεύτερη φορά αφού η προαναγγελία του γάμου του στον *Gaulois* τον αναφέρει ως χήρο της Fanny Couteaux.[20] Αναφέρεται μάλιστα και τρίτος γάμος του το 1889 με κάποια Berthe Eugenie Jacquot.[21] Για τον πρώτο γάμο της Μαρίας δεν γνωρίζουμε πολλά. Με το όνομα Πατρίκιος υπήρχαν αρκετοί στην ανθούσα παροικία του Παρισιού και της Μασσαλίας αλλά δεν αναφέρεται κανείς Fernandés. Σε άλλη εφημερίδα το όνομα αναγράφεται ως Fanacotés-Patrikios και δείχνει ότι ίσως ονομαζόταν Παναγιώτης.[22] Σε μία περίεργη και λανθασμένη νεκρολογία που δημοσιεύτηκε σε διάφορες εφημερίδες αναφέρεται ο θάνατος της Mme Foscarina Patrikios-Poffandis, femme de M. Octave Keller ... θανούσης σε ηλικία 67 ετών.[23] Η αγγελία διαψεύστηκε την μεθεπομένη.[24] Η Μαρία Δαμασκηνού απεβίωσε στις 6 Ιανουαρίου του 1921 στο σπίτι της στο Boulevard Haussmann No 170 bis.[25] Το προηγούμενο σπίτι της ήταν στην Avenue des Champs Elysées 119.[26] Κηδεύτηκε κι αυτή στη Ρωσσική εκκλησία της οδού Daru.

Δυστυχώς δεν βρέθηκε ακόμη κάποιος πίνακας ή φωτογραφία της, αλλά λόγω του κοσμοπολίτικου περιβάλλοντος που ζούσε είναι πολύ πιθανόν να βρεθεί κάτι στο εγγύς μέλλον. Από τον πρώτο γάμο της δεν φαίνεται να απέκτησε παιδιά, αφού δεν αναφέρεται η παρουσία τους όταν φιλοξενήθηκε ο Θεοτόκης. Βέβαια η Μαρία συνέθεσε δύο Berceuses για πιάνο το 1882 και το 1891. Αυτό μπορεί να σημαίνει την επιθυμία της για ένα παιδί ή απλώς να ήταν δώρο στις φίλες της Simone Martha και Ελένη Κυριαζή, στις οποίες τις αφιερώνει. Ούτε όμως και από τον δεύτερο γάμο της δεν απέκτησε παιδιά λόγω της προχωρημένης ηλικίας και των δύο όταν παντρεύτηκαν (εκείνη 48 και εκείνος 61 ετών). Έτσι η αναζήτηση τεκμηρίων από απογόνους είναι μάλλον αδύνατη. Σήμερα στη Γαλλία ζουν περισσότερα από 3.500 άτομα με το επίθετο Keller. Σύμφωνα δε με τον καθηγητή Κώστα Καρδάμη, στους μακρινούς απογόνους της οικογενείας στην Κέρκυρα, δεν έχει διατηρηθεί καμία ανάμνηση για την Μαρία αλλά μόνον για το αδελφό της.

Από άλλα γεγονότα της ζωής της που σταχυολογήσαμε από το διαδίκτυο θα αναφέρουμε τον θάνατο του αδελφού της από πνευμονία το 1889. Στην εφημερίδα Journal des Débats της 23.12.1889 καταγράφεται το λαμπρό βιογραφικό του εκλιπόντος.[27] Στις 28.3.1898 παραστάθηκε τιμητικά και βοήθησε στην αποκάλυψη

[17] *Le Figaro* (15.8.1898).
[18] *Le Figaro* (1.9.1898).
[19] *Le Figaro* (24.8.1898), *Journal des Debats* (25.8.1898).
[20] *Le Gaulois* (15.8.1998).
[21] Publications des bans de mariage de Paris et Ancienne Seine.
[22] *Le Gaulois* (15.8.1998).
[23] *Le Gaulois* (5.6.1899), Gil Blas (6.6.1899), Le Matin (6.6.1899).
[24] *Gil Blas* (8.6.1899).
[25] *Le Gaulois* (7.1.1921), σ. 2), *Le Figaro*, (9.1.1921), σ. 2).
[26] *Paris Mondaine* (1908), σ. 178.
[27] *Journal des Débats* (23.12.1889).

προτομής του αδελφού της στην Ιατρική Σχολή των Παρισίων.[28]

Στις 16.3.1910 οι εφημερίδες περιγράφουν ένα λαμπρό μουσικό matinée που έγινε στο σπίτι των Keller με πλήθος από εκλεκτούς καλεσμένους όπου συμμετείχε η τραγουδίστρια Camille Chevillard, ο πιανίστας Paul Loyonnet και άλλοι καλλιτέχνες, η δε οικοδέσποινα συνόδευσε σε ένα υπέροχο κλαβεσέν του Ruckers.[29]

Τελικά το όνομα Mario είναι ψευδώνυμο; Αν ναι, γιατί δεν το συναντάμε σε όλα τα έργα της, από τα οποία πολλά φέρουν το όνομα Marie; Είναι λοιπόν πιθανό να την λέγανε Μαριώ, συνηθισμένη παραλλαγή του ονόματος Μαρία. Όσον αφορά το Foscarina και τη γαλλική εκδοχή του Foscarine και αυτό θα πρέπει να ήταν επίσημο δεύτερο όνομα αφού καταγράφεται στην κατάθεση αποταμίευσης που προαναφέραμε, η οποία έγινε όταν ήταν μόλις 5 ετών αλλά και στη μερίδα του γάμου της. Το όνομα Φωσκαρίνα δεν φαίνεται να το συναντάμε ως βαπτιστικό όνομα στον ελληνικό χώρο, αλλά δεν αποκλείεται να οφείλεται σε κάποια γιαγιά από την οικογένεια της μητέρας της. Άρα θα τολμήσουμε να την ονομάσουμε Μαριώ Φωσκαρίνα Δαμασκηνού, αν και ο Θεοτόκης την αναφέρει ως Μαρία. Προτιμήσαμε το Ωμέγα, διότι τα σημερινά ευρήματα του ονόματος (π.χ. ο συγγραφέας Θάνος Φωσκαρίνης), οι πρώιμες μεταφράσεις της όπερας *I due Foscari* κ. α. το χρησιμοποιούν. Υπέγραφε λοιπόν με τα δύο μικρά της ονόματα, αποφεύγοντας το επίθετο Damaschinó, ίσως για να μην φέρει εμπόδιο στην ραγδαία ανερχόμενη καριέρα του αδελφού της. Μπορεί όμως και το αντίθετο, να ήθελε δηλαδή να αναδειχθεί με την αξία της και όχι λόγω του διάσημου αδελφού της.

Τα πρώτα της τυπωμένα έργα χρονολογούνται από το 1871 όταν δηλαδή ήταν μόλις 21 ετών. Υποθέτουμε λοιπόν ότι σπούδασε μουσική σε μικρή ηλικία. Η ίδια αφιερώνει μια από τις πρώτες συνθέσεις της την *Cattiva* στον καθηγητή της Jacques (Simon) Herz (1794-1880). Το 1878 ο Herz της το ανταποδίδει αφιερώνοντάς της το έργο του *La Jeune Grecque*. Μετά το 1878, όταν άρχισε να διδάσκει ο Ernest Guiraud (1837-1892) στο Conservatoire de Paris συνέχισε με αυτον. Το 1889 αφιερώνει σ' αυτόν την περίφημη *Suite Vénitienne* της. Η παρουσία της συνεχίζεται έντονη μέχρι το 1891. Έκτοτε δεν φαίνεται να έχει εκδόσει κάποιο έργο εκτός από το *Sur la Falaise*, το οποίο όμως συμπεριλαμβάνεται στο Μουσικό Παράρτημα του περιοδικού *L' Illustration* του 1895. Πολλά από τα έργα της εκτελέστηκαν σε επίσημες συναυλίες στη Γαλλία. Στον κατάλογο των έργων αναφέρουμε τις παρουσιάσεις που επισημάναμε. Σχεδόν όλα τα έργα της είναι αφιερωμένα σε πρόσωπα της γαλλικής ελίτ αλλά και της ανθούσης ελληνικής παροικίας του Παρισιού. Αν και γεννημένη στη Γαλλία ενδιαφερόταν για τα τεκταινόμενα στην πατρίδα. Έτσι η δεύτερη εξόρμηση των Ελλήνων για την απελευθέρωση αλυτρώτων εδαφών την ενέπνευσε να συνθέσει τρία έργα: Το προαναφερθέν *Le Regret des Hellènes*, τη σκηνή *L'Enfant* σε ποίηση Victor Hugo και την ελεγεία *La Thessaliene* για ορχήστρα (βρέθηκε μόνον η αναγωγή για πιάνο).

Έχουν τυπωθεί τουλάχιστον 6 έργα της για ορχήστρα, τρία για βιολί και πιάνο, 2 για κουαρτέττο εγχόρδων, 29 για φωνή και πιάνο και 23 για πιάνο, ενώ άλλα τρία, από αυτά που εκτελέστηκαν στην Αθήνα, δεν γνωρίζουμε αν τυπώθηκαν. Βέβαια είναι πιθανόν να υπάρχει και ένας αριθμός από ανέκδοτα έργα όπως φαίνεται κι από τα κενά που βλέπουμε στους αριθμούς opus.

Έχουν γραφτεί γι αυτήν και πολλά εγκωμιαστικά άρθρα στον γαλλικό τύπο ενώ συχνά συναντάμε και μικρές διαφημιστικές καταχωρίσεις για την πώληση έργων της.[30]

Στο περιοδικό Le Parnasse της 15.3.1882 σ. 9, ο R. Miles γράφει ότι άκουσε κάποια

[28] *Le Temps* (29.3.1898).
[29] *Le Figaro* (16.3.1910).
[30] *Le Ménestrel* (14.12.1879), *Le Monde Artiste* (2.6.1877).

έργα της Foscarina και δεν μπορεί να μην σχολιάσει την ομορφιά τους. Αναφέρεται στην *Marche funebre, L' Écho, La chanson de Grande Mère, Air à Danser, Procida* και ένα *Menuet*. Επίσης αναφέρεται στο *Φίλημα* που βραβεύθηκε στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας, στο *Device d' amour* και στο *Le Regret des Hellènes*. Τέλος εύχεται να αξιωθεί να ακούσει και ορχηστρικά έργα της και προτρέπει τον M. Broastet να ανεβάσει την επόμενη περίοδο κάποιο από αυτά. Ο ίδιος στο τεύχος της 15.4.1882 σ. 6, αναφέρεται στην εκτέλεση της *Air à danser* στο Bordeaux από τον διάσημο βιολονίστα M. Gelosa.

Στο τεύχος της 15.6.1882 ο R. Miles αφιερώνει στη Foscarina ένα ποίημα με τίτλο *Réveil d' Avril*. Αρχίζει: *L' aurore, aux ardeurs matinales ....*

Στη Journal des Débats της 15.5.1884 ο Gabriel Charmes, σε ένα εκτεταμένο άρθρο που καταλαμβάνει περισσότερο από το ένα τέταρτο της σελίδας, ξεκινάει μεταφέροντάς μας στην Ευρωπαϊκή Ανατολή με τον μοναδικό χαρακτήρα των μελωδιών και των στίχων. Στέκεται στο *Le Baiser* (Το φίλημα) και στο *L' hirondelle* (Η χελιδών). Αναφέρεται εγκωμιαστικά στη Foscarina και στα μαθήματα που κάνει με τον Ernest Guiraud. Περιγράφει τα τρία τραγούδια του Théophile Gautier: *Les Papillons, Promenade nocturne* και *L' échelle d' amour*. Εκθειάζει την *Danse Bretonne*, τα δύο έργα της για βιολί *L' invocation* και *Air à danser* και τελειώνει με ένα σωρό κολακευτικά λόγια.

Στη Journal des Débats της 3.5.1885 ο E. Reyer αναφέρει ότι έλαβε κάποιες παρτιτούρες από έναν άγνωστο συνθέτη με το όνομα Foscarina, και παραπέμπει στο προηγούμενο άρθρο του Gabriel Charmes. Τα έργα στα οποία αναφέρεται είναι τα τραγούδια *L'Echo, Chanson Nouvelle* και *L'Enfant*, το *Quand viendra la saison nouvelle* σε ποίηση Théophile Gautier, ένα menuet και το *O Salutaris Hostia* το οποίο είναι *σαν να γράφτηκε για φωνές αγγέλων*.

Στη Journal des Débats της 27.3.1887 ο E. Reyer αναφέρει ότι του έκανε την τιμή να του χαρίσει κάποιες συνθέσεις της, "une sérenade, une villanelle, un air de danse, un menuet et une élégie" όλα χαριτωμένα με ωραίους ρυθμούς κλπ .

Η Μαρία Φωσκαρίνα Δαμασκηνού είναι μια ειδική περίπτωση Ελληνίδας συνθέτριας. Αν και στην Γαλλία πολλές νεαρές δεσποινίδες της καλής κοινωνίας σπούδαζαν μουσική και συνήθως πιάνο, συγκριτικά πολύ λίγες από αυτές μας άφησαν έργα και μάλιστα για ορχήστρα. Στην ιδιαίτερη πατρίδα της, που πιθανότατα δεν γνώρισε, την Κέρκυρα και γενικά στα Επτάνησα, είχαμε αρκετά δείγματα γυναικών που ανέπτυξαν συνθετική δραστηριότητα, όπως η Σωσσάνα Νεράντζη - Κλάδου, η Αμαλία Γενατά, η Αμαλία Ασπιώτη, η Σοφία Δελλαπόρτα, η Μαρία Επισκοπούλου, η Ελένη Λαμπίρη, η Μαρία Σιδεράτου, η Francesca Coraggio (Φραγκίσκη Κουράγκου), η Parthenope Barker, οι αδελφές Anna και Maria Gironci-Dixon και άλλες. Ξεχωριστή θέση κατέχει η Βιβιέν Λαμπελέτ στην Αγγλία, η οποία ήταν ίσως η μόνη που ασχολήθηκε επαγγελματικά και αποκλειστικά με τη μουσική κάνοντας λαμπρή καριέρα ως συνθέτις και τραγουδίστρια.

Η Μαρία ξεκίνησε να εκδίδει έργα σε ηλικία μόλις 21 ετών και σταμάτησε σε μια εικοσαετία. Δεν μπορούμε να εξηγήσουμε το λόγο, αφού τα έργα της, ιδιαίτερα τα ορχηστρικά, συμπεριλαμβάνονταν συχνά σε πανηγυρικές συναυλίες με μεγάλη επιτυχία. Από τις πρώτες της συνθέσεις δείχνει μια βαθειά και δημιουργική γνώση της αρμονίας. Τα μουσικά της θέματα είναι σχετικά απλά αλλά εντυπωσιάζουν με την πρωτοτυπία τους. Στα προαναφερθέντα τραγούδια της, αλλά και τα υπόλοιπα όπως τα *À une Femme, Adieu, La Devise d'amour, J' ai dans mon Coeur, Lidè, Ritournelle, Sérénade Italienne* κ.ά, οι μελωδίες, προσαρμοσμένες στο νόημα των στίχων, ντύνουν τα ποιήματα με θαυμαστό τρόπο. Αναφέρονται και τουλάχιστον δύο θρησκευτικά έργα το *Ave Maria* και το *O Salutaris Hostia*. Τα έργα της για πιάνο, αρκετά δεξιοτεχνικά,

προσαρμόζονται προγραμματικά στους τίτλους, είτε πρόκειται για χορευτικά *κομμάτια (Danse Bretonne, Danse Roumaine, Mazurka, Tarentelle brillante, Rondo brillant, Menuet, La Capricieuse, Fleur du souvenir, La Cattiva, Gavotte, Mazarine Gavotte)* είτε για ελεγείες, ρομάντζες, νανουρίσματα ή ταξιδιωτικές εντυπώσεις *(La Thessalienne, Remember, Berceuse, L'Echo ou Souvenir de Grindelwald, Suite Vénitienne).* Έγραψε και εύκολα έργα για νέους πιανίστες όπως το *Allegretto* και το *Trois Petites pièces faciles pour piano*. Τα έργα της δεύτερης συνθετικής της δεκαετίας είναι μεγαλυτέρων απαιτήσεων, με πολυπλοκότερη δομή και τολμηρότερες αρμονικές λύσεις, όμως ποτέ δεν ξεφεύγουν από το είδος της "Musique de Salon" της οποίας αποτελούν θαυμαστά δείγματα.

Όσον αφορά τα ορχηστρικά της έργα, εντάσσονται όλα στην τελευταία συνθετική της πενταετία, όταν έκανε μαθήματα με τον Ernest Guiraud. Δυστυχώς μόνο δύο έργο κατορθώσαμε να βρούμε από αυτά, την *Aldeana* και την *Suite Vénitienne*. Διαπιστώνουμε ότι και σ' αυτόν τον τομέα είναι επαρκέστατη. Η ορχήστρα που χρησιμοποιεί στην *Aldeana* είναι σχεδόν πλήρης αλλά δεν περιλαμβάνει τρομπόνια και τούμπα, ούτε άλλα είδη φλάουτου (piccolo) ή όμποε (cor anglais) κλπ. Ένα όχι συνηθισμένο όργανο το Jeu des Timbres (κάτι ανάλογο του Glockenspiele) προσθέτει ένα χαρακτηριστιό χρώμα σε μερικές στιγμές του έργου. Στην *Suite Vénitienne* χρησιμοποιεί πιο πλήρη ορχήστρα με προσθήκη ενός Piccolo Flauto, δύο Cornets á Piston, τριών Trombones και μιας Άρπας. Ένα άλλο από τα έργα της για ορχήστρα το *Danse Roumaine* βρέθηκε διασκευασμένο για στρατιωτική μπάντα από τον σύγχρονό της Pierre Bidegain. Στη μορφή αυτή παρουσιάστηκε εκείνη την εποχή σε υπαίθριες εκδηλώσεις και προφανώς θα είχε την έγκριση της συνθέτριας.

Τα δύο έργα για βιολί και πιάνο που βρέθηκαν *(Deux Pièces pour violon et piano* Op. 30) είναι κι αυτά ενδιαφέροντα δείγματα μουσικής δωματίου και δείχνουν ότι η Μαρία γνωριζε καλά τις δυνατότητες του βιολιού και τις θέσεις όπου ηχεί καλύτερα. Διακρίνονται και τα δύο από μια λυρικότητα όπου ο ήχος του βιολιού και του πιάνου δένουν με αγαστή ισορροπία. Δυστυχώς δεν βρέθηκε στην πρωτότυπη μορφή του το *Menuet pour instruments à cordes*. Op. 40. Στην αναγωγή του όμως για πιάνο που έχουμε καταλαβαίνουμε τις αρχικές κινήσεις των εγχόρδων και διαπιστώνουμε μια προσπάθεια να παραμείνουν σε συμβατικά πλαίσια χωρίς ακρότητες. Φροντίζει πάντως να μοιράζει ρόλους και να αξιοποιεί και τα τέσσερα όργανα του κουαρτέττου. Πιστεύουμε λοιπόν ότι τα επαινετικά άρθρα που γράφτηκαν γι αυτήν δεν υπερέβαλαν, όσο για το ποίημα του R. Miles, μας πληροφορεί ότι μαλλον ήταν και ευπαρουσίαστη.

Μια παρόμοια περίπτωση στο Παρίσι (ή το Λονδίνο) είναι και η Άννα Κρενδιροπούλου, με καταγωγή μάλλον από τη Σμύρνη (ή την Αθήνα), με πιθανή ημερομηνία γέννησης το 1845. Ήταν πιθανότατα μαθήτρια του αδελφού του πρώτου καθηγητή της Φωσκαρίνας Jacques Herz, του Henri Herz (1803-1888), αφού ο τελευταίος της αφιερώνει ένα έργο του το Chant de Guerre. Οι πιθανές ομοιότητες είναι κι άλλες. Ήταν μάλλον κι αυτή κόρη εμπόρου και αδελφή (ή μητέρα) διασήμου γιατρού και βιολόγου του Μιλτιάδη Κρενδιρόπουλου (Milton Crendiropoulo). Έχουν διασωθεί λίγα έργα της για πιάνο, τα οποία όμως έχουν εκδοθεί στην Ιταλία από τους οίκους Canti και Lucca, όπως η redova *Un fiore* το 1873 και η polka-mazurka *L' Étoile de Bethléem*, τα *Deux Nocturnes* το 1873, μια άλλη *Polka-Mazurka*, η polka: *La Coquette*, η polka: *Souvenir de Lachora* και στην Αγγλία από τον οίκο R. Mills & Sons η romance *Voeu,* σε ποίηση Émile Julliard, στον οποίο η συνθέτις έχει αφιερώσει και το *L' Étoile de Bethléem*. Τα δύο τελευταία έργα βρίσκονται στη συλλογή μας. Δυστυχώς δεν υπάρχουν περισσότερα βιογραφικά στοιχεία γι αυτήν ούτε στην *International Encyclopedia of*

women composers.[31]

Να θυμίσουμε ότι εκείνη την εποχή ζούσε στο Παρίσι και ο Camille Stamaty (1811-1870), γιος του Κωνσταντίνου Σταμάτη, συνθέτης και καθηγητής πιάνου με πολλούς μαθητές, μεταξυ των οποίων και ο Saint Saëns. Όμως υπήρχαν και νέοι από την Ελλάδα που είτε σπούδαζαν μουσική στο Παρίσι, όπως ο Σπύρος Σαμάρας, ο Διονύσιος Λαυράγκας και ο Δημοσθένης Μιλανάκης, είτε εργάζονταν εκεί όπως ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης, ο Περικλής Αραβαντινός ή Άραμης, ο Θεόδωρος Σπάθης, ο Κλέων Τριανταφύλλου ή Αττίκ κ. α. Επίσης κάποιοι λιγότερο γνωστοί συνθέτες τύπωναν έργα σε γαλλικούς οίκους, χωρίς να έχουμε ακόμη στοιχεία ότι έζησαν ή σπούδασαν εκεί. Μεταξύ αυτών ο Αιγυπτιώτης Μιλτιάδης Σωτήρης, ο αξιωματικός Πρωτεσίλαος Θαιράκης, ο Α. Βαρβάκης, ο Ματθαίος Μαυρογορδάτος, ο Αγγλοϊόνιος Frédéric Stevens και απόγονοι της δυναστείας των Σούτζων όπως οι πρίγκηπες Μιχαήλ Σούτζος, Νικόλαος-Αλέξανδρος Σούτζος και Νικόλαος-Ιωάννης Σούτζος.

Επιτρέψτε μου να τελειώσω με τη φράση του Ξενοφώντος: «Εμοί μεν δη μέχρι τούτου γραφέσθω, τα δε μετά ταύτα ίσως άλλω μελήσει».

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Τα έργα αναγράφονται με αλφαβητική σειρά (εκτός άρθρων). Όσα φέρουν * βρίσκονται στο Αρχείο μας. Αναφέρονται επίσης: η πρώτη τονικότητα, η πρώτη ρυθμική αγωγή, ο πρώτος χαρακτηρισμός ύφους και ο αριθμός σελίδων μουσικού κειμένου + εξώφυλλα, οπισθόφυλλα κλπ. Τέλος στα τραγούδια αναγράφεται και ο πρώτος στίχος. Ακολουθεί συνοπτικός κατάλογος κατά κατηγορία και κατάλογος με αριθμό opus.

***12 Mélodies*,** par Marie Foscarina. Paris: C. Prilipp. Ξεχωριστές παρτιτούρες με όμοιο εξώφυλλο, μερικές από τις οποίες τις βρίσκουμε και με δικό τους εξώφυλλο, προφανώς σε δεύτερη μεταγενέστερη έκδοση. Βλέπε κάθε έργο αλφαβητικά. 1. Rappelle-toi, 2. Ave Maria, 3. Le Renouveau, 4. Adieu, 5. Lidè, 6. Lucie, 7. Le Coquillage au bord de la mer, 8. L'Automne, 9. Adieu à Graziella, 10. Le retour, 11. ?, 12. ?.

* ***Adieu*.** Mélodie. Poésie d' Alfred de Musset, musique de Marie Foscarina. À madame Brailas, née Collas. Το No 4 από τις 12 Mélodies. Paris: C. Prilipp, [1872]. Μέτρο 4/4. Σε Μι♭. μείζ. Andantino grazioso. 5+1 σελ. Incipit: *Adieu je crois qu' en cette vie*. Πηγή: BNF: VM7-56391.

* ***Adieu à Graziella*.** Méditation poétique de Alphonce de Lamartine, musique de Marie Foscarina. À madame Emma Roussel. Το No 9 από τις 12 Mélodies. Paris: C. Prilipp, [1873]. Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Andantino espressivo. Incipit: *Adieu! Mot qu' une larme humecte*. 4+1 σελ. Πηγή: BNF: VM7-56392, Bib. du Conservatoire Royale de Liège.

* ***La Aldeana*.** Villanelle pour piano par Mario Foscarina, Op. 39. À madame Agustina Mitjans de Riera. Paris: G. Hartmann, [1887]. Μέτρο 2/4. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 7+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm12-10147.

* ***La Aldeana*.** Villanelle, pour orchestre par Mario Foscarina. Op. 39. À madame

[31] Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of women composers*, Books & Music, USA 1987.

Agustina Mitjans de Riera. Paris: G. Hartmann, [1888]. Μέτρο 2/4. Σε Σολ μείζ. Allegretto. Παρτιτούρα από 21 σελ. Instr.: Fl., Hb., Cl. en Bb, Bns, Cors en Sol, Cors en Ut, Trompettes en Ut. Timbales en Sol-Re, Tambourin, Jeu de Timbres. Vlns I & II, Altos, Vcelles, C. Basses. (Περιλαμβάνεται σχεδόν πλήρης σειρά από πάρτες). Πηγή: BNF: Vm7 – 4759. Παρουσιάστηκε στα Conserts Militaires της Exposition στις 13.5.89 (*Petit Parisien* 14.5.89, *Le Rappel, Le Radical).*

* ***Allegretto*.** Petite pièce très facile pour piano. Op. 41, par Mario Foscarina. À monsieur Maurice Duplay. Paris: G. Hartmann, [1888]. Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. 2+2 σελ. (Στο Οπισθόφυλλο υπάρχει κατάλογος έργων). Πηγή: BNF: VM12-10148.

* ***Apparition*.** Mélodie. Poésie de (Alphonce de) Lamartine, musique de Mario Foscarina, À Angélique. Paris: Lusarrague, [1878]. Μέτρο 4/4. Σε Λαβ και Σιβ μείζ. Andante espressivo. 5+1 σελ. Incipit: *Toi qui du jour mourant*. Πηγή: BNF: VM12-10148.

* ***L'Automne*.** Méditation poétique de Alphonse de Lamartine, musique de Marie Foscarina. À monsieur J. Collas. Το Νο 8 από τις 12 Mélodies. Paris. C. Philipp, [1872]. Μέτρο 4/4. Σε Σολ μείζ. Espressivo e legato. Incipit: *Salut bois couronnés*. 6+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm7 – 56394.

* ***À une Femme*.** Mélodie pour mezzo-soprano ou baryton. Poésie de Victor Hugo, musique de Mario Foscarina. À madame Agustina Mitjans de Bierra. Paris: G. Hartmann. [1889]. Μέτρο 3/4. Σε Ντο μείζ. Andantino. Incipit: *Enfant! Si j' étais roi*. Πηγή: BNF: VM7-56390.

* ***Ave Maria*.** Chanté à l' Eglise Ste Geneviève (Panthéon), par Marie Foscarina. Το Νο 2 από τις 12 Mélodies. Paris: Hiélard, [1871]. Μέτρο 12/8. Σε Ρε μείζ. Andante con moto. 3+1 σελ. Incipit: *Ave Maria gratia plena*. Πηγή: BNF: Vm7 – 56395.

Le Baiser (Το φίλημα). Mélodie. (Γ. Ζαλοκώστα). Paris, G. Hartmann, Incipit: *Μια βοσκοπούλα αγάπησα*. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε. Είναι ένα από τα τραγούδια που έστειλε στον διαγωνισμό των Γ' Ολυμπίων το 1875. Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir.

* ***Berceuse*,** pour piano à quatre mains, par Mario Foscarina. Op. 28: À madame Hélène Kiriazi. Paris: G. Hartmann, [1882]. Μέτρο 6/8. Σε Ντο μείζ. Poco Andantino. 6+3 σελ. Πηγή: BNF: Vm12 I – 887.

Canzonetta pour Violon ou Violoncello avec accompagnement de Piano par Mario Foscarina. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε. Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir.

* ***La Capricieuse*.** Polka pour le piano par Marie Foscarina. À madame la Baronne J. de Beaufond. Paris. Hiélard, [1871]. Μέτρο 2/4. Σε Λαβ μείζ. Χωρίς χαρακτηρισμό. 5+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm12C – 3081. Διαφημίζεται στον Παρνασσό του 1872 σελ. 816.

* ***La Cattiva*.** Valse brillante pour piano par Mario Foscarina. À mon maître Monsieur Jacques Herz. 4 εκδόσεις μεταξύ 1872 και 1877. Paris: C. Prilipp, [1872]. Μέτρο 3/4. Σε Λαβ μείζ. Risoluto. 7+3 σελ. Πηγή: BNF: VM12 G-4795 και Paris, Dupuls, Versailles:

Lissarrague, [1877]. Πηγή: Bib. Nat. de Espagna. BNF: VM12 G-4796, British Library.

***** ***Le Coquillage au bord de la mer*****.** Méditation poétique, poésie de Alphonce de Lamartine, musique de Marie Foscarina. À mademoiselle Aspasie C. Condi. Το No 7 από τις 12 Mélodies. Paris. C. Prilipp, [1872]. Μέτρο 6/8. Σε Φα μείζ. Legato e Dolce. 6+1 σελ. Incipit: *Quand tes beaux pieds distraits*. Πηγή: BNF: Vm7 – 56396.

***** ***Danse Bretonne*** pour piano à quatre mains par Marie Foscarina. Op. 32. À mademoiselle Marie de Vernerey. Paris: G. Hartmann, [1884]. Μέτρο 2/4. Σε Ρε ελ. Allegretto non troppo. 8+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm12 I – 888.
Υπάρχει και για Ορχήστρα. (Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir).

***** ***Danse Roumaine*** (Dansul Miresei pe malul Prahovei) pour piano. op. 35, par Mario Foscarina. À madame Nina Haita. Paris. G. Hartmann, [1885]. Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. Allegretto. 6+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm12 – 10149.
Υπάρχει και για Ορχήστρα. (Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir). Αναφέρονται πολλές εκτελέσεις του σε διάφορες επίσημες τελετές αλλά δεν γνωρίζουμε αν ήταν ή δική της ορχηστρική μορφή ή η διασκευή για μπάντα του P. Bidegain που περιγράφουμε παρακάτω.

***** ***Danse Roumaine*** **de Mario Foscarina**, arrangée (pour musique militaire) par **Pierre Bidegain**. Paris: Evette et Schaeffer, [1889]. Δεν υπάρχει συνολική παρτιτούρα αλλά μόνο Piano Conducteur. Υπάρχουν πάρτες άλλων 29 ομάδων οργάνων. Πηγή: BNF: VM27-1546. Αναφέρεται εκτέλεσή του στο Champ le Mars στις 21.5.1889 (*La Landerne* 22.5.89, *Le Petit Parisien*, 22.5.1889), στον Jardin Zoologique d' Acclimatation du Bois du Boulogne στις 29.5.1890 (*Gil Blas* 28.5.90, *L' Orchestre* 28.5.90, *XIX Siècle*, *La Justice*, *Les Temps* 29.5.90, *Le Rappel*, *Le Gaulois*), στον Jardin du Luxembourg στις 19.7.89 (*XIX Siecle*, *La Presse*, *Le Radical*) στο Parc de Montsouris στις 21.7.90 (*XIX Siècle*, *Petit Parisien*, *Le Radical*), στο Ranelach στο Passy στις 9.8.89 (*Orchestre*, *Le Rappel*, *XIX Siecle* 9.9.89, *La Landerne*) και στον Jardin Zoologique d' Acclimatation στις 5.7.90 (*La Justice*). Στην École d' Artillerie στις 5.1.1902 στην Τουλούζη (*Express du Midi*). Στην Bordeau στις 25.2.1906 (*Le Passe-Temps et le Parterre*).

***** ***Deux Mélodies*****,** poésie de Victor Hugo, musique de Mario Foscarina. Ενιαία έκδοση με κοινό εξώφυλλο και συνεχόμενη σελιδαρίθμιση. Βλέπε:
1. L'Enfant, Scène,
2. Nouvelle chanson, Mélodie.

***** ***Deux Pièces pour violon et piano*** par Mario Foscarina, Op. 30. À madame Alfred Hardy. Paris, G. Hartmann, [1883]. Παρτιτούρα Πιάνο + Βιολί και πάρτα Βιολιού. Εξώφ. και 4+1 και 4+1 σελ. Πηγή: BNF: Vm15 – 2188.
1. L' invocation, Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Andante.
2. Air à danser, Μέτρο 2/4. Σε Σι♭ μειζ. Allegretto.
Το δεύτερο υπάρχει και για Έγχορδα αλλά δεν βρέθηκε. (Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir). Εκθειάζεται στον *Parnasse* 15.4.82 από εκτέλεσή του στην Bordeau. Αναφέρεται ότι παρουσιάστηκαν στη Salle Pleyel στις 29.1.88 (*Le Gaulois* 30.1.88).

***** ***La Devise d'amour*****.** Poésie d' Armand Silvestre, musique de Mario Foscarina. À

madame Hortence Crémieux. Paris, M. Colombier, [1879]. Μέτρο 2/4. Σε Σολ μείζ. Andantino Espressivo. 2+1 σελ. Incipit: *Qu' un jour ta fierté dédaigne*. Πηγή: BNF: VM7-56397. Διαφημίζεται στον *Ménestrel* της 14.12.79.

* ***L' échelle d' amour*.** Poésie deThéophile Gautier. À madame Marie Trélat. Μέτρο 3/4. Σε Ντο ελ. 4 σελ. Incipit: *Sur le balcon ou tu te penses*. Paris, G. Hartmann, [1883]. Πηγή: Mélodies Françaises.

* ***L' Écho*,** Souvenir de Grindelwald, pour piano. op. 27, par Mario Foscarina. À madame E. Gavarret, née de Saint-Victor. Paris, G. Hartmann, [1882]. Μέτρο 6/8. Σε Σι♭ μειζ. Andantino. 7+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10150. *Πληροφορία: Le Parnasse 15.4.1882. p. 6.*

* ***L' Enfant*.** Scène, poésie de Victor Hugo musique de Mario Foscarina. Paris. Lissarrague, [1878]. Μέτρο 6/8. Σε Μι♭ μείζ. Allegro Agitato. 10+1 σελ. Incipit: *Les Turc ont passé*. Πηγή: BNF: Vm7 – 56398. *Διαφημίζεται στον Ménestrel της 14.12.79. Εκτελέστηκε στο Ωδείο Αθηνών στις 28.2.1882.*

* ***L'Enfant dort*.** Berceuse pour piano, par Mario Foscarina. À Simone Martha. Paris: A. Quinzard, [1891]. Μέτρο 6/8. Σε Σολ μειζ. Andantino. 3+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10151.

* ***Feuillets d'album pour piano*.** Par Mario Foscarina. À madame Lucie Damaschinó. Op. 20. 2 εκδόσεις το 1879: Paris: Lissarragne, [1877]. Πηγή: BNF: VM7-9504, Bib. Nat. de Espagna, BL (1878).
1. Jour de Fête: Μέτρο 3/4. Σε Ντο μείζ. Andantino. 2 σελ.
2. Chant du soir: Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Andantino. 2 σελ.
3. L' Aragonaise: Μέτρο 3/4. Σε Λα ελ. Allegro con brio. 2 σελ.
4. Fanny: Μέτρο 6/8. Σε Ρε μείζ. Allegro con grazia. 2 σελ.
5. Heureux Souvenir: Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. Allegro spirituoso. 2 σελ.
6. La Leçon: Μέτρο 6/8. Σε Ντο μείζ. Allegro con brio. 2 σελ.

* ***Fleur du souvenir*** (Myosotis). Valse pour piano par Mario Foscarina. À mademoiselle Clara Riera. Paris, G. Hartmann, [1889]. Μέτρο 3/4. Σε Ντο μείζ. 7+2 σελ. Πηγή: BNF: Vm12G – 4794. *Υπάρχει και για Ορχήστρα. (Πληροφορία: Στο οπισθόφυλλο της παρτιτούρας).*

* ***Gavotte*** pour piano. Musique de Marie Foscarina Op. 19. À madame Emile Durand. Paris. Propriété de l'auteur. [1875]. Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. Allegro moderato. 4+2 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10153.

* ***L'hirondelle*** (Η χελιδών). Chanson rhodienne pour soprano et mezzo soprano, paroles françaises imitées du grec; musique de Mario Foscarina. À monsieur E. Egger, membre de l' Institut. Leipzig: lith. C. G. Röder; Paris: G. Hartmann, [s.d.]. Μέτρο 6/8. Σε Μι♭ μείζ. Allegretto. 7+2 σελ. Incipit: *Tu nous viens chère hirondelle - Ήλθε, ήλθε η χελιδών.* Πηγή: BNF: Vm7 – 17353. Τραγουδήθηκε στην συναυλία της 22.5.1883 της Δ' Ζάππειας Ολυμπιάδας.
Εκτελέστηκε και στο Ωδείο Αθηνών στις 22.5 και 12.6.1883.

* ***J' ai dans mon coeur***. Mélodie. Poésie de Armand Silvestre, musique de Mario Foscarina. Paris: G. Hartmann, [1887]. Μέτρο 6/8. Σε Φα ελ. Andantino. 4+2 σελ. Incipit:

J'ai dans mon coeur. Πηγή: BNF: VM7-56391.

*** *Lidè*.** Idylle. Poésie de André Chénier, musique de Marie Foscarina. Το No 6 από τις 12 Mélodies. Paris, C. Prilipp, [1872]. Μέτρο 6/8. Σε Φα μειζ. Andante grazioso. 4+1 σελ. Incipit: *Laisse ô blanche Lidè.* Πηγή: BNF: Vm7 – 56400.

*** *Lucie*.** Elégie. Poésie d' Alfred de Musset, musique de Marie Foscarina. Το No 5 από τις 12 Mélodies. Paris: Propriété de l'auteur, [1876]. Μέτρο 6/8. Σε Μι♭ μείζ. Andante con motto. 6+1 σελ. Incipit: *Un soir nous étions seuls*. Πηγή: BNF: VM7-56401.

*** *Marche funèbre*** pour piano. Op. 22, par Mario Foscarina. À Angélique. Paris, Lissarague, [1878]. Μέτρο 4/4. Σε Ντο ελ. 6+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10154.
Πληροφορία: Le Parnasse 15.4.1882. p. 6.

*** *Mazarine - Gavotte*** pour piano. Op. 21, par Mario Foscarina. À madame A. Bardoux. Paris, Lissarague, [1878]. Μέτρο 4/4. Σε Λα♭ μείζ. Tempo moderato. 4+2 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10155. British Library. 2 εκδόσεις μεταξύ 1878 και 1879.

*** *Mazurka brillante*** pour piano par Marie Foscarina. À mademoiselle J. le Bas. Paris, Gambogi, [1873]. Μέτρο 3/4. Σε Φα μειζ. Introduction: Dolce e Legato. Mazurka: Moderato assai. 5+2 σελ. Πηγή: BNF: Vm12B – 1193.

*** *Menuet pour piano*.** Op. 24, par Mario Foscarina. À madame R. Dionis du Séjoyr. Paris, M. Colombier, [1880]. Μέτρο 3/4. Σε Ρε μειζ. Allegro moderato. 5+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10156.

*** *Menuet pour instruments à cordes***. Réduction pour piano. Op. 40: À madame la Comtesse Thoinnet de la Turmélière. Paris: G. Hartmann, [1887]. Μέτρο 3/4. Σε Ντο μειζ. Allegro. 6+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10157. Υπάρχει και για Έγχορδα. (Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir). Παρουσιάστηκε σε συναυλία στρατιωτικής μουσικής στο Luxembourg στις 11.8.1888 (*XIX Siecle*, *Le Radical*).

***Νανάρισμα*.** (Α. Βαλαωρίτη). Incipit: *Φύσ' αγεράκι δροσερό*. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε. Είναι ένα από τα τραγούδια που έστειλε στον διαγωνισμό των Γ' Ολυμπίων το 1875. Πληροφορία: Κ. Ρωμανού, Μ. Μπαρμπάκη και Φ. Μουσουλίδη, *Η Ελληνική Μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, σ.35. Δεν γνωρίζουμε αν τυπώθηκε.

*** *Nouvelle chanson*.** Mélodie. Poésie de Victor Hugo, musique de Mario Foscarina. À Mademoiselle Sophie Condi, Paris, Lissarrague, [1878] Μέτρο 2/4. Σε Μι♭ μείζ. Andantino quasi allegretto. 4+1 σελ. Incipit: *S' il est un charmant gazon*. Πηγή: BNF:Vm7–56398. Διαφημίζεται στον *Ménestrel* της 14.12.1879. Εκτελέστηκε στο Ωδείο Αθηνών στις 28.2.1882.

***Το ορφανό*.** (Α. Παράσχου*). Incipit:* Εις τον προθάλαμόν σας. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε. Είναι ένα από τα τραγούδια που έστειλε στον διαγωνισμό των Γ' Ολυμπίων το 1875. Πληροφορία: Κ. Ρωμανού, Μ. Μπαρμπάκη και Φ. Μουσουλίδη, *Η Ελληνική Μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, σ.35. Δεν

γνωρίζουμε αν τυπώθηκε.

***** ***Les Papillons*****.** Poésie deThéophile Gautier. À madame Marie Trélat. Μέτρο 2/4. Σε Ρε μείζ. 4 σελ. Incipit: *Les Papillons couleur de neige.* Paris, G. Hartmann, [1883]. Πηγή: Mélodies Françaises.

***** ***Promenade nocturne*****.** Poésie deThéophile Gautier. À madame Marie Trélat. Μέτρο 6/8. Σε Ρε ελ. 4 σελ. Incipit: *La rosée* arrondie *en perles*. Paris, G. Hartmann, [1883]. Πηγή: Mélodies Françaises.

O Salutaris**.** Pour 2 voix. (και Εκκλ. Όργανο ;). (Paris: G. Hartmann).
Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir. Εκτελέστηκε στις 19.6.1888 στην εκκλησία της Sainte Clotilde από τις κυρίες Mazalberts και Fournelts της Opera Comique (*Le Gaulois* 19.6.1888). Εκθειάζεται στην *Journal des Débats* της 3.5.1885.

Quand viendra la saison nouvelle. Mélodie pour Soprano. Poésie de Théophile Gautier. Incipit: Quand viendra la saison nouvelle. (Paris, G. Hartmann). *Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir και E. Reyer (Journal des Debats 3.5.85).*

***** ***Rappelle-toi*****.** Idylle. Poésie de Alfred de Musset, musique de Marie Foscarina. À mon frère F(rançois) D(amaschinó). Το Νο 1 από τις 12 Mélodies. Paris: J. Hiélard, [1871]. Μέτρο 6/8. Σε Σολ♭ μείζ. Andante espressivo. 4+1 σελ. Incipit: *Rappelle-toi, quand l' aurore craintive.* Πηγή: BNF:Vm7 – 56402. Διαφημίζεται στον *Παρνασσό* του 1872 σ. 816 (3 δρχ).

***** ***Le Regret des Hellènes*****.** Scène pour voix de ténor ou soprano. Poésie de Jules Pothé, musique de Mario Foscarina. À madame la baronne J. de Beaufond. Paris. M. Colombier, [1881]. Μέτρο 6/8. Σε Ρε ελ. Andante espressivo. 8+1 σελ. Incipit: *Ce n' est pas la peine ô ma belle patrie*. Πηγή: ΕΒΕ, BNF: VM7-56403. Εκτελέστηκε στο Ωδείο Αθηνών στις 28.2.1882.

***** ***Remember*****.** Romance sans paroles pour piano, par Marie Foscarina. À mon oncle monsieur S. de Civini. Paris. Propriété de l'auteur, Impr. L. Parent, [1874]. Μέτρο ?. Σε Φα μείζ. Andante espressivo. 5+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10157 (BIS).

***** ***Le Renouveau*****.** Mélodie. Paroles de A. Brady, musique de Marie Foscarina. À madame N. Damaschinó. Το Νο 5 από τις 12 Mélodies. Paris: C. Prilipp, [1871]. Μέτρο 4/4. Σε Φα μείζ. Allegro moderato. 5+1 σελ. Incipit: *Vêtu de pourpre et de satin*. Πηγή: BNF: VM7.56405, B. du Cons. de Liège.

***** ***Le Retour*****.** Méditation poétique. Paroles de A(lphonce) de Lamartine, musique de Marie Foscarina. À madame Théone A. Ricaki. Το Νο 5 από τις 12 Mélodies. Paris, Gambogi, [1873]. Μέτρο ¢. Σε Μι♭ μείζ. Andantino espressivo. 4+1 σελ. Incipit: *Vallon rempli des mes accords.* Πηγή BNF: VM7-56404.

***** ***Ritournelle*****.** Poésie de François Coppée, musique de Mario Foscarina. À madame Marie Vigeant. Paris, G. Hartmann, [1888]. Μέτρο 2/4. Σε Σολ Μείζ. Allegretto. 4+2 σελ. (Οπισθόφυλλο με κατάλογο έργων). Initio: Dans la plaine blonde. Πηγή: BNF: VM7-

56406.

* ***Rondo brillant.*** Pour piano, par Marie Foscarina, op. 15. À madame F. Waternau. Paris. Propriété de l'auteur, [1874]. Μέτρο 2/4. Σε Φα μείζ. Allegro spiritoso. 5+1 σελ. Πηγή: BNF: VMG-62106. Η δεύτερη έκδοση το [187?]. Πηγή: BNF: VM12-10158.

* ***Sérénade Italienne.*** Poésie de Paul Bourget, musique de Mario Foscarina. À mademoiselle Hélène Tourdes. Paris, G. Hartmann, [1887]. Μέτρο 6/8. Σε Ρε μείζ. Allegretto. 6+2 σελ. (Οπισθόφυλλο με κατάλογο έργων). Incipit: *Partons en barque sur la mer*. Πηγή: BNF: Vm7 – 56407.

* ***Suite Vénitienne.*** Pour orchestre... musique de Mario Foscarina. À mon maître monsieur Ernest Guiraud. Paris, G. Hartmann, [1889]. Πηγή: Bibliothèque Royale de Belgique. Instr.: Fl., Hb., Cl. en B♭, Bns, Cors en Sol, Cors en Ut, Trompettes en Re. Pistons en B♭, Trombones, Timbales en Sol-Re, Tambourin de Basque, Cymbales, Harpe. Vlns I & II, Altos, Vcelles, C. Basses. (Περιλαμβάνεται πλήρης σειρά από πάρτες).
1. Chant dans les lagunes: Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 25 σελ.
2. Au Rialto: Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. Allegro. 16 σελ.
3. Fete Religieuse: Μέτρο 4/4. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 16 σελ.
4. Les Masques: Μέτρο 3/4. Σε Σολ μείζ. Allegro. 18 σελ.

Πρωτοεκτελέστηκε στις 26.4.1889 στο 21ο Concert Classique του Monaco μαζί με έργα Wagner, Saint-Saens κ. α. (*Figaro* 18.4.89, *Le Gaulois* 19.4.1889, 26.4.1889, *La Presse* 27.4.1889)

* ***Suite Vénitienne.*** Pour orchestre... musique de Mario Foscarina, réduction pour piano seul. À mon maitre monsieur Ernest Guiraud. Paris, G. Hartmann, [1889]. Πηγή: BNF: Vm7 – 9505.
1. Chant dans les lagunes: Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 6 σελ.
2. Au Rialto: Μέτρο 2/4. Σε Ντο μείζ. Allegro. 5 σελ.
3. Fete Religieuse: Μέτρο 4/4. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 4 σελ.
4. Les Masques: Μέτρο 3/4. Σε Σολ μείζ. Allegro. 7 σελ.

* ***Sur la Falaise.*** Poésie de Paul Bourget, musique de Mario Foscarina. Συμπεριλαμβάνεται με έργα άλλων συνθετών στο Supplément Musical au No 2735 de *L' Illustration*, [Juillet 1895]. Μέτρο 2/4. Σε Μι♭ μείζ. Allegretto. 4 σελ. Incipit: *Les papillons bleus.* Πηγή: British Library.

Σύντροφος. (Α. Χριστόπουλου). Incipit: *Χθες το βράδυ βυθισμένος*.
Δεν βρέθηκε. Από τα τραγούδια που έστειλε στον διαγωνισμό των Γ' Ολυμπίων το 1875 (Το μόνο που δεν βραβεύθηκε). Πληροφορία: Κ. Ρωμανού, Μ. Μπαρμπάκη και Φ. Μουσουλίδη, *Η Ελληνική Μουσική στους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Ολυμπιάδες (1858-1896)*, σ.35. Δεν γνωρίζουμε αν τυπώθηκε.

* ***Tarentelle brillante*** pour piano. op. 18. À madamoiselle Hermine Waternau. Paris. Propriété de l'auteur, [1875]. Introduction: Μέτρο ¢. Σε Σολ ελ. Andante. Tarentelle: Μέτρο 6/8. Σε Σολ ελ. Allegro spiritoso. 6+1 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10159. Διαφημίζεται στην *Monde Artiste* στις 2.6.1877, 23.6, 9.6.

* ***La Thessalienne.*** Elégie pour orchestre, réduction pour piano par l'auteur. op. 36. À

mademoiselle Mary Adhenet. Paris. G. Hartmann, [1886]. Μέτρο 4/4. Σε Σολ μείζ. Moderato. 8+2 σελ. Πηγή: BNF: VM12-10160.
Υπάρχει και για Ορχήστρα. (Πληροφορία: Οπισθόφυλλο παρτιτούρας Fleur du souvenir) Πηγή: BNF:Vm12 – 10160: Παρουσιάστηκε σε κοντσέρτο στρατιωτικής μουσικής στην Exposition Universelle στις 8.5.1889 (XIX Siecle), στο Champ de Mars στις 11.5.1889 (*La Landerne*, *XIX Siècle*, *Le Radical*) και στο Passy στις 19.7.1889 (*XIX Siècle*, *La Presse*).

***** ***Trois mélodies*** sur des poèmes de Théophile Gautier. À madame Marie Trélat. Paris, G. Hartmann, [1883]. Πηγή: Mélodies Françaises. Ενιαία έκδόση με κοινό εξώφυλλο και συνεχόμενη σελιδαρίθμιση. Βλέπε:
1. Les Papillons,
2. Promenade nocturne,
3. L' échelle d' amour.

***** ***Trois Petites pièces faciles pour piano*** par Mario Foscarina. op. 25. À mademoiselle Marie Paulie: Paris, M. Colombier, [1880]. Πηγή: BNF: IFN-52503349.
No 1. La chanson de Grande Mère: Μέτρο . Σε Σολ μείζ. Andante cantabile. 2 σελ.
No 2. Air à Danser: Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Allegretto. 2 σελ.
No 3. Procida: Μέτρο 6/8. Σε Σολ μείζ. Allegretto spirituoso. 3 σελ.

ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ
ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ (ΕΣ) ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ (Ή ΕΚΚΛ. ΟΡΓΑΝΟ)

Adieu. Mélodie. (Alfred de Musset).
Adieu à Graziella. Méditation poétique. (Alphonce de Lamartine).
Apparition. Mélodie. (Alphonce de Lamartine).
L'Automne. Méditation poétique. (Alphonse de Lamartine).
À une Femme. Mélodie pour mezzo-soprano ou baryton. (V. Hugo).
Ave Maria.
Le Baiser (Το φίλημα). (Γ. Ζαλοκώστα). Mélodie.
Le Coquillage au bord de la mer. Méditation poétique. (A. de Lamartine).
Deux Mélodies. Poésie de V. Hugo, Βλέπε: 1. L'Enfant, 2. Nouvelle chanson.
La Devise d'amour. (Armand Silvestre).
L' échelle d' amour. Βλ. Trois mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier.
L'Enfant. Scène, poésie de Victor Hugo.
L'hirondelle. (Η χελιδών), pour sop. et m. sop.
J' ai dans mon Coeur. Mélodie, (Armand Silvestre).
Lidè. Idylle, (André Chénier).
Lucie. Elégie, (Alfred de Musset).
Νανάρισμα. (Α. Βαλαωρίτη).
Nouvelle chanson. Mélodie, (Victor Hugo), [1878]
Το ορφανό. (Α. Παράσχου),
O Salutaris. Pour 2 voix (και Εκκλ. όργανο ?).
Quand viendra la saison nouvelle. Mélodie, (Théophile Gautier).
Les Papillons. Βλ. *Trois mélodies sur des poèmes de Th. Gautier*.
Promenade nocturne. Βλ. *Trois mélodies sur des poèmes de Th. Gautier*.
Rappelle-toi. Idylle, (Alfred de Musset).
Le Regret des Hellènes. Scène pour voix de ténor ou soprano, (Jules Pothé).

Le Renouveau. Mélodie, (A. Brady).
Le Retour. Méditation poétique, (Alphonce de Lamartine).
Ritournelle. (François Coppée).
Sérénade Italienne. (Paul Bourget).
Sur la Falaise. (Paul Bourget).
Σύντροφος. (Α. Χριστόπουλου).
Trois mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier. [1883]. Βλέπε:
1. Les Papillons, 2. Promenade nocturne, 3. L' échelle d' amour.

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

La Aldeana. Villanelle pour piano, Op. 39, [1887].
Allegretto. Petite pièce très facile pour piano, Op. 41, [1888].
Berceuse pour piano à quatre mains. Op. 28, [1882].
La Capricieuse. Polka pour le piano, [1871].
La Cattiva. Valse brillante. Pour piano, [1872]. [1877].
Danse Bretonne pour piano à quatre mains. Op. 32, [1884].
Danse Roumaine. Pour piano. Op. 35, [1885].
L' Écho, Souvenir de Grindelwald. Pour piano, Op. 27, [1882].
L' Enfant dort. Berceuse pour piano, [1891].
Feuillets d'album pour piano, Op. 20, [1877].
Fleur du souvenir (Myosotis). Valse pour piano, [1889]
Gavotte pour piano. Op. 19, [1875].
Marche funèbre pour piano. Op. 22, [1878].
Mazarine - Gavotte. Pour piano. Op. 21, [1878].
Mazurka brillante pour piano, [1873].
Menuet pour piano. Op. 24, [1880].
Menuet pour instruments à cordes, réduction pour piano. Op. 40, [1887].
Remember. Romance sans paroles pour piano, [1874].
Rondo brillant. Pour piano, Op. 15, [1874].
Suite Vénitienne. Pour orchestre. Réduction pour piano seul. [1889].
Tarentelle brillante pour piano. Op. 18, [1875].
La Thessalienne. Elégie pour orchestre, réduction pour piano, Op. 36. [1886].
Trois Petites pièces faciles pour piano, Op. 25, [1880].

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

La Aldeana. Villanelle pour orchestre.
Danse Bretonne. Op. 32. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε.
Danse Roumaine. Op. 35. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε.
Danse Roumaine. Arrangée (pour musique militaire) par Pierre Bidegain.
Fleur du souvenir (Myosotis). Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε.
Suite Vénitienne, pour orchestre.
La Thessalienne. Elégie pour orchestre, Op. 36. Η παρτιτούρα δεν βρέθηκε.

ΕΡΓΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

Canzonetta pour Violon ou Violoncello avec acc. de Piano
Deux Pièces pour violon et piano. Op. 30, [1883]. 1. L' invocation, 2. Air à danser.To

δεύτερο υπάρχει και για Έγχορδα αλλά δεν βρέθηκε.
Menuet pour instruments à cordes. Op. 40, [1887].

ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΥΝ ΑΡΙΘΜΟ OPUS

Παρατηρούμε ότι ο αριθμός opus είναι ανάλογος με την ημερομηνία έκδοσης. Κανένα από τα τραγούδια δεν έχει αριθμηθεί, επίσης και αρκετά από τα έργα για πιάνο. Η αρίθμιση σταματάει το 1888 αφήνοντας τα μεταγενέστερα έργα χωρίς αριθμό opus. Στους αριθμούς που λείπουν θα μπορούσαν να αντιστοιχούν έργα από τα ήδη γνωστά, αλλά και άλλα άγνωστα και χαμένα ή ατύπωτα.

Op. 15: *Rondo brillant*: pour piano, [1874].
Op. 18: *Tarentelle brillante pour piano*, [1875].
Op. 19: *Gavotte pour piano*, [1875].
Op. 20: *Feuillets d'album pour piano*, [1877].
Op. 21: *Mazarine - Gavotte pour piano*, [1878].
Op. 22: *Marche funèbre pour piano*, [1878].
Op. 24: *Menuet pour piano*, [1880].
Op. 25: *Trois Petites pièces faciles pour piano*, [1880].
Op. 27: *L' Écho*, Souvenir de Grindelwald, pour piano, [1882].
Op. 28: *Berceuse pour piano à quatre mains*, [1882].
Op. 30: *Deux Pièces pour violon et piano*, [1883].
Op. 32: *Danse Bretonne pour piano à quatre mains*, [1884].
Op. 35: *Danse roumaine pour piano*, [1885].
Op. 36: *La Thessalienne*, élégie pour orchestre, [1886].
Op. 40: *Menuet pour instruments à cordes*. [1887].
Op. 41: *Allegretto, petite pièce très facile pour* piano, [1888].

Υ. Γ.: Όλα τα έργα της Μαρίας Φωσκαρίνας Δαμασκηνού που έχουν βρεθεί μέχρι τώρα έχουν συγκεντρωθεί σε ένα ψηφιακό τόμο τον οποίο μπορώ να αποστείλω ευχαρίστως σε όποιον μου το ζητήσει στο email μου: aem.hma@gmail.com.

Η συμβολή του Μανώλη Καλομοίρη στην ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και τη διαμόρφωση του δραματολογίου της κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες λειτουργίας της

Νίκος Α. Δοντάς

Θέμα του παρόντος κειμένου είναι η συμβολή του Μανώλη Καλομοίρη στην ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και τη διαμόρφωση του δραματολογίου της κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες λειτουργίας της.[1]

Το ενδιαφέρον του Καλομοίρη για την Εθνική Λυρική Σκηνή σχετίζεται με το ενδιαφέρον του για το λυρικό θέατρο συνολικά. Δεν είναι αυθαίρετο να υποστηριχθεί ότι ο συνθέτης αγαπούσε τη φωνητική μουσική και την όπερα, εάν αναλογιστεί κανείς καταρχάς ότι ο ίδιος συνέθεσε πέντε όπερες και πλήθος άλλων έργων για φωνή.[2] Ανάμεσα σε άλλα, το ενδιαφέρον του για τη λυρική τέχνη τον οδήγησε το 1933 στην ίδρυση του Εθνικού Μελοδραματικού Ομίλου (ΕΜΟ) με σκοπό τη συστηματική καλλιέργεια του μελοδράματος στην Ελλάδα. Σε διάστημα ενός έτους ο ΕΜΟ έδωσε 103 παραστάσεις με ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο.[3] Λίγα χρόνια αργότερα, στο Δελτίο του σχολικού έτους 1938-39 του Εθνικού Ωδείου, το οποίο είχε ιδρύσει και διηύθυνε ο Καλομοίρης, αναφέρεται ότι η αποστολή του ωδείου είναι «καθαρά καλλιτεχνική» (με κύριο αντικείμενο τη διάδοση, υποστήριξη και αναγνώριση της ελληνικής μουσικής), «μελοδραματική» και «καθαρά παιδαγωγική».[4] Τέλος, διαχρονικά ο Καλομοίρης, σε επιστολές και έγγραφά του, αναφέρεται στην Εθνική Λυρική Σκηνή ως το «σπουδαιότερον μουσικό ίδρυμα της χώρας».[5]

Α. Συμβολή στη δημιουργία και στελέχωση ενός νέου οργανισμού

Ο Καλομοίρης συμμετείχε σε συζητήσεις για την ίδρυση κρατικού λυρικού θιάσου, οι οποίες γίνονταν αρκετά χρόνια πριν την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Τέτοιες σκέψεις διατυπώθηκαν το αργότερο το 1930 με αφορμή την επανίδρυση του Εθνικού Θεάτρου. Είχαν γίνει συνεννοήσεις με τον συνθέτη Διονύσιο Λαυράγκα, ο οποίος είχε κρατήσει ζωντανό το θίασο του Γ΄ Ελληνικού Μελοδράματος, αλλά και με τον φίλο και συνάδελφό του Καλομοίρη Μάριο Βάρβογλη, όπως επίσης με τον, τότε δυναμικά

[1] Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην κυρία Μυρτώ Οικονομίδου, γραμματέα του Συλλόγου Μανώλης Καλομοίρης για την άψογη συνεργασία και τη βοήθειά της στον εντοπισμό και την παραχώρηση πολύτιμου υλικού.

[2] Βλέπε σχετικά: Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962). Νέος κατάλογος έργων*, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003.

[3] Το 1934 παρουσίασε παραστάσεις σε Αλεξάνδρεια και Πορτ-Σάιντ. Το 1935 οι δραστηριότητές του διακόπηκαν, βλ. Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης*, σ. 146.

[4] Ν. Πετσάλης-Διομήδης, *Η άγνωστη Κάλλας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 139. Ότι η αναφορά έχει ως στόχο την προσέλκυση μαθητών δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο Καλομοίρης επιλέγει να προβάλει το «μελοδραματικό» τμήμα ξεχωριστά και σε πρώτο επίπεδο.

[5] Η διατύπωση αυτή εμφανίζεται σε διάφορα έγγραφα, ενδεικτικά τον Αύγουστο του 1949 (Αρχείο Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης», ΣΜΚ. Α2 / 155), επίσης τον Μάιο του 1950, το φθινόπωρο του 1956 και το φθινόπωρο του 1957.

ανερχόμενο αρχιμουσικό, Δημήτρη Μητρόπουλο.[6]

Όταν τελικά, επί δικτατορίας Μεταξά, διαμορφώθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για την ίδρυση κρατικού θιάσου, αρχικά με την επωνυμία Λυρική Σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, ο Κωστής Μπαστιάς, τότε διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου και επικεφαλής της Γενικής Διεύθυνσης Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, συνεργάστηκε για τη στελέχωσή της στενά με τον Καλομοίρη, ο οποίος ήδη από το 1936 είχε εκλεγεί Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.[7] Οι δύο άνδρες γνωρίζονταν καλά και η σχέση τους στηριζόταν στην αμοιβαία εκτίμηση.[8] Μάλιστα, την εποχή σύστασης της Λυρικής Σκηνής οι δύο συνεργάζονταν με αφορμή το συμφωνικό ποίημα του Καλομοίρη *Μηνάς ο Ρέμπελος, κουρσάρος στο Αιγαίο,* το οποίο βασίζεται στο ομώνυμο ιστόρημα του Κωστή Μπαστιά και το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 18 Οκτωβρίου 1940 στο Εθνικό Θέατρο από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα.[9]

Σχετικά με τη Λυρική ο Μπαστιάς αποφάσισε να ιδρύσει έναν οργανισμό με διεθνείς προδιαγραφές, ξεκινώντας από μηδενική βάση, προσπερνώντας τα στελέχη του Ελληνικού Μελοδράματος. Ήξερε τί ήθελε και προσπάθησε να εντοπίσει συνεργάτες ικανούς να υλοποιήσουν το όραμά του. Η συμβολή του Καλομοίρη υπήρξε καθοριστική.

Έτσι επελέγη ο σκηνοθέτης Ρενάτο Μόρντο [Renato Mordo, 1894-1955][10], κερκυραϊκής καταγωγής Εβραίος, γεννημένος στη Βιέννη, ο οποίος το 1923 έγινε ο νεότερος καλλιτεχνικός διευθυντής γερμανικού θεάτρου, όταν ανέλαβε το Θέατρο της Επαρχίας του Όλντενμπουργκ στην Κάτω Σαξονία.[11] Ο Μόρντο ήρθε σε επαφή με τον Μπαστιά μέσω του Καλομοίρη, ο οποίος τον συνάντησε το 1938 στην Πράγα και του μίλησε για την προσπάθεια δημιουργίας Λυρικής Σκηνής στην Αθήνα. Το 1939, μετά την είσοδο των ναζιστικών στρατευμάτων στην Τσεχοσλοβακία, ο Μόρντο, ο οποίος είχε ακόμα ελληνικό διαβατήριο, μετακόμισε στην Αθήνα, αποδεχόμενος επίσημη πρόταση του Κωστή Μπαστιά.[12] Αναφέρεται ότι η συνάντηση στην Πράγα έγινε με πρωτοβουλία του Μόρντο, ο οποίος αναζητούσε διέξοδο.[13] Το γεγονός επιβεβαιώνεται από επιστολή

[6] Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, *Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 324.

[7] Βιογραφικά στοιχεία για τον Καλομοίρη από το: Γιώργος Λεωτσάκος, «Καλομοίρης, Μανώλης», λήμμα στο: Χριστόπουλος, Γ., Α., Μπαστιάς, Ι., Κ., *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 4, σελ. 231-233, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

[8] Η αλληλοεκτίμηση Μπαστιά και Καλομοίρη επιβεβαιώνεται από πλήθος δημοσιευμάτων σε έντυπα της εποχής, βλ. Katy Romanou, «Exchanging *Rings* under Dictatorships» στο: Illiano, R., Sala, M., *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Brepols Turnhout, Λούκκα 2009, σ. 36-37.

[9] Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης*, σ. 83.

[10] Τα ονόματα ξένων προσώπων (συνθετών, καλλιτεχνών κ.ά,) όπως επίσης οι τίτλοι των έργων δίδονται στα ελληνικά και σε αγκύλη στο πρωτότυπο, την πρώτη φορά που απαντώνται, εφόσον γράφονται με λατινικό αλφάβητο. Σε περίπτωση κυριλλικού ή άλλου αλφαβήτου δίδεται μονάχα η ελληνική απόδοση.

[11] Ήδη από το 1921 είχε εισαγάγει την όπερα στο δραματολόγιο του οργανισμού και επιδίωξε να ανοίξει τις πύλες του θεάτρου σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Ακολούθησαν υψηλές θέσεις σε Βιέννη, Μπρέσλαου, Δρέσδη, Ντάρμστατ και τελικά στην Πράγα, όπου στο Γερμανικό Θέατρο της πόλης ήταν υπεύθυνος για το δραματολόγιο όπερας, οπερέτας και θεάτρου. Στην ίδια πόλη υπήρξε επίσης καθηγητής στην Ακαδημία Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών, βλ. Matthias Struck, «Renato Mordo», λήμμα στο: Karl Otmar Aretin, *Neue Deutsche Biographie*, τ. 1-24, Duncker & Humblot, Βερολίνο 1997, τ. 18, σ. 91-92, επίσης: Walter Habel, (επιμ.), *Wer ist wer? Das deutsche Who is who. XII. Ausgabe von Degeners, wer ist's?,* Arani, Βερολίνο 1955 [recte: 1954], σ. 814.

[12] Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο* (δ' έκδοση, α' έκδοση 2001), Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2009, σ. 637.

[13] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας*, σ. 900.

του Μόρντο προς τον Καλομοίρη, στην οποία ο σκηνοθέτης ευχαριστεί θερμότατα τον Καλομοίρη, επειδή μεσολάβησε στον Μπαστιά. Τον ενημερώνει ακόμα ότι στη συνέχεια έστειλε άμεσα και ο ίδιος επιστολή προς τον Μπαστιά, όπως επίσης ότι βρίσκεται σε επαφή και με άλλους παράγοντες στην Ελλάδα.[14]

Τη χορωδία του νεοϊδρυθέντος λυρικού θιάσου ανέλαβε η Έλλη Νικολαΐδου (1914-1994), γεννημένη στη Θεοδοσία της Κριμαίας με σπουδές στη Ρωσία και την Αθήνα. Η Νικολαΐδου υπήρξε στενή συνεργάτιδα του Μανώλη Καλομοίρη. Μετά από δική του σύσταση την προσέλαβε ο Μπαστιάς.[15]

Το μπαλέτο εμπιστεύτηκε ο Μπαστιάς στο διακεκριμένο Τσέχο χορογράφο Σάσα Μάχοφ, βασικό συνεργάτη του μπαλέτου του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας ως την γερμανική εισβολή το 1939.[16] Η επαφή του με τη Λυρική Σκηνή και με τον Μπαστιά πιθανολογείται ότι έγιναν μέσω του Καλομοίρη, όπως και στην περίπτωση του Μόρντο.[17] Ο Μάχοφ προσελήφθη αμέσως και άρχισε να εργάζεται ήδη από τον Νοέμβριο του 1939.

Η Εθνική Λυρική Σκηνή ξεκίνησε τις παραστάσεις της στις 5 Μαρτίου 1940 παρουσιάζοντας τη *Νυχτερίδα* [*Die Fledermaus*] του Γιόχαν Στράους του νεότερου και ανεβάζοντας την πρώτη της όπερα, την *Μαντάμα Μπαττερφλάι* [*Madama Butterfly*], στην Αθήνα στις 25 Οκτωβρίου της ίδιας χρονιάς.[18] Τρεις μέρες αργότερα κηρύχτηκε ο πόλεμος με την Ιταλία. Στις 27 Απριλίου 1941 τα γερμανικά στρατεύματα κατοχής εισήλθαν στην Αθήνα. Την προηγουμένη, ο Μπαστιάς έκλεισε το Βασιλικό.[19] Στις 30 Απριλίου ορκίστηκε η πρώτη δωσίλογη ελληνική κυβέρνηση του στρατηγού Τσολάκογλου.[20] Στο μεταξύ, ο Μεταξάς είχε πεθάνει στις 29 Ιανουαρίου 1941.[21] Ο

[14] Επιστολή με ημερομηνία 21 Μαΐου 1938 –«Hochverehrter Meister!/Innig danke ich Ihnen…»–, η οποία φυλάσσεται στο Αρχείο του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» με αριθμό καταλογογράφησης ΑΠΦ/Ντ6_653 σ. 1r.

[15] Παναγιώτης [Τάκης] Καλογερόπουλος, «Έλλη Νικολαΐδου», λήμμα στο: Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 4, σ. 354-355, επίσης: Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, σ. 327. Ακόμα, στο: Μιχάλης Αλεξάνδρου Ράπτης, *Εθνική Λυρική Σκηνή, Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνης, Αθήνα 1989, σ. 829-833, όπου απαντάται ως «Έλλη Νικολαΐδη».

[16] Saša Machov, καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του František Alexander Mať ha (1903-1951). Ανάρτηση στον ιστοχώρο «Balet-Pro Milovníky Klasického Tance. Portréty Českých Tanečníků» (Ιστοχώρος Τσέχων χορογράφων) στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://baletky. webgarden.cz/portrety-ceskych-tanecniku-2, (τελευταία πρόσβαση: Απρίλιος 2012).

[17] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας*, σ. 900.

[18] Την ίδια όπερα όπως και τη *Νυχτερίδα* είχε παρουσιάσει λίγους μήνες νωρίτερα στη Θεσσαλονίκη, με αφορμή τα εγκαίνια του θερινού Βασιλικού Θεάτρου της συμπρωτεύουσας, βλ. Π. Μαρσάν, *Μαρία Κάλλας. Η ελληνική σταδιοδρομία της. Χρονικό*, Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 45 και Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, σ. 334.

[19] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας,* σ. 168. «Το τετραήμερο κενό εξουσίας ανάμεσα στην αναχώρηση της νόμιμης ελληνικής κυβέρνησης για το Κάιρο και της εισόδου των Γερμανών, καλύφθηκε από το άτυπο υπουργικό συμβούλιο των γενικών διευθυντών και γραμματέων των υπουργείων […], που θα αποχωρούσαν κατ' εντολήν της ελληνικής κυβέρνησης πριν εισβάλουν οι Γερμανοί, ώστε να μην βρεθεί κανένας υψηλόβαθμος στα υπουργεία […] Φυσικά, ουδείς υπέβαλε παραίτηση στις νέες Αρχές, διότι αυτό θα αποτελούσε αναγνώριση της νέας κυβέρνησης δοσιλόγων», βλ. Γ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Εργογραφία –Βιβλιογραφία,* τ. Γ', Σοκόλης – Κουλεδάκης, Αθήνα 2012, σ. 57.

[20] Ο οποίος μετά τον πόλεμο δικάστηκε και καταδικάστηκε ως δωσίλογος.

[21] Μετά το θάνατο του Μεταξά πρωθυπουργός για ογδόντα ημέρες ήταν ο οικονομολόγος Αλέξανδρος Γ. Κορυζής (1885-1941), ο οποίος στις 6 Απριλίου απέρριψε το γερμανικό τελεσίγραφο για συνθηκολόγηση της Ελλάδας. Μετά την κατάρρευση του μετώπου και την προέλαση των εχθρικών στρατευμάτων προς την Αθήνα αυτοκτόνησε στις 18 Απριλίου 1941, βλ. Χριστόπουλος και Μπαστιάς, *Λεξικό*, τ. 5, σ. 41.

Μπαστιάς φυλακίστηκε επί ένα μήνα με την κατηγορία ότι ασκούσε «έντεχνον φιλοαγγλικήν προπαγάνδαν».[22]

Το 1943, επί Ιωάννη Δ. Ράλλη, πρωθυπουργού των γερμανικών κατοχικών δυνάμεων έως την Απελευθέρωση, η Λυρική Σκηνή πέρασε στην ευθύνη του Υπουργείου Προεδρίας και πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της ορίστηκε ο εκάστοτε πρωθυπουργός.

Τον Φεβρουάριο του 1943 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από την Λυρική Σκηνή, στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, όπερα Έλληνα συνθέτη, η πρώτη και μόνη στο δραματολόγιο μέχρι την αλλαγή νομικού καθεστώτος της ΕΛΣ τον Απρίλιο του 1944. Ήταν ο *Πρωτομάστορας* του Μανώλη Καλομοίρη.

Υπηρεσιακός Διευθυντής του Εθνικού, από την άνοιξη του 1943, ήταν ο λογοτέχνης Άγγελος Τερζάκης,[23] ο οποίος παρέμεινε μέχρι τις 28 Μαρτίου 1944, οπότε ο οργανισμός μετονομάστηκε σε Εθνική Λυρική Σκηνή. Σύμφωνα προς τον σχετικό νόμο, ο οποίος δημοσιεύτηκε του Αύγουστο του 1943[24] ιδρύεται Εθνική Λυρική Σκηνή «υπό την αυτήν με το Εθνικόν Θέατρο Διοίκησιν αλλ' από ίδιον οργανισμόν». Για μικρό χρονικό διάστημα, από τις 29 Μαρτίου 1944 έως τις 9 Μαΐου, οπότε η Λυρική Σκηνή μετατράπηκε σε αυτόνομο οργανισμό, ΝΠΔΔ,[25] ανέλαβε ως Γενικός Διευθυντής ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου και θεατρικός συγγραφέας Νικόλαος Λάσκαρης.[26] Δηλώνοντας ανεπάρκεια για τη διεύθυνση της Λυρικής Σκηνής, ο Λάσκαρης ζήτησε αμέσως να διοριστεί ειδικός διευθυντής, θέση που ανέλαβε ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν επίσης Διοικητικός Ανώτατος Μουσικός Σύμβουλος στο Υπουργείο Παιδείας. Με εισήγηση επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου αποφασίστηκε τον Μάιο του ίδιου έτους ο χωρισμός των δύο σκηνών.[27] Μετά την αυτονόμηση της Λυρικής Σκηνής από το Εθνικό Θέατρο τον Απρίλιο του 1944 και την ανάληψη της διεύθυνσής της από τον Μανώλη Καλομοίρη, ο Λάσκαρης παρέμεινε μέχρι τις 25 Οκτωβρίου 1944 ως Γενικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου.[28]

Β. Γενικός Διευθυντής (1944-1945)

Όταν αναλαμβάνει επισήμως τη Γενική Διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, τον Απρίλιο του 1944, ο Μανώλης Καλομοίρης είναι πλέον 61 ετών. Η νέα καλλιτεχνική περίοδος βαπτίσθηκε Α' και ο θίασος της ΕΛΣ στεγάστηκε οριστικά στο θέατρο Ολύμπια, παραλαμβάνοντας στην ουσία την από το 1916 ιστορική στέγη του Ελληνικού Μελοδράματος. Λόγω ανακαινίσεων του κτιρίου κατά τους προηγούμενους μήνες η καλλιτεχνική περίοδος εγκαινιάστηκε πολύ αργά, μόλις την 1η Απριλίου με την όπερα *Ρέα* του Σπυρίδωνος Φιλίσκου Σαμάρα. Λίγους μήνες μετά τον διορισμό του, ο

[22] Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, σ. 350.

[23] Η Κ. Αρβανίτη αναφέρει ως ημερομηνία ανάληψης καθηκόντων του την 13 Απριλίου (βλ. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό θέατρο*, τ. Α', Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 169), ωστόσο ανακοίνωση του Εθνικού Θεάτρου για τις όπερες *Λουτσία ντι Λάμμερμουρ* και *Αδριανή Λεκουβρέρ*, στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* (27.4.1943), αναφέρει ως διευθυντή ακόμα τον Νικόλαο Γιοκαρίνη.

[24] Νόμος 434/6-8-1943.

[25] Νόμος 1410/9.5.1944, τ. Α., ΦΕΚ 100.

[26] Ο θεατρικός συγγραφέας, και ιστορικός του θεάτρου Νικόλαος Λάσκαρης (1868-1945) συνέγραψε μεταξύ άλλων και ποιητικά κείμενα για οπερέτες, όπως *Στα παραπήγματα* και *Πικ-νικ* σε μουσική Θεόφραστου Σακελλαρίδη, *Η Κρητικοπούλα* και *Η πριγκίπισσας της Σασσώνος* σε μουσική Σπυρίδωνος Φιλίσκου Σαμάρα και η *Άσπρη Τρίχα* σε μουσική Διονυσίου Λαυράγκα, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Νικόλαος Λάσκαρης», λήμμα στο: Χριστόπουλος και Μπαστιάς, *Λεξικό*, τ. 5, σ. 184.

[27] Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 134.

[28] Αρβανίτη, *Αρχαία ελληνική τραγωδία,* σ. 172.

Καλομοίρης υπέβαλε την πρώτη αναφορά σχετικά με τα λειτουργικά προβλήματα του θεάτρου, την ακαταλληλότητα των χώρων και τις ελλείψεις.[29] Ταυτόχρονα, βασική μέριμνά του υπήρξε να διασωθούν, μέσω προσλήψεων, όσο το δυνατόν περισσότεροι καλλιτέχνες από την εξαθλίωση και το θάνατο από ασιτία, καθώς γι' αυτούς δεν υπήρχε καμία άλλη δυνατότητα εργασίας.[30] Έτσι, κατά έναν τρόπο και λόγω των έκτακτων συνθηκών της κατοχής, ματαιώθηκε στην πράξη η προσπάθεια που είχε γίνει λίγα χρόνια νωρίτερα για την ίδρυση ενός νέου θιάσου, βασισμένου σε αξιοκρατικά κριτήρια.

Παρά το ελάχιστο χρονικό διάστημα, από τον Απρίλιο έως και τον Αύγουστο του 1944 και τις αντικειμενικά δύσκολες συνθήκες, η Εθνική Λυρική Σκηνή υπό τη διεύθυνση του Καλομοίρη παρουσίασε συνολικά δέκα όπερες, από τις οποίες οι πέντε ήταν νέες στο δραματολόγιό της, αριθμός σχεδόν διπλάσιος από τον μέσο όρο νεοσεισερχόμενων λυρικών έργων ανά καλλιτεχνική περίοδο στα 75 χρόνια λειτουργίας του οργανισμού.[31] Εκτός της *Ρέας* ανέβηκαν το «μουσικό δράμα» *Το απόγεμα της Αγάπης*[32] του Βάρβογλη, φίλου και συνοδοιπόρου του Καλομοίρη, αλλά και ο *Πρωτομάστορας* του ίδιου του Καλομοίρη, δύο γερμανικές όπερες, *Στον κάμπο* [*Das Tiefland*] του Ντ'Αλμπέρ [D'Albert] και *Φιντέλιο* [*Fidelio*] του Μπετόβεν [Beethoven], όπως επίσης η γαλλική *Μανόν* [*Manon*] του Μασνέ [Massenet], αλλά και όπερες ρεπερτορίου όπως *Ο κουρέας της Σεβίλλης* [*Il barbiere di Siviglia*] του Ροσσίνι [Rossini], *Απαγωγή από το Σεράι* [*Die Entführung aus dem Serail*] του Μότσαρτ [Mozart], *Λουτσία ντι Λάμμερμουρ* [*Lucia di Lammermoor*] του Ντονιτσέττι [Donizetti] και *Καβαλλερία ρουστικάνα* [*Cavalleria rusticana*] του Μασκάνι [Mascagni]. Ειδικότερα, η παρουσίαση του «ακατάλληλου κάτω των 14»[33] *Φιντέλιο* στις 14 Αυγούστου στο Ηρώδειο, δύο μήνες πριν από την Απελευθέρωση, σε ελληνική μετάφραση της Βέτας Πεζοπούλου, ενθουσίασε το κοινό, το οποίο μετά το «χορωδιακό των φυλακισμένων» φώναξε «Λευτεριά!»,[34] εξέλιξη την οποία οι λογοκριτικές αρχές προφανώς δεν είχαν προβλέψει.

Στις 12 Οκτωβρίου 1944 απελευθερώθηκε η Αθήνα και στις 14, μετά τη Δοξολογία στη Μητρόπολη, έφτασαν τα πρώτα στρατεύματα, τμήματα του Ιερού Λόχου και του Βρετανικού στρατού. Στις 18 Οκτωβρίου επέστρεψε η εξόριστη κυβέρνηση Γεωργίου Παπανδρέου, η οποία είχε αναλάβει καθήκοντα από τις 26 Απριλίου 1944. Ο Καλομοίρης υπέβαλε την παραίτησή του στις 11 Νοεμβρίου επειδή είχε διοριστεί από την κατοχική κυβέρνηση[35] και την ΕΛΣ ανέλαβε τριμελής επιτροπή συνδικαλιστών.[36]

[29] Δακτυλογραφημένο μονοσέλιδο διαβιβαστικό σχέδιο ή αντίγραφο εγγράφου «Κύριε Σύμβουλε, Έχω την τιμήν…» από 26 Ιουλίου 1944 με προβλεπόμενη υπογραφή «Μ. Καλομοίρης» και συνημμένο δακτυλογραφημένο τρισέλιδο σχέδιο ή αντίγραφο αναφοράς «Εις εκτέλεσιν της υπ' αριθ. [κενό] διαταγής υμών…» με προβλεπόμενη υπογραφή «Μ. Μολότσος», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.1. Όπως αναφέρει ο Καλομοίρης στο διαβιβαστικό, ο Μολότσος υπήρξε «βοηθός» του.

[30] Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής,* σ. 134.

[31] Για αναλυτικά στοιχεία σχετικά με το θέμα, βλ. Νίκος Α. Δοντάς, *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, δεοντολογία και παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού,* διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2014.

[32] Σε ποιητικό κείμενο του Θεόδωρου Ν. Συναδινού.

[33] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας,* σ. 637.

[34] Ό.π., σ. 640.

[35] Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Εθνική Σχολή Μουσικής*, σ. 134. Σχετικά με την παραίτηση και το χειρόγραφο κείμενο «απολογίας» αλλά και το γεγονός ότι, τελικά, ο συνθέτης δεν κλήθηκε σε απολογία, βλ. Καίτη Ρωμανού, «Μία τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη», στο: Μαλιάρας, Ν., Χαρκιολάκης, Α., *Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά. Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, Fagotto books, Αθήνα 2013, σ. 61-81, καθώς επίσης στα: Katy Romanou, «Occupied by the most musical people in Europe; a musical Greek tragedy» στο: Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios & Emmanouil Giannopoulos (επιμ.), *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, School of Music Studies, Aristotle University of

Παρότι η θητεία του Καλομοίρη ως διευθυντή της ΕΛΣ υπήρξε ιδιαίτερα σύντομη και έληξε άδοξα, η παρουσία του στον θεσμό υπήρξε ουσιαστική, καθώς μέσα από τα έργα, τα οποία επέλεξε να παρουσιάσει -τρία ελληνικά, από τα οποία ένα ιστορικό και δύο σύγχρονα, δύο γερμανικές όπερες, από τις οποίες η μία ήταν ο εμβληματικός *Φιντέλιο*, και μία γαλλική όπερα- έδωσε σαφές στίγμα σχετικά με την διεύρυνση του ρεπερτορίου, όπως την αντιλαμβανόταν ο ίδιος.

Μετά την Απελευθέρωση το Εθνικό Θέατρο και η Εθνική Λυρική Σκηνή ξεκίνησαν τη νέα καλλιτεχνική περίοδο, πανηγυρικά, με εορταστικά προγράμματα. Μετά τα «Δεκεμβριανά» το θέατρο ξαναβρήκε το ρυθμό του, τον Ιανουάριο του 1945. Ο Καλομοίρης παρέμεινε Γενικός Διευθυντής, άτυπα, μέχρι τον Φεβρουάριο του 1945,[37] οπότε τον διαδέχθηκε στα καθήκοντά του ο θεατρικός συγγραφέας και δημοσιογράφος Θεόδωρος Συναδινός.[38] Παλαιότερα, ως μέλος της Εκτελεστικής (1930-1932) και της Καλλιτεχνικής (1933) Επιτροπής του Εθνικού θεάτρου, ο Μπαστιάς θεωρούσε τον Συναδινό ως «εσωτερική αντιπολίτευση».[39] Ο διορισμός του Συναδινού προκάλεσε οξύτατες αντιδράσεις από το δεξιό τύπο της εποχής, ο οποίος κατηγορούσε τη βραχύβια, όπως αποδείχτηκε, κυβέρνηση Πλαστήρα (3.1.1945–8.4.1945) για το διορισμό ενός «αριστερού», αντί της εκκαθάρισης του οργανισμού από τους «κουκουέδες», οι οποίοι είχαν καταργήσει τον Καλομοίρη «ΕΑΜικώ δικαίω».[40] Ο Πετσάλης-Διομήδης σημειώνει:

> Στο περιβάλλον της ΕΛΣ επικρατούσε η άποψη ότι ενώ ο Καλομοίρης ήταν πολιτικά "απ' όλα" αλλά βασικά "εθνικόφρων", ο Συναδινός –ο οποίος το έπαιζε αριστερός– ήταν κυρίως οπορτουνιστής. Ενώ κοινωνικά κινείτο από χρόνια στους

Thessaloniki, Thessaloniki 2013, σ. 53-62, και Sofia Kontossi, «The Greek National Opera during the Axis Occupation and the beginnings of the Greek Civil War through the activity of the conductor Leonidas Zoras», στο προηγούμενο, σ. 71-88.

[36] Ράπτης, *Λυρική*, σ. 317. Επιβεβαιώνεται επίσης από τρισέλιδο δακτυλογραφημένο σχέδιο ή αντίγραφο εγγράφου της 21.11.1944 με προβλεπόμενη υπογραφή «Μ. Καλομοίρης» προς το «Καλλιτεχνικόν, Διοικητικόν καί Τεχνικόν Προσωπικόν της Εθνικής Λυρικής Σκηνής» Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.1.

[37] Μανώλης Καλομοίρης, «Άρθρον του Ακαδημαϊκού κ. Μανώλη Καλομοίρη δια την Λυρικήν Σκηνήν», *Ελληνικόν Μέλλον,* 3.5.1946. Επιβεβαιώνεται επίσης από αχρονολόγητο (περ. 1950) εξασέλιδο δακτυλογραφημένο σχέδιο ή αντίγραφο επιστολής του Μανώλη Καλομοίρη «Κύριε Υπουργέ, Επιτρέψατέ μου αφού σας ευχαριστήσω θερμά…», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2. Τον Φεβρουάριο του 1945, επίσης, η ΕΛΣ περνά στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Παιδείας: ΦΕΚ 21/3.2.1945, τ. Α. Ν.113.

[38] Ο Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης αναφέρει ότι ο διορισμός του Συναδινού ανακοινώθηκε στις 6.2.1945, βλ. Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας*, σ. 682. Ο διορισμός του τον Φεβρουάριο του 1945 επιβεβαιώνεται επίσης στα: Ράπτης, *Λυρική*, σ. 264 και Μαρσάν, *Μαρία Κάλλας,* σ. 147. Μεταξύ άλλων, ο Συναδινός υπήρξε συγγραφέας της πρώτης *Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919* (1919). Διετέλεσε ιδρυτικό μέλος και διευθυντής της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου (1924-1930), μέλος της Εκτελεστικής Επιτροπής (1930-1932), της Καλλιτεχνικής Επιτροπής (1933) και του Διοικητικού Συμβουλίου (1943-1946) του Εθνικού Θεάτρου, καθηγητής και διευθυντής της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (1930-1946), μέλος του μικτού Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1943), δύο φορές διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ως μέλος και πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων από το 1933 και για σειρά ετών ως το 1946, συνέβαλε καθοριστικά στην ίδρυση του Θεατρικού Μουσείου: βλ. Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), «Βιογραφικό σημείωμα Θ. Ν. Συναδινού», ανάρτηση στον ιστοχώρο «ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ», http://www.elia.org.gr, στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://www.elia.org.gr/entry.fds?entryID=840&pageCode=05.02&tablePageID=25&pageID=101&langid=1 (τελευταία πρόσβαση: Οκτώβριος 2012), σ. 5-6.

[39] Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, σ. 192.

[40] Εφημερίδα *Μεγάλη Ελλάς*, 7 και 8.2.1945, στο: Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας*, σ. 682.

> "προοδευτικούς" κύκλους του θεάτρου και της κουλτούρας, ανήκε συγχρόνως και στο περιβάλλον του Κολωνακίου και των Ανακτόρων, αφού γυναίκα του ήταν η γνωστή Mondaine των κοσμικών στηλών του Βήματος. Πολιτικά ο Συναδινός ανήκε στην ΕΑΜογενή ΕΛΔ41 του Ηλία Τσιριμώκου, έχοντας και στενή προσωπική επαφή με τον Πλαστήρα, ο οποίος θα τον διόριζε τελικά δύο φορές Διευθυντή της ΕΛΣ. Με αυτά τα "προσόντα" –δίπλα στην πολυετή πείρα του γύρω στα θεατρικά ζητήματα και στη συστηματικά ελισσόμενη προσωπικότητά του– ο Συναδινός ξεκινούσε καλά οπλισμένος για ν' αντιμετωπίσει τα δύσκολα προβλήματα της νέας του θέσης. Αλλά ξεκινούσε και με το σοβαρό μειονέκτημα ότι δεν ήταν ούτε συμπαθής ούτε αγαπητός στο περιβάλλον της ΕΛΣ, την οποία είχε τόσο διακαή πόθο να διοικήσει.[42]

Γ. Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου (1950-1952)

Αρχικά, ο Συναδινός, 67 ετών όταν ανέλαβε το 1945,[43] παρέμεινε για μιάμιση καλλιτεχνική περίοδο, δηλαδή μέχρι το καλοκαίρι του 1946. Επανήλθε, όμως, τον Ιούνιο του 1950, στα 72 του χρόνια, και παρέμεινε μέχρι τις 10 Απριλίου του 1953, οπότε παύθηκε από την κυβέρνηση Παπάγου. Από τον Ιούνιο του 1950[44] Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου ήταν τότε ο 67χρονος Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι τον Ιούνιο του 1952. Στο ενδιάμεσο διάστημα, το 1946, ο Καλομοίρης είχε εκλεγεί Ακαδημαϊκός και, από το 1947, είχε αναλάβει εκ νέου καθήκοντα ως Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.[45]

Ο Καλομοίρης από την αρχή έδειξε τις προθέσεις του, ανάμεσα στις οποίες και η διάθεση για αναβάθμιση του οργανισμού, όπως την αντιλαμβανόταν ο ίδιος, μέσα από τη διεύρυνση του δραματολογίου, κυρίως με έργα γερμανικά ή ανατολικοευρωπαϊκά ως αντίβαρο προς τον πυρήνα ιταλικών έργων του 19ου αιώνα, αλλά και με τη στελέχωση των παραγωγών με σημαντικούς καλλιτέχνες από το εξωτερικό. Άμεσα εισηγήθηκε συντελεστές και καλλιτέχνες για τις παραγωγές, οι οποίες θα ανέβαιναν τους ερχόμενους μήνες στο Ηρώδειο. Έτσι, παρά τα οικονομικά προβλήματα, επέμεινε στη μετάκληση του αρχιμουσικού Αλμπέρ Βολφ [Albert Wolff], προκειμένου να διευθύνει τον *Φιντέλιο* του Μπετόβεν και την *Άλκηστη* [*Alceste*] του Γκλουκ [Gluck], βρίσκοντας λύση στο οικονομικό πρόβλημα μέσω δανείου με το Ταμείο Εργασίας.[46] Ζήτησε άμεσα να αναλάβει τη σκηνοθεσία των δύο έργων του Ηρωδείου ο Πέλος Κατσέλης, τακτικός σκηνοθέτης της ΕΛΣ.[47] Σε διαφορετική περίπτωση πρότεινε ο μεν *Φιντέλιο* να ανατεθεί στον Κώστα Πέρση, η δε *Άλκηστις* στον Κίμωνα Τριανταφύλλου. Πράγματι, το ΔΣ υιοθέτησε τις επιλογές του Προέδρου και αποφάσισε «όπως αναθέση εκτάκτως την μεν σκηνοθεσία του *Φιντέλιο* εις τον κ. Πέρσην, την δε σκηνοθεσία της *Αλκήστιδος* εις τον κ

[41] σ.σ. «Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας».

[42] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας*, σ. 682.

[43] Ο Συναδινός αναφέρει ως έτος γέννησής του το 1880, βλ. «Αυτοβιογραφία Θεοδ. Συναδινού», *Λογοτεχνικά Χρονικά* 1 (καλοκαίρι 1970), σ. 31, αλλά ως πιθανότερο έτος γέννησης αναφέρεται το 1878. Αναλυτικά στο θέμα αναφέρεται η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη στο *Ο Θεόδωρος Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο,* υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή στο Ε.Κ.Π.Α. Ευχαριστώ θερμά την Κ. Σταματογιαννάκη για την παραχώρηση των στοιχείων της λεπτομερούς έρευνάς της.

[44] Στο πρακτικό συνεδρίασης του ΔΣ της 5ης Ιουνίου 1951 αναφέρεται ότι ΔΣ και Γενική Διεύθυνση της ΕΛΣ ανέλαβαν καθήκοντα στις 10 Ιουνίου 1950, Αρχείο Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» (ΑΣΜΚ).

[45] Α' θητεία: 1936-1945, β΄ θητεία: 1947-1957.

[46] Βλ. πρακτικό συνεδρίασης Διοικητικού Συμβουλίου της 15 Ιουλίου 1950, ΑΣΜΚ.

[47] Εξασέλιδο δακτυλογραφημένο, αχρονολόγητο, πιθανώς Ιούλιος 1950, σχέδιο ή αντίγραφο επιστολής «Αγαπητοί Συνάδελφοι, Ήδη αφού εκανονίσθη…», με προβλεπόμενη υπογραφή «Μανώλης Καλομοίρης», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2.

Τριανταφύλλου».[48] Στην ίδια συνεδρίαση του ΔΣ ο Πρόεδρος έχει άποψη και για τους πρωταγωνιστές: «Ο κ. Πρόεδρος είναι της γνώμης ότι η μόνιμη δραματική υψίφωνος της ΕΛΣ κ. Ρεμούνδου θα ηδύνατο να ανταποκριθεί επίσης εις τα αξιώσεις του ρόλου», εκτός από την κ. Κερκ, η οποία είχε μετακληθεί. Ο κ. Ψαρούδας είχε διαφορετική άποψη, θυμίζοντας στον πρόεδρο ότι ο κ. Βολφ δεν είχε σχηματίσει καλή γνώμη από τις εμφανίσεις της καλλιτέχνιδος στην *Άλκηστι* το 1948. Κατόπιν αυτού, το ΔΣ αποφάσισε να επιλέξει ο κ. Βολφ «δια την πρώτην παράστασιν την καλλιτέχνιδα την οποία ήθελε αυτός κρίνει ως καταλληλοτέραν». Όπως μαθαίνουμε, όμως, από τα πρακτικά της 8ης Αυγούστου, η κ. Ρεμούνδου αρνήθηκε «να συμπράξη εις αντικατάστασιν εκ περιτροπής μετά της κ. Κερκ εις τον Φιντέλιο» και «επ' ουδενί λόγω δέχεται να υποστή την κρίσιν του κ. Βολφ, όσον αφορά ποία εκ των δύο θα πρέπει να συμμετάσχη πρώτη εις τα παραστάσεις του Φιντέλιο» […] «Ο πρόεδρος εις παρέμβασιν αυτού, λέγει ότι δεν είναι το ζήτημα τόσον απλό, αλλά ουσιαστικώς η καλλιτέχνις αύτη ευρίσκεται εν δικαίω». Τελικά, την Λεονόρα υποδύθηκε μόνον η Αμερικανίδα Φλόρενς Κερκ [Florence Kirk], η οποία απέδωσε τον ρόλο της στα αγγλικά, ενώ όλοι οι υπόλοιποι μονωδοί τραγουδούσαν ελληνικά, σε μετάφραση της Βέτας Πεζοπούλου. Έτσι, ενώ όπως σημειώνει ο Μίνως Δούνιας, η παράσταση υπήρξε «μουσικώς άμεμπτη, […] η παρεμβολή της ξένης γλώσσας στον ελληνικό διάλογο, αποτελούσε τραγέλαφον που σε ξερίζωνε από το πνεύμα του έργου, σου κατέστρεφε τη συγκίνησι και παρ' όλη την καλή διάθεσι ήταν αδύνατον να τον υπερνικήσει».[49] Η δε υποστήριξη της Ρεμούνδου από τον Καλομοίρη, σχετίζεται πιθανώς με την εύνοια που έδειχνε ο Καλομοίρης προς εκείνους τους τραγουδιστές, οι οποίοι ερμήνευαν δικά του έργα, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλεγόταν και η Άννα Ρεμούνδου.[50]

Εξίσου αποφασισμένος φάνηκε ο Καλομοίρης σε θέματα αξιολογικής / αισθητικής φύσης, όπως ο περιορισμός των παραστάσεων οπερέτας της ΕΛΣ. Με τη σύμφωνη γνώμη του Συναδινού εισηγήθηκε τη λύση του συμβολαίου του οργανισμού με τον επιχειρηματία Θεοδωρίδη, σχετικά με το θέατρο Κυβέλης της πλατείας Συντάγματος. Το θέατρο αυτό είχε μισθωθεί από την προηγούμενη διεύθυνση του Γεωργίου Χέλμη κατά τον προηγούμενο χειμώνα, προκειμένου να στεγάσει τον θίασο οπερέτας της ΕΛΣ τους χειμερινούς μήνες και κρίθηκε επιζήμιο από τους Συναδινό και Καλομοίρη.[51] Ο Καλομοίρης εισηγήθηκε την κατάργηση του θιάσου οπερέτας και την κατάργηση της στέγης του, δηλαδή του θεάτρου Κυβέλης, ισχυριζόμενος ότι ο θίασος είχε ιδρυθεί «ασκόπως, ακαίρως και αβασανίστως».[52] Σημειώνεται ότι κατά τη διάρκεια της διοίκησης του οργανισμού από τον Χέλμη και ειδικότερα κατά την περίοδο 1949/50 ο αριθμός των παραστάσεων της ΕΛΣ είχε εκτοξευτεί στις 416, από τις οποίες οι 156 στο θέατρο Ολύμπια και οι λοιπές στα θέατρα Κυβέλης, Παρκ και στο Ηρώδειο, ενώ κατά τις αμέσως επόμενες τρεις καλλιτεχνικές περιόδους ο αριθμός των παραστάσεων έπεσε στις 250, 254 και 257 αντιστοίχως, από τις οποίες, πάντως και πάλι οι 151 δίδονταν στο θέατρο Ολύμπια. Συνεπώς η μείωση στις θερινές παραστάσεις οπερέτας, από τις 260 στις περίπου 100, υπήρξε δραματική.[53]

[48] Πρακτικά 25ης Ιουλίου 1950, ΑΣΜΚ.

[49] «Κριτικά σημειώματα. Η μουσική εβδομάς. Εθνική Λυρική Σκηνή: "Φιντέλιο" υπό την διεύθυνσιν του Αλπέρ Βολφ», *Η Καθημερινή*, 24 Αυγούστου 1950.

[50] Σύμφωνα με μαρτυρία του αρχιμουσικού Ανδρέα Παρίδη, όπως καταγράφεται στο: Πετσάλης-Διομήδης, *Η άγνωστη Κάλλας*, σ. 589.

[51] Βλ. πρακτικό συνεδρίασης Διοικητικού Συμβουλίου της 25 Ιουλίου 1950, Αρχείο Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» καθώς επίσης Μ. Καλομοίρη «Κύριε Υπουργέ, Επιτρέψατέ μου αφού σας ευχαριστήσω θερμά…», ό. π.

[52] Μ. Καλομοίρη «Κύριε Υπουργέ, Επιτρέψατέ μου αφού σας ευχαριστήσω θερμά…», ό. π.

[53] Τα στοιχεία σχετικά με τον αριθμό των παραστάσεων προέρχονται από το έντυπο πρόγραμμα της

Τις αντιρρήσεις του συνολικά για τη διοίκηση αλλά και τη συγκεκριμένη επιλογή του Χέλμη, είχε διατυπώσει ο Καλομοίρης αρμοδίως, ήδη αμέσως μετά την ανάθεση της διεύθυνσης του οργανισμού στον συγκεκριμένο. Σημειώνει:

> Δεν διαμαρτύρομαι δια την ανάθεσιν της διευθύνσεως της Εθνικής Λυρικής Σκηνής εις τον κ. Γ. Χέλμην, τον οποίον εκτιμώ εξαιρετικά και ως φίλον και ως θεατρικόν επιχειρηματίαν.54 Ούτε άλλωστε και με ενδιαφέρει ποιος θα αναλάβει την διεύθυνσιν του σπουδαιοτέρου μουσικού ιδρύματος της χώρας, πράγμα που εναπόκειται απολύτως εις την κρίσιν και την ευθύνην του Υπουργού της Παιδείας. Είμαι όμως υποχρεωμένος απέναντι της καλλιτεχνικής μου συνειδήσεως και της όλης μου καλλιτεχνικής ιστορίας να διαμαρτυρηθώ εντόνως δια την διαστρέβλωσιν του υψηλού της καλλιτεχνικού προορισμού, τον υποβιβασμόν του καλλιτεχνικού της επιπέδου εις κοινήν επιχείρησιν οπερέτας και δια την περιφρόνησιν προς το γενικόν αίσθημα του μουσικού κόσμου. [55]

Ο Καλομοίρης είχε εισηγηθεί, γενικότερα, τον περιορισμό τόσο του διοικητικού όσο και του καλλιτεχνικού προσωπικού της ΕΛΣ και είχε μιλήσει για αιματηρότατες οικονομίες προκειμένου να ορθοποδήσει το ίδρυμα.[56]

Παράλληλα, ο Πρόεδρος δεν άργησε να εισηγηθεί τα έργα της επόμενης καλλιτεχνικής περιόδου, προνόμιο που ανήκε στον Καλλιτεχνικό Διευθυντή. Από τα πρακτικά της συνεδρίασης του ΔΣ της ΕΛΣ, την 1η Αυγούστου, μαθαίνουμε ότι είχε ήδη δώσει στα μέλη έκθεση σχετικά με την επιλογή έργων.

Όπως το είχε πράξει και κατά την ίδρυση του οργανισμού σε συνεργασία με τον Κωστή Μπαστιά, ο Καλομοίρης αποδείχτηκε διατεθειμένος για ακόμα μία φορά να φέρει ευρωπαϊκό άνεμο στην ΕΛΣ και να στηρίξει τις επιλογές του με τον καλύτερο τρόπο. Έτσι, μαθαίνουμε[57] ότι:

> Κατόπιν συζητήσεως περί της επί τόπου εξετάσεως αιτήσεων προς πρόσληψιν σκηνοθετών, μαέστρων και χορογράφων, ο κ. Πρόεδρος προσφέρεται όπως μεταβή ιδίαις δαπάναις [σ.σ. εις Δυτικήν Ευρώπην], εφ' όσον ούτος ήθελε διευκολυνθεί εις τα εισιτήρια του ταξειδίου υπό του Υπουργείου Παιδείας […] Το Διοικητικό Συμβούλιον εγκρίνει και εξουσιοδοτεί τον κ. Μ. Καλομοίρην όπως μεταβαίνων ιδίαις δαπάναις εις Δυτικήν Ευρώπην φροντίσει δια την ανεύρεσιν των κατάλληλων προσώπων, δια την σκηνοθεσίαν, χορογραφίαν και μουσικήν διεύθυνσιν ως και μερών ορχήστρας των υπό μελέτην έργων δια την χειμερινήν περίοδον.

Πράγματι, ο Καλομοίρης αναχωρεί την 3η Οκτωβρίου 1950 και επιστρέφοντας

όπερας *Το μέντιουμ* του Μενότττι [Menotti], που παρουσιάστηκε από την ΕΛΣ κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1958/9, από το ανέκδοτο δακτυλογραφημένο χειρόγραφο κείμενο με τίτλο *Το χρονικό της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) 1940-1982*, (ιδιωτική συλλογή), Σεπ.1982, του Τότη Καραλίβανου και από κείμενο του Κώστα Νίτσου με τίτλο «Αστερίσκοι… ΕΛΣ: Αργία, με που και που παραστάσεις…» στο περιοδικό *Θέατρο*, τ. 44/5, Μάρτης-Ιούνης 1975, σ. 11-14. Η απόκλιση ανάμεσα στις τρεις πηγές είναι τόσο μικρή, ώστε επιτρέπει να μιλήσει κανείς για συμφωνία.

54 Ο Γεώργιος Χέλμης (1891-1975) υπήρξε έμπορος, επιχειρηματίας και σύζυγος της ηθοποιού Μαρίκας Κοτοπούλη.

55 Αχρονολόγητο έγγραφο στο αρχείο του Συλλόγου Μανώλης Καλομοίρης με αριθμό ΣΜΚ Α2/155, προφανώς μετά την ανάληψη καθηκόντων διευθυντού από τον Γ. Χέλμη στις 17 Αυγούστου 1949 και μέχρι την παραίτησή του τον Μάιο του 1950. Πιθανώς, αμέσως μετά την παραίτηση Χέλμη, όταν ο Καλομοίρης ορίστηκε μέλος του ΔΣ της ΕΛΣ και πριν οριστεί ο διάδοχος του Χέλμη. Σε επιστολή με ημερομηνία 30 Μαΐου 1950 ο Καλομοίρης αναφέρει: «Εδώ τα της Λυρικής είναι άνω κάτω. Ο κ. Χέλμης έχει παραιτηθεί και από προχθές, μόλις γύρισα από την Κύπρο, έμαθα ότι με ονόμασαν μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Λυρικής Σκηνής. Διευθυντής δεν διορίστηκε ακόμα και βρίσκεται σε οικονομικά χάλια οικτρά…» ΑΣΜΚ, Α2/96.

56 Μ. Καλομοίρη, «Κύριε Υπουργέ, Επιτρέψατέ μου αφού σας ευχαριστήσω θερμά…», ό. π.

57 Πρακτικά ΔΣ της 13ης Σεπτεμβρίου 1950, ΑΣΜΚ.

υποβάλλει πλήρη αναφορά σχετικά με τις επαφές του.[58] Στην Ιταλία προχώρησε σε προτάσεις σχετικά με τη μετάκληση τραγουδιστών για την τότε τρέχουσα χειμερινή καλλιτεχνική περίοδο, στο πλαίσιο ανταλλαγής τραγουδιστών με την Ένωση Βέρντι, «έναν κρατικό οργανισμό», όπως αναφέρει.[59] Στο πλαίσιο ανταλλαγών μίλησε με τον συνθέτη Αλλέγκρα[60] σχετικά με την παρουσίαση έργων Ελλήνων συνθετών στην Ιταλία και την παρουσίαση έργων Ιταλών συνθετών στην Ελλάδα. Αναφέρεται σε συνεννοήσεις στη Ρώμη με τον αρχιμουσικό Βιντσέντσο Μπελλέτσα [Vincenzo Bellezza, 1888-1964] σχετικά με μουσική διεύθυνση τριών έργων, ανάμεσα στα οποία και ο *Οθέλλος* [*Otello*] του Βέρντι [Verdi] για πρώτη φορά από την ΕΛΣ. Μάλιστα προχώρησε σε συνεννοήσεις με τον Έλληνα πρέσβη, ώστε να προμηθευτεί η ΕΛΣ τα κοστούμια του *Οθέλλου,* «ή άλλου έργου εκ Ρώμης», εις βάρος των πολεμικών επανορθώσεων.[61] Ο Μπελλέτσα ήρθε πράγματι στην Ελλάδα εκείνη την καλλιτεχνική περίοδο και διηύθυνε *Καβαλλερία ρουστικάνα*, *Μαντάμα Μπαττερφλάι* και *Μποέμ* [*La bohème*]. Ο *Οθέλλος* τελικά αναβλήθηκε και παρουσιάστηκε από την ΕΛΣ για πρώτη φορά το Δεκέμβριο του 1960. Ο Καλομοίρης αναφέρει επίσης ότι ήρθε σε επαφή και με «με την ελληνίδα σοπράνο κ. Κάλλας-Μενεγκίνι (Καλογεροπούλου), η οποία θεωρείται σήμερον ως μια από τας 2-3 πρώτας δραματικάς υψιφώνους της Ιταλίας και είναι περιζήτητος, τόσον εις την Ιταλίαν όσο και εις την Αμερικήν. Η κα Κάλλας –συνεχίζει ο Καλομοίρης- μου υπεσχέθη να κάμη παν το δυνατόν δια να κατέλθη εις την Ελλάδα κατά τον Απρίλιον, δια δε την αμοιβήν της υπεσχέθη να λάβη υπ' όψιν της τας δυσχερείς οικονομικάς συνθήκας της ΕΛΣ». Διάθεση για συνεργασία με την Κάλλας, η οποία ζούσε πλέον στην Ιταλία, είχε δείξει και ο Συναδινός, ο οποίος πληροφορούμενος την άφιξή της τον Αύγουστο του 1950 αναφέρει ότι της τηλεγράφησε, προκειμένου να εξετάσει την πιθανότητα να ερμηνεύσει, εκείνη, την Λεονόρα στον *Φιντέλιο*, όπως άλλωστε είχε κάνει στο Ηρώδειο και τον Αύγουστο του 1944 κατά την πρώτη παρουσίαση της όπερας του Μπετόβεν από την Εθνική Λυρική Σκηνή.[62] Όπως γνωρίζουμε, μετά την αναχώρησή της από την Εθνική Λυρική Σκηνή, με την οποία συνέπραξε για τελευταία φορά το 1945, η Κάλλας δεν επέστρεψε παρά μονάχα το 1957 για ένα ρεσιτάλ στο Ηρώδειο και στη συνέχεια το 1960 και 1961 για τις παραστάσεις της *Νόρμας* [*Norma*] του Μπελλίνι [Bellini] και της *Μήδειας* [*Medea*] του Κερουμπίνι [Cherubini] στην Επίδαυρο, σε όλες τις περιπτώσεις μετά από προσωπική μεσολάβηση του Κωστή Μπαστιά, ο οποίος της είχε προσφέρει το πρώτο της συμβόλαιο στον οργανισμό το 1940.

Στη Γαλλία ο Καλομοίρης αναζήτησε σκηνοθέτες. Ήρθε σε επαφή με τον Μαξ ντε Ριε [Max de Rieux, ψευδώνυμο του Max Ernest Gautier, 1905-1963], Διευθυντή Σκηνής της Κωμικής Όπερας από το 1938 έως το 1945 και της παρισινής Όπερας από το 1946 έως το 1957, και με το νεαρό σκηνοθέτη -26 έως 28 ετών, εκτιμά ο Καλομοίρης- Γκυ Σαιν

[58] Πρακτικά ΔΣ της 2ας Νοεμβρίου 1950, ΑΣΜΚ.

[59] Ο Καλομοίρης κατέληξε στη μεσόφωνο Βιβάλντι-Μαρίνι [Vivaldi-Marini], τον τενόρο Μαρινέσκο –αναφέρεται στο Ρουμάνο τενόρο Εμίλ Μαρινέσκου [Emil Marinescu]- και το βαθύφωνο Σαλβατόρε Κατάνια [Salvatore Catania], επιλογές τις οποίες το ΔΣ της ΕΛΣ ενέκρινε.

[60] Προφανώς εννοεί τον Σαλβατόρε Αλλέγκρα [Salvatore Allegra, 1898-1993], ο οποίος είχε συνθέσει κυρίως οπερέτες.

[61] Στην παραγωγή του *Οθέλλου* γίνεται κατά καιρούς αναφορά στα πρακτικά μέχρι και στις 13 Φεβρουαρίου 1951, οπότε το ΔΣ εγκρίνει ποσό για την μετάφραση του έργου από τον Μανώλη Σκουλούδη. Στη συνέχεια, στα πρακτικά της 14ης Απριλίου, καταγράφεται αναφορά του Καλομοίρη σχετικά με τη ματαίωση της παραγωγής –όπως επίσης της *Θαΐδας* [*Thais*] του Μασνέ αλλά και της οπερέτας *Φρειδερίκη* [*Friederike*] του Λέχαρ [Lehár]- για οικονομικούς λόγους, με αφορμή τη συζήτηση για άλλο θέμα, και συγκεκριμένα την παρουσίαση της *Αΐντας* [*Aida*] του Βέρντι στο Καλλιμάρμαρο. Γενικότερα, στα πρακτικά γίνεται περιορισμένη ή καθόλου μνεία σε ματαιώσεις ή αλλαγές παραγωγών του προγραμματισμού. Καταγράφονται κυρίως οι προτάσεις που γίνονται.

[62] Πρακτικά ΔΣ της 1ης Αυγούστου 1950, ΑΣΜΚ.

Κλαιρ [Guy Saint Clair]. Ο Λε Ριε εξέφρασε την επιθυμία να σκηνοθετήσει στο Ηρώδειο. Ο Σαιν Κλαιρ ήρθε πράγματι και σκηνοθέτησε την *Πουλημένη μνηστή* [*Prodaná nevěsta*] του Σμέτανα [Smetana] κατά την πρώτη παρουσίασή της από την ΕΛΣ το Φεβρουάριο του 1951. Για την περίσταση το έργο μετέφρασε ο ίδιος ο Καλομοίρης, ο οποίος άλλωστε είχε εισηγηθεί την παρουσίασή του, γεγονός το οποίο επιβεβαιώνει το ζωηρό ενδιαφέρον του για το «εθνικό» ρεπερτόριο χωρών της Ανατολικής Ευρώπης.[63] Η μεγάλη επιτυχία της παραγωγής είχε ως αποτέλεσμα την παράταση της σύμβασης του Σαιν Κλαιρ μέχρι της 31ης Μαΐου, παρά την αντίθετη άποψη του Προέδρου! [64]

Στη Γαλλία, ο Καλομοίρης ήρθε επίσης σε επαφή με τον αρχιμουσικό Γκυστάβ Κλοέζ,[65] ο οποίος θα δεχόταν να αναλάβει τη διδασκαλία δύο γαλλικών λυρικών έργων του ρεπερτορίου της Κωμικής Όπερας, τη *Θαΐδα* [*Thaïs*] και τη *Μανόν* του Μασνέ. Τελικά, καμία από τις δύο αυτές όπερες δεν παρουσιάστηκε από την ΕΛΣ εκείνη την καλλιτεχνική περίοδο. Στο Παρίσι, ο Καλομοίρης συνάντησε ακόμα τον Ρώσο χορογράφο Κνάζεφ και συζήτησε προοπτικές συνεργασίας. Τέλος ήρθε σε επαφή με τον Γάλλο συνθέτη και μουσικό διευθυντή της Παρισινής Όπερας Ανρί Μπυσσέ [Henri Büsser, 1872-1973], με τον οποίο μίλησε για ανταλλαγές έργων σύγχρονων Ελλήνων και Γάλλων ανάμεσα στην ΕΛΣ και την παρισινή Όπερα.

Το ταξίδι συνεχίστηκε στην Αγγλία, όπου ο Καλομοίρης συνομίλησε με τους χορογράφους Ουίλλιαμ Κάρτερ [William Carter, 1932-1988] και Λήο Κέρσλυ [Leo Kersley, 1920-2012] αλλά και με τον αρχιμουσικό Άλεκ Σέρμαν [Alec Sherman, 1907-2008], ο οποίος μελέτησε την παρτιτούρα της όπερας του Καλομοίρη *Τα ξωτικά νερά* και δέχτηκε να έρθει στην Ελλάδα να διευθύνει το έργο. Ο Σέρμαν διηύθυνε πράγματι τα *Ξωτικά νερά* στο θέατρο Ολύμπια τον Ιανουάριο του 1951. Λόγω του περιορισμένου συναλλάγματος που είχε στη διάθεσή του, ο Καλομοίρης ματαίωσε την επίσκεψή του στην Αυστρία.[66]

Τον Δεκέμβριο του 1950 ζητήθηκε από τον Καλομοίρη η γνώμη του για δύο ελληνικά έργα, την όπερα *Κρίνο στ' ακρογιάλι* του Γεωργίου Σκλάβου και την όπερα *Ερωτόκριτος* του Αλέκου Αλμπέρτη. Ο Συναδινός «ανέγνωσεν το λιμπρέτο του έργου του κ. Σκλάβου, το οποίον βεβαίως δεν ευρίσκει έργον ανωτέρας πνοής, αλλά με αρκετά προσόντα. Πάντως νομίζει ότι και το *Κρίνο στ' ακρογιάλι* του κ. Σκλάβου και ο *Ερωτόκριτος* του κ. Αλμπέρτη είναι έργα άτινα πρέπει οπωσδήποτε να περιληφθούν εις το χειμερινόν ρεπερτόριον της ΕΛΣ, διότι εις την πενιχράν ελληνικήν σύνθεσιν έχουν αμφότερα να προσφέρουν την συμβολήν των». Παρότι το Διοικητικό Συμβούλιο αποφάσισε να περιλάβει το έργο του Σκλάβου κατά τη χειμερινή περίοδο,[67] η όπερα ανέβηκε τελικά από την Εθνική Λυρική Σκηνή δεκαέξι χρόνια αργότερα, το Φεβρουάριο του 1966. Ο *Ερωτόκριτος* του Αλμπέρτη δεν ανέβηκε ποτέ, παρότι το ποιητικό κείμενο της όπερας ήταν του ίδιου του Συναδινού.[68]

[63] Εξασέλιδο δακτυλογραφημένο, αχρονολόγητο, πιθανώς Ιούλιος 1950, σχέδιο ή αντίγραφο επιστολής «Αγαπητοί Συνάδελφοι, Ήδη αφού εκανονίσθη…», με προβλεπόμενη υπογραφή «Μανώλης Καλομοίρης», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2.

[64] Βλ. Πρακτικά της 2ας Μαρτίου 1951, ΑΣΜΚ.

[65] Στα πρακτικά αναφέρεται ως Kloetz. Πρόκειται προφανώς για τον αρχιμουσικό Γκυστάβ Κλοέζ [Gustave Cloëz, 1890-1970], ο οποίος συνδέθηκε ιδιαίτερα με την παρισινή Κωμική Όπερα.

[66] Πρακτικά ΔΣ της 2ας Νοεμβρίου 1950, ΑΣΜΚ.

[67] Πρακτικά ΔΣ της 12ης Δεκεμβρίου 1950, ΑΣΜΚ.

[68] Η τετράπρακτη όπερα του Αλμπέρτη είχε πρωτοπαρουσιαστεί στις 29 Νοεμβρίου 1935 στο θέατρο Ολύμπια από κορυφαίους λυρικούς καλλιτέχνες, όπως οι Ναυσικά Γαλανού-Βουτυρά, Ελένη Νικολαΐδου και Νίκος Μοσχονάς, καθώς επίσης 45μελή ορχήστρα, στην οποία συμμετείχαν ακόμα 9 βιολύρες και λυρόηχα, βλ. καταχωρήσεις στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 26 και 28 Νοεμβρίου 1935.

Γενικότερα, παρατηρεί κανείς ότι Γενικός Διευθυντής και Διοικητικό Συμβούλιο είχαν σχέδια και προθέσεις, που όμως συχνότατα έμεναν δίχως συνέχεια. Έτσι, λόγου χάριν, από τα πρακτικά της συνεδρίασης της 16ης Φεβρουαρίου 1951 μαθαίνουμε ότι ανετέθη στη Σοφία Σπανούδη η μετάφραση της όπερας *Αλιείς μαργαριταριών* [*Le pêcheurs de perles*] του Μπιζέ [Bizet]. Το έργο παρουσιάστηκε πράγματι, στη δική της μετάφραση, για πρώτη φορά από την ΕΛΣ αλλά μόλις το 1973, δηλαδή 22 χρόνια αργότερα. Λίγο αργότερα, στις 6 Μαρτίου 1951, το ΔΣ αποφάσισε μέχρι το τέλος Μαΐου να παιχτούν τρία έργα ρεπερτορίου της ΕΛΣ, τα *Παραμύθια του Χόφμαν* [*Les contes d'Hoffmann*] του Όφενμπαχ [Offenbach], η *Απαγωγή από το Σεράι* του Μότσαρτ και το *Σπίτι των τριών κοριτσιών* [*Das Dreimlädelhaus*], συμπίλημα του Χάινριχ Μπερτέ [Heinrich Berté], βασισμένο σε μουσική του Φραντς Σούμπερτ [Franz Schubert]. Τελικά, παρουσιάστηκαν μονάχα τα *Παραμύθια του Χόφμαν* τον Απρίλιο του 1951. Στις 10 Απριλίου καταγράφεται η ανάθεση μετάφρασης στην Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου των έργων *Θαΐς* και *Η Ευνοουμένη* [*La favorita*] του Ντονιτσέττι. Η *Θαΐς* θα παρουσιαστεί τελικά τον Δεκέμβριο του 1993 –δηλαδή 42 χρόνια αργότερα- στα γαλλικά, ενώ η *Ευνοουμένη* δεν έχει παρουσιαστεί από την ΕΛΣ μέχρι τη σύνταξη της παρούσας.

Κατά το Διοικητικό Συμβούλιο της 29ης Μαρτίου 1951 ο Συναδινός υπογραμμίζει τη μεγάλη καθυστέρηση της ΕΛΣ, καθώς δεν είχαν ακόμα αποφασιστεί τα έργα που θα παρουσιάζονταν στο Ηρώδειο. Εκτός άλλων, υπήρχε οικονομική διαφορά ανάμεσα στην ΕΛΣ και τον αντιπρόσωπο των ξένων μουσικών οίκων, ο οποίος αρνιόταν να προμηθεύσει τον οργανισμό με μουσικό υλικό για τις οπερέτες, εάν δεν τακτοποιούνταν η διαφορά αυτή. Στην ίδια συνεδρίαση αποφασίστηκε, για τη θερινή περίοδο, η παρουσίαση των οπερετών *Στα παραπήγματα* του Σακελλαρίδη, τα οποία προσφέρθηκε να διασκευάσει ο ίδιος ο Συναδινός χωρίς καμία επιβάρυνση για την ΕΛΣ,[69] και *Γκέισα,*[70] εφόσον μπορούσε να βρεθεί το μουσικό υλικό και εφόσον αυτό δεν έχει δικαιώματα. Καθώς δεν βρέθηκε λύση, παρουσιάστηκαν μονάχα τα *Παραπήγματα*.

Κατά τη συνεδρίαση της 6ης Απριλίου αποφασίστηκαν ως έργα για τις παραστάσεις του Ηρωδείου ο *Πρωτομάστορας*, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* [*Iphigénie en Tauride*] του Γκλουκ και *Σαμψών και Δαλιδά* [*Samson et Dalila*] του Σαιν-Σανς [Saint-Saëns] σε πρώτη παρουσίαση από την ΕΛΣ. Την ίδια εποχή[71] η κ. Διδώ Λαυράγκα-Κρητικού παρακαλεί στις παραστάσεις του Ηρωδείου να περιληφθεί και η όπερα *Διδώ* του πατέρα της, από τον θάνατο του οποίου (1941) συμπληρώνονταν δέκα χρόνια. Ο Καλομοίρης δέχθηκε, αντί του *Πρωτομάστορα,* να παιχτεί η *Διδώ* και το ΔΣ ανέθεσε στην Καλλιτεχνική Επιτροπή να κρίνει εάν είναι εφικτό η *Διδώ* να παιχτεί στο Ηρώδειο. Τελικά, αποφασίστηκε η παρουσίαση της *Διδούς* ως εναρκτήριας παραγωγής της επόμενης καλλιτεχνικής περιόδου,[72] ωστόσο, το έργο αν και περιλήφθηκε στον προγραμματισμό, δόθηκε τον Απρίλιο του 1952.

Παράλληλα, εξακολουθούσε η συζήτηση προκειμένου να βρεθούν λύσεις, οι οποίες θα επέτρεπαν την παρουσίαση της *Αΐντας* στο Καλλιμάρμαρο, συζήτηση η οποία είχε

[69] Σχετικά με τη διασκευή, στα Πρακτικά της 22ας Μαΐου 1951 ο Συναδινός αναφέρει ότι «δυστυχώς τα *Παπαπήγματα* εστερούντο λιμπρέτου, γυναικείοι δε ρόλοι δεν υπήρχον σχεδόν εις το έργον. Ηναγκάσθην κατόπιν αυτού να επιληφθώ της διασκευής του έργου και να εργασθώ επί αρκετόν χρονικό διάστημα. Ότε όμως το έργο ανεγνώσθη είς τον θίασον δεν διέκρινα τον απαιτούμενον ενθουσιασμόν εις τους καλλιτέχνας, οίτινες θα ελάμβανον μέρος. Ενθουσιασμόν επί του οποίου έπρεπε να βασισθή έργο καλλιτεχνικής ποιότητος των *Παραπηγμάτων*».

[70] Πιθανώς πρόκειται για τη μουσική κωμωδία *Η γκέισα* [*The Geisha,* 1896] του Σίντνεϋ Τζόουνς [Sidney Jones].

[71] Συνεδρίαση της 17ης Απριλίου 1951, ΑΣΜΚ.

[72] Συνεδρίαση της 24ης Απριλίου 1951, ΑΣΜΚ.

ξεκινήσει από τη συνεδρίαση της 13ης Μαρτίου 1951. Η ματαίωση των σχεδίων αυτών αποφασίζεται οριστικά κατά το ΔΣ της 2ας Μαΐου 1951.

Όταν στα τέλη Μαΐου ο αρχιμουσικός Βάλτερ Πφέφερ [Walter Pfeffer] ενημέρωσε τον Συναδινό ότι βρέθηκε το μουσικό υλικό και η μετάφραση της οπερέτας *Ο βαρόνος Ατσίγγανος* [*Der Zigeunerbaron*] του Γιόχαν Στράους υιού [Johann Strauss II], έργο που είχε παιχτεί κατά τη διάρκεια της κατοχής,[73] εκείνος προτίμησε να ξεκινήσει με αυτό τις θερινές παραστάσεις. Ωστόσο, ο Καλομοίρης, ο οποίος είχε επιστρέψει από 20ήμερη απουσία του στην Κύπρο[74] αντιτάχθηκε στην απόφαση, συντασσόμενος με τον διευθυντή χορωδίας Μιχάλη Βούρτση, ο οποίος τον βεβαίωσε ότι στον εναπομείναντα χρόνο δεν ήταν δυνατή η προετοιμασία του έργου. Ο Συναδινός αντιπρότεινε την κατάργηση μιας από τις τρεις όπερες που είχαν προγραμματιστεί για το Ηρώδειο. Δεδομένου ότι τα συμβόλαια με τους μετακαλούμενους καλλιτέχνες για τις όπερες *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Σαμψών και Δαλιδά* είχαν ήδη κλείσει, ο Καλομοίρης πρότεινε ως λύση την κατάργηση των παραστάσεων του *Πρωτομάστορα*. Μπροστά στη διαφαινόμενη ένταση, το ΔΣ αποφάσισε τη ματαίωση της οπερέτας του Στράους.[75] Το θέμα επανήλθε και στο επόμενο ΔΣ,[76] καθώς μέλη του φέρονταν να ανησυχούν για πιθανή αποτυχία των *Παραπηγμάτων*. Σε αυτή την περίπτωση δεν θα υπήρχε τρόπος αντικατάστασής τους από άλλο έργο. Μοναδική λύση φάνηκε να είναι η εξεύρεση συμβιβασμού με τον εκδοτικό οίκο Γαϊτάνου, ώστε άμεσα να μπορεί να επιλεγεί άλλη οπερέτα, χωρίς χορωδιακά. Πράγματι, η συμφωνία με τον εκδοτικό οίκο επιτεύχθηκε άμεσα[77] αλλά η συζήτηση αναζωπυρώθηκε όταν τα τρία έργα που παρουσιάστηκαν στο Ηρώδειο –όπου τελικά ανέβηκε και ο *Πρωτομάστορας*– σημείωσαν μεν καλλιτεχνική επιτυχία, αλλά ζημίωσαν την ΕΛΣ αφού οι εισπράξεις ανήλθαν περίπου στο 1/3 των δαπανών.[78]

Στον απολογισμό της πρώτης του χρονιάς ως Γενικού Διευθυντή, ο Συναδινός ανέφερε ότι η ΕΛΣ παρουσίασε 24 έργα, από τα οποία τέσσερα ήταν νέα και από αυτά τα δύο ελληνικά: ο *Φακανάπας* του Λαυράγκα και τα *Ξωτικά νερά* του Προέδρου Καλομοίρη. Τα άλλα δύο ήταν η οπερέτα *Παγκανίνι* [*Paganini*] του Λέχαρ και η *Πουλημένη μνηστή*.[79] Μίλησε επίσης για 250 παραστάσεις τις οποίες παρακολούθησαν συνολικά 166.638 θεατές και για τις μεγαλύτερες εισπράξεις από την ίδρυση της ΕΛΣ.[80] Ανέφερε ακόμα την ίδρυση Σχολής Μπαλέτου στην οποία εκπαιδεύονταν 30 παιδάκια, 8-12 ετών.[81]

Σχετικά με τα έργα της επόμενης καλλιτεχνικής περιόδου 1951/2 αναφέρονται οι *Γάμοι του Φίγκαρο* [*Le nozze di Figaro*] του Μότσαρτ, η *Φεντόρα* [*Fedora*] του Τζορντάνο [Giordano], ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* [*Der fliegende Holländer*] του Βάγκνερ [Wagner] σε μετάφραση Καλομοίρη και το *Σπίτι των τριών κοριτσιών*. Εισηγήσεις του προέδρου αποτελούσαν οι *Γάμοι του Φίγκαρο* και ο *Ιπτάμενος Ολλανδός*, ενώ η *Φεντόρα*

[73] Τον Σεπτέμβριο και τον Νοέμβριο του 1941.

[74] Πρακτικό 24ης Απριλίου 1951, ΑΣΜΚ.

[75] Πρακτικό συνεδρίασης 22ας Μαΐου 1951, ΑΣΜΚ.

[76] 26 Μαΐου1951.

[77] Πρακτικό 30ής Μαΐου 1951, ΑΣΜΚ.

[78] Οι παραγωγές στοίχισαν 464.330.450 δραχμές και απέφεραν 163.603.950, βλ. Πρακτικό ΔΣ της 27ης Αυγούστου 1951.

[79] Εξασέλιδο δακτυλογραφημένο, αχρονολόγητο, πιθανώς Ιούλιος 1950, σχέδιο ή αντίγραφο επιστολής «Αγαπητοί Συνάδελφοι, Ήδη αφού εκανονίσθη…», με προβλεπόμενη υπογραφή «Μανώλης Καλομοίρης», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2.

[80] Συνολικά 1.381.098.000 δραχμές δηλ. κατά μέσον όρο 5.600.000 ανά παράσταση.

[81] Όλα τα στοιχεία είναι από το πρακτικό συνεδρίασης του ΔΣ της 5ης Ιουνίου 1951, ΑΣΜΚ.

υιοθετήθηκε αντί μιας άλλης όπερας του Τζορντάνο, του *Αντρέα Σενιέ* [*Andrea Chenier*], τον οποίο επίσης είχε εισηγηθεί ο Καλομοίρης.[82] Για το *Σπίτι των τριών κοριτσιών* σημειώθηκε διαφωνία σχετικά με τη σκηνοθεσία, καθώς ο Καλομοίρης επέμενε το έργο να παρουσιαστεί στην παλαιότερη σκηνοθεσία του Γεωργίου Καρακαντά, κάτι που ο Συναδινός θεωρούσε «τραύμα της αξιοπρέπειας της ΕΛΣ». Το ΔΣ ανέβαλε την απόφαση,[83] αλλά το έργο παρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1951 σε σκηνοθεσία του Καρακαντά.

Κατά την περίοδο 1951/2 παρουσιάστηκαν, ανάμεσα σε άλλα έργα, η *Ανατολή* του Καλομοίρη και τα *Παραμύθια του Χόφμαν* του Όφενμπαχ. Ακόμα δύο έργα, οι όπερες *Μάρθα* [*Martha*] του Φλότο [Flotow] και *Μινιόν* [*Mignon*] του Τομά [Thomas], επαναλήψεις παλαιότερων παραγωγών, είχαν επιλεγεί από τον Καλομοίρη. Ο Συναδινός σημειώνει ότι ο Καλομοίρης επέλεξε τα δύο αυτά έργα, παρότι γνώριζε ότι το διατιθέμενο μουσικό υλικό δεν ήταν αυθεντικό, «είχε δε την ευχέρειαν κατά το διάστημα της κατοχής, καθ' ο ευρισκόμενος εις στενάς σχέσεις με τους Γερμανούς, να προμηθευθεί εκ Γερμανίας το μουσικόν υλικόν όσων δήποτε άλλων μελοδραματικών έργων ήθελε».[84] Στο απόσπασμα αυτό, δεν παραβλέπει κανείς την οξύτατη αιχμή του Συναδινού σχετικά με τις σχέσεις του Καλομοίρη με τις γερμανικές κατοχικές δυνάμεις. Τέλος, όπως σημειώθηκε παραπάνω, σε συνέχεια της παρουσίασης της όπερας *Φακανάπας* κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1950/1, την καλλιτεχνική περίοδο 1951/2 παρουσιάστηκε η *Διδώ* του Λαυράγκα, μετά από εισήγηση του Καλομοίρη να τιμηθεί ο «ιδρυτής» και «πρωτομάρτυρας» του Ελληνικού Μελοδράματος.[85]

Με άλλους λόγους, η επικράτηση των εισηγήσεων του Καλομοίρη από την ανάληψη των καθηκόντων του ως προέδρου του ΔΣ τον Ιούνιο του 1950, τόσο σε επίπεδο έργων όσο και σε επίπεδο συντελεστών, έναντι αυτών του Συναδινού ο οποίος τύποις ήταν ο Γενικός Διευθυντής του οργανισμού, υπήρξε σχεδόν πλήρης.

Οι τριβές ήταν αναπόφευκτες. Κατά τη συνεδρίαση της 5ης Μαρτίου 1952, ο Συναδινός διαβάζει επιστολή του προέδρου προς στο ΔΣ, στην οποία ο Καλομοίρης ενημερώνει ότι θα απουσιάζει από τις συνεδριάσεις επί ένα μήνα «δια λόγους υγείας αλλά και διότι τελευταίως διαφωνεί επί καλλιτεχνικών θεμάτων προς την πλειοψηφίαν του Συμβουλίου και τον Γενικό Διευθυντήν. Το ΔΣ παρακαλεί τον κ. Συναδινό να ενημερώσει στον πρόεδρο ότι «ουδεμίαν έχει αντίρρησιν δια την απουσίαν του, καίτοι θα στερηθεί της πολυτίμου συνεργασίας του […] θα επιθυμούσε όμως να γνωρίζη ποία ακριβώς είναι τα καλλιτεχνικά σημεία επί των οποίων εσημειώθη η προς αυτό διαφωνία, διότι ουδέποτε τοιούτον αντελήφθησαν οι κ. σύμβουλοι».

Παράλληλα ο Συναδινός ενημερώνει ότι από την Καλλιτεχνική Επιτροπή γίνεται η σκέψη να παρουσιαστεί το καλοκαίρι η οπερέτα *Νύχτα στη Βενετία* [*Eine Nacht in Venedig*] του Γιόχαν Στράους υιού, της οποίας το μουσικό υλικό υπήρχε.[86] Επιπλέον,

[82] Εξασέλιδο δακτυλογραφημένο, αχρονολόγητο, πιθανώς Ιούλιος 1950, σχέδιο ή αντίγραφο επιστολής «Αγαπητοί Συνάδελφοι, Ήδη αφού εκανονίσθη…», με προβλεπόμενη υπογραφή «Μανώλης Καλομοίρης», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2.

[83] Πρακτικά ΔΣ της 8ης Νοεμβρίου 1951, ΑΣΜΚ.

[84] Συναδινός, Θ., «Κύριε Υπουργέ, Το παρόν Υπόμνημά μου, το οποίο…», επτασέλιδο ενυπόγραφο υπόμνημα της 15.5.1946, Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ ΜΙΕΤ), φάκελος 4.2.

[85] Βλ. πρακτικό συνεδρίασης Διοικητικού Συμβουλίου της 25 Ιουλίου 1950, ΑΣΜΚ. Ένα ακόμα έργο Έλληνα συνθέτη, η όπερα *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Τίτου Ξηρέλλη, υποβλήθηκε προς έγκριση στις 8 Ιανουαρίου 1952, προκειμένου να παιχτεί κατά την επόμενη χειμερινή περίοδο. Το ΔΣ παρέπεμψε το θέμα στην Καλλιτεχνική Επιτροπή. Τελικά το έργο παρουσιάστηκε από την ΕΛΣ 25 χρόνια αργότερα, τον Ιανουάριο του 1976.

[86] Επιβεβαιώνεται στα πρακτικά της 20ής Μαρτίου 1952, ΑΣΜΚ.

δίδεται εντολή στον Δημήτριο Χαμουδόπουλο να μεταφράσει την *Ισπανική ώρα* [*L'Heure espagnole*] του Ραβέλ [Ravel], έργο το οποίο τελικά περιελήφθη στο δραματολόγιο της ΕΛΣ τον Δεκέμβριο του 1972. Έναν μήνα αργότερα, σχετικά με την οπερέτα, η Καλλιτεχνική Επιτροπή εισηγείται διαφορετικά: προτείνει να παρουσιαστεί η *Ολλανδέζα* [*Das Hollandweibchen*] του Κάλμαν [Kálmán] και να αγοραστεί το σχετικό μουσικό υλικό.[87]

Ο Καλομοίρης απάντησε στον Συναδινό και το ΔΣ θέτοντας ζητήματα αξιοπιστίας και αποστολής της ΕΛΣ.[88] Η σοβαρότερη διαφωνία του αφορούσε την εξέλιξη του χειμερινού προγράμματος του οργανισμού με την διαρκή αλλαγή των έργων, καθώς, ανεξαρτήτως των οικονομικών της δυσχερειών, η ΕΛΣ δεν μπορούσε να εκπληρώσει τον καλλιτεχνικό της προορισμό. «Και καλλιτεχνικός προορισμός ενός Κρατικού οργανισμού δεν ημπορεί να είναι η εμπορική επιτυχία και η διαρκής επανάληψις παλαιών οπερετών, αλλά η διδασκαλία λυρικών έργων που να εξυψώνουν το μουσικόν και καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού». Κατά δε την τρέχουσα καλλιτεχνική περίοδο 1951/2 η ΕΛΣ παρουσίαζε τις οπερέτες *Παγκανίνι*, *Κοντέσα Μαρίτσα* [*Gräfin Mariza*], *Ο βαφτιστικός*, *Η εύθυμη χήρα* [*Die lustige Witwe*], *Η χώρα του μειδιάματος* [*Das Land des Lächelns*] και *Το σπίτι των τριών κοριτσιών* και προγραμμάτιζε για το καλοκαίρι την *Ολλανδέζα*, δηλαδή συνολικά 8 οπερέτες έναντι 15 οπερών.

Εκτός από τη σημαντική παρουσία της οπερέτας ο Καλομοίρης διαμαρτυρόταν σχετικά με την προχειρότητα με την οποία αντιμετωπίζονταν, κατά την κρίση του, οι όπερες που είχαν προγραμματισθεί. Ανέφερε ότι από τα τέσσερα νέα έργα της καλλιτεχνικής περιόδου, τους *Γάμους του Φίγκαρο*, τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, την *Διδώ* και την *Φεντόρα*, κατ' αρχάς οι *Γάμοι του Φίγκαρο* εγκαταλείφτηκαν μετά τις πρώτες δοκιμές.[89] Στη συνέχεια, η *Φεντόρα* παρουσιάστηκε «όσον ήτο δυνατόν αρτιώτερα […] όμως δεν είναι έργο ανωτέρας πνοής, που θα ημπορούσε να δικαιολογήσει καλλιτεχνικώς μιαν ολόκληρην θεατρική περίοδον. Τοιούτον έργον είναι ασφαλώς το *Στοιχειωμένο καράβι*[90] του Βάγκνερ». Παρότι, όμως, η όπερα του Βάγκνερ είχε προετοιμαστεί κατάλληλα, την τελευταία στιγμή, στις 4 Μαρτίου, ο Γενικός Διευθυντής πληροφόρησε τον Πρόεδρο ότι η πλειοψηφία του ΔΣ τάχθηκε υπέρ της παρουσίασης της *Διδούς* πριν τον *Ολλανδό*, ορίζοντας μάλιστα την πρεμιέρα της στις 25 Μαρτίου. Ο Καλομοίρης σημειώνει ότι δεν θα είχε αντίρρηση, εάν αυτό ήταν τεχνικώς εφικτό. Θεωρούσε, όμως, ότι η πρεμιέρα της *Διδούς* θα πρέπει να μετατεθεί τουλάχιστον στις 10 Απριλίου, «εάν θέλωμε να έχωμεν μια ευπρεπή ερμηνείαν του έργου του Κεφαλλήνος μουσουργού». Εάν όμως συνέβαινε αυτό, τότε ήταν αμφίβολο εάν θα μπορούσε να παρουσιαστεί ο *Ολλανδός* την πρώτη εβδομάδα του Μαΐου, διότι στο μεταξύ θα είχαν διακοπεί οι δοκιμές του έργου και θα χρειάζονταν νέες. Αντίθετα, ως είχαν τα πράγματα, θα μπορούσε άνετα ο *Ολλανδός* να παρουσιαστεί στις 20 Μαρτίου και να συνεχίσουν οι δοκιμές της *Διδούς* ώστε να παρουσιαστεί το έργο αξιοπρεπώς περίπου το Πάσχα.

Ακόμα μία διαφωνία αφορούσε την ανάθεση του ρόλου της Διδούς «εις μη τακτικόν μέλος του καλλιτεχνικού προσωπικού της ΕΛΣ. Επίσης έχω αντιρρήσεις δια την ανάθεσιν της σκηνοθεσίας της *Διδούς* εις τον κ. Μόρντον, τον οποίον αν και αξιόλογον κατά τ' άλλα, θεωρώ ακατάλληλον δια ελληνικό, αρχαιοπρεπές έργο, όπως η *Διδώ*». Ως

[87] Πρακτικά 16ης Απριλίου 1952, ΑΣΜΚ.

[88] Πρακτικά συνεδρίασης 12ης Μαρτίου 1952, ΑΣΜΚ.

[89] Η όπερα του Μότσαρτ πρωτοπαρουσιάστηκε τελικά από την ΕΛΣ κατά την επόμενη καλλιτεχνική περίοδο 1952/3.

[90] Για τον *Ιπτάμενο Ολλανδό* ο Καλομοίρης επιλέγει απόδοση του τίτλου πλησιέστερη στη γαλλική μετάφραση *Le vaisseau fantôme*.

προς την πρωταγωνίστρια ο Καλομοίρης στήριζε για ακόμα μία φορά την Ρεμούνδου, η οποία είχε ερμηνεύσει την Α' Πράξη της *Διδούς* τον Δεκέμβριο του 1950 στο πλαίσιο εορταστικής συναυλίας, έναντι της Φωτεινής Σκαραμαγκά, στην οποία τελικά ανατέθηκε ο ρόλος. Η Σκαραμαγκά υπήρξε συνεργάτιδα του Γ' Ελληνικού Μελοδράματος και του Λαυράγκα, και είχε ερμηνεύσει τη Διδώ το 1930, με αφορμή την Εκατονταετηρίδα από την Εθνική Παλιγγενεσία.

Σε όλα τα παραπάνω, ο Συναδινός απάντησε προτάσσοντας το σοβαρό οικονομικό πρόβλημα της ΕΛΣ, η οποία είχε ήδη δανειστεί 50 εκατομμύρια δραχμές προκειμένου να ανταποκριθεί στις ανάγκες της αλλά και στην παρουσίαση του *Ιπτάμενου Ολλανδού,* αλλά και στην ανάγκη να αποσπάσει από το Υπουργείο Οικονομικών ακόμα 70 εκατομμύρια. Δεσμεύτηκε, δε, να παρουσιάσει και τις δύο όπερες, τη μία μετά την άλλη, σύμφωνα με τους δικούς του υπολογισμούς. Πράγματι, η *Διδώ* παρουσιάστηκε τον Απρίλιο σε σκηνοθεσία Μόρντο και ο *Ολλανδός* το Μάιο του 1952.

Στις κατηγορίες του Καλομοίρη, ειδικά όσες αφορούσαν την οπερέτα, απάντησε ο Συναδινός κατά τον απολογισμό της διετίας, σημειώνοντας ότι η αποστολή ενός λυρικού θεάτρου είναι μορφωτική αλλά και ψυχαγωγική, υπογραμμίζοντας και αναπτύσσοντας την σημασία της ψυχαγωγικής συνιστώσας.[91] Αναφέρθηκε επίσης στον τουρισμό, καθώς κατά την κρίση του ο τουρίστας επισκεπτόταν τους αρχαιολογικούς χώρους, τα μουσεία, συμφωνικές συναυλίες και τις παραστάσεις της ΕΛΣ.

Ο Συναδινός ανακοίνωσε επίσης ως παραστάσεις στο Ηρώδειο τις επαναλήψεις των έργων *Φιντέλιο* και *Σαμψών και Δαλιδά* καθώς επίσης νέα παραγωγή της όπερας *Ορφέας και Ευρυδίκη* [*Orfeo ed Euridice*] του Γκλουκ. Ωστόσο, η ΕΛΣ βρισκόταν ήδη σε πολύ δυσμενή οικονομική κατάσταση. Λίγους μήνες νωρίτερα, κατά την πρώτη επίσκεψη του Συναδινού προς τον Υπουργό Οικονομικών Χρυσό Ευελπίδη, εκείνος ανέφερε ενώπιον τρίτων ότι «στη Λυρική γίνονται μεγάλες σπατάλες», στο οποίο ο Συναδινός απάντησε ότι, εφόσον δεν είχε υπ' όψιν του συγκεκριμένα γεγονότα, δεν θα έπρεπε να εκφράζεται κατ' αυτόν τον τρόπο.[92] Στα πρακτικά του ΔΣ της 31 Ιανουαρίου 1952 καταγράφεται ότι ο Συναδινός επισκέφτηκε τον Υπουργό Παιδείας και του μίλησε για την καταστροφή που απειλούσε την ΕΛΣ, εάν περικόπτονταν οι πόροι της προκειμένου να ιδρυθεί νέο θέατρο στην Βόρεια Ελλάδα.[93] Στις 2 Ιουλίου 1952 ο Ευελπίδης πληροφόρησε τον Συναδινό ότι το κράτος αδυνατούσε να συνεχίσει την επιχορήγηση της ΕΛΣ και ότι «εφεξής δι' αυστηρών οικονομιών και περικοπής πάσης μη απολύτως απαραιτήτου δαπάνης να προσαρμόσητε τας δαπάνας σας εντός του ποσού των ιδίων πόρων σας, χωρίς να υπολογίζητε επί Κρατικής επιχορηγήσεως».[94]

Στα τέλη Μαΐου η θητεία του ΔΣ έληξε. Εκείνο το καλοκαίρι στο Ηρώδειο δεν παραστάθηκε καμία όπερα.

Δ. Δεύτερη θητεία Μπαστιά

Πέραν όσων έχουν ήδη αναφερθεί σχετικά με τη φιλία και τη συνεργασία Καλομοίρη και Μπαστιά, σημειώνεται ότι κατά τη δεύτερη θητεία του στην ΕΛΣ ο Κωστής Μπαστιάς, ο οποίος το 1959 επέστρεψε ως Γενικός Διευθυντής και Πρόεδρος του ΔΣ, φρόντισε ώστε το 1961 να εκδοθεί το σπαρτίτο (αναγωγή για φωνές και δύο πιάνα)

[91] Πρακτικά 7ης Μαΐου 1952, ΑΣΜΚ. Συνέχεια του απολογισμού, με αναλυτικά στοιχεία για αριθμό παραστάσεων δίδονται στα πρακτικά της 28ης Μαΐου 1952, ΑΣΜΚ.

[92] Πρακτικά συνεδρίασης ΔΣ της 31ης Οκτωβρίου 1951, ΑΣΜΚ.

[93] Το ΚΘΒΕ ιδρύθηκε τελικά το 1961.

[94] Μονοσέλιδο υπογεγραμμένο έγγραφο με αριθμό πρωτοκόλλου 81/4.7.52 και ημερομηνία 2.7.1952, «Φίλε Κύριε Διευθυντά, Έλαβον την από 15 Ιουνίου ε.έ, επιστολήν σας,…», Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), φάκελος 4.3.

της όπερας του Καλομοίρη *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*.[95]

Ε. Post mortem

Ως υποσημείωση, αξίζει να αναφερθεί, ότι στις 20 Μαρτίου 1969, κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας, η ΕΛΣ πέρασε στην αρμοδιότητα του Υπουργείου Προεδρίας και στις 18 Φεβρουαρίου 1970 εντάχθηκε μαζί με το Εθνικό Θέατρο και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στο νεοσυσταθέντα Οργανισμό Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (ΟΚΘΕ)[96] υπό την εποπτεία του Υπουργού Προεδρίας της Κυβέρνησης. Διοικητής του ΟΚΘΕ ανέλαβε ο στρατηγός ε.α. Βασίλειος Παξινός. Σύμφωνα προς το άρθρο 12 του νέου νομοθετικού διατάγματος, κάθε οργανισμός, ο οποίος ανήκε στον ΟΚΘΕ θα διέθετε Γενικό Διευθυντή με τριετή θητεία. Στην ΕΛΣ τοποθετήθηκε ως Γενικός Διευθυντής ο μουσικοκριτικός Δημήτριος Χαμουδόπουλος (1904-1992), πρώτος ξάδελφος του Καλομοίρη,[97] ο οποίος ανέλαβε κατά την καλλιτεχνική περίοδο 1970/1 και παρέμεινε στη θέση αυτή μέχρι και την πτώση της δικτατορίας.

ΣΤ. Συμπεράσματα

Η επιρροή του Καλομοίρη στη δημιουργία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, στη διαμόρφωση του δραματολογίου της, στις επιλογές συντελεστών και στη διαμόρφωση των διανομών, τόσο με φανερό όσο και με λιγότερο φανερό τρόπο, τεκμηριώνεται από γραπτές πηγές, οι οποίες επιβεβαιώνονται από τα πεπραγμένα.

Σε ό,τι αφορά την ίδρυση του θιάσου, τη στελέχωση και το δραματολόγιό του, ο Καλομοίρης συνεργάστηκε με τον Κωστή Μπαστιά. Οι δυό τους σχεδίασαν το αυτονόητο και διέθεταν τη δύναμη να το επιβάλουν. Παραμέρισαν τα μέχρι τότε δεδομένα, τους υπάρχοντες λυρικούς καλλιτέχνες και τις συνήθειές τους, και δημιούργησαν μελοδραματικό θίασο θέτοντας έμπειρους ανθρώπους επικεφαλής και επιλέγοντας ταλαντούχους νέους καλλιτέχνες ως δυναμικό. Αναζήτησαν τους επικεφαλής όχι με βάση τη γνωριμία, την υπηκοότητα και τη συγγένεια, αλλά με βάση την καταλληλότητα για τη συγκεκριμένη εργασία, για την οποία εκ των πραγμάτων ελάχιστοι Έλληνες είχαν εμπειρία. Προκειμένου να κάνει τις κατάλληλες επαφές, ο Καλομοίρης ταξίδεψε εκτός Ελλάδος, στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης, όπου στο μεταξύ ο εκτοπισμός ταλαντούχων ανθρώπων από το ναζιστικό καθεστώς ευνόησε την προσπάθειά του. Ο Μπαστιάς, πάλι, μετασκεύασε το θέατρο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου ώστε να μπορέσει να υποδεχτεί παραστάσεις λυρικού θεάτρου και οπερέτας. Ο ενθουσιασμός των εγκαινίων στις 5 Μαρτίου 1940 με την οπερέτα του Γιόχαν Στράους υιού, *Η νυχτερίδα,* και των ιδιαίτερα επιτυχημένων παραστάσεων του ίδιου έργου αλλά και της όπερας του Πουτσίνι, *Μαντάμα Μπαττερφλάι*, οι οποίες ακολούθησαν το καλοκαίρι στη Θεσσαλονίκη, δεν κράτησε πολύ, καθώς λίγους μήνες αργότερα ξέσπασε ο Ελληνοϊταλικός πόλεμος. Σταδιακά, και οι δύο εμπνευστές απομακρύνθηκαν από το πηδάλιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, ωστόσο αργότερα και οι δύο επανήλθαν.

[95] Τη γνώμη αυτή εξέφρασε ο γιός του ιδρυτή της ΕΛΣ, Γιάννης Μπαστιάς, κατά τη διάρκεια συζήτησης στις 28 Ιανουαρίου 2011.

[96] Νομοθετικό Διάταγμα 447/18.2.1970.

[97] Πετσάλης-Διομήδης, *Άγνωστη Κάλλας,* σ. 210. Ο Δημήτριος Χαμουδόπουλος ήταν γιός του Αρμόδιου· αδέρφια του Αρμόδιου ήταν ο Μηνάς και η Μαρία, μητέρα του Καλομοίρη: «Ήταν ο 'Μανωλάκης', που ορφανό από πατέρα, τον ανέλαβαν, από μικρό, να τον αναθρέψουν και τον σπουδάσουν τα' αδέλφια της μάνας του, ο θείος μου 'μπαμπά-Μηνάς' και ο πατέρας μου», βλ. Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος, *Η τέχνη των ήχων. Κόσμοι του πραγματικού και του ασύλληπτου*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1997, σ. 44.

Ο Καλομοίρης επέστρεψε ως Γενικός Διευθυντής, όταν το 1944 ο οργανισμός αυτονομήθηκε και έγινε ΝΠΔΔ, και ως Πρόεδρος του ΔΣ το 1950. Σε όλη την περίοδο μέχρι το κλείσιμο της ΕΛΣ το 1953 για οικονομικούς λόγους, η παρουσία του, άμεση ή έμμεση, υπήρξε καθοριστική. Εισηγήθηκε και φρόντισε να παρουσιαστούν όπερες, οι οποίες διεύρυναν τον μουσικό ορίζοντα του κοινού και οι περισσότερες από τις οποίες ουδέποτε επανήλθαν στα χρόνια που ακολούθησαν και μέχρι σήμερα. Δεδομένου ότι τη μερίδα του λέοντος στο δραματολόγιο κάθε χρονιάς καταλάμβαναν τα ιταλικά έργα του 19ου αιώνα, προφανώς οι εισηγήσεις του αφορούσαν κυρίως έργα από άλλες περιοχές του ρεπερτορίου, γερμανικά, γαλλικά ή σλαβικά. Δεν δίσταζε όμως να εισηγείται και ιταλικές όπερες, όπως οι *Γάμοι του Φίγκαρο* ή ο *Αντρέα Σενιέ*, στο βαθμό που αυτές διεύρυναν το σκληρό πυρήνα των αυτονόητα δημοφιλών ιταλικών τίτλων. Σε ό,τι δε αφορά συντελεστές (αρχιμουσικό, σκηνοθέτη, σκηνογράφο κλπ.) και διανομές (τραγουδιστές), υποστήριζε τα ιταλικά έργα σε όμοιο βαθμό με τα υπόλοιπα. Συνεπώς, γνωρίζοντας το έργο και τις φιλοδοξίες του ανθρώπου, μπορεί να μιλήσει κανείς σαφώς για παιδευτική διάσταση των καλλιτεχνικών προγραμματισμών και για ανάπτυξη της μελοδραματικής τέχνης.

Γενικότερα, ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε το θέμα του δραματολογίου ο Καλομοίρης, κατά τις περιόδους στις οποίες είχε τη δυνατότητα να εφαρμόσει τις ιδέες του, αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό στο περιεχόμενο της σημερινής αντίληψης για πολιτιστική διαχείριση, ακόμα και εάν ενδεχομένως η εφαρμογή αυτή χρωματίστηκε ή υπαγορεύτηκε μερικώς από συγκαλυμμένα ίδια συμφέροντα. Συνολικά, στην περίπτωση του Καλομοίρη, μπορεί να μιλήσει κανείς για έναν άνθρωπο, ο οποίος, από τη θέση του άτυπου συμβούλου, του Γενικού Διευθυντή και του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου, υπηρέτησε το σκοπό της ΕΛΣ όπως αυτός διατυπώνεται στον ιδρυτικό της νόμο του 1944, δηλαδή την ανάπτυξη και προαγωγή του μουσικού θεάτρου και της μελοδραματικής τέχνης. Ως θεσμός, αποκλειστικά εξαρτημένος από την κρατική επιχορήγηση, η ΕΛΣ είχε και έχει αυτή την αποστολή απέναντι στον Έλληνα πολίτη.

Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας: Ενέργειες και επιδράσεις στο μουσικό γίγνεσθαι του 20ού αιώνα

Μαντώ Πυλιαρού

Ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος (1897–1981), γνωστός και με το ψευδώνυμο Ιωσήφ Γκρέκας,[1] υπήρξε μία πολύπλευρη προσωπικότητα, η οποία άφησε έντονη τη σφραγίδα της στο μουσικό γίγνεσθαι του 20ού αιώνα. Με σπουδές στη μουσική και με ενεργή παρουσία μεγαλύτερη των εξήντα χρόνων, επηρέασε με τις απόψεις και τις πράξεις του τα καλλιτεχνικά και πνευματικά δρώμενα της εποχής του. Στην πολύχρονη πορεία του τον συναντούμε ως καθηγητή, διευθυντή μουσικών συνόλων, συνθέτη, αλλά και ως συγγραφέα, δημοσιογράφο και εκδότη.

Η ενασχόλησή του με τη μουσική άρχισε ήδη από τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα.[2] Σπούδασε πιάνο στο Ωδείον Αθηνών[3] και ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση στο Ωδείον Πειραιώς, με καθηγητή τον Γεώργιο Λαμπελέτ.[4] Το 1922 αναχώρησε για τη Λειψία για ανώτερες σπουδές στη μουσικολογία και την αισθητική της μουσικής.[5]

Δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στη γενέτειρά του, τον Πειραιά. Διετέλεσε μέλος του Δ. Σ. του «Πειραϊκού Συνδέσμου» και διηύθυνε την ανδρική χορωδία του Ωδείου Πειραιώς.[6] Στην πόλη του Πειραιά οργάνωσε και «Λαϊκές Συμφωνικές Συναυλίες», εκδηλώσεις με φθηνό εισιτήριο, ώστε η μουσική να είναι προσιτή σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Στις «Λαϊκές Συναυλίες» συμμετείχε η Ελληνική Συμφωνική Ορχήστρα,[7] ένα εξηνταμελές σύνολο που είχε ιδρύσει ο ίδιος, για το οποίο ασκούσε

[1] Επανειλημμένα, σε τεκμήρια στο αρχείο του Ιωσήφ Παπαδόπουλου, αναφέρεται πως ήταν γνωστός και με το ψευδώνυμο Ιωσήφ Γκρέκας. Βλ. ΕΛΙΑ, Αρχείο Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα, Φάκελος 1.1.

[2] Ο ίδιος μας πληροφορεί, σε δακτυλογραφημένη αυτοβιογραφία του, ότι πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου από τη μητέρα του, Τσέχα στην καταγωγή, το 1900, σε ηλικία τεσσάρων ετών. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.5, Υποφάκελος Προσωπικά-Περιουσιακά (1936–1976).

[3] Μαθήματα έκανε στο Ωδείον Αθηνών με την εξαδέλφη του, Χρ. Γαζή, της τάξεως Μιχ. Βελουδίου, και με την Άννα Αντωνοπούλου, μετέπειτα συζύγου του μουσουργού Σπυρ. Σαμάρα. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π.

[4] Στην ίδια δακτυλογραφημένη αυτοβιογραφία γράφει: «Το 1912 με προτροπή του Σπύρου Σαμάρα έγινε μαθητής του Γεωργίου Λαμπελέτ [...]. Το 1920 έλαβε δίπλωμα Ανωτέρων Θεωρητικών». Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π.

[5] Σε χειρόγραφη και δακτυλογραφημένη (στην ίδια σελίδα) αυτοβιογραφία του γνωστοποιεί ότι συνέχισε τις σπουδές του στη Λειψία, όπου διετέλεσε μαθητής των Μαξ Στάινιτσερ (Max Steinitzer 1864–1936) και Φριτς Μπενέσεβιτς. Το συγκεκριμένο τεκμήριο είναι άλλο από αυτό που αναφέρεται στην παρούσα εργασία στην υποσημείωση 2. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.3, Υποφάκελος ΜΙΦΑ Σχέδια, κανονισμοί κ.ά. (1945–1967).

[6] Ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι, στη χορωδία αυτή, για μεγάλο χρονικό διάστημα, δίδαξε θεωρητικά και τη διηύθυνε. Αυτά αναφέρονται και σε άρθρο-αφιέρωμα του Μάριου Βάρβογλη στον Ιωσήφ Παπαδόπουλο, στο *Ραδιόφωνον* (31/10/1943). Στην παρούσα εισήγηση, η πληροφορία προέρχεται από την εφημερίδα *Κοινωνική* (31/8/1973), όπου υπάρχει αναδημοσίευση του άρθρου του Βάρβογλη με αφορμή τη συμπλήρωση 30 χρόνων από τη βράβευση του Ιωσήφ Παπαδόπουλου σε διαγωνισμό ελληνικού τραγουδιού, το 1943. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.2.

[7] Τον Ιανουάριο του 1930, στη μόνιμη στήλη με τον τίτλο «Χρονικά» του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*, γίνεται λόγος για τη νεοσυσταθείσα Ελληνική Συμφωνική Ορχήστρα, η οποία έκανε εμφανίσεις στον Πειραιά και στην Αθήνα. Επισημαίνεται ότι, με αυτή την ορχήστρα, θα οργανώνονται «Λαϊκές Συναυλίες», στις οποίες σημαντικό μέρος του προγράμματος θα έχουν τα ελληνικά έργα. Βλ. «Χρονικά», «Η Ελληνική Συμφωνική Ορχήστρα», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 13, Ιανουάριος 1930, σελ. 33. Η πρώτη

καθήκοντα διοικητικού διευθυντή. Με αυτήν την ορχήστρα παρουσίαζε Έλληνες συνθέτες να διευθύνουν έργα τους.[8]

Ταυτόχρονα, συνέβαλε ιδιαίτερα στην οργάνωση και την προώθηση της τέχνης ως ιδρυτικό μέλος ή στέλεχος σε φορείς και ιδρύματα, όπως η Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών, ο Σύλλογος Μεσαιωνικών Γραμμάτων, το Ελληνικό Μελόδραμα ή ο Οργανισμός «Αρχαίον Δράμα», [9] ένα σωματείο που είχε ως σκοπό την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και τη διάδοσή του στο ευρύ κοινό.

Παράλληλα, δίδαξε[10] σε μουσικά και άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα,[11] ασχολήθηκε με τη συγγραφή ιστορικών και αισθητικών μελετών,[12] και εργάστηκε ως μουσικοκριτικός.[13] Την ίδια στιγμή, διηύθυνε φωνητικά και οργανικά σύνολα και συμμετείχε σε εκδηλώσεις συνοδεύοντας στο πιάνο.[14]

Σημαντική είναι η προσφορά του από τη θέση του εκδότη ή του διευθυντή εντύπων

εμφάνιση της Ελληνικής Συμφωνικής Ορχήστρας πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Κεντρικόν, τη δεύτερη ημέρα των Χριστουγέννων του 1929, με μαέστρο τον Θεόδωρο Σπάθη. Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 13, σελ. 33, 49, 52. Ο ίδιος ο Ι. Παπαδόπουλος, στη δακτυλογραφημένη αυτοβιογραφία του, γράφει πως ήταν ο ιδρυτής της Ελληνικής Συμφωνικής Ορχήστρας το 1929. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.5, Υποφάκελος Προσωπικά-Περιουσιακά (1936–1976).

[8] Στη δακτυλογραφημένη αυτοβιογραφία του γράφει: «[...]Το 1929 γίνεται ιδρυτής της Ελληνικής Συμφωνικής Ορχήστρας και διευθυντής των Λαϊκών Συμφωνικών Συναυλιών του Πειραιώς. Παρουσιάζει όλους τους Έλληνες συνθέτες να διευθύνουν έργα τους: Γεωρ. Λαμπελέτ, Διον. Λαυράγκας, Μάριος Βάρβογλης, Θ. Σπάθης κ.ά». ΒΛ. ΕΛΙΑ, ό.π.

[9] Πρόκειται για Σωματείο με έδρα την Αθήνα, υπό την επωνυμία Οργανισμός «Αρχαίον Δράμα», αναγνωρισμένο από το Πρωτοδικείο Αθηνών στις 26 Οκτωβρίου 1933. Σκοπός του ήταν «[...] η αναβίωσις του αρχαίου ελληνικού θεάτρου γενικώς, ως και η διάδοσις εις όσον ένεστι ευρύτερον κύκλον δια της κατά το εφικτόν αρτιωτέρας αποδόσεως της αρχαίας μας επικής και λυρικής ποιήσεως». Το Δ. Σ. της Α΄ τετραετίας αποτελούσαν οι Λουκάς Κανακάρης Ρούφος (πρόεδρος), Γεώργιος Κουνούπης (γεν. γραμματέας), Ιωσήφ Παπαδόπουλος (ταμίας), Κωνσταντίνος Ψάχος (σύμβουλος), Λίνος Καρζής (διευθύνων καλλιτεχνικός σύμβουλος). Επίτιμοι αντιπρόεδροι ήταν οι Βασίλειος Λαμπίκης, Γεώργιος Κανέτσος και Ιωάννης Βλαχάκης. Βλ. Καταστατικό του σωματείου (φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος).

[10] Ο ίδιος αναφέρει, σε χειρόγραφη αυτοβιογραφία, πως στο Πειραϊκόν Ωδείον: «[...] εδίδαξε τα προκαταρκτικά μαθήματα της μουσικής, παράλληλα εδίδασκε σχετικά τραγούδια του στο Εκπαιδευτήριον Αδελ. Ανεστοπούλου [...]». ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.3, Υποφάκελος ΜΙΦΑ Σχέδια, κανονισμοί κ.ά. (1945–1967). Η ακρίβεια αυτής της πληροφορίας ελέγχθηκε, αλλά δεν κατέστη δυνατό να αποσαφηνιστεί. Ένα πρώτο ερώτημα είναι το τι ακριβώς εννοεί ο Ι. Παπαδόπουλος γράφοντας «Αδελ.» Ανεστοπούλου. Αναζήτηση στο διαδίκτυο οδηγεί σε Ιδιωτικά Εκπαιδευτήρια, τα οποία είχε ιδρύσει η Βούλα Τσαμτσούρη-Ανεστοπούλου. Ένα δεύτερο ερώτημα είναι το ότι, ενώ ο Ι. Παπαδόπουλος τοποθετεί χρονικά τη διδασκαλία σε αυτά τα εκπαιδευτήρια στα τέλη της δεκαετίας του 1910 ή αρχές δεκαετίας 1920, τα Εκπαιδευτήρια Τσαμτσούρη-Ανεστοπούλου λειτούργησαν στο διάστημα 1952–1983.

[11] Δίδαξε σε ωδεία, στη Δραματική Σχολή του Μιχάλη Κουνελάκη, στην Ακαδημία Κινηματογραφικών Σπουδών, στην Ανώτατη Σχολή Κινηματογράφου.

[12] Σε βιβλίο αναφέρεται: «[...] Έγραψε ενδιαφέροντα αισθητικά και ιστορικά μελετήματα/ Οι Λαμπελέτ: Μία μεγάλη οικογένεια μουσικών στην Ελλάδα, Αντίλαλοι της Βαβέλ, Γύρω από τους εθνικούς μας χορούς, Πειραϊκά ιστοριογραφήματα κ.α.». Βλ. Γιάννη Χατζημανωλάκη, Χρονικό της Πειραϊκής πνευματικής ζωής (1835–1973), Πειραιάς 1973, σελ. 149.

[13] Ο ίδιος μας πληροφορεί πως το 1926 έκανε μουσικοκριτική στην εφημερίδα *Πρωία*. Βλ. *Κοινωνική*, 23/6/1976. Κείμενά του με μουσική κριτική βρίσκουμε και σε άλλα έντυπα (*Κοινωνική*, *Μουσικά Χρονικά* κά).

[14] Για παράδειγμα, σε περιοδικό αναφέρεται: «[...] ο κ. Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας συνόδευσε την ίδια μέρα (στις 2 Ιουνίου 1946) στο αρχαίο Ιουστινιάνειο Κάστρο της πόλης μας τα χορικά της αρχαίας του Ευριπίδη τραγωδίας *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* στο πιάνο, την οποίαν έπαιξαν παιδιά και κορίτσια της πόλης μας». Λάκης Αθαμας, «Η φυσιολατρεία και η ποίησή μας», *Κρυστάλλης*, τεύχος 14, Ιούλιος 1946.

του περιοδικού τύπου.[15] Ανάμεσα σε αυτά ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει σε μία «Μηνιαία καλλιτεχνική επιθεώρηση», με τον τίτλο *Μουσικά Χρονικά*,[16] στην οποία ήταν εκδότης και διευθυντής.[17] Με το έντυπο αυτό προσέφερε στην εποχή του ένα όργανο καταγραφής γεγονότων, ένα βήμα έκφρασης ιδεών και αντιλήψεων. Με τα *Μουσικά Χρονικά* συνεχίζει να προσφέρει και σήμερα, καθώς η ποικιλία των θεμάτων και η ακρίβεια των καταγραφών τα καθιστούν σπουδαίο εργαλείο για το σύγχρονο ερευνητή, σημαντική πηγή πληροφοριών για την εποχή.

Στην ύλη του περιοδικού συμπεριέλαβε κείμενα για την έντεχνη ευρωπαϊκή και ελληνική μουσική, για την ελληνική παραδοσιακή, δημοσιεύματα για τις εξελίξεις στο χώρο της τέχνης, για την καλλιτεχνική κίνηση στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, κριτικές συναυλιών και ποικίλα άρθρα για τη μουσική εκπαίδευση, το θέατρο, το χορό, τη ραδιοφωνία, τον ομιλούντα κινηματογράφο, το γλωσσικό ζήτημα.

Τα *Μουσικά Χρονικά* τα εξέδωσε στην περίοδο του Μεσοπολέμου, επί έξι χρόνια,[18] διάρκεια ζωής μοναδική για τα δεδομένα του μουσικού τύπου της εποχής. Με τον ευρύ κύκλο γνωριμιών του, όπως και με το επίπεδο του εντύπου, εξασφάλισε σ' αυτό τη δημοσίευση κειμένων γνωστών προσωπικοτήτων.[19] Ο ίδιος, εκτός από τα ενυπόγραφα δημοσιεύματά του, υπογράφει με ψευδώνυμα κάποιες μόνιμες στήλες,[20] οι οποίες αποτελούν τη ζωντανή και ενίοτε ηχηρή φωνή του περιοδικού, όπου, ανάμεσα σε άλλα, σχολιάζονται τα τεκταινόμενα της καλλιτεχνικής ζωής και επαινούνται ή καταγγέλλονται πρόσωπα, ιδρύματα, θεσμοί.

Μέλημά του αποτέλεσε η γνωστοποίηση και διάδοση των δημιουργιών των Ελλήνων συνθετών. Για το σκοπό αυτό ενέταξε στην ύλη του περιοδικού μουσικά έργα σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.[21] Αξιόλογες προτάσεις αποτέλεσαν, επίσης, τα φιλολογικά

[15] Πρόκειται για τα περιοδικά *Μουσικά Χρονικά*, *Βυζαντινά και Νεοελληνικά Χρονικά* και *Ραδιόφωνον*. Στα *Βυζαντινά και Νεοελληνικά Χρονικά* ήταν ο εκδότης των τόμων του 1932 και 1933. Για το συγκεκριμένο περιοδικό δεν υπάρχει καμία αναφορά στις σχετικές πηγές. Σε έγγραφο από τα Γενικά Αρχεία του Κράτους, με ημερομηνία 9/2/67, που φυλάσσεται στο αρχείο του Ιωσήφ Παπαδόπουλου (Φάκελος 1.3), αναφέρεται ότι ο Ι. Παπαδόπουλος ήταν εκδότης του εν λόγω περιοδικού. Το έντυπο αναζητήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εισήγησης. Εντοπίστηκε στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων. Βρέθηκαν οι τόμοι: 1926-27, 1927-28, 1930, 1930-31,1932,1932-33, διαστάσεων 24x18. Διευθυντής ήταν ο Νίκος Βέης. Τα κείμενα στην πλειοψηφία τους είναι γραμμένα στα γερμανικά. Οι συντάκτες είναι Έλληνες και ξένοι. Στο *Ραδιόφωνον*, μία εβδομαδιαία καλλιτεχνική και ραδιοφωνική επιθεώρηση που, κατά πάσα πιθανότητα, κυκλοφόρησε το διάστημα 1943–1944, ο Ι. Παπαδόπουλος ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής. Στην καταγραφή του περιοδικού στους καταλόγους της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, της Βιβλιοθήκης της Βουλής και του ΕΛΙΑ αναφέρεται ότι υπάρχουν μόνο τα έτη 1943, 1944, χωρίς να αποσαφηνίζεται αν το περιοδικό κυκλοφόρησε μόνο τότε. Στην καταγραφή στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, όπου υπάρχει πιο πλήρης περιγραφή του τεκμηρίου, αναγράφεται: «Το Ραδιόφωνον, Εβδομαδιαία καλλιτεχνική και ραδιοφωνική επιθεώρησις. Ιδρυτής-Διευθυντής: Πάνος Γ. Τρουμπούνης. Μορφή: Περιοδικό. Φυσική περιγραφή: τ. 26 εκ.».

[16] Για κριτική μελέτη του περιοδικού, βλ. Μαντώ Πυλιαρού, «Ο ελληνικός μουσικός τύπος στην περίοδο του μεσοπολέμου (1925–1934). Ζητήματα μουσικής ζωής και εκπαίδευσης», Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2011, σελ. 89–120.

[17] Τον πρώτο χρόνο κυκλοφορίας του περιοδικού διευθυντής ήταν ο Γεώργιος Λαμπελέτ, βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 90.

[18] Το περιοδικό κυκλοφόρησε από το 1928 έως το 1934. Ωστόσο, ένα τεύχος με τον τίτλο *Μουσικά Χρονικά*, το οποίο αποτελεί πρόδρομο της μετέπειτα έκδοσης, είχε κυκλοφορήσει το 1925. Ο Ι. Γκρέκας αναφέρεται ως ο αρμόδιος, στον οποίο πρέπει να απευθύνονται όσοι ενδιαφέρονται να γίνουν συνδρομητές. Στο έντυπο απαντάται, σε πρώιμη μορφή, η εικόνα του μετέπειτα περιοδικού, παρουσιάζοντας ομοιότητες με αυτό ως προς τη διάρθρωση της ύλης και το περιεχόμενο, βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 93–94.

[19] Βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 114–116.

[20] Η πιο χαρακτηριστική στήλη φέρει τον τίτλο «Χρονικά», βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 110–111.

[21] Βλ. Πυλιαρού, ό.π., Ευρετήριο: Μουσικά έργα σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, σελ. 246–247.

και θεατρικά παραρτήματα.[22] Η αγάπη του, μάλιστα, για το θέατρο οδήγησε στη δημιουργία μίας ειδικής έκδοσης, με την επισκόπηση της θεατρικής κίνησης της νεότερης Ελλάδας, υπό τον τίτλο *Θεατρικά Χρονικά*.[23]

Ξεχωριστή κατάκτηση για την εποχή αποτελεί η ύπαρξη πολυφωνίας στις σελίδες του περιοδικού.[24] Στα κείμενα των *Μουσικών Χρονικών* απαντώνται συχνά διαφορετικές ή και αντίθετες μεταξύ τους αντιλήψεις.[25] Ενίοτε, μάλιστα, διατυπώνονται απόψεις, με τις οποίες η διεύθυνση διαφωνεί. Ωστόσο, επιτρέπει να ακουστούν και παρεμβαίνει, επισημαίνοντας τις διαφορετικές θέσεις[26].

Κατά τον πρώτο χρόνο κυκλοφορίας του περιοδικού, όταν διευθυντής ήταν ο Γεώργιος Λαμπελέτ, είναι συχνές οι επιθέσεις προς το πρόσωπο του Μανώλη Καλομοίρη.[27] Μετά την αποχώρηση του Γ. Λαμπελέτ από την καλλιτεχνική διεύθυνση του εντύπου, ανάλογα επικριτικά δημοσιεύματα, ανυπόγραφα, «φωτογραφίζουν» τον Μ. Καλομοίρη, χωρίς όμως να τον κατονομάζουν. Είναι αξιοσημείωτο πάντως, μετά τα παραπάνω, το γεγονός της δημοσίευσης έργου του εν λόγω συνθέτη σε παράρτημα του περιοδικού.[28]

Ο εκδότης των *Μουσικών Χρονικών* δεν περιορίστηκε στην ενημέρωση και διαπαιδαγώγηση των αναγνωστών του μόνο μέσα από την ύλη του εντύπου. Το χρησιμοποίησε και ως μέσο για τη γνωστοποίηση και την προώθηση σχεδίων που αφορούσαν ευρύτερα την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή. Συγκεκριμένα, από το πρώτο έτος κυκλοφορίας οργανώθηκαν συναυλίες-διαλέξεις,[29] στις οποίες ήταν

[22] Βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 114.

[23] Διευθυντής τους ήταν ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Μιχάλης Ροδάς. Τα *Θεατρικά Χρονικά* κυκλοφόρησαν σε ιδιαίτερο παράρτημα από το 1930. Διατίθεντο δωρεάν στους συνδρομητές των *Μουσικών Χρονικών* ή πωλούνταν και ανεξάρτητα. Βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ. 100.

[24] Δε θεωρείται δεδομένη η πολυφωνία σε άλλα περιοδικά της εποχής, όπως για παράδειγμα στο *Μουσικό Κόσμο* ή στην *Ελληνική Μουσική*. Βλ. Κριτική μελέτη αυτών των περιοδικών, Πυλιαρού, ό.π., σελ.387–388 και 452–470.

[25] Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν οι αντίθετες απόψεις που απαντώνται στο τεύχος για τη βυζαντινή μουσική (τεύχος 24, Δεκέμβριος 1930) ή η επιστημονική διαφωνία ανάμεσα στον Κ. Ψάχο και τον Κ. Μαλτέζο (βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ 101).

[26] Για παράδειγμα, σε δημοσίευση μελέτης του Θεόδωρου Θωίδη (*Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 3, Ιούνιος 1928, σελ. 74–77), η διεύθυνση του περιοδικού επισημαίνει πως υπάρχουν λεπτομέρειες με τις οποίες δε συμφωνεί απόλυτα, όπως δε συμφωνεί και με τη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συντάκτης του κειμένου. Αυτό, όμως, συμπληρώνει, δε σημαίνει κάτι, καθώς τα *Μουσικά Χρονικά* επιθυμούν να αποτελέσουν ένα ελεύθερο βήμα, στο οποίο ο καθένας να μπορεί να πει τη γνώμη του όπως θέλει, αρκεί το ζήτημα αυτό να το πραγματεύεται με θετικό και επιστημονικό πνεύμα. Σε άλλη περίπτωση, η διεύθυνση εκφράζει τις επιφυλάξεις της (*Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 9-10, Δεκέμβριος-Ιανουάριος 1929, σελ. 270) σε ενθουσιώδη κριτική του Φέλιξ Πετύρεκ για το *Κοντσέρτο γκρόσο* του Δημήτρη Μητρόπουλου (Πυλιαρού, ό.π., σελ. 266–267).

[27] *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 1, Απρίλιος 1928, σελ. 25, τεύχος 2, Μάιος 1928, σελ. 58–59, τεύχος 3, Ιούνιος 1928, σελ. 89, 90, 94, τεύχος 4-5, Ιούλιος-Αύγουστος 1928, σελ. [135]–136. Βλ. επίσης Πυλιαρού, ό.π., σελ. 106–107.

[28] Πρόκειται για το έργο *Πρελούδιο και φούγκα* έργο 2, για δύο πιάνα. Το εν λόγω παράρτημα αναγράφει στο εξώφυλλό του «Μουσικά Χρονικά, τεύχος 48».

[29] Η πρώτη διάλεξη πραγματοποιήθηκε στις 7 Μαρτίου 1929 στην αίθουσα της Λέσχης Καλλιτεχνών, με ομιλητή τον Γ. Λαμπελέτ και τίτλο «Το δραματικόν θέατρον (Το θέατρο του Γαβριήλ δ' Αννούντσιο. Η αντίθεσίς του με το Ιψενικό)», βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 11-12, Φεβρουάριος-Απρίλιος 1929, σελ. 273–279. Αργότερα ανακοινώθηκαν δύο διαλέξεις-συναυλίες: μία για τον Μπετόβεν, με ομιλητή τον Ι. Οικονομίδη (τραγούδι: Σοφία Κενταύρου Οικονομίδου) και μία για τη βυζαντινή μουσική και την εναρμόνισή της, με ομιλητή τον Ελισαίο Γιανίδη (εκτέλεση εναρμονισμένων μελωδιών από χορωδία), βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 14-15, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1930, σελ. 97–98. Τον Απρίλιο του 1931, στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, πραγματοποιήθηκε διάλεξη-συναυλία για τον Μότσαρτ, με ομιλητή τον Ι. Οικονομίδη (τραγούδι: Σοφία Κενταύρου Οικονομίδου, συνοδεία στο πιάνο: Μαρής), βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 29, Μάιος 1931, σελ. 97–104, 121–124.

ελεύθερη η είσοδος για τους συνδρομητές του περιοδικού.[30] Δωρεάν εισιτήρια εξασφαλίζονταν στους συνδρομητές και για τις συναυλίες της νεοσύστατης Ελληνικής Συμφωνικής Ορχήστρας.

Ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος χρησιμοποίησε τον τίτλο «Μουσικά Χρονικά» και σε άλλες δραστηριότητές του, πέρα από το περιοδικό. Για παράδειγμα, εξέδωσε λογοτεχνικά και μουσικά έργα[31] ως «Εκδόσεις των Μουσικών Χρονικών».[32] Ομώνυμη έκδοση αποτελεί και το καταστατικό του Οργανισμού «Αρχαίον Δράμα».

Συχνά στον τύπο γίνεται λόγος για εκτέλεση έργων του Πειραιώτη συνθέτη Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα. Από τις πηγές προκύπτει πως στις συνθέσεις του[33] περιλαμβάνονταν έργα φωνητικής και ενόργανης μουσικής και μουσική επένδυση σε θεατρικά έργα, σε παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος και σε μία κινηματογραφική ταινία.[34] Καθώς τα έργα του, σχεδόν στο σύνολό τους, δεν έχουν διασωθεί,[35] δεν είμαστε σε θέση να έχουμε άποψη γι' αυτόν ως συνθέτη. Μπορούμε, ωστόσο, να προσεγγίσουμε αυτή του την ιδιότητα μέσα από καταγραφές στον τύπο.

Συγκεκριμένα, όταν το 1943 πήρε το πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό σύνθεσης ελληνικού τραγουδιού,[36] ο Μάριος Βάρβογλης, σε άρθρο-αφιέρωμα στο συνθέτη, υποστηρίζει πως τα έργα του «παρουσιάζουν τεχνική ικανότητα και ευαισθησία, με έντονο και γνήσιο ελληνικό χρώμα».[37] Επισημαίνει πως, ξεκινώντας από το δημοτικό τραγούδι ή τη βυζαντινή μελωδία, φτάνει σε μία δική του μελωδική γραμμή, η οποία έχει συμμετρία και ρυθμική ποικιλία, με ενδιαφέρουσες απλές, αλλά σύγχρονες και εκφραστικές αρμονίες. Ωστόσο, στο ίδιο άρθρο, εκτιμά πως ο συνθέτης διαθέτει «ένα ειλικρινέστατο ταλέντο, που θα εξελιχθεί σε έργο μεγάλης πνοής» και προσθέτει πως «περιμένουμε με χαρά το ξετύλιγμα του ταλέντου του».[38]

Άποψη για έργα του Ιωσήφ Παπαδόπουλου έχει διατυπώσει και ο Γιώργος

[30] Βλ. *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 6, Σεπτέμβριος 1928, σελ. 171.

[31] Ανάμεσα στα οποία βρίσκουμε έργα των Φ. Μιχαλόπουλου, Γ. Λαμπελέτ, Α. Τουρνάισσεν, Β. Ρώτα, Β. Χανιώτη, Α. Τέννυσον, Γ. Σπαταλά, Κ. Φαλτάιτς, Ν. Χαντζάρα, Σ. Ξηρέλλη κ.ά. Αναφέρω ενδεικτικά: Γ. Λαμπελέτ: *Το δραματικόν θέατρον του Γαβριήλ Ντ' Αννούντσιο. Η αντίθεσίς του με το Ιψενικό*, Α. Τουρνάϊσσεν: *Ούγκο Βολφ*, Β. Ρώτας: *Να ζει το Μεσολόγγι* (δραματική σκηνή), Βάσσου Χανιώτη: *Το βιβλίο της αγάπης* (Λυρικοί στίχοι), βλ. και *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 13, Ιανουάριος 1930, σελ. 52, τεύχος 22-23, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1930, σελ. 288, τεύχος 26, Φεβρουάριος 1931, σελ. 32, τεύχος 29, Μάιος 1931, σελ. 128, τεύχος 32, Αύγουστος 1931, σελ. 179–183, τεύχος 35-36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1931, σελ. 279–280.

[32] Απαντάται, όμως, και ως «Τα Χρονικά».

[33] Ο Μάριος Βάρβογλης αναφέρει πως στο συνθετικό του έργο ανήκουν «τραγούδια για φωνή και πιάνο, για χορωδία, ενόργανη μουσική, μουσική για συμφωνική ορχήστρα, μουσική δωματίου, μουσική για θεατρικά έργα (σε διάφορες ηθογραφίες που παίχθηκαν κατά τα έτη 1918–1932). Το 1930 έγραψε για το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα την υπόκρουση για τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, στη μετάφραση του Αλ. Πάλλη. Επίσης έγραψε μουσικήν υπόκρουση και σε άλλα δράματα, *Στη μέση του δρόμου* του Γιάννη Σιδέρη, *Ηλέκτρα* κά.». Βλ. «Βραβευθείς συνθέτης πριν από τριάντα χρόνια», *Κοινωνική*, 31/8/1973. Επίσης, βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας (1896;–1981)», *Επίλογος* Ετήσια Πολιτιστική Έκδοση, 2006, σελ. 79–82, καθώς και Γιάννης Χατζημανωλάκης, *Χρονικό της Πειραϊκής πνευματικής ζωής (1835–1973)*, Πειραιάς 1973, σελ. 149.

[34] Πρόκειται για το ντοκιμαντέρ *Ιστορία των Αρχαίων Αθηνών* του Ανδρέα Παπαγιαννόπουλου-Παλιού, που προβλήθηκε από την ΥΕΝΕΔ το 1978. Βλ. Γιάννης Χατζημανωλάκης, «Ένα ωραίο "ντοκυμανταίρ" για την ιστορία των Αθηνών», *Φωνή του Πειραιώς*, 21/1/1978, σελ. 1–2.

[35] Στο αρχείο του Ιωσήφ Παπαδόπουλου στο ΕΛΙΑ φυλλάσσονται τρία έργα του: *Ανταπόκριση*, (στίχοι Γιάννη Κουγιούλη), *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, πάροδος χορού και *Το παλληκαράκι (Μικρό ειδύλλιο)*, (στίχοι Νικ. Χαντζάρα, τυπωμένο). Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.1.

[36] Δεν αναφέρεται σε ποιον διαγωνισμό τραγουδιού πήρε το πρώτο βραβείο.

[37] Μάριος Βάρβογλης, «Βραβευθείς συνθέτης πριν από τριάντα χρόνια», *Κοινωνική*, 31/8/1973.

[38] Βάρβογλης, ό.π.

Λεωτσάκος, ο οποίος εξετάζει χειρόγραφα που εντόπισε στο αρχείο του Ορέστη Κουντούρωφ. Είχαν παραμείνει εκεί από την περίοδο της Κατοχής, όταν ο συνθέτης τα έδινε στον Αριστοτέλη Κουντούρωφ για να τα επεξεργαστεί επί πληρωμή.[39] Ο Γιώργος Λεωτσάκος καταλήγει στο ότι «[…] Τα χειρόγραφα πρόδιδαν ερασιτέχνη της συνθέσεως, που χρειαζόταν κάποιον τεχνικά καταρτισμένο μουσικό για να ολοκληρώσει τις όποιες εμπνεύσεις του».

Άλλες κριτικές εκτιμούν πως η μουσική του χαρακτηρίζεται από «ιδιάζουσα υποβλητικότητα και αρκετή ιδιορρυθμία»,[40] κάνουν λόγο για «θαυμάσια μουσική επένδυση […] σε καθαρά ελληνικά μοτίβα […]»[41] και «για απλή, αν και ελαφρώς τολμηρή αρμονία».[42] Μία κριτική, μάλιστα, για τη μελοποίηση ενός ποιήματος αναφέρει πως, αν το έργο είχε γραφτεί σε ύφος ρεμπέτικου τραγουδιού, θα είχε κάνει ρεκόρ κυκλοφορίας.[43]

Οι κριτικές αυτές αποτελούν ένα σημείο αναφοράς, όμως δεν είναι βέβαιο αν μπορούν να θεωρηθούν αδιαμφισβήτητα κριτήρια της αξίας των έργων. Κι αυτό γιατί έχει γενικότερα καταγγελθεί στον τύπο πως εκτιμήσεις σε κριτικές μπορεί να υπαγορεύονταν από ιδιοτελή κίνητρα ή από τα συναισθήματα προς το πρόσωπο ενός συνθέτη και να μην αποτελούσαν την αμερόληπτη αξιολόγηση του έργου του.

Ένα ασφαλές κριτήριο, πάντως, θα μπορούσε να είναι η συνεργασία του Ιωσήφ Παπαδόπουλου με τον Οργανισμό «Αρχαίον Δράμα», σε παραστάσεις που ανέβαζε ο Λίνος Καρζής.[44] Εκεί ο συνθέτης έκανε τη μουσική επένδυση και διηύθυνε τη χορωδία και την ορχήστρα. Γνωρίζοντας πως ο Λίνος Καρζής ήταν μία καταξιωμένη προσωπικότητα, η οποία έθετε συγκεκριμένες προδιαγραφές στις παραστάσεις που ανέβαζε, μπορούμε να υποθέσουμε πως δε θα δεχόταν να συνεργαστεί με ένα συνθέτη που δε θα πληρούσε τις προϋποθέσεις.

Εντύπωση προκαλεί το ότι ο ίδιος ο Παπαδόπουλος δεν πρόβαλε το έργο του στις εκδόσεις του, όπως έκανε με έργα άλλων δημιουργών. Σε ένα «γιατί» που ανακύπτει,

[39] Ο Γιώργος Λεωτσάκος γράφει σε κείμενό του: «[…] Τέλη 1999 επισκέφτηκα τουλάχιστον 4-5 φορές τον συνομιλητή μου. […] Εκεί, μεταξύ των άψογα καλλιγραφημένων χειρογράφων του Κουντούρωφ πατέρα, βρήκα καμιά εικοσαριά (λιγότερα, περισσότερα) δίφυλλα χαρτιού μουσικής, με ό,τι έμοιαζαν προχειρογραμμένες μελωδίες, αν καλά θυμούμαι σε ένα πεντάγραμμο. […] Όταν, απορημένος, ρώτησα το μακαρίτη Ορέστη Κουντούρωφ για τα χαρτιά αυτά, έμεινα εμβρόντητος από την απάντησή του: Όχι, αυτά δεν είναι του πατέρα μου. Είναι του Ιωσήφ Γκρέκα που επί Κατοχής τα έφερνε στον πατέρα μου για να τα επεξεργαστεί και μάλιστα τον πλήρωνε καλά για αυτό. Περάσαμε αρκετό διάστημα της Κατοχής με τα χρήματα του Γκρέκα. […]».Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 87.

[40] Μ.Μ., «"Ο Κύκλωπας" του Ευριπίδη», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 18-19, Ιούνιος-Ιούλιος 1930, σελ. 169.

[41] Γιάννη Χατζημανωλάκη, «Ένα ωραίο "ντοκυμανταίρ" για την ιστορία των Αθηνών», *Φωνή του Πειραιώς*, 21/1/1978, σελ. 1–2.

[42] Μ.Μ., ό.π., σελ. 169.

[43] Αναφέρεται στο έργο *Ανταπόκριση*, σε στίχους του Φαληριώτη ποιητή Γιάννη Κουγιούλη, βλ. Δημήτριος Δεμοστούφης, «ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΕΣ». *Φωνή του Πειραιώς*, 10/4/1976.

[44] Ο Λίνος Καρζής (1897–1978) ήταν λογοτέχνης, μεταφραστής και σκηνοθέτης αρχαίου δράματος. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και ιστορία της λογοτεχνίας στη Σορβόνη. Το 1931 ίδρυσε τον «Θυμελικό Θίασο», στον οποίο ήταν διευθυντής, σκηνοθέτης και χορογράφος, και ανέβασε πολλές αρχαίες τραγωδίες στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στα αρχαία θέατρα Δελφών, Άργους και Σικυώνας. Το 1952 οργάνωσε στους Δελφούς διεθνή αγώνα αρχαίου δράματος. Η σκηνοθετική του αντίληψη για την αναβίωση και τη σύγχρονη παρουσίαση του αρχαίου δράματος χαρακτηρίζεται από τον ακαδημαϊκό και μνημειακό της χαρακτήρα. Ο Λίνος Καρζής ήταν, επίσης, ιδρυτικό μέλος της Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών και συγγραφέας πολλών ποιητικών συλλογών, οι κυριότερες από τις οποίες είναι: *Προοίμια*, *Η νύχτα των προφητών* και *Ζωοφόρος*. Μετέφρασε τις τραγωδίες *Πέρσες* και *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου, *Τραχίνιες* του Σοφοκλή, *Μήδεια*, *Ορέστης*, *Βάκχες* και *Κύκλωπας* του Ευριπίδη και την κωμωδία *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη. Βλ. http://www.biblionet.gr/author/30800/%CE%9B%CE%AF%CE%BD%CE%BF%CF%82_%CE%9A%CE%B1%CF%81%CE%B6%CE%AE%CF%82

είναι πιθανό να απαντάει τοποθέτηση του Μάριου Βάρβογλη, στην οποία επισημαίνεται ότι: «[…] Ο μετριόφρων αυτός καλλιτέχνης έχει στο ενεργητικό του μια αξιόλογη μουσική δράση κι εργασία, αν και το έργο του είναι σχεδόν άγνωστο στο ευρύ κοινό. […] Αυτό όμως είναι τιμητικό [...] γιατί δεν είναι αριβιστής και φίλος της επιδείξεως και του θορύβου».[45]

Το ερευνητικό και συλλεκτικό ενδιαφέρον του Ιωσήφ Παπαδόπουλου τον οδήγησε στη δημιουργία του «Μουσικού Ιστορικού και Φωνητικού Αρχείου» (ή αλλιώς ΜΙΦΑ).[46] Αυτή είναι η επωνυμία που έδωσε ο ίδιος στο προσωπικό του αρχείο. Από καταγραφές προκύπτει πως περιείχε βιβλία, έντυπα του ημερήσιου και περιοδικού τύπου, αλληλογραφία με σημαίνοντα πρόσωπα της εποχής, χειρόγραφα έργα του Γεωργίου Λαμπελέτ,[47] όπως και παρτιτούρες έργων άλλων Ελλήνων συνθετών. Σύμφωνα με μαρτυρία: «Το Αρχείο Γκρέκα ή ΜΙΦΑ, καταλάμβανε [...] τα δύο μεγάλα συνεχόμενα δωμάτια του διαμερίσματος […]. Παντού στοίβες εφημερίδων δεμένων σε πακέτα, αριθμημένοι φάκελοι, βιβλία, παρτιτούρες [...]. Οι στοίβες έφθαναν ως το ταβάνι, τοίχοι δε φαίνονταν. […] Τα σκόρπια λόγια του για συνθέτες όπως ο Λάλας, ο Λαμπελέτ, ο Λαυράγκας, ο Θεόδωρος Σπάθης άφηναν την εντύπωση ότι το ΜΙΦΑ ήταν σωστό χρυσωρυχείο».[48] Το μεγάλο όγκο του αρχείου έχει επιβεβαιώσει και ο Απόστολος Κώστιος.[49]

Σήμερα δε γνωρίζουμε τον κάτοχό του ΜΙΦΑ.[50] Ένα μικρό μέρος φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ,[51] 15 φάκελοι ανήκουν στο Μουσικό Αρχείο Γιώργου Λεωτσάκου[52] και αλληλογραφία του Γκρέκα με τον Λεωνίδα Ζώη βρίσκεται στην κατοχή του Στέλιου Τζερμπίνου.[53] Έχει υποστηριχθεί ότι το ΜΙΦΑ πωλήθηκε από τη χήρα του Ιωσήφ Παπαδόπουλου σε κάποιον, ο οποίος έθεσε ως όρο να μην αποκαλυφθεί το όνομά του.[54] Ο ίδιος ο Παπαδόπουλος είχε την πρόθεση να γίνει το αρχείο Νομικό Πρόσωπο

[45] Από την εφημερίδα *Κοινωνική* (31/8/1973), με τον τίτλο «Βραβευθείς συνθέτης πριν από τριάντα χρόνια». Πρόκειται για αναδημοσίευση άρθρου του Μάριου Βάρβογλη από το περιοδικό *Ραδιόφωνον*, 31 Οκτωβρίου 1943.

[46] Για το ΜΙΦΑ κάνει λόγο και ο Γιάννης Χατζημανωλάκης, γράφοντας στο βιβλίο του: «[…]Ίδρυσε και δευθύνει το μοναδικό στην Ελλάδα "Μουσικό, ιστορικό και φωνητικό αρχείο"». Βλ. *Χρονικό της Πειραϊκής πνευματικής ζωής (1835–1973)*, Πειραιάς 1973, σελ. 149. Στο αρχείο του Ιωσήφ Παπαδόπουλου που φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ, υπάρχει αντίγραφο βεβαίωσης των Γενικών Αρχείων του Κράτους όπου αναφέρεται: «[...] ο κ. Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας [...] τυγχάνει ιδρυτής, διευθυντής και κάτοχος του υπό τον τίτλον "Μουσικόν Ιστορικόν Φωνητικόν Αρχείον" ιδιωτικού Αρχείου, με ταχυδρομικήν θυρίδα υπ. αριθ. 1193». ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.3.

[47] Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 67.

[48] Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 85.

[49] Σύμφωνα με μαρτυρία του Απόστολου Κώστιου στον Γιώργο Λεωτσάκο: «[…] Είχε δει και εκείνος (ο Κώστιος) τις στοίβες των φακέλων και των εφημερίδων. Φαίνεται όμως ότι είχε πρόσφατα μετακομίσει στην οδό Σάμου και του είχε πει ότι, εκτός από τα όσα έβλεπε, είχε "προς φύλαξιν" σε φίλο του ολόκληρες κάσες. Του έδειξε επίσης ολόκληρο κατάλογο βιβλίων, εντύπων και παρτιτούρων που είχε δανείσει χωρίς να του τα επιστρέψουν […]». Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 86.

[50] Ο συνάδελφος Δρ. Γιώργος Κωνστάντζος μου γνωστοποίησε ότι ένα μέρος του αρχείου του Γκρέκα είχε βρεθεί στην κατοχή του ερευνητή Παντελή Ψύχα, ο οποίος ενδιαφερόταν να το πουλήσει. Ο κ. Ψύχας, σε τηλεφωνική επικοινωνία, μου επιβεβαίωσε τα παραπάνω και μου γνωστοποίησε ότι το μέρος αυτό το πούλησε, εν τέλει, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

[51] Πρόκειται για δεκαέξι φακέλους, από τους οποίους οι τρεις είναι ταξινομημένοι ως «Αρχείο Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα» και οι υπόλοιποι ως «Μουσικό Ιστορικό και Φωνητικό Αρχείο».

[52] Περιγραφή τους έχει γίνει από τον Λεωτσάκο,ό.π., σελ. 71–74.

[53] Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 71.

[54] «[…] ολόκληρο το αρχείο αγοράστηκε από κάποιον πλούσιο, υπό τον όρο να μην αποκαλυφθεί το όνομά του». Η Μαρία Κώστιου πρόσθεσε πως αυτός ο κάποιος ήταν εφοπλιστής. Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 86.

Ιδιωτικού Δικαίου, κάτι το οποίο δεν πραγματοποίησε.[55] Υποθέτουμε πως δε θα είχε φανταστεί την εκποίησή του και την άγνωστη κατάληξή του. Ωστόσο, θα πρέπει να του καταλογίσουμε το ότι δε μερίμνησε έγκαιρα για την εξασφάλισή του, ώστε να αποτελέσει παρακαταθήκη για την έρευνα της νεοελληνικής μουσικής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση των θέσεων και της προσωπικότητάς του μέσα από κείμενά του στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Σε αυτά έχει διατυπώσει τις απόψεις του για τη μουσική και έχει σχολιάσει ζητήματα της καλλιτεχνικής, κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας της νεότερης Ελλάδας.

Σχετικά με τα ευαίσθητα και δισεπίλυτα ζητήματα της βυζαντινής μουσικής, όπου οι οξείες αντιγνωμίες και η απουσία κοινής θεωρητικής βάσης είχαν ως αποτέλεσμα τη διαφορετική προσέγγιση και εκτέλεση των μελών, είχε προτείνει να συγκληθεί συνέδριο, όπου, μέσα από έρευνα και επιστημονικές συζητήσεις, οι ειδικοί θα κατέληγαν σε κοινά αποδεκτές θέσεις.[56] Παράλληλα, είχε τονίσει την ανάγκη να εφαρμοστούν μέτρα τα οποία θα απέκλειαν την αμάθεια, την κακοφωνία και τους «αντιαισθητικούς αυτοσχεδιασμούς, από μέρους ορισμένων "ψαλτών"».[57]

Την ίδια στιγμή, είχε μιλήσει για την αναγκαιότητα της αναδιοργάνωσης του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος. Είχε υποστηρίξει πως, ως στοιχειώδης εκδήλωση πολιτισμού, θα έπρεπε να δοθεί μεγαλύτερη σημασία στο μάθημα της μουσικής στα σχολεία για να σταματήσει να θεωρείται προαιρετικό. Μόνο μ' αυτόν τον τρόπο, είχε γράψει, «θα δημιουργηθεί η παράδοσις της πνευματικοκαλλιτεχνικής εκλεκτικότητος στον τόπο μας, η οποία βέβαια δε θα προέλθη […] από τα ποικιλώνυμα "Ωδεία", που ξεφυτρώνουν κάθε τόσο σα μανιτάρια […]».[58] Και είχε προσθέσει πως «η βάση για τη μουσική εκπαίδευση στον τόπο μας θα προέλθη από τη φωτισμένη αναδιοργάνωση του δημοτικού σχολείου».[59]

Όταν το 1928 το Κράτος επέβαλε φόρο πολυτελείας στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, γράφει σε σχετικό άρθρο του: «Κάτι που δε δικαιολογείται σε πολιτισμένο τόπο είναι αυτό που συμβαίνει με την αγρία φορολογία που επεβλήθηκε στις συναυλίες των καλλιτεχνών και τις θεατρικές παραστάσεις. […] Το πράγμα καταντά απίστευτο, κι όμως είναι γεγονός: η τέχνη που σε όλα τα στοιχειωδώς πολιτισμένα μέρη ενισχύεται από το Κράτος —ως μέσον πνευματικής εξυψώσεως του κοινού— στον τόπο μας να θεωρείται ως είδος…πολυτελείας!».[60]

Δυναμικός παρουσιάζεται και σε δημοσίευμά του για το ζήτημα της εκποίησης της βιβλιοθήκης του Κωνσταντίνου Ψάχου. Εκεί υποστήριξε τη σπουδαιότητά της και την αναγκαιότητα να υπάρξει η μέριμνα ώστε να παραμείνει στην Ελλάδα. Είχε γράψει χαρακτηριστικά: «Ο καθείς κατανοεί την σημασίαν της πολύτιμης αυτής και μοναδικής εις το είδος της συλλογής», η οποία «αποτελεί βαρυσήμαντο κεφάλαιο για την έρευνα και την μελέτη της ιστορίας και της τέχνης της Βυζαντινής μουσικής […]. Γι' αυτό δεν

[55] Είχε εκφραστεί σε επιστολές του Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα προς τον Σωκράτη Καραντινό, με ημερομηνίες 29/12/1962 και 28/2/1963. Βλ. ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 2.1.

[56] Βλ. Ιωσήφ Παπαδόπουλος, «Το πρόβλημα της βυζαντινής μουσικής και το καθήκον της ελληνικής Πολιτείας», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 24, Δεκέμβριος 1930, σελ. 350–351.

[57] Παπαδόπουλος, ό.π., σελ.351.

[58] Παπαδόπουλος, ό.π.

[59] Παπαδόπουλος, ό.π.

[60] «[…] Συμβαίνει το απίστευτον οι φορατζήδες των ενοικιαστών του φόρου να παίρνουν από τους βιοπαλαιστάς καλλιτέχνας για τις συναυλίες και θεατρικές παραστάσεις 50 και περισσότερα τοις εκατό πληρωμένα δε προκαταβολικώς! Έτσι ούτε τα μισά δεν μένει να εισπράξουν οι φτωχοί καλλιτέχναι από τις δημόσιες εμφανίσεις τους, που μ' αυτή τη φορολογία πολλάκις ματαιώνονται». «Σημειώματα»: «Η τέχνη υπό διωγμόν», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 2, Μάιος 1928, σελ. 53

υπάρχει αμφιβολία ότι η συλλογή αυτή δεν θα δοθή στο εξωτερικό, διότι το επιβάλλει όχι μόνον το επιστημονικόν ενδιαφέρον, αλλά και η εθνική φιλοτιμία».[61]

Δογματικός εμφανίζεται απέναντι στο ρεμπέτικο τραγούδι, μιλώντας με βαρείς χαρακτηρισμούς γι' αυτό, θεωρώντας ότι διαστρέφει το γνήσιο μουσικό μας πολιτισμό.[62] Σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική, καλεί τους νέους μουσικολόγους να εγκύψουν «στη μελέτη και στη σωστή ερμηνεία των αρχαίων σοφών μουσικολόγων»[63] και εκφράζει την πεποίθησή του για την ύπαρξη πολυφωνίας σε αυτή τη μουσική.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει δημοσίευμά του, στο οποίο εναντιώνεται με ενάργεια σε όποιον πιστεύει ότι μπορεί να απειλήσει το δικαίωμα στην ελευθερία της σκέψης και του λόγου. Το κείμενο γράφτηκε με αφορμή γεγονότα που διαδραματίστηκαν το 1931 στο θέατρο Περοκέ.[64] Εκεί, σε νούμερο της επιθεώρησης, στο οποίο σατιρίζονταν υπουργοί της κυβέρνησης, μέλη παρακρατικών μηχανισμών που κινούνταν στο χώρο των Φιλελευθέρων επιτέθηκαν με όπλο στον πρωταγωνιστή, με αποτέλεσμα να σκοτωθούν τρία άτομα. Ο Ιωσήφ Παπαδόπουλος καταδικάζει τους υπαίτιους και καταθέτει τις απόψεις του για τη σάτιρα, για τη δημοκρατία, για το ρόλο της πολιτείας. Παράλληλα, καλεί τη δικαιοσύνη να κάνει το καθήκον της, η οποία, όπως σημειώνει, «πρέπει να βρίσκεται υπεράνω κομματικών εξαρτήσεων και προτιμήσεων» και συνιστά στους κυβερνώντες να αναλάβουν τις ευθύνες τους, όπως αρμόζει σε ευνομούμενο πολίτευμα, καθώς «εν εναντία περιπτώσει, θα διατρέξουν σοβαρό κίνδυνο να θεωρηθούν ως υποθάλποντες δολοφονικές απόπειρες, εναντίον ακάκων και αθώων πολιτών».[65]

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούν και σχέδια που, ενώ γνωστοποίησε με διάφορους τρόπους, δείχνοντας την πρόθεσή του να προσφέρει, δεν τα υλοποίησε, ενδεικτικά, ίσως, μιας παρορμητικής πλευράς του χαρακτήρα του. Πρόκειται συγκεκριμένα για την ανακοίνωση διαγωνισμού σύνθεσης πρωτότυπου ελληνικού έργου,[66] για την πρόθεση να κυκλοφορήσει ξανά τα *Μουσικά Χρονικά* τη δεκαετία του

[61] Ι. Γκρέκας, «Μια πολύτιμος συλλογή αρχαίων βυζαντινών χειρογράφων», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 35-36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1931, σ. 256.

[62] Με αφορμή εκπομπή στο Ραδιοφωνικό Σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων με τραγούδια Ελλήνων συνθετών, γράφει: «[...] ένα πρόγραμμα εξαιρετικά ενδιαφέρον με τραγούδια Ελλήνων συνθετών, της λεγομένης σοβαράς καλής μουσικής, σε αντίθεση με τα εκτελούμενα κατά κόρον —ελεεινά και τρισάθλια ρεμπέτικα μουζουκοτράγουδα των καταγωγείων του υποκόσμου, που μόνο τα κτηνώδη ένστικτα των υπανάπτυκτων εξυπηρετούν, αλλά και τον γνήσιο μουσικό μας πολιτισμό διαστρέφουν». Βλ. Ιωσήφ Γκρέκας, «Μια ενδιαφέρουσα εκπομπή. Ο Μάριος Βάρβογλης και τα τραγούδια του», *Κοινωνική*, 27/10/1974.

[63] Σε άρθρο του σε Ζακυνθινή εφημερίδα παρουσιάζει και κάνει κριτική σε επανέκδοση βιβλίου του Ευστάθιου Θερειανού. Στο κείμενο αυτό καταλήγει «[...] Με τη φωτοτυπική επανέκδοση της Μουσικολογικής Σειράς του κ. Καραβία, ελπίζω οι νέοι επίδοξοι μουσικολόγοι να παρακινηθούν και να εγκύψουν στη μελέτη και στη σωστή ερμηνεία των αρχαίων σοφών μουσικολόγων, για να αποδειχθεί αυτό που είπα, πριν από 60 χρόνια, σε ομιλία μου —ότι η αρχαία Ελληνική μουσική ήταν π ο λ ύ φ ω ν η». Ιωσήφ Παπαδόπουλος, «Επιφανής Ζακυνθινός του περασμένου αιώνα. Ευστάθιος Θερειανός», *Ελεύθερη φωνή*, 6/3/1976.

[64] Τα γεγονότα διαδραματίστηκαν στις 24 Αυγούστου 1931 στο θέατρο Περοκέ, όπου παιζόταν η επιθεώρηση *Κατεργάρα* των Μίμη Κατριβάνου και Κίμωνος Καπετανάκη. Στο νούμερο με τίτλο «Από τους υπουργούς βγήκαν τα κολοκύθια», μέλη παρακρατικών μηχανισμών που κινούνταν στο χώρο των Φιλελευθέρων, επιτέθηκαν στον πρωταγωνιστή Βασίλη Αυλωνίτη. Οι σφαίρες σκότωσαν έναν τεχνικό του θεάτρου και τραυμάτισαν τρία ακόμη άτομα. http://www.istorikathemata.com/2011/10/blog-post_13.html

[65] Τα «Μουσικά Χρονικά», «Οι βανδαλισμοί του "Περοκέ"», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 32, Αύγουστος 1931, σελ. 153–154.

[66] Τον Ιανουάριο του 1930 ανήγγειλε διαγωνισμό για τη σύνθεση μίας εισαγωγής για μεγάλη ορχήστρα, πάνω σε ελληνικά θέματα, στον οποίο μάλιστα φρόντιζε να εξασφαλίσει το αδιάβλητο, καθώς οι

1960,[67] για δήλωσή του σχετικά με την ύπαρξη «Μουσικού και Θεατρικού Αρχείου των Μουσικών Χρονικών»,[68] ακόμη και για ένα πρακτικό ίδρυσης «Περιπατητικής Ακαδημίας».[69]

Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η στάση του απέναντι στο χρόνο και στη φθορά από το πέρασμά του. Σε άρθρο του το 1976, σε ηλικία 79 ετών, γράφει: «[…] Αν θα ζήσω 20–30 χρόνια θα ήθελα […]» και παραθέτει τα σχέδιά του.[70] Μία ανάγνωση αυτής της στάσης δείχνει τη ζωντάνια και την ενεργητικότητα που φαίνεται ότι ένιωθε, ακόμα και σε προχωρημένη ηλικία. Ταυτόχρονα, βέβαια, άλλη ανάγνωση δείχνει μία δική του, ιδιαίτερη σχέση με το χρόνο.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εισήγηση, θα πρέπει να επισημάνουμε πως, μέσα από τις κινήσεις και τις απόψεις που παρατέθηκαν, μέσα από τις κατακτήσεις, παρά τις αβλεψίες ή τις παραλείψεις, σκιαγραφείται μία προσωπικότητα ενδιαφέρουσα, δραστήρια και δυναμική, που είχε την επιθυμία να προσφέρει, ανεξάρτητα αν δεν κατάφερε να εξασφαλίσει διαρκή αποτελέσματα σε πολλές από τις δραστηριότητές του. Μπορούμε πάντως να υποστηρίξουμε ότι, ακόμη και αν στο βιογραφικό του Ιωσήφ Παπαδόπουλου-Γκρέκα υπήρχε μόνο η έκδοση και διεύθυνση των *Μουσικών Χρονικών*, αυτό από μόνο του θα ήταν ικανός λόγος για να τον μνημονεύουμε σήμερα.

διαγωνιζόμενοι θα υπέγραφαν με ψευδώνυμο. Το πραγματικό τους όνομα θα το σημείωναν μέσα σε σφραγισμένο φάκελο, προς τη διεύθυνση των *Μουσικών Χρονικών*, ο οποίος θα ανοιγόταν μετά την κρίση της επιτροπής. Βλ. «1ος Διαγωνισμός Μουσικών Χρονικών», *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 13, Ιανουάριος 1930, σελ. 55.

[67] Βλ. Πυλιαρού, ό.π., σελ.92–93.

[68] Η δήλωση αυτή έχει καταγραφεί σε επιστολή του με παραλήπτη τον Σωκράτη Καραντινό, γενικό διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Η επιστολή έχει ημερομηνία 28/2/1963: «[…] Μου έγραφες πως έδωσες εντολή να μου στείλουν προγράμματα κλπ. του θεάτρου σου για το Μουσικό και Θεατρικό Αρχείο των "Μουσικών Χρονικών" που σύντομα θα μάθεις πως έγινε Νομικό πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου […]». ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 2.1.

[69] Σε χειρόγραφο που βρέθηκε στο αρχείο του αναγράφεται: «Οι υπογραφόμενοι....συνελθόντες εν Αθήναις.....1939, απεφασίσαμεν εν περιπάτω προτάσει του Ιωσήφ Παπαδοπούλου, την ίδρυσιν σωματείου υπό τον τίτλον "Περιπατητική Ακαδημία"[…]». ΕΛΙΑ, ό.π., Φάκελος 1.4.

[70] «[…] Αν θα ζήσω 20–30 χρόνια, θα ήθελα να δημοσιεύσω 4 βασικές θεωρίες μου για την ελληνική μουσική. Άγνωστες πηγές για την μουσική και τους μουσικούς στα Επτάνησα. Ανέκδοτα μουσικά ενδιαφέροντα που συζήτησα από το 1916 με τον Δημ. Καμπούρογλου κλπ.[…]». Ιωσήφ Παπαδόπουλος, «Άγνωστες πτυχές της κριτικής στην Ελλάδα. Ένας ξεχωριστός διανοούμενος», *Κοινωνική*, 23/6/1976.

Η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής ο ευρωκεντρισμός των αντιμαχόμενων εκδοχών της ελληνικότητας

Πάρις Κωνσταντινίδης

Τα τελευταία χρόνια, με την κρίση, έχει αναβιώσει το ενδιαφέρον για τη σχέση της Ελλάδας με την «Ευρώπη», τόσο στον ευρύτερο δημόσιο λόγο όσο και ειδικότερα στον ακαδημαϊκό λόγο. Στο πεδίο της μουσικολογίας, η μελέτη που αποτέλεσε αφορμή για τις σκέψεις που οδήγησαν στην παρούσα ανακοίνωση, ήταν η μελέτη του Μάρκου Τσέτσου: *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*.[1] Ο Τσέτσος διερεύνησε διεξοδικά τους πολιτικούς, κοινωνικούς και ιδεολογικούς λόγους της απόκλισης του έντεχνου μουσικού πολιτισμού της Ελλάδας από αυτό που θεωρείται «Ευρώπη». Βάσει των νεότερων «οικουμενικών» τάσεων στη μουσικολογία, που αποφεύγουν τα δίπολα «κέντρο-περιφέρεια»,[2] ο Τσέτσος θα μπορούσε να κατηγορηθεί για «ευρωκεντρισμό». Ωστόσο κι οι μετα-αποικιακές προσεγγίσεις —οι οποίες αντιτίθενται στον ευρωκεντρισμό κι έχουν επηρεάσει την «οικουμενική» μουσικολογία— έχουν κατηγορηθεί ότι είναι κι αυτές δυτικής προέλευσης, κι ότι συχνά απηχούν περισσότερο τους τρέχοντες προβληματισμούς του δυτικού «κέντρου», παρά αυτούς της «περιφέρειας».[3] Για παράδειγμα, στο ζήτημα των θεσμών, η έλλειψη λ.χ. μουσικών ακαδημιών έχει περισσότερες πιθανότητες να ξεπεραστεί με την ανάδειξη της διαφοράς —που στερεί στους μουσικούς της «περιφέρειας» τις ευκαιρίες που χαίρουν οι μουσικοί του ευρωπαϊκού «κέντρου»— παρά με την αποσιώπηση ή παραμέλησή της.[4]

Η Ευρώπη όμως δεν γίνεται αντιληπτή μόνο ως σημείο αναφοράς σε μία αντικειμενική πραγματικότητα, όπως οι θεσμοί και οι υλικής φύσης ανισότητες. Ως «Ευρώπη» γίνεται αντιληπτό και ένα ιδεώδες που βασίζεται στην επιλεκτική εξιδανίκευση συγκεκριμένων πτυχών του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Το ιδεώδες της

[1] Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2012. Γι άλλες μελέτες που, μετά την κρίση, ασχολήθηκαν εκτεταμένα με τη σχέση του έντεχνου μουσικού πολιτισμού της Ελλάδας και της «Ευρώπης», βλ. Παύλος Κάβουρας (επίμ.), «Η έντεχνη δυτική μουσική στην περίοδο της κρίσης: μια διεπιστημονική μελέτη του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης», *Πολυφωνία* 26, 2015, και Νίκος Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη: διαδρομές στον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό*, Παπαγρηγορίου — Νάκας, Αθήνα 2012.

[2] Περί των εν λόγω τάσεων, βλ. Καίτη Ρωμανού, «Περί οικουμενικής μουσικολογίας και της ιστοριογραφίας της ελληνικής μουσικής», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος και Κώστας Χάρδας (επίμ.), *Μουσική και μουσικολογία: παρόν και μέλλον*, Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 114-120, [ανάκτηση 2.2.2017 http://musicology.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2015/10/ConfProc2014.pdf], και Αναστασία Σιώψη, «Η θέση της ιστορίας της λόγιας νεοελληνικής μουσικής στον ευρωπαϊκό ορίζοντα (η εξέλιξη της έρευνας στο δίπτυχο κέντρο [κεντρική Ευρώπη] – περιφέρεια)», *Μουσικολογία* 21, 2013, σ. 143-152.

[3] Για μία επισκόπηση της σχετικής κριτικής, βλ. Marva do Mar Castro Varela και Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Transcript-Verlag, Bielefeld 2015, σ. 285-338.

[4] Δεν απορρίπτω συνολικά τις μετα-αποικιακές προσεγγίσεις —εξάλλου από αυτές έχει επηρεαστεί κι η παρούσα ανακοίνωση— αλλά επισημαίνω ότι δεν προσφέρουν μόνο ενδιαφέρουσες ερευνητικές προσεγγίσεις, αλλά ενέχουν και σημαντικές αδυναμίες.

Ευρώπης υπήρξε τόσο ισχυρή κινητήριος δύναμη για τους Έλληνες διανοούμενους, που μπορεί να συγκριθεί με τον ρόλο που έπαιξε το ιδεώδες της Αρχαίας Ελλάδας για τους Ευρωπαίους διανοούμενους. Στην ιδιαίτερη περίπτωση της μουσικής, ακόμα και η απόκλιση, την οποία κατηγορούνται ότι προκάλεσαν οι Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης,[5] ήταν πέρα για πέρα ευρωκεντρική. Τόσο ευρωκεντρική μάλιστα, που ακόμα κι οι ίδιοι οι όροι της κατασκευής της «ελληνικότητας» στη μουσική ήταν ευρωπαϊκής προέλευσης.

Ωστόσο πριν αναφερθώ σε αυτόν τον επίμονο ευρωκεντρισμό, στην *Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής*, θα μιλήσω για την *Τυραννία της Ελλάδας επί της Γερμανίας*, μια και οι δύο τυραννίες συσχετίζονται. Με τον εμβληματικό τίτλο: *Η Τυραννία της Ελλάδας επί της Γερμανίας,* η Βρετανίδα ακαδημαϊκός Eliza Marian Butler θέλησε, το 1935, να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι πουθενά αλλού στην Ευρώπη δεν λάτρεψαν τόσο την Αρχαία Ελλάδα, όσο στη Γερμανία. Η Butler υποστήριξε ότι, με αφετηρία τον Winckelmann —που το 1755 έθεσε ως πρότυπο προς μίμηση την «ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» της αρχαιοελληνικής τέχνης[6]— οι Γερμανοί διανοούμενοι ανύψωσαν την Ελλάδα σε ένα τόσο απρόσιτο και χιμαιρικό ιδεώδες, όπου εν τέλει κατέληξαν σκλάβοι του.[7] Ο φιλελληνισμός όμως δεν περιορίστηκε απλώς σε ένα αισθητικό ιδεώδες, αλλά απέκτησε και δύο πολιτικές λειτουργίες: μία σε επίπεδο κρατών και μία σε επίπεδο πολιτών.

Για τα αποικιοκρατικά, ευρωπαϊκά κράτη, ο φιλελληνισμός —που τοποθέτησε την Ευρώπη στην κορυφή των απογόνων μιας εξιδανικευμένης Αρχαία Ελλάδας— λειτούργησε ως ένα όπλο συμβολικής νομιμοποίησης της ισχύος των «πολιτισμένων», Ευρωπαίων κατακτητών επί των «βαρβάρων», μη-Ευρωπαίων κατακτημένων. Δηλαδή, όπως παρατήρησε ο Στάθης Γουργουρής το 1996, ο φιλελληνισμός λειτούργησε ως η άλλη όψη οριενταλισμού.[8] Ενώ στον φιλελληνισμό οι Ευρωπαίοι προέβαλαν το εξιδανικευμένο Εγώ, στον οριενταλισμό έβλεπαν το εντελώς αντίθετο: τον υποτιμημένο Άλλο.[9]

Για τους πολίτες όμως, στο εσωτερικό των ευρωπαϊκών κρατών, ο φιλελληνισμός εξέφρασε προοδευτικά και αντι-μοναρχικά ρεύματα. Στην ιδιαίτερη περίπτωση της Γερμανίας, η πολιτικά καταπιεσμένη, μορφωμένη αστική τάξη βρήκε στη Graecophilia μία διέξοδο για να εκφράσει την αντίθεσή της στον οικονομικό ωφελιμισμό και στη θεσμική ισχύ της αριστοκρατίας και της εκκλησίας, ενώ παράλληλα προώθησε τα

[5] Διεξοδική κριτική του Τσέτσου στους Καλομοίρη και Θεοδωράκη στο: Τσέτσος, ό.π. Για την κριτική του στον Χατζιδάκι, βλ. Τσέτσος, «Η συμφωνική μουσική και οι ιδεολογικοί εχθροί της: Με αφορμή τα γεγονότα στην Ορχήστρα των Χρωμάτων», *Tar.gr*, Οκτώβριος 2011 [ανάκτηση 11.10.2016 http://www.tar.gr/content/content.php?id=3757].

[6] Johann Joachim Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*, μτφρ., Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος, Ίνδικτος, Αθήνα 1996 [1755].

[7] Eliza Marian Butler, *The Tyranny of Greece over Germany: a study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the 18., 19. and 20. centuries*, Beacon Press, Boston 1958 [1935].

[8] Στάθης Γουργουρής, *Έθνος - όνειρο: Διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός, Κριτική, Αθήνα 2007 [1996].

[9] Η θεωρία της κατασκευής της Ανατολής ως του ευρωπαϊκού Άλλου διατυπώθηκε από τον Edward Said. Η Ελλάδα μπορεί να ιδωθεί επιπλέον ως ο (κεντρο)ευρωπαϊκός Άλλος και ως χώρα των Βαλκανίων (Todorova) και ως χώρα της Νότιας Ευρώπης (Dainotto). Βλ. Edward W. Said, *Οριενταλισμός: Η πιο προκλητική σύγχρονη πολιτισμική μελέτη. Μια έντονη πολεμική της αντιμετώπισης που παραδοσιακά επιφυλάσσει η Δύση στην Ανατολή*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1996 [1978]· Maria Todorova, *Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση*, μτφρ. Ιουλία Κολοβού, Επίκεντρο, Αθήνα 2007 [1997], και Roberto M. Dainotto, *Europe (in Theory)*, Duke University Press, Durham 2007.

ιδανικά της για μία ενωμένη και φιλελεύθερη πολιτικά Γερμανία.[10] Προτού η Γερμανία ενωθεί πολιτικά, είχε ενωθεί ήδη πολιτισμικά.[11]

Καθοριστικό ρόλο στην πολιτισμική ενοποίηση έπαιξε κι η —δανεισμένη από την αρχαιοελληνική φιλοσοφία— έννοια της «παιδείας», την οποία ο Humboldt, το 1792, προσδιόρισε ως τον αληθινό σκοπό του ανθρώπου.[12] Σε αυτά τα πλαίσια, οι μορφωμένοι αστοί άρχισαν, κατά τον 19ο αι., να αντιλαμβάνονται τις τέχνες, όχι ως έναν τρόπο διασκέδασης, αλλά ως έναν τρόπο μόρφωσης. Γι αυτό και άρχισαν να ακούν τη μουσική στοχαστικά, σιωπηλά, όπως όταν διαβάζεις ένα βιβλίο.[13] Παρότι φαινομενικά άκουγαν την ίδια μουσική με την αριστοκρατία, τη λεγόμενη κλασική μουσική, της προσέδωσαν ένα νέο νόημα. Τώρα, η σιωπηλή, «πολιτισμένη» ακρόαση αντιπαρατίθεται στην παλαιότερη, θορυβώδη, «βάρβαρη» ακρόαση των αριστοκρατών, που έβλεπαν στη μουσική περισσότερο μία ακόμα διασκέδαση στην υπηρεσία τους.[14] Για τους μορφωμένους αστούς η μουσική-ως-τέχνη έγινε μία εκκοσμικευμένη θρησκεία. Δόξασαν την ανθρώπινη ιδιοφυΐα ανεγείροντας αγάλματα καλλιτεχνών: του Σίλερ στη Στουτγάρδη το 1839, του Μότσαρτ στο Σάλτσμπουργκ το 1842 και του Μπετόβεν στη Βόννη το 1845· προνόμιο που είχαν κάποτε μόνο οι αριστοκράτες. Έτσι, ο τρόπος ακρόασης της μουσικής ως τέχνης ή διασκέδασης διαχώρισε συμβολικά τους αστούς από τους αριστοκράτες, τους πολιτισμένους από τους βάρβαρους.

Ένα ακόμα πεδίο στο οποίο εκφράστηκε ο ανταγωνισμός μεταξύ των αστών και των αριστοκρατών ήταν αυτό της εθνικής ταυτότητας. Ο Herder, το 1772, ανέδειξε τις γερμανικές λαϊκές παραδόσεις ως τους μοναδικούς φορείς του γερμανικού εθνικού χαρακτήρα, σε αντίθεση με τη γαλλίζουσα κουλτούρα της αριστοκρατίας. Ο Χέρντερ θεωρούσε επίσης ότι τα έθνη είναι σαν ζωντανοί οργανισμοί με ενιαία και αναλλοίωτα

[10] Πρβλ. Suzanne Marchand, «What the Greek model can, and cannot, do for the modern state: the German perspective», στο: Roderick Beaton και David Ricks (επίμ.), *The making of modern Greece: nationalism, romanticism, and the uses of the past (1797-1896)*, Ashgate, Aldershot 2009, σ. 33-42, και Vangelis Calotychos, *Modern Greece: A Cultural Poetics*, Berg, New York 2004, σ. 30-35.

[11] Γι αυτόν τον λόγο, επειδή η Γερμανία [όπως κι η Ελλάδα] κατασκευάστηκε ως έθνος, προτού υπάρξει ως ενιαίο κράτος, ο ιστορικός Friedrich Meinecke χαρακτήρισε τη Γερμανία «πολιτισμικό έθνος» (Kulturnation), αντιπαραβάλλοντας τη με τη Γαλλία, όπου το κράτος προηγήθηκε του έθνους (κρατικό έθνος), βλ. Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat: Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, Oldenbourg, Berlin και München, 1908 [ανάκτηση 12.10.2014 https://archive.org/details/weltbrgertumu00mein].

[12] Ο Humboldt αντιλαμβανόταν την παιδεία ως την —σε καθεστώς ελευθερίας— αρμονική ανάπτυξη όλων των ικανοτήτων του ανθρώπου. Wilhelm von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*, 1851 [ανάκτηση 5.2.2017 http://gutenberg.spiegel.de/buch/ideen-zu-einem-versuch-die-grenzen-der-wirksamkeit-des-staats-zu-bestimmen-2640/3]. Για την Παιδεία στον Humboldt και τη γερμανική παιδαγωγική παράδοση, πρβλ. Kirsten Meyer, *Bildung*, Gruyter, Berlin και Boston, 2011· Walter Horace Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*, Cambridge University Press, Cambridge 2010 [1975], και Clemens Menzer, «Grundzüge der Bildungsphilosophie Wilhelm von Humboldts», στο: Hans Steffen (επίμ.), *Bildung und Gesellschaft: zum Bildungsbegriff von Humboldt bis zur Gegenwart*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1972 [ανάκτηση 15.6.2014 http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00048025_00001.html]. Εκτεταμένες αναφορές περί Humboldt και φιλελληνισμού στο Γουργουρής, ό.π.

[13] Στη νέα αντίληψη για τη μουσική καθοριστικό ρόλο έπαιξε ευρύτερα ο Γερμανικός Ιδεαλισμός, βλ. Irmgard Jungmann, *Sozialgeschichte der klassischen Musik: bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart 2008, σ. 1-60, και Mark Evan Bonds, *Music as thought: listening to the symphony in the age of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton 2006.

[14] Πρβλ. Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik: Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014, και James H. Johnson: *Listening in Paris. A cultural History*, University of California Press, Berkeley 1995.

χαρακτηριστικά στο πέρασμα των αιώνων.[15]

Μα τί σχέση έχουν όλα αυτά με την Ελλάδα; Πώς συσχετίζονται ο φιλελληνισμός, η μουσική-ως-τέχνη κι οι αντιλήψεις του Χέρντερ για το φολκλόρ και τα έθνη με την ελληνική μουσική;

§

Μα ακριβώς πάνω σε αυτές τις —ευρωπαϊκής προέλευσης— εννοιολογικές και πολιτισμικές κατασκευές χτίστηκε η ιδέα του *έντεχνου-λαϊκού τραγουδιού*, που ο Τσέτσος υποστήριξε ότι υποκατέστησε στην Ελλάδα τον θεσμικό ρόλο που είχε η ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, χωρίς όμως να φέρει πολλά από τα χαρακτηριστικά της, όπως πχ την αισθητική αυτονομία.[16] Το έντεχνο-λαϊκό από τις αρχές της δεκαετίας του ’60 και έκτοτε κατόρθωσε να γίνει βασικός φορέας της ελληνικής μουσικής ταυτότητας, εκφράζοντας αρχικά φοιτητές και νέους σχετικά υψηλής μόρφωσης, που δεν διέθεταν όμως ευρωπαϊκή, έντεχνη μουσική παιδεία·[17] κοινωνικά στρώματα που μεταπολεμικά η *Εθνική Σχολή* δεν κατάφερε ν’ αγγίξει.[18]

Στο ζήτημα της πολιτισμικής ταυτότητας η Ελλάδα έπρεπε να λύσει ένα ξεχωριστό πρόβλημα, που δεν αντιμετώπισαν τα άλλα ευρωπαϊκά έθνη, τα οποία επινόησαν από μόνα τους τα δικά τους εθνικά σύμβολα. Για το τί είναι ελληνικό, όμως υπήρχε ήδη ένα έτοιμο πακέτο, που είχε κατασκευαστεί από τον ευρωπαϊκό φιλελληνισμό.[19] Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο φιλελληνισμός ήταν ταυτόχρονα και οριενταλισμός. Επομένως, ο θαυμασμός για μία ιδεώδη «ευρωπαϊκή» Ελλάδα, βασισμένη στην αρχαιότητα, ήταν ταυτόχρονα και περιφρόνηση για την καθημερινή, «ανατολίτικη» Ελλάδα, που βασιζόταν στις συνήθειες των ελληνόφωνων του ορθόδοξου μιλιέτ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ποια ήταν τελικά η «πραγματική» Ελλάδα; Αυτή του «ευρωπαϊκού ελληνισμού» ή του (νεο) «ελληνικού ελληνισμού»;[20]

Το ζήτημα της ελληνικότητας στη μουσική λύθηκε τελικά, με τον ίδιο περίπου τρόπο που λύθηκε και το Γλωσσικό Ζήτημα, δηλαδή το δίλημμα αν θα είναι επίσημη γλώσσα του ελληνικού κράτους η αρχαιοπρεπής Καθαρεύουσα ή η καθομιλουμένη Δημοτική.

Η Καθαρεύουσα ήταν η επίσημη γλώσσα του ελληνικού κράτους έως το 1976 και εξυπηρετούσε τις ανάγκες ενός κράτους, που στρεφόταν στην Ευρώπη για αναγνώριση και προστασία. Γι’αυτό και έπρεπε να θυμίζει το ιδεώδες που είχαν οι Ευρωπαίοι για την Ελλάδα. Ο Αδαμάντιος Κοραής που την επινόησε, αφαίρεσε τις ξένες λέξεις και

[15] Johann Gottfried Herder, Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας, Τροπή, Αθήνα 2007 [1772].

[16] Βλ. Markos Tsetsos, «Greek Music: From Cosmopolitism, through Nationalism to Populism», στο: Nikos Maliaras (επίμ.), *The National Element in Music*, University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens 2014, σ. 339-345· Τσέτσος, *Εθνικισμός...*, ό.π., σ. 14 κ.ε., 174 κ.ε., 193 κ.ε., και Τσέτσος, «Από το “έντεχνο” στο “λόγιο”: επισημάνσεις αισθητικής και πολιτικής», *Πολύτονον* 36, 2009, σ. 24-27 (αναδημοσιεύτηκε στο tar.gr. Ανακτήθηκε 10.6.2016 http://www.tar.gr/content/content.php?id=2375). Πρβλ. Paris Konstantinidis, «When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis», σ. 314-320, και Nikos Maliaras, «Theories establishing the Greek National Music, the use of traditional element and the‘rembetiko’ in Greek popular music in the 1950s and 60s. Some remarks on a special kind of political-artistic populism», σ. 321-328, στο: Nikos Maliaras (επίμ.), *The National...*, ό.π. (ανάκτηση 3.10.2016 http://nem2013.music.uoa.gr/NEMproc2013.pdf).

[17] Πρβλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός...*, σ. 189.

[18] Konstantinidis, ό.π.

[19] Πρβλ. Γουργουρής,. ό.π., και Peter Mackridge, *Language and National Identity in Greece, 1766-1976*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 63.

[20] Οι δύο «ελληνισμοί» αποτελούν διατύπωση του Σεφέρη. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 294.

προσάρμοσε τη γραμματική και το συντακτικό, ώστε να πλησιάζουν την αρχαία γλώσσα. Ωστόσο, αυτή η γλώσσα δεν σχετιζόταν με αυτήν που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες στην καθημερινότητά τους. Το 1960, που γεννήθηκε το έντεχνο-λαϊκό τραγούδι, οι περισσότεροι διανοούμενοι και καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν τη δημοτική τόσο στην καθημερινότητα όσο και στην τέχνη τους, κι είχαν πειστεί για την αναγκαιότητά της. Οι υπέρμαχοι της δημοτικής υποστήριζαν ότι η επίσημη γλώσσα οφείλει να μπορεί να μιλιέται από όλους, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και μορφωτικού επιπέδου. Όπως υποστηρίζει η Άννα Φραγκουδάκη και συμπληρώνει ο Peter Mackridge, η δημοτική δεν ήταν προφορική γλώσσα, αλλά μία τυποποιημένη γραπτή εκδοχή της καθομιλουμένης γλώσσας, από την οποίαν είχαν αφαιρεθεί τα τοπικά ιδιώματα.[21]

Επίσης, οι δημοτικιστές δεν έβλεπαν να υστερεί η δημοτική σε «αυθεντικότητα» έναντι της καθαρεύουσας. Αντιθέτως υποστήριζαν ότι η δημοτική είναι η φυσική συνέχεια και εξέλιξη της Αρχαίας Γλώσσας.[22] Ο Γάλλος ακαδημαϊκός Κλοντ Φοριέλ είχε διατυπώσει αυτή τη θέση ήδη το 1824, όταν συλλέγοντας και καταγράφοντας τα δημοτικά τραγούδια τα χαρακτήρισε ως προφορικά μνημεία της αρχαιότητας·[23] θέση που εντάσσεται στο πνεύμα της οργανικής αντίληψης του Χέρντερ για τα έθνη.

Έως το 1960 δεν είχε υπάρξει στην ελληνική μουσική κάτι ανάλογο της δημοτικής γλώσσας, μία μουσική γλώσσα δηλαδή, που να μπορεί και να τραγουδηθεί από όλους και να μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα φυσική συνέχεια της αρχαιότητας.

§

Το δημοτικό τραγούδι θεωρείτο μεν άμεσος απόγονος της αρχαιότητας, αλλά δεν ένωνε τους Έλληνες των διαφορετικών περιοχών, αφού παρά την ενική ονομασία του, επρόκειτο για διαφορετικές τοπικές παραδόσεις που αποδόθηκαν με έναν ενιαίο όρο. Ούτε βέβαια η Εθνική Σχολή, που έβρισκε στο δημοτικό τραγούδι την πηγή έμπνευσής της, μπορούσε να παίξει αυτόν τον φιλόδοξο ρόλο, αφού μόνο μία μερίδα των κατοίκων των πόλεων είχαν πρόσβαση σε αυτήν.

Στις πόλεις από τη μία υπήρχε το «ευρωπαϊκό», ελαφρό τραγούδι και από την άλλη το «ανατολίτικο» ρεμπέτικο. Το ελαφρό, θεωρείτο η «ποιοτική» μουσική διασκέδασης του λεγόμενου «ολίγου, αλλά εκλεκτού κόσμου».[24] Ο συνθέτης του ελαφρού τραγουδιού Τάκης Μωράκης το υποστήριζε λέγοντας ότι το ελληνικό τραγούδι οφείλει να είναι ευρωπαϊκό, μιας και η Ελλάδα ανήκει στην Ευρώπη.[25] Το ρεμπέτικο, ήταν η ελληνική εκδοχή της λαϊκής μουσικής των πόλεων της πολυεθνικής Οθωμανικής αυτοκρατορίας.[26] Ήταν το πλέον δημοφιλές μουσικό είδος, αλλά το υποτιμούσαν ως

[21] Mackridge, ό.π., σ. 30.

[22] Στο ίδιο, σ. 2, 332.

[23] Για τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Φοριέλ, βλ. Michael Herzfeld, *Πάλι δικά μας είναι: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης* Ελλάδας, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002 [1982], σ. 65. Έκδοση της συλλογής στα ελληνικά: Claude Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο Κρήτης 2000.

[24] Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Δεν υπάρχει πια λαϊκό τραγούδι» (συνέντευξη Μάνου Χατζιδάκι), *Ταχυδρόμος*, 2 Ιουλίου 1960, σ. 16-17.

[25] «Μέχρι προ ολίγου καιρού, το ελαφρό μας τραγούδι βρισκόταν σε άνθησι και μπορούσε να συναγωνισθή τις ωραιότερες ξένες μελωδίες. Ήταν πραγματικά ευρωπαϊκό όπως πρέπει να είναι το τραγούδι μας εφ' όσον η Ελλάς είναι χώρα της Ευρώπης». Βλ. Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Ο σάλος από την υπόθεση Χατζιδάκι: Τ. Μωράκης: Οι ισχυρισμοί του Χατζιδάκι μόνον γέλια μπορεί να προκαλέσουν» (συνέντευξη Τάκη Μωράκη), *Τα Νέα*, 11 Ιουλίου 1960, σ. 2.

[26] Risto Pekka Pennanen. «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece». *Ethnomusicology* 48:

βάρβαρο, ανατολίτικο και ξένο προς τον ελληνικό πολιτισμό. Ο ποιητής Τάσος Λειβαδίτης είχε κάνει ένα ιδιαίτερα εύστοχο και καυστικό σχόλιο γι αυτήν οριενταλιστική λογική που επιλεκτικά μόνο το «ανατολίτικο» θεωρούσε «ξένο»: «Και τώρα ας έρθουμε στο άμοιρο μπουζούκι. Δεν είναι ελληνικό, λένε. Μήπως το πιάνο το ανακαλύψαμε εμείς;»[27] [28]

Τις αντιλήψεις για το ρεμπέτικο θα άλλαζαν οι Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης,[29] δύο συνθέτες που είχαν και ευρωπαϊκή μουσική παιδεία και εξοικείωση με το ρεμπέτικο. Κι οι δυο τους είχαν επηρεαστεί από τη γενιά του ’30, μία «ομάδα» διανοούμενων που είχαν σπουδάσει σε ευρωπαϊκές χώρες και υποστήριζαν τη δημοτική γλώσσα. Στην τέχνη τους επεδίωξαν να συνθέσουν το έντεχνο ευρωπαϊκό στοιχείο με το σύγχρονο, ελληνικό, λαϊκό στοιχείο. Ο Δημήτρης Τζιόβας υποστηρίζει ότι η γενιά του ’30 χρησιμοποίησε τη δική της εκδοχή της ελληνικότητας, για να ασκήσει έμμεση κριτική στο συντηρητικό ελληνικό κράτος και την «αρχαιοπρεπή», επίσημη, ελληνικότητά του· [30] κάτι που θυμίζει έντονα τις πρακτικές των Γερμανών διανοούμενων που αναφέρθηκαν προηγουμένως, οι οποίοι είχαν επίσης αντιπαραθέσει το δικό τους πολιτισμικό ιδεώδες έναντι του επισήμου.

Ο Μάνος Χατζιδάκις το 1949 έδωσε μία διάλεξη για το ρεμπέτικο, στην οποία αφομοίωσε τη λογική ενός εκπροσώπου της γενιάς του ’30, του Γιώργου Σεφέρη. Ο Σεφέρης στην περίφημη διάλεξή του στην Αλεξάνδρεια, το 1943, ανύψωσε τη λαϊκή γλώσσα των απομνημονευμάτων του Γιάννη Μακρυγιάννη σε μνημείο της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας.[31] Αντιστοίχως, ο Χατζιδάκις ανύψωσε τη λαϊκή μουσική του ρεμπέτη μουσικού σε ένα σημείο αναφοράς της σύγχρονης ελληνικής μουσικής.[32]

Ο Χατζιδάκις θα υποστηρίξει την ελληνικότητα του ρεμπέτικου υιοθετώντας ευρωπαϊκής προέλευσης αντιλήψεις, όπως τη χερντεριανή θεωρία του «οργανικού έθνους», σύμφωνα με την όποια ένα έθνος επιβιώνει ανά τους αιώνες με τα ίδια και αναλλοίωτα χαρακτηριστικά, σαν ένας ζωντανός οργανισμός, όπου το λαϊκό στοιχείο είναι ο γνήσιος φορέας κι εκφραστής του. Σε αυτά τα πλαίσια, το ρεμπέτικο είναι «γνήσια ελληνικό», γιατί σε αυτό επιβιώνουν διαφορετικές στιγμές της ελληνικότητας, η αρχαιότητα και το Βυζάντιο:

> Το ρεμπέτικο κατορθώνει με μια θαυμαστή ενότητα, να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση[...] θυμίζοντας μορφολογικά την αρχαία τραγωδία[...]. Μα για να εξηγήσουμε τη βασική αυτή προέκταση του βυζαντινού μέλους στο ρεμπέτικο, αρκεί να δούμε πόσο κοινή ατμόσφαιρα δημιουργούσε η παρακμή του

1, 2004, σ. 1-25.

[27] Δημοσιεύτηκε στην *Αυγή* την 28η Μαρτίου 1961. Αναδημοσιεύτηκε στο: Μίκης Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986 [1961], σ. 223.

[28] Παρόμοιες συζητήσεις έχουν προκύψει και στις υπόλοιπες βαλκανικές χώρες μετά την πτώση του κομμουνισμού. Για το παράδειγμα της *chalga* στη Βουλγαρία βλ. Παύλος Κάβουρας, «Μουσικές ταυτότητες στα Βαλκάνια: Από το φολκλόρ στο έθνικ: Η περίπτωση της chalga», στο: Παύλος Κάβουρας (επίμ.), *Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 185-200. Για μία ευρύτερη διερεύνηση της μουσικής στα Βαλκάνια, βλ. Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill, Leiden 2013.

[29] Πρβλ. Paris Konstantindis, *Mikis Theodorakis – Manos Chatzidakis: Musik und Politik am Anfang der 60er Jahre*, (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία) Humbodlt-Universität zu Berlin, Berlin 2011· Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, London 2007, σ. 61-100, και Samson, ό.π., σ. 519-546.

[30] Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 2006 [1989], σ. 163.

[31] Βλ. Γουργουρής, ό.π., σ. 248 κ.ε.

[32] Πρβλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος...*, ό.π., σ. 455-476.

> Βυζαντίου με τη δικιά μας σήμερα[...]. Όλα δίνονται λιτά, απέριττα με μία εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει. Και ακόμα ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή[...]; Μήπως αυτό δεν είναι το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή;[33]

Βέβαια η επιλογή των στοιχείων που χρησιμοποιεί ο Χατζιδάκις για να «αποδείξει» την ιστορική συνέχεια είναι αυθαίρετη. Μονάχα το ρεμπέτικο συνδυάζει λόγο, μουσική και κίνηση; Αυτά τα τρία στοιχεία δεν συνδυάζουν κι οι περισσότερες παραδοσιακές μουσικές του κόσμου; Μόνο στο πλαίσιο μιας ευρωκεντρικής οπτικής που θα προσδιόριζε ως κανόνα το ευρωπαϊκό ελαφρό τραγούδι, θα μπορούσε να εκληφθεί ως εξαίρεση ο συνδυασμός τραγουδιού και χορού. Αλλά οι ευρωπαϊκής προέλευσης αντιλήψεις για την ελληνικότητα δεν σταματούν εδώ: Ήταν άραγε μονίμως σε παρακμή το χιλιόχρονο Βυζάντιο ή απλά ο Χατζιδάκις είχε υιοθετήσει τα στερεότυπα που γέννησε ή ενδυνάμωσε η οπτική του ιστορικού Edward Gibbon στην *Ιστορία της παρακμής και της πτώσης της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας* (1789); Η αναφορά στη λιτότητα ως ελληνικό χαρακτηριστικό που μας κληροδότησε η αρχαιότητα, δεν μας θυμίζει τις θέσεις του Winckelmann για την «ευγενική απλότητα» της αρχαιοελληνικής τέχνης;[34]

Ταυτόχρονα, βασιζόμενος πάνω στις ίδιες χερντεριανές αρχές, ο Χατζιδάκις επιτέθηκε στους υποστηρικτές του ελαφρού τραγουδιού, ισχυριζόμενος ότι μόνο το λαϊκό τραγούδι —εν προκειμένω το ρεμπέτικο— μπορεί να εκφράζει αυθεντικά την εκάστοτε πραγματικότητα:

> Οι κύριοι αυτοί αγνοούν την εποχή μας καθώς και το ότι ένα λαϊκό τραγούδι καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μια τάξη ή μια κατηγορία ανθρώπων μα τις επιδράσεις μιας ολάκερης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος μαζί με τις διαμορφωμένες τοπικές συνθήκες.[...]. Τα χρόνια μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχνεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντο[35] ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια.[36]

Κατηγορώντας το ελαφρό τραγούδι ως «εξυγιασμένο», ο Χατζιδάκις του αποδίδει παρόμοια χαρακτηριστικά με αυτά της καθαρεύουσας, που είναι επίσης «εξυγιασμένη». Και οι δύο κατηγορούνται για έλλειψη επαφής με την ελληνική πραγματικότητα, άρα κατά κάποιον τρόπο ως «ξένα». Ως ξένη, φτιαχτή και δυτική είχε δραματοποιήσει την καθαρεύουσα κι ο «πρωτομάστορας» της Εθνικής Σχολής κι υπέρμαχος του δημοτικισμού, ο Μανώλης Καλομοίρης. Στην όπερά του *Μαυριανός* (1907-8) ο

[33] Μάνος Χατζιδάκις, *Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο)*, 31.1.1949 (ανάκτηση 6.9.2016 http://www.hadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208).

[34] Η αναζήτηση της «απλότητας» φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα τους διανοούμενους του ευρωπαϊκού χώρου, από τον Διαφωτισμό και έκτοτε. Έχει ενδιαφέρον ότι τον 18ο αι., την ίδια εποχή που ο Winkelmann εντόπιζε ένα πρότυπο «απλότητας» στην αρχαιοελληνική τέχνη, οι Βρετανοί διανοούμενοι «ανακάλυπταν» στην «απλότητα» και «αμεσότητα» των Σκωτσέζων, τα δικά τους εθνικά χαρακτηριστικά. Βλ. Matthew Gelbart, *The invention of "folk music" and "art music": emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, σ. 32. Από πλευράς διανοουμένων ή αλλιώς κατόχων υψηλού πολιτισμικού κεφαλαίου, η απλότητα, ως αντιδιαστολή προς το κιτς, αναδεικνύεται σε αξία, είτε αφορά τις τέχνες, είτε τις καθημερινές πρακτικές, όπως λ.χ. το ντύσιμο κι η μόδα. Πρβλ. Ute Dettmar και Thomas Küpper (επίμ.), *Kitsch: Texte und Theorien*, Reclam, Stuttgart 2007, και Pierre Bourdieu, *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2002 [1979].

[35] Οι συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού είχαν συνήθως ωδειακή εκπαίδευση.

[36] Χατζιδάκις, ό.π.

Καλομοίρης τοποθετεί τους Φράγκους κατακτητές να μιλούν την καθαρεύουσα, ενώ τους Ρωμιούς τη δημοτική. [37]

Ωστόσο δεν είναι μόνο ο Χατζιδάκις που χρησιμοποίησε τα ρητορικά σχήματα του Γλωσσικού Ζητήματος για να εκφράσει τις αντιλήψεις του, εν προκειμένω να επιτεθεί στο ελαφρό τραγούδι/«καθαρεύουσα» και να υπερασπιστεί το ρεμπέτικο/«δημοτική». Ο Μίκης Θεοδωράκης πήρε το «ελληνικό» πλέον ρεμπέτικο και αφού κατηγόρησε την Εθνική Σχολή για αποτυχία δημιουργίας μιας μουσικής γλώσσας που θα εκφράζει «όλους» τους Έλληνες και για έλλειψη γνήσιας επικοινωνίας με το λαό,[38] επινόησε το *Έντεχνο Λαϊκό Τραγούδι* που θα αναλάμβανε αυτόν τον ρόλο. Το 1958, στον *Επιτάφιο* ένωσε την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, το έντεχνο, άρα «ευρωπαϊκό» στοιχείο», με το ρεμπέτικο, το λαϊκό, άρα «ελληνικό» στοιχείο. Ο Θεοδωράκης παρά τη «θεολογική» γλώσσα περιέγραψε τον ρόλο του με τρόπο που θυμίζει τον ρόλο των δημοτικιστών γλωσσολόγων:

> Δεν έκανα τίποτα άλλο παρά να καταγράψω νοερώς τις μελωδίες που όλοι σας ασφαλώς έχετε ακούσει με τη φαντασία σας, δίχως όμως να τις έχετε συνειδητοποιήσει. Πρόκειται δηλαδή για μια γνήσια λαϊκή μουσική, όπου η παρέμβαση του συνθέτη μπορεί να παρομοιασθεί με τη χείρα του ανώνυμου καλογήρου καθώς καταγράφει τη φωνή του αγίου Πνεύματος[...]. Ήδη μέσα στον «Επιτάφιο», σχεδόν θάλεγα συμβολικά [...] υπάρχει το μανιάτικο μοιρολόι, η ζακυνθινή καντάδα, το λαϊκό τραγούδι, το κρητικό ριζίτικο, το αιγαιοπελαγίτικο και οι εκκλησιαστικές μας μελωδίες.[39]

Ο Θεοδωράκης αναφέρει ουσιαστικά ότι συνειδητά επεδίωξε να τυποποιήσει μία κοινή μουσική γλώσσα, που ως τέτοια θα ήταν κατανοητή από όλους, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και μόρφωσης, όπως η δημοτική γλώσσα.

§

Όπως είδαμε, τα διλήμματα και τα ρητορικά σχήματα που κυριάρχησαν στο Γλωσσικό Ζήτημα, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο κατά την αναζήτηση της ελληνικότητας στη μουσική. Τελικά, πρωταρχική σημασία απέκτησε η δημιουργία μιας γλώσσας που να μπορεί να «ομιληθεί» από όλους. Αυτός ο ευρωπαϊκά προσανατολισμένος «μουσικός δημοτικισμός» δεν ήταν κενή ρητορική, αλλά διαμόρφωσε και τη μουσική αυτή καθεαυτή, τον ίδιο της τον ήχο.

Ο Μίκης Θεοδωράκης, στο *Μουσική για τις μάζες* επιλέγει τον βυζαντινό

[37] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 162. Παρόλα αυτά, κι ο Καλομοίρης είχε οριενταλιστικές αντιλήψεις, αφού ήλπιζε η Ελλάδα να «εκπολιτίσει» την Ανατολή, με όχημα την Εθνική Σχολή, που ήταν ένα μουσικό ιδίωμα του όψιμου, ευρωπαϊκού ρομαντισμού. Σχετική παράθεση στο Τσέτσος, ό.π., σ. 81. Ο Τσαγκαράκης στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διατριβή του αντιπαραθέτει τη «Μεγάλη Ιδέα» του Καλομοίρη στην «Ευρωπαϊκή Ιδέα» του μεταπολεμικού μοντερνισμού, που ήταν όμως μάλλον διεθνιστικός, παρά «ευρωπαϊκός». Βλ. Ioannis Tsagkarakis, *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, διδ. διατριβή, Royal Holloway University of London, London 2013 (ανάκτηση 23.3.2015 https://repository.royalholloway.ac.uk/items/275daedd-e867-48d5-8981-ff49b1da4d5c/1/). Σε κάθε περίπτωση ο Καλομοίρης ήλπιζε στην ισότιμη ένταξη του ελληνικού μουσικού πολιτισμού στον ευρωπαϊκό, ακόμα και στις πιο δυστυχείς στιγμές του, βλ. Καίτη Ρωμανού, «Μια τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη», στο: Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επίμ.), *Μανωμλης Καλομοιμρης - 50 χρομνια μεταμ*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 61-82.

[38] Μίκης Θεοδωράκης, «Ελληνική μουσική έτος (περίπου) μηδέν», *Κήρυξ*, 12-14 Αυγούστου 1959, (αναδημοσιεύτηκε στο *mikistheodorakis.gr*, ανάκτηση 12.2.2017 http://www.mikistheodorakis.gr/el/music/presscutting/?nid=4802).

[39] Μίκης Θεοδωράκης, «Ο Επιτάφιος» στο *Για την ελληνική μουσική*..., ό.π., σ. 169-180, σ. 172-173, 177-78.

εκκλησιαστικό ύμνο *Τη Υπερμάχω* και τον παραλληλίζει με το γνωστό ρεμπέτικο του Βασίλη Τσιτσάνη, τη *Συννεφιασμένη Κυριακή*, για να «αποδείξει» με μουσικούς όρους την «ιστορική συνέχεια» και την ελληνικότητα του είδους.[40] Τη *Συννεφιασμένη Κυριακή* είχε επιλέξει κι ο Χατζιδάκις άλλοτε, ως το κατεξοχήν παράδειγμα ρεμπέτικου. Τόσο ο ύμνος, όσο και το τραγούδι μπορούν να γίνουν κατανοητά επί τη βάσει Μείζονας κλίμακας από ένα ευρωπαϊκά εκπαιδευμένο αυτί.[41] Και οι δύο συνθέτες έγραψαν τα τραγούδια τους βασισμένα σε Μείζονες ή Ελάσσονες κλίμακες αποφεύγοντας τη συστηματική χρήση τριημιτονίων και άλλων μελωδικών χαρακτηριστικών που παραπέμπουν στην Ανατολή.

Επίσης δεν υιοθέτησαν όλους τους ρεμπέτικους χορούς, αφού απέφυγαν το τσιφτετέλι του «ανατολίτικου αισθησιασμού», της έντονης σωματικότητας και της «ανάλαφρης διασκέδασης». Ο Χατζιδάκις, στη διάλεξή του για το ρεμπέτικο δεν το αναφέρει καν! Αναφέρει μόνο το ζεϊμπέκικο, το χασάπικο και το (χασαπο)σέρβικο, τα οποία τα περιγράφει κι εν μέρει τα αξιολογεί, σαν να επρόκειτο για μία συναυλία «κλασικής» μουσικής:

> Ο ζεϊμπέκικος [...] επιδέχεται αφάνταστη ποικιλία αυτοσχεδιασμού με μόνο δεδομένο την αίσθηση του ρυθμού. Ο καλός χορευτής στο ζεϊμπέκικο θα ΄ναι εκείνος που θα διαθέτει τη μεγαλύτερη φαντασία και την κατάλληλη πλαστικότητα ώστε να μην αφήσει ούτε μια νότα μπουζουκιού που να μην τη δώσει με μια αντίστοιχη κίνηση του σώματός του. Σα χορός είναι ο δυσκολότερος και ο δραματικότερος σε περιεχόμενο[...] Ο σέρβικος[...] παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον κι αυτό απ' τη μεριά της δεξιοτεχνίας και μόνο των εκτελεστών και του χορευτή [...] παραμένει μ' ένα ματαιόδοξο περιεχόμενο να φαντάξει, μια που ικανοποιεί μόνον το επιδεικτικό μέρος των ποδιών κάποιου χορευτή.[42]

Η επίδραση του έντεχνου ευρωπαϊκού στοιχείου —που προκρίνει την πνευματικότητα και τη στοχαστικότητα έναντι της σωματικότητας— στην αξιολόγηση των χορών είναι εμφανής. Ο Χατζιδάκις προτιμά το «δραματικό σε περιεχόμενο» ζεϊμπέκικο που απαιτεί «φαντασία» από τον χορευτή, έναντι του χασαποσέρβικου που «παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον» μιας και απαιτεί απλώς (σωματική) «δεξιοτεχνία».

Με την ίδια λογική, υιοθετώντας τα ευρωπαϊκής προέλευσης δίπολα, προκρίνει ο Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο έναντι της ελαφράς μουσικής. Η μουσική που ερμηνεύεται ως «μη-καθημερινή» και «σοβαρή», αντιπαραβάλλεται με την «καθημερινή», «μουσική-ως-διασκέδαση»:

> [...] θά ΄ναι κάπως ανόητο αν νομίσουμε, ότι ο χασάπικος μπορεί ή πάει ν' αντικαταστήσει το ταγκό. Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ, περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες[...]. Κάθε απόπειρα που θα κινήσει να φέρει το ρεμπέτικο τραγούδι σε καθημερινή χρήση, και επιπόλαια και καταδικασμένη είναι. Αλλά το ίδιο μήπως δεν συμβαίνει και με την άλλη μουσική, αυτήν που ονομάζουμε σοβαρή; Μπορεί κανείς να φανταστεί ποτές, πως μια βραδιά κεφιού του, είναι δυνατόν να την καλύψει με την Σονάτα 110 του Μπετόβεν;[43]

Αυτό το πιο «σοβαρό», «μη-καθημερινό» στοιχείο που δεν προσφέρεται για τη καθημερινή διασκέδαση υιοθέτησαν οι Θεοδωράκης και Χατζιδάκις στη προσέγγισή

[40] Μίκης Θεοδωράκης, *Μουσική για τις μάζες*, Ολκός, Αθήνα 1972, σ. 90 κ.ε.

[41] Για κριτική στην προσέγγιση των Χατζιδάκι, Θεοδωράκη, βλ. Νίκος Ορδουλίδης, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω: καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*, Fagotto, Αθήνα 2017.

[42] Χατζιδάκις, ό.π.

[43] Στο ίδιο.

τους του *Έντεχνου Λαϊκού Τραγουδιού* μελοποιώντας ποίηση, την κατεξοχήν λογοτεχνική μορφή που αρνείται την καθημερινή χρήση, δομή και λειτουργία του λόγου, που αρνείται την καθημερινή έννοια των λέξεων.

Ο Μίκης Θεοδωράκης εισήγαγε τις Λαϊκές Συναυλίες, με τις οποίες η μουσική επιτέλεση μετασχηματίζεται από δρώμενο σε παράσταση, και οι δρώντες χωρίζονται σε αυτούς που πρωτίστως δρουν και σε αυτούς που πρωτίστως παρακολουθούν, αντί παράλληλα να πίνουν, να τρώνε και να χορεύουν —αν και αυτός ο διαχωρισμός δεν συνέβη με την ίδια αυστηρότητα, που παρατηρεί κανείς στις συναυλίες της μουσικής-ως-τέχνης, που αξιώνουν μία αυτόνομη αισθητική. Τώρα, το άκουσμα του ζεϊμπέκικου και του μπουζουκιού δεν σήμαιναν απαραίτητα χορό.

Τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό εντοπίζει κανείς και στον τρόπο που οι δύο μουσουργοί μεταχειρίζονταν τα μουσικά όργανα. Ο Θεοδωράκης συνέκρινε το μπουζούκι με τα μουσικά όργανα που θεωρείτο ότι έδιναν μία ξεχωριστή μουσική ταυτότητα σε άλλους «ευρωπαϊκούς λαούς»:

> Το μπουζούκι είναι για την νεοελληνική λαϊκή μουσική ότι κι η κιθάρα για τα σπανιόλικα φλαμίγκος, οι μπαλαλάικες για τα ρώσικα τραγούδια και το ακορντεόν για τα παριζιάνικα βαλσάκια. Είναι από μία άποψη το σύγχρονο εθνικό λαϊκό όργανο.[44]

Ενώ ο Θεοδωράκης προσέβλεπε στο μπουζούκι για να δώσει «ελληνικό» χρώμα εντός του ευρωπαϊκού μουσικού τοπίου, ο Χατζιδάκις αρχικά προσέφευγε στο διπλόχορδο, «ιταλικό» μαντολίνο —που χρησιμοποιούσε στη θέση του μπουζουκιού— για να προσδώσει «ευρωπαϊκό» χρώμα στα ελληνικά, ελαφρά του τραγούδια. Πόσο «ευρωπαϊκός» όμως ήταν ο ήχος του μαντολίνου; Αν λάβουμε υπόψη τα αποσπάσματα από τον ιταλικό τύπο που μας παραθέτει ο Roberto Dainotto, μάλλον όχι και τόσο...

> Όσο κι αν προσπαθήσαμε να ξεχάσουμε τη πίτσα και το μαντολίνο, όσο κι αν προσπαθήσαμε να κάνουμε πιο βόρεια [ευρωπαϊκά] τα ήθη και τα έθιμά μας, όσο κι αν θυσιάσαμε κομμάτι-κομμάτι το κοινωνικό μας κράτος[...] [45] στο όνομα του "εκμοντερνισμού" και του "εξευρωπαϊσμού", [τελικά] δεν είμαστε πια Ιταλοί, μα ούτε κι Ευρωπαίοι [γίναμε].[46]

Μπορούμε άραγε να μιλάμε για «ευρωκεντρισμό», όταν η έννοια της Ευρώπης δεν είναι ούτε ενιαία, ούτε κοινή για όλους, ούτε καν σταθερή στο πέρασμα του χρόνου; Ή ίσως θα ήταν πιο ακριβές να μιλάμε για αναζήτηση ενός ιδεώδους που αποδίδεται στην Ευρώπη; Ενός ιδεώδους που εν τέλει κι οι ίδιοι οι δρώντες ανακατασκευάζουν κατά το δοκούν; Όπως και να 'χει, για τους Ιταλούς φαίνεται η Ευρώπη να παρέμεινε μια απρόσιτη χίμαιρα, όπως χίμαιρα ήταν, κατά την Butler, κι η Ιδέα της Ελλάδας για τους Γερμανούς. Και το μαντολίνο του Χατζιδάκι σαν να μην άγγιξε κι αυτό, την Ιδέα της Ευρώπης που τόσο αναζητούσε...

[44] Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, ό.π., σ. 176.

[45] Ενδεικτικό της ρευστότητας του τί θεωρείται «ευρωπαϊκό», όχι μόνο στη μουσική, αλλά και σε όλα τα επίπεδα, αποτελεί το γεγονός ότι ενώ οι Ιταλοί στο παραπάνω παράδειγμα θεωρούν «εξευρωπαϊσμό» την κατάργηση του κοινωνικού κράτους, ο Ζακ Ντελόρ προσδιόριζε το κοινωνικό κράτος, το τότε λεγόμενο «ευρωπαϊκό κοινωνικό μοντέλο», μαζί με την «κοινωνική οικονομία της αγοράς», ως τα κατεξοχήν «ευρωπαϊκά» χαρακτηριστικά. Βλ. Jacques Delors, «Europe's ambitions», *Foreign Policy* 80, 1990, σ. 14-27, σ. 24.

[46] Dainotto, ό.π., σ. 2.

Πιανιστική ερμηνεία της «Νέας Μουσικής» στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου

Λορέντα Ράμου

Η περίοδος της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης στη Γερμανία (1919-1933) είναι συνώνυμη με ένα δημιουργικό οργασμό σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία. Το δε Βερολίνο γίνεται το επίκεντρο των καλλιτεχνικών ωσμώσεων της εποχής, μέσα από τις οποίες γεννιούνται σημαντικότατες κατακτήσεις των τεχνών στον εικοστό αιώνα. Οι συνθέτες που ήταν δραστήριοι εκείνη την εποχή στην πόλη δεν χρειάζονται συστάσεις: Feruccio Busoni, Arnold Schoenberg, Hanns Eisler, Kurt Weill, Paul Hindemith, Ernst Krenek… Ωστόσο, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τους πιανίστες που αφιερώθηκαν στην ερμηνεία των έργων της Νέας Μουσικής (*Neue Musik*).[1] Η σημαντική φήμη που απέκτησε ο Eduard Steuermann χάρη στην πολύχρονη ενασχόλησή του με το πιανιστικό έργο του Schoenberg[2] είναι μάλλον μια εξαίρεση ανάμεσα στην πλειάδα των εξαίρετων ερμηνευτών που συνεργάζονταν εξίσου στενά με τους πρωτοποριακούς συνθέτες. Θα αναφερθούμε στους κυριότερους από αυτούς τους πιανίστες, καθώς και σε ορισμένους που, παρότι ήταν πολύ φημισμένοι για τις ερμηνείες τους στο κλασικό ρεπερτόριο, συνέβαλαν με το δικό τους τρόπο τους στη διάδοση της Νέας Μουσικής. Θα οριοθετήσουμε γεωγραφικά την έρευνά μας στο Βερολίνο, όχι μόνο επειδή η πόλη ήταν το λίκνο μιας ισχυρής ερμηνευτικής παράδοσης, αλλά λόγω και της εντυπωσιακής μουσικής της δραστηριότητας.[3] Τέλος, έχοντας σαν οδηγό κείμενα που έγραψαν οι ερμηνευτές της εποχής, θα εξετάσουμε την οπτική τους σχετικά με συγκεκριμένες παραμέτρους της πιανιστικής τεχνικής και ερμηνείας.

Θα ξεκινήσουμε με μια αναφορά στις μουσικές σχολές που λειτουργούσαν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου στο Βερολίνο (με τη χρονολογική σειρά της ίδρυσής τους) και τους καθηγητές πιάνου που είχαν ενσωματώσει στη διδασκαλία τους τη μουσική της εποχής τους. Αυτό είναι το πρώτο βήμα που θα μας επιτρέψει να σκιαγραφήσουμε τις σχέσεις φιλίας και μαθητείας που συναντάμε σ' αυτό το περιβάλλον, και, μαζί μ' αυτές, την διερεύνηση και την εξέλιξη στην αισθητική της πιανιστικής ερμηνείας. Μετά τον Busoni και τους μαθητές του Eduard Steuermann, Philipp Jarnach και Egon Petri (ο οποίος έγινε καθηγητής στη Hochschule), θα περάσουμε σε άλλους δύο καθηγητές του ιδρύματος, τον Leonid Kreutzer και τον Artur Schnabel καθώς και τους μαθητές τους.

[1] Ο όρος *Neue Musik* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1919 από τον Γερμανό διευθυντή ορχήστρας, καλλιτεχνικό διευθυντή και, κυρίως, σημαντικό μουσικοκριτικό Paul Bekker για να περιγράψει τις νέες κατευθύνσεις που έπαιρνε η μουσική στην εποχή του. Βλ. Paul Bekker, *Neue Musik,* Dritter Band der Gesammelte Schriften, Deutsche Verlags - Anstalt Stuttgart und Berlin, 1923, σελ. 85-118.

[2] Ο Steuermann (1892-1964), εκτός από τα έργα για σόλο πιάνο του Schoenberg, έπαιζε και όλα τα πιανιστικά μέρη στα υπόλοιπα έργα του (*Φεγγαρίσιος Πιερότος, Το Βιβλίο των Κρεμαστών Κήπων, Φαντασία για βιολί και πιάνο*, όπως επίσης και το Κοντσέρτο για πιάνο). Η φήμη του ωστόσο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στη διδασκαλία του στη Julliard School της Νέας Υόρκης καθώς και τους διάσημους μαθητές του, στους οποίους συγκαταλέγονται ο Alfred Brendel, η Moura Lympany, ο Russell Sherman. Δίδαξε, επίσης, τον φιλόσοφο Theodor W. Adorno.

[3] Ο αριθμός της «ετήσιας πλημμύρας» συναυλιών στο Βερολίνο ήταν «μεταξύ δύο και τριών χιλιάδων ετησίως»: Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933,* Leiben, Bonn, 1995, σελ. 468.

Δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον στενό φίλο του Schnabel, Eduard Erdmann, και βέβαια τον Claudio Arrau. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε συνοπτικά ορισμένα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτών των πιανιστών, τα οποία βρίσκονται σε στενή σχέση με τις απαιτήσεις των συνθετών της εποχής, αλλά και με την κατασκευή των πιάνων Bechstein, που ήταν τα πιο ευρέως διαδεδομένα, τόσο για ιδιωτική όσο και για συναυλιακή χρήση.

Μουσικές σχολές στο Βερολίνο

α) Η Ακαδημία εκκλησιαστικής και σχολικής μουσικής (Akademie für Kirchen und Schulmusik) ήταν η πιο παλιά μουσική σχολή της πόλης (έτος ίδρυσης 1822). Ξεκίνησε σαν ένα συντηρητικό ίδρυμα με έμφαση στην εκμάθηση της εκκλησιαστικής μουσικής, για να φτάσει εκατό χρόνια αργότερα να μετονομαστεί σε Ανώτατη Σχολή για τη μουσική εκπαίδευση και την εκκλησιαστική μουσική (Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik), συγκλίνοντας έτσι περισσότερο με το περιεχόμενο των σπουδών και των άλλων μουσικών ιδρυμάτων. Εκεί δίδασκε πιάνο η Else C. Kraus, η οποία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, έπαιξε ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη διάδοση της μουσικής του Schoenberg και των μαθητών της τάξης του.

β) Το Sternsches Konservatorium der Musik (έτος ίδρυσης 1850) πήρε το όνομά του από τον καθηγητή τραγουδιού Julius Stern (1820-1883). Στους καθηγητές του συγκαταλεγόταν ο Martin Krause, ο οποίος δίδαξε τον νεαρό Claudio Arrau, μετέπειτα καθηγητή του Ωδείου. Συνάδελφοι του Arrau ήταν ο Edwin Fischer και ο Rudolf Maria Breithaupt, στου οποίου την τεχνική συχνά αναφέρεται ο Arrau στις συνεντεύξεις του. Στο ξεκίνημα της λαμπρής του καριέρας στο Βερολίνο, ο διάσημος Χιλιανός πιανίστας είχε λάβει μέρος σε αρκετές συναυλίες Νέας Μουσικής.

γ) Η Βασιλική Κρατική Ανώτατη Μουσική Ακαδημία (Königliche in Staatliche akademische Hochschule für Musik) ιδρύθηκε το 1869 και κυριάρχησε στη μουσική εκπαίδευση και ζωή κατά τον Μεσοπόλεμο. Ο καθηγητής που διαμόρφωσε την πιανιστική παράδοση του ιδρύματος, διδάσκοντας από το 1871 ως το 1921, ήταν ο Heinrich Barth, μαθητής του Hans von Bülow. Κατά τον Μεσοπόλεμο, καθηγητές όπως οι Petri και Kreutzer είχαν κάνει τη Νέα Μουσική μέρος του ρεπερτορίου των μαθητών τους, ενώ και η διδασκαλία του Artur Schnabel προετοίμαζε με τον καλύτερο τρόπο τους μαθητές προς αυτή την κατεύθυνση.

δ) Το Konservatorium Klindworth – Scharwenka ιδρύθηκε το 1881 από τον πιανίστα Xavier Scharwenka και συγχωνεύτηκε με τη μουσική σχολή Karl Klindworth το 1893. Στην τέταρτη σε μέγεθος μουσική σχολή του Βερολίνου δίδαξε ο Conrad Ansorge, ένας από τους μαθητές του Liszt στη Βαϊμάρη· στην τάξη του φοίτησε ο Eduard Erdmann, ένας από τους σημαντικότερους πιανίστες του βερολινέζικου Μεσοπολέμου, φίλος του Schnabel και του Ernst Krenek.[4]

Η Ακαδημία των Τεχνών (Akademie der Künste) είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση: ένα από τα παλαιότερα καλλιτεχνικά ιδρύματα του Βερολίνου (έτος ίδρυσης 1696), περιλαμβάνει ως και σήμερα μια έδρα μουσικής από την οποία δίδαξαν διάσημοι συνθέτες. Από το 1921 ως το 1924 τη θέση αυτή κατέλαβε ο Feruccio Busoni, του οποίου η δραστηριότητα ως συνθέτη, πιανίστα, μαέστρου και καθηγητή βρισκόταν στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής ζωής της πόλης. Ορισμένοι από τους μαθητές του στην Ακαδημία, όπως ο Wladimir Wogel, εμφανίζονταν επίσης με τις δύο αυτές ιδιότητες·

[4] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα του Βερολίνου βλ. Wolfgang Rather und Dietmar Schenk mit Beiträgen von Linde Großman une Heidrun Rodeald (εκδ.), *Pianisten in Berlin*, HdK-Archiv, Band 3, Hochschule der Künste Berlin, 1999, σελ. 37-44.

άλλοι παλαιότεροι μαθητές του στο πιάνο, όπως ο Petri και ο Jarnach, τον ακολούθησαν στο Βερολίνο, ενώ ο (επίσης μαθητής του) Steuermann έκανε κι αυτός σημαντικές εμφανίσεις στην πόλη. Κατ' αυτό τον τρόπο, η επιρροή που άσκησε ο Busoni στους πιανίστες της εποχής του συνεχίστηκε και μετά το θάνατό του και τις ιστορικές συναυλίες του.

Ο Ferruccio Busoni και οι μαθητές του

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να σταθούμε ιδιαίτερα στο παίξιμο του Busoni, καθώς απετέλεσε σημείο αναφοράς για τους συγχρόνους του και την αισθητική της ερμηνείας της εποχής του. Η χωρίς όρια φαντασία αναδημιουργίας που τον χαρακτήριζε απέναντι στα έργα του ρεπερτορίου, με τις πολυάριθμες μεταγραφές και τις παραφράσεις του, δεν βρήκε συνεχιστές στους μαθητές του, οι οποίοι, μέσα στο πνεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας,[5] πρέσβευαν την πιστή εκτέλεση των οδηγιών του συνθέτη. Η διαφωνία ανάμεσα στον Busoni και τον Schoenberg σχετικά με τις προσθήκες και αλλαγές του κειμένου που ο πρώτος ήθελε να πραγματοποιήσει προκειμένου να εκτελέσει το Klavierstück op. 11 No. 2 του δεύτερου, όπως διαγράφεται μέσα από την αλληλογραφία τους, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αλλαγής του ρόλου του ερμηνευτή που επιτελέστηκε μετά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα. Μπορεί η γενιά των πιανιστών που διαδέχτηκε τον Busoni να απομακρύνθηκε από τις πάσης φύσεως παρεμβάσεις στα έργα του ρεπερτορίου, διατήρησε όμως από την κληρονομιά του την τέχνη της «πιανιστικής ενορχήστρωσης» και τη «σχεδόν μαγική ποικιλία» των «διαβαθμίσεων του ηχοχρώματος».[6] Δεν επρόκειτο για μια απλή μίμηση των οργάνων της ορχήστρας, αλλά για την παραγωγή ήχων «που δεν είχαν ποτέ ακουστεί πρωτύτερα, που μεταμόρφωναν το συναυλιακό Bechstein σε ένα άγνωστο όργανο».[7] Ο Steuermann, μαθητής του Busoni, στου οποίου το παίξιμο διακρίνουμε επίσης μια παλέτα με πολύ λεπτές διαβαθμίσεις ηχοχρωμάτων, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «όποιος είχε ακούσει τον Busoni δεν ξεχνούσε ποτέ αυτόν τον κόσμο των νέων ήχων».[8]

Άλλα χαρακτηριστικά του παιξίματός του ήταν ότι δεν επεδίωκε ένα ιδεώδες, μελωδικό legato, αλλά θεωρούσε το detaché μία άρθρωση πολύ πιο κατάλληλη για το πιάνο.[9] Αυτή η προσέγγιση συνοδευόταν από μια αυστηρή τήρηση του tempo, χωρίς εκφραστικές καθυστερήσεις στα τέλη των φράσεων, ειδικά στην ερμηνεία του Bach. Ο τρόπος επίσης που έκανε τις δυναμικές ήταν επηρεασμένος από τις αλλαγές ηχοχρώματος στο εκκλησιαστικό όργανο, προτιμώντας να δημιουργεί διαφορετικά ηχητικά επίπεδα μέσω μιας ιδιαίτερα εκλεπτυσμένης άρθρωσης αντί για σταδιακές αυξομειώσεις της δυναμικής.[10] Θα επανέλθουμε στον ηχοχρωματικό πλούτο των

[5] Η Νέα Αντικειμενικότητα [Neue Sachlichkeit], όρος τον οποίο εισήγαγε ο Γερμανός ιστορικός τέχνης Gustav Friedrich Hartlaub το 1925, είναι καλλιτεχνικό κίνημα που εμφανίζεται στη Γερμανία κατά τη δεκαετία του 1920, το οποίο παρουσιάζει μια ρεαλιστική, «αντικειμενική», και συχνά κυνική όψη της πραγματικότητας, σε πλήρη ρήξη με τον ρομαντισμό και τον εξπρεσιονισμό που προηγήθηκε. Παρότι θεωρείται κυρίως ένα εικαστικό κίνημα, με κυριότερους εκπροσώπους τους Otto Dix, George Grosz και Max Beckmann, η επιρροή του είναι εμφανής και στις άλλες τέχνες.

[6] Grigory Kogan, *Busoni as Pianist,* translated and annotated by Svetlana Belsky, University of Rochester Press, 2010, σελ. 19.

[7] Στο ίδιο, σελ. 20.

[8] Eduard Steuermann, *The Not Quite Innocent Bystander, Writings of Eduard Steuerman,* edited by Clara Steuermann, David Porter and Gunther Schuller, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1989,σελ. 92.

[9] Kogan, ο.π., σελ. 41.

[10] Στο ίδιο, σελ. 43-45.

ερμηνειών του Busoni, όταν θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά των πιάνων Bechstein της εποχής.

Ο Eduard Steuermann (1892-1964) ήταν ο πιανίστας που κατά κάποιο τρόπο «γεφύρωσε» τις διαφορές ανάμεσα στον Busoni και τον Schoenberg, καθώς ήταν μαθητής του πρώτου στο πιάνο και του δεύτερου στη σύνθεση, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιήσει όλο τον ηχοχρωματικό πλούτο της μπουζονικής πιανιστικής παράδοσης για την ερμηνεία των έργων της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Ήταν ο κύριος πιανίστας στο *Verein für musikalische Privataufführungen* [Σύλλογος ιδιωτικών μουσικών εκτελέσεων], όπου έκανε πολλές σημαντικές πρεμιέρες έργων του Schoenberg. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου ζούσε στη Βιέννη, αλλά σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία[11] έδωσε τρεις συναυλίες στο Βερολίνο (1922, 1929, 1932) με έργα Schnabel, Schoenberg, Berg και Adorno.

Ο Steuermann θεωρείται ο κύριος αποδέκτης και εκπρόσωπος της κατά Schoenberg (και Δεύτερης Σχολής της Βιέννης) ερμηνείας στο πιάνο (αντίστοιχα με τον βιολονίστα Rudolph Kolisch). Στα κείμενά του παρουσιάζει διεξοδικά τα στοιχεία της ερμηνείας που χαρακτηρίζουν αυτή τη σχολή.[12]

Ο Philipp Jarnach (1892-1982) είχε γεννηθεί στη Γαλλία και ήταν ο μόνος από τον κύκλο των πιανιστών του Βερολίνου που είχε σπουδάσει πιάνο και σύνθεση στο Conservatoire του Παρισιού. Από το 1918 συνδέθηκε στενά με τον Busoni, τον ακολούθησε στο Βερολίνο το 1921 και ολοκλήρωσε την όπερά του *Doctor Faustus* μετά τον θάνατό του. Έμεινε στο Βερολίνο ως το 1927, όταν έγινε καθηγητής στη Hochschule της Κολωνίας. Κατά το διάστημα της παραμονής του στην πόλη, ήταν μέλος του Novembergruppe και της IGNM, στις συναυλίες των οποίων συμμετείχε με έργα δικά του αλλά και των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης καθώς και σύγχρονων Γάλλων συνθετών. Μαζί με τον Heinz Tiessen ίδρυσε το σημαντικό περιοδικό *Melos* το οποίο ήταν αφιερωμένο στην προώθηση της Νέας Μουσικής. Στο παίξιμό του διακρίνουμε πολύ λεπτές ηχοχρωματικές διαβαθμίσεις, καθώς και μεγάλη πλαστικότητα στην απόδοση του tempo.

Ο Egon Petri (1881-1962) μετά από σπουδές κοντά στον Richard Buchnayer, την Teresa Carreño και κυρίως τον Busoni, έγινε στενός συνεργάτης και φίλος του. Μετά από σύστασή του, προσλαμβάνεται ως καθηγητής πιάνου στη Hochschule für Musik του Βερολίνου το 1921, θέση την οποία θα κρατήσει ως το 1926. Ιδανικός ερμηνευτής των έργων του δασκάλου του, αλλά και του κλασικού ρεπερτορίου, το οποίο εκτελούσε με πιστότητα στην παρτιτούρα, είχε μια ιδιαίτερη ικανότητα να αποδίδει με σαφήνεια τη φόρμα μεγάλων σε διάρκεια έργων. Αντί για τη μελέτη ασκήσεων τεχνικής ζητούσε από τους μαθητές του να χρησιμοποιούν αποσπάσματα της πιανιστικής φιλολογίας. Εκτελούσε τις διαβαθμίσεις της δυναμικής μέσω του ελέγχου της ταχύτητας της άρθρωσης, και μιας ελαφριάς κίνησης της τελευταίας φάλαγγας των δακτύλων προς τα μέσα, αντί για τη χρήση του βάρους του χεριού και το «σπρώξιμο» των πλήκτρων προς τα κάτω, τεχνική που θεωρούσε ως «εχθρό» του παιξίματος.[13] Ανάμεσα στους μαθητές

[11] Προγράμματα συναυλιών από αρχείο Steuermann, Library of Congress, Ουάσινγκτον, και το αρχείο του κέντρου Arnold Schoenberg στη Βιέννη.

[12] Eduard Steuermann, ό. π.

[13] Michaele Benedict, site http://www.pianoeu.com/petri.html, επίσκεψη στις 15.5.2017: «Instead of technical studies, Petri advocated taking excerpts from the keyboard literature itself, so that the skill served the music, rather than standing alone. Changes in dynamics were achieved by the speed of the key's descent, rather than by weight. "Weight is our enemy", Petri would say. Together with his associate, Alexander Libermann, Petri taught that the proper way to approach the piano keyboard was to "take" the keys rather than pushing or depressing them. This subtle difference involved a grasping movement of the hand, which used muscles rather than brute strength».

του κατά τη διάρκεια της θητείας του στη Hochschule συγκαταλέγονταν ο Αντώνης Σκόκος και η Κατίνα Παρασκευά, στενοί φίλοι του Δημήτρη Μητρόπουλου και του Νίκου Σκαλκώτα.[14]

Ο Leonid Kreutzer και οι μαθητές του

Την ίδια χρονιά με τον Petri γίνεται καθηγητής στη Hochschule και ο Leonid Kreutzer (1884-1953). Είχε ήδη διδάξει στη Λειψία και είχε δώσει σειρές συναυλιών στην Ευρώπη. Από τους συγχρόνους του θεωρήθηκε σαν ένας από τους πιο πρωτότυπους παιδαγωγούς πιάνου της γενιάς του»,[15] ο οποίος «είχε μια εξαιρετική φήμη, όντας εξίσου γνωστός για την ευχέρειά του τόσο στη σύγχρονη μουσική όσο και στο κλασικό ρεπερτόριο. Και το παίξιμό του ήταν ένα παίξιμο μοντέρνο, με μια αναλυτική ανάγνωση, γραμμική και αντικειμενική»,[16] που το χαρακτήριζε «ένα εκφραστικό legato και μια έξυπνη χρήση του πεντάλ».[17] Ο Kreutzer έγραψε δύο βιβλία: το πρώτο βιβλίο αναφέρεται στη χρήση του πεντάλ[18] και το δεύτερο στην τεχνική του πιάνου,[19] όπου είναι εμφανής η προσπάθειά του να προσεγγίσει τα θέματά του, όσο αυτό είναι δυνατόν, από μια επιστημονική σκοπιά. Σ' αυτά τα κείμενα υποστηρίζει τον πρωταρχικό ρόλο της συνείδησης της επαφής των δακτύλων με τα πλήκτρα που συναντήσαμε και στη διδασκαλία του Petri. Το 1925 η τάξη του είχε δώσει μια συναυλία με τίτλο «Σύγχρονοι συνθέτες» με έργα César Franck, Claude Debussy, Paul Hindemith και Paul Juon.

Ανάμεσα στους μαθητές του Kreutzer βρίσκουμε αρκετά ονόματα που έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο στη διάδοση των έργων της εποχής τους, όπως τους Franz Osborn, Grete Sultan και Peter Stadlen, αλλά και την Πολυξένη Ματέυ, που μελέτησε μαζί του

[14] Ο Αντώνης Σκόκος (1896-1951) και η Κατίνα Παρασκευά-Σκόκου (1900-1979) δεν φαίνεται να είχαν άλλη συναυλιακή δράση στο Βερολίνο εκτός από τις εμφανίσεις τους στα πλαίσια των σπουδών τους στη Hochschule (δεν υπάρχει καμία εγγραφή στο όνομά τους στην ψηφιακή βάση δεδομένων του περιοδικού *Konzertführer Berlin* (1920-2012):\ http://www.sim.spk-berlin.de/konzertfuehrer_berlin-brandenburg_1920%962012_1754.html). Επέστρεψαν στην Αθήνα το 1924, μετά το τέλος των σπουδών τους στην τάξη του Petri. Η Σκόκου έπαιξε σε ελληνική πρεμιέρα το Concertino του Arthur Honegger (Θέατρο Κεντρικόν, 24.2.1929) και ο Σκόκος την Fantaisie του Debussy υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου (Θέατρο Ολύμπια, 5.1.1930 μαζί με το 5ο κοντσέρτο του Beethoven), ο οποίος του είχε αφιερώσει την πιανιστική του *Βεατρίκη* [πηγή: Άρης Γαρουφαλής-Χάρης Ξανθουδάκης, *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείον Αθηνών: Το χρονικό και τα τεκμήρια*, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2011, σελ. 181 και 183]. Από τις μαρτυρίες των μαθητών του Σκόκου φαίνεται πως η διδασκαλία του επικεντρωνόταν στο κλασικό ρεπερτόριο, ενώ στις τεχνικές του συμβουλές ξαναβρίσκουμε στοιχεία της διδασκαλίας του Petri (βλ. Lorenda Ramopoulou (Ramou), *La musique pour piano de Nikos Skalkottas,* Thèse de Doctorat de Musique - Recherche et Pratique, Université de Paris Sorbonne και Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 2017, σελ. 34-37).

[15] Wolfgang Rathert, "Ein Kopfstand von der Aufnahmeprüfung. Jahrhundertlaufbahn Zu Besuch bei der deutsch-amerikanisch Pianistin Grete Sultan", *Frankfurte Allgemeine Zeitung* 16.6.2001, Beilage „Bilder und Zeiten", σελ. IV, αναφέρεται στο Moritz von Bredow, *Rebellische Pianistin Das Leben der Grete Sultan zwischen Berlin und New York,* Schott, Mainz, 2012, σελ. 79.

[16] Wolfgang Rathert, "Mitteilung über Grete Sultan", στο Jean-Claude Kuner, *32 Betrachtungen über Grete Sultan. Eine Pianistischen-Karriere,* WDR, Köln, 1989, αναφέρεται στο Moritz von Bredow, ο.π., σελ. 79: «hervorragenden Ruf hatte und dafür bekannt war, dass er die zeitgenössische Musik genauso pflegte wie die Musik der Klassik und Romantik. Und entsprechen dürfte ihr Klavierspiel […] auch ein moderne Klavierspiel gewesen sein […] eine analytische, geradlinige und auch objektivierende Spielweise».

[17] Moritz von Bredow, ο.π., σελ. 80: «Kreutzer kommt es vor allem auf einen klangvollen und tragenen Klavierton an, auf expressives Legato-Spiel und intelligenten Pedalgebrauch».

[18] Leonid Kreutzer, *Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt,* Druck und Verlag von Breitkopf &Härtel, Leipzig, 1915.

[19] Leonid Kreutzer, *Das Wesen der Klaviertechnik,* Max Hesses Verlag, Berlin, 1923.

ιδιωτικά. Οι μαθητές αυτοί έπαιξαν έναν ιδιαίτερο ρόλο στη διάδοση της Νέας Μουσικής. Ο Franz Osborn (1905-1955) ήταν μαθητής στην Hochschule από το 1921 ως το 1926.[20] Μετά την μαθητεία του κοντά στον Leonid Kreutzer πήρε μαθήματα και από τον Schnabel, ενώ φοίτησε και στην τάξη σύνθεσης του Franz Schreker. Ως πιανίστας κέρδισε το βραβείο Mendelssohn το 1926. Αφιέρωσε μεγάλο μέρος της δραστηριότητάς του στη μουσική της εποχής του και κατά τη διάρκεια των σπουδών του έπαιζε τα έργα των συμμαθητών του στην τάξη της σύνθεσης στις συναυλίες της Hochschule. Στις 2.5.1927 πήρε μέρος σε μια συναυλία της ομάδας Novembergruppe μαζί με την Kraus και τον Hans Heinz Stuckenschmidt.[21] Στις 19.6.1929 συμμετέχει σε συναυλία έργων μαθητών του Schoenberg, και πάλι μαζί με την Kraus. Στο πρόγραμμα υπάρχουν και έργα Σκαλκώτα, χωρίς όμως να μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ποιος από τους δύο πιανίστες τα έπαιξε.[22] Ο Σκαλκώτας επαινεί σε μία ανταπόκρισή του από το Βερολίνο το παίξιμο ενός συνόλου όπου συμμετείχε ο Osborn σε συναυλία με έργα Schoenberg, Hindemith και Stravinsky.[23] Το 1931 τον βρίσκουμε στη μουσική επιτροπή της IGNM, μαζί με τον Σκαλκώτα.[24] Το 1933 μεταναστεύει στο Λονδίνο, όπου συνεχίζει την καριέρα του παίζοντας κλασικό ρεπερτόριο και διδάσκοντας.

Η Grete Sultan (1906-2002) ήταν μια πολύ προικισμένη πιανίστρια που πέρασε τις εισαγωγικές εξετάσεις της σχολής το 1922, σε ηλικία μόλις δεκαέξι ετών. Είχε ήδη παίξει αρκετές φορές για τον Busoni, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από το παίξιμό της. Ο Busoni, μαζί με τον εγκατεστημένο στο Βερολίνο Αμερικανό πιανίστα Richard Buhlig,[25] ήταν οι δύο μέντορές της που την επηρέασαν αποφασιστικά, κάνοντάς την να ενδιαφερθεί για το ρεπερτόριο της εποχής της.[26] Την ίδια εποχή συνδέεται με μια στενή φιλία με τον Arrau, η οποία θα διαρκέσει όλη τους τη ζωή.[27] Στη Hochschule μαθήτευσε για τρία χρόνια κοντά στον Kreutzer, όπου μελέτησε ένα μεγάλο εύρος ρεπερτορίου, από τον Frescobaldi ως τους Schoenberg, Hindemith, Berg, Stravinsky, Scriabin, Rachmaninoff, Prokofieff και Chostakovitch.[28] Ενδιαφέρεται για τα πιανιστικά έργα του συμμαθητή της στη Hochschule Krenek (που φοιτούσε τότε στην τάξη σύνθεσης του Schreker), τα οποία μελετάει μαζί του.[29] Το 1923, μόλις ένα χρόνο μετά την εισαγωγή της στη σχολή, μέσω του Buhlig, γνωρίζει τον Henry Cowell κατά τη διάρκεια του πρώτου του ταξιδιού στην Ευρώπη, μελετά μαζί του τις διευρυμένες τεχνικές που

[20] Οι πηγές των βιογραφικών στοιχείων του Franz Osborn προέρχονται από το βιβλίο των Dietmar Schenk, Markus Bögeman et Rainer Cadenbach (εκδ.), *Franz Schreker's Schüler in Berlin biographische Beiträge und Dokumente,* Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Band 8, 2005, σελ. 84-85, καθώς και το λεξικό των Ingo Harden και Gregor Willmes (εκδ.), *Pianisten Profile 600 Interpreten : ihre Biographie, ihr Stil, ihre Aufnahmen,* Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2008.

[21] Martin Thrun, ό.π., σελ. 608.

[22] Βλ. πρόγραμμα συναυλίας που φυλάσσεται στο αρχείο Σκαλκώτα, Αθήνα. Δημοσιευμένο στο άρθρο Lorenda Ramou "Recherche en vue d'une interprétation. Comment combler l'absence de collaboration entre compositeur et interprète dans le cas de ma musique pour piano de Nikos Skalkottas", Ιούνιος 2014, http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=955, επίσκεψη στις 30.5.2017.

[23] Νίκος Σκαλκώτας «Η Μουσική κίνησις Βερολίνου», *Μουσική Ζωή,* αρ. 5, Φεβρουάριος 1931, σελ. 113.

[24] Martin Thrun, ό.π.

[25] Ο Richard Buhlig (1880-1952), Αμερικανός πιανίστας γερμανικής καταγωγής, μαθητής του Theodor Leschetyzky στη Βιέννη, έζησε στο Βερολίνο μέχρι το 1916, κάνοντας ευρωπαϊκές περιοδείες και διδάσκοντας ιδιωτικά. Επιστρέφει στις ΗΠΑ και γίνεται για ένα διάστημα καθηγητής στη Juilliard School το 1918. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση του ρεπερτορίου της εποχής του, παίζοντας έργα των Schoenberg, Busoni, Bartók, Kodály, Debussy και Cowell. Δίδαξε επίσης τον John Cage, συστήνοντάς του να μελετήσει κοντά στον Schoenberg.

[26] Von Bredow, ό. π., σελ. 72.

[27] Στο ίδιο, σελ. 72.

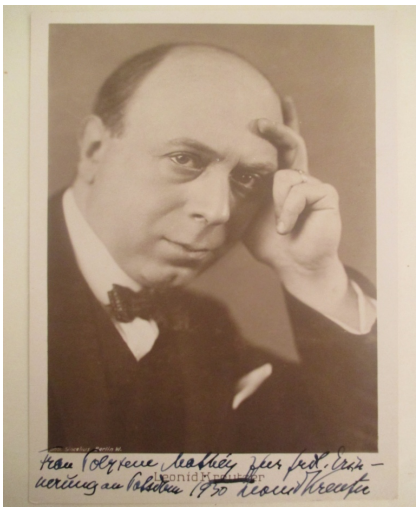
[28] Στο ίδιο, σελ. 81.

[29] Στο ίδιο, σελ. 84.

εισάγει στα έργα του και παίζει για πρώτη φορά στη Hochschule μερικά από αυτά.[30] Δύο χρόνια αργότερα γνωρίζει τον Schoenberg, παίζει γι αυτόν τα *Τρία κομμάτια* έργο 11 και τα *Πέντε κομμάτια* έργο 25 και συνδέεται με την Kraus, η οποία ήδη έπαιζε όλο το πιανιστικό του έργο.[31] Μετά τις σπουδές της παρουσιάζει στον Hindemith έργα του για σόλο πιάνο και μουσική δωματίου.[32]

Η Sultan ξεκίνησε μια πολλά υποσχόμενη καριέρα δίνοντας συναυλίες στη Γερμανία αλλά και το εξωτερικό. Το 1929 σε ένα ρεσιτάλ της στο «Musikstudio» της Φρανκφούρτης έπαιξε το έργο 11 του Schoenberg, τη Σονάτα του Stravinsky και την Τρίτη Σονάτα του Πολωνού μαθητή του Schreker, Karol Rathaus. Ο Theodor W. Adorno εντυπωσιάστηκε από την προσωπικότητα της νεαρής πιανίστριας, αναγνωρίζοντας σ' αυτήν ένα εκλεπτυσμένο παίξιμο και μία ώριμη τεχνική, μέσα από την οποία διαφαίνονταν οι νέοι τρόποι οργάνωσης της μουσικής φόρμας.[33] Με την άνοδο των ναζί στην εξουσία έχει δικαίωμα να δίνει συναυλίες μόνο στα πλαίσια εβραϊκών οργανώσεων· κατάφερε να διαφύγει από τη Γερμανία το 1941 και να εγκατασταθεί στη Νέα Υόρκη.[34]

Το όνομα του Peter Stadlen (1910-1995) θα είναι για πάντα συνδεδεμένο με τις Variationen op. 27 του Anton Webern, έργο αφιερωμένο στον Eduard Steuermann, που ο Stadlen έπαιξε σε πρώτη εκτέλεση το 1937 στο Λονδίνο. Σπούδασε αρχικά πιάνο στη γενέτειρά του Βιέννη με τον Paul Weingarten και στη συνέχεια διεύθυνση, σύνθεση και πιάνο στην τάξη του Kreutzer στη Hochschule. Ολοκληρώνοντας τις σπουδές του το 1933 έπαιζε με εφάμιλλη άνεση τα μεγάλα έργα του κλασικού ρεπερτορίου καθώς και τους συνθέτες της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Με την προσάρτηση της Αυστρίας στο Τρίτο Ράιχ μετανάστευσε στο Λονδίνο όπου έζησε ως τον θάνατό του.[35]



Φωτογραφία του Leonid Kreutzer με αφιέρωση στην Πολυξένη Ματέυ, 1930 (αρχείο Π. Ματέυ)

[30] Στο ίδιο.
[31] Στο ίδιο, σελ. 93.
[32] Στο ίδιο, σελ. 95.
[33] Στο ίδιο, σελ. 96.
[34] Στις ΗΠΑ έδινε συναυλίες μέχρι τα ενενήντα της χρόνια. Μέσω του Richard Buhlig γνώρισε και τον John Cage (ο οποίος θα της αφιερώσει αργότερα τις *Etudes Australes*), καθώς και τους υπόλοιπους συνθέτες της Σχολής της Νέας Υόρκης, ενώ δίδαξε πιάνο τον Christian Wolff.
[35] Από το 1947 ως το 1951 δίδαξε στα θερινά μαθήματα του Darmstadt. Λόγω ενός νευρολογικού προβλήματος στο χέρι του γίνεται μουσικοκριτικός στην εφημερίδα Daily Telegraph, ενώ έκανε και μουσικολογικές μελέτες για το τέμπο στα έργα του Beethoven. Από τις εκδόσεις Universal έχει κυκλοφορήσει η παρτιτούρα μελέτης των *Variationen* του Webern που περιέχει όλες τις σημειώσεις του συνθέτη κατά τις πρόβες του έργου με τον Stadlen.

Η Πολυξένη Ματέυ (1902-1997) ολοκλήρωσε τις σπουδές της μελετώντας κοντά στον Kreutzer το 1929, μετά το Δίπλωμά της στη Hochschule της Λειψίας στη τάξη του Otto Weinreich. Την ίδια περίοδο ξεκίνησε μια πολλά υποσχόμενη καριέρα στο Βερολίνο, συνδυάζοντας έργα του κλασικού ρεπερτορίου με αυτά των Prokofieff, Castelnuovo-Tedesco, Rathaus, Grünberg, Toch. Οι κριτικές του γερμανικού τύπου κάνουν λόγο για μια «πλήρη τεχνική γνώση και μια άριστη κατανόηση της πρωτοτυπίας των έργων»,[36] «μία πιανίστρια ειδικευμένη στη μοντέρνα μουσική»,[37] «ένα δυνατό ταμπεραμέντο και μια δεξιοτεχνική τεχνική – μία άριστη πιανίστρια».[38] Στις 6.4.1930 παίζει σε πρώτη εκτέλεση το κοντσέρτο για πιάνο και βιολί του Σκαλκώτα στην Singakademie του Βερολίνου μαζί με τον βιολονίστα Anatol Knorre, υπό τη διεύθυνση του Karl Mengelberg, αποσπώντας ακόμη μια θετική κριτική για το παίξιμό της από τον μουσικοκριτικό Alfred Einstein.[39] Παρά την ιδιαίτερα ενθαρρυντική αρχή της καριέρας της στο Βερολίνο, αποφασίζει να εγκαταλείψει τη σολιστική σταδιοδρομία στο πιάνο για να αφιερωθεί στη ρυθμική, τη μουσικοπαιδαγωγική και τη διδασκαλία του συστήματος Orff, ιδρύοντας τη σχολή της στην Αθήνα το 1938.

Ο κύκλος του Artur Schnabel

Ο Schnabel δίδαξε στην Hochschule από το 1925 ως το 1933. Παρότι δεν συμπεριελάμβανε στις συναυλίες του το ρεπερτόριο της εποχής του (εκτός από μια συμμετοχή του στο ανέβασμα του *Pierrot Lunaire*),[40] κατανοούσε απόλυτα το ρόλο του εκτελεστή σε σχέση με τη θέληση ενός συνθέτη, καθώς είχε και ο ίδιος μια σημαντική συνθετική δραστηριότητα. Είναι απαραίτητο να αναφερθούμε στη διδασκαλία του και την πολύ σημαντική επίδρασή της στους πιανίστες της εποχής του:

> Ήδη πριν τον πόλεμο, ο Schnabel θεωρείτο στο Βερολίνο ως η ανώτατη πνευματική αυθεντία για τον Beethoven, τον Schubert, τον Brahms […] Ήταν ο πρώτος που επέμεινε στην πιστή προσήλωση στη γραπτή σελίδα. Στο πεδίο του ήταν ο πρώτος διάσημος ερμηνευτής που αποτύπωσε αυτή την έννοια – κατά παράδοξο τρόπο, νέα για την εποχή της – του ερμηνευτή ως υπηρέτη της μουσικής αντί ως εκμεταλλευτή της.[41]

Ως συνθέτης ήταν ενεργός στους κύκλους της βερολινέζικης Neue Musik: ήταν στενός φίλος του Krenek και του επίσης συνθέτη και πιανίστα Erdmann, ενώ είχε και οργανωτικά καθήκοντα στην Internationale Gesellschaft für Neue Musik (Διεθνής Σύνδεσμος για τη Νέα Μουσική) και τα έργα του προγραμματίζονταν σε συναυλίες.[42] Στη διδασκαλία του πρότεινε τρόπους προσέγγισης ενός νέου έργου οι οποίοι βρίσκονταν σε άμεση σχέση με τη διαδικασία σύλληψης της μουσικής από τους συνθέτες. Σαν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρουμε τη θέση του ότι «η

[36] *Signale für die musicalische Welt*, 4.12.1929.
[37] *Vossische Zeitung,* 29.11.1929.
[38] *Berliner Lokal Anzeiger,* 15.12.1929.
[39] Περιοδικό *Die Musik*, Bernhard Schuster (εκδ.), XXII. Jg. (2. Halbjahrsband) Berlin, Max Hesses Verlag, Μάιος 1930, σελ. 614.
[40] Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar* , Librairie Arthème Fayard, Paris, 1998, σελ. 153-154.
[41] Claudio Arrau, «Artur Schnabel: Servant of the Music», *Artur Schnabel Musiker* Musician *1882-1951,* ό. π., σελ. 36: «Long before the war, Schnabel was already considered in Berlin to be the supreme intellectual authority on Beethoven, Schubert and Brahms […] Schnabel was the first to insist on faithful adherence to the written page. In his field he was the first celebrated performer to illustrate the concept – strangely enough, a new one in his time – of the interpreter as servant of music rather than the exploiter of it» (μτφ. Λ.Ρ.).
[42] Martin Thurn, ό.π., σελ. 593-594.

μουσική ιδέα πρέπει να προηγείται κάθε σωματικής προσπάθειας […] πρέπει κανείς πρώτα ν' ακούει, μετά να παίζει».[43] Συνιστούσε στους μαθητές του να αρχίζουν τη μελέτη ενός νέου έργου μακριά από το πιάνο για αρκετές μέρες, μέχρι να σχηματίσουν μια σαφή ιδέα για το έργο και την ερμηνεία του.

Η πρωτοποριακή και ενδελεχής μελέτη των έργων του Beethoven από τον Schnabel τον κατέστησαν έναν ερμηνευτή-μοντέλο για την εποχή του. Οι απαιτήσεις που είχε από τους μαθητές του στα έργα του κλασικού ρεπερτορίου τους προετοίμαζαν με τον αρτιότερο τρόπο για την ερμηνεία της Νέας Μουσικής. Σύμφωνα με την Kraus, η μαθητεία της κοντά του ήταν «ο ιδεώδης δρόμος για τη [μετέπειτα] συνεργασία της με τον Schoenberg».[44]

Η Else C. Kraus (1890-1979) μαθήτευσε κοντά στον Schnabel μετά τις σπουδές της στο Conservatoire της Λωζάννης. Δίδαξε στην Ακαδημία εκκλησιαστικής και σχολικής μουσικής. Έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στον κύκλο της Νέας Μουσικής στο Βερολίνο. Τη βρίσκουμε στη συναυλία του Novembergruppe το 1927 μαζί με τον Osborn και στη συναυλία για τον εορτασμό των δέκα χρόνων της ομάδας στις 24.1.1930 με έργα Eisler, Weill, Jarnach, Tiessen, Vogel κ.ά.[45] Συνέβαλε ουσιαστικά στη διάδοση του πιανιστικού έργου του Schoenberg, προγραμματίζοντάς το επανειλημμένα σε συναυλίες, ηχογραφώντας το[46] και γράφοντας σχετικά άρθρα.[47] Ο Σκαλκώτας σε μια ακόμη ανταπόκρισή του από το Βερολίνο εξαίρει τη σχέση της με αυτό το ρεπερτόριο:

> Η δις Else Krauss (sic), η οποία έπαιξε όλο το πρόγραμμά της με θαυμασίαν βεβαιότητα απ' έξω (από μνήμης) κατόρθωσε προπαντός να υπερπηδήση τις μεγάλες ηχητικές δυσκολίες των έργων αυτών, να διηρμηνεύση τα ίδια μ' ένα προσιτόν τρόπον, έτσι ώστε και το κοινόν της συναυλίας αυτής να ενθουσιαστή σχετικά […].[48]

Η Kraus έπαιζε επίσης έργα μαθητών του Schoenberg, ιδιαίτερα του Norbert Hannenheim.[49] Έφυγε από τη Γερμανία μετά τον πόλεμο κι έζησε στην Ολλανδία και την Ιταλία.

Ο γεννημένος στη Ρίγα Eduard Erdmann (1896-1958)[50] σπούδασε πιάνο στο Βερολίνο με τον Conrad Ansorge στο Konservatorium Klindworth-Scharwenka και σύνθεση με τον Tiessen. Έκανε το ντεμπούτο του στην πόλη το 1919 παίζοντας τα *Τρία κομμάτια* έργο 11 του Schoenberg, την Σονάτα No. 5 του Scriabin και την *Fantasia Contrappuntistica* του Busoni. Η κριτική έκανε λόγο για τη «νέα και πραγματικά

[43] David Goldberger, «Artur Schnabel's master Classes», *Artur Schnabel Musiker* Musician *1882-1951*, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 2001, σελ. 60: «It was a governing principle of both his playing and his teaching that the musical idea had to precede all physical effort [..] You must hear first and then play» (μτφ. Λ. Ρ.).

[44] Nijmeegs Museum „Commanderie nav Sint-Jan" und dem Arbeitskreis zur Erhaltung des Hauses Wylerberg, *Haus Wylerberg Ein Landhaus des Exressionismus von Otto Bartning,* 1988, σελ. 109.

[45] Martin Thrun, ο.π., σελ. 608.

[46] LP «Arnold Schönberg (1874-1951) Das Gesamte Klavierwerk», Bärenreiter-Musaphon, Kassel Basel London, BM 30 L 1503, 1960. Το κείμενο του δίσκου υπογράφει ο Adorno.

[47] Βλ. Αρχείο Schoenberg Center, Βιέννη.

[48] Πρόκειται για τη συναυλία της 1.3.1931 στην Berliner Tonkünstelverein (Ένωση συνθετών Βερολίνου) με όλο το πιανιστικό έργο του Schoenberg. Η ανταπόκριση του Σκαλκώτα είναι από το περιοδικό *Μουσική Ζωή,* ν. 6, Μάρτιος 1931, σελ. 11.

[49] Πολυάριθμες αναφορές στις συνεργασίες της Kraus με τον Hannenheim υπάρχουν στο βιβλίο του Herbert Henck, *Norbert von Hannenheim, 1898-1945. Die Suche nach dem siebenbórgischen Komponisten und seinem Werk,* Dienstedt, Kompost-Verlag, 2007.

[50] Η κυριότερη πηγή πληροφοριών για τον Erdmann είναι το βιβλίο των Christoff Bitter και Manfred Schlösser (εκδ.) *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, Darmstadt, Agora, 1972.

δημιουργική τέχνη» του πιανίστα.[51] Ο Erdmann θεωρήθηκε ως ο σημαντικότερος πιανίστας της Νέας Μουσικής στο Βερολίνο, παίζοντας έργα των Hába, Jarnach, Krenek, Schoenberg, Schnabel και Tiessen,[52] αν και το ρεπερτόριό του ξεκινούσε από την αγγλική μουσική της ελισαβετιανής εποχής, ενώ ιστορικές έχουν μείνει επίσης οι ερμηνείες του σε έργα Schubert και Brahms. Ως συνθέτης θεωρήθηκε από τους πρωτεργάτες της εποχής του μαζί με τους Hindemith και Krenek. Είχε αναλάβει επίσης και οργανωτικά καθήκοντα στη IGNM μαζί με τον Philipp Jarnach. Το 1925 ανέλαβε μια masterclass στη Hochschule της Κολωνίας και έφυγε από το Βερολίνο.[53] Η πυκνή του αλληλογραφία με τους στενούς του φίλους Schnabel και Krenek είναι μια πλούσια πηγή πληροφοριών για τις ιδέες και τις δραστηριότητές του.[54]



Πολυξένη Ματέυ και Artur Schnabel στην Ακρόπολη, 1934. Αρχείο Π. Ματέυ[55]

Ο Claudio Arrau

Ο Claudio Arrau (1903-1991), κληρονόμος της σχολής του Liszt μέσα από τη διδασκαλία του Martin Krause στο Sternsches Konservatorium der Musik, αλλά και επηρεασμένος από το παίξιμο του Busoni, είχε εμφανιστεί αρκετές φορές στο ξεκίνημά του με ρεπερτόριο της εποχής του και παρέμεινε ανοιχτός στην εισαγωγή σύγχρονων έργων στα προγράμματά του ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν πύκνωσαν οι ηχογραφήσεις του με έργα του κλασικού και του ρομαντικού ρεπερτορίου. Το 1923 παίζει την *Indianische Fantasie* (Ινδιάνικη Φαντασία) του Busoni με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου,[56] το 1925 δίνει ένα ρεσιτάλ με τις Σπουδές έργο 18 του Bartók, το *Piano Rag*

[51] Rathert και Schenk, ό.π., σελ. 62.

[52] Στο ίδιο, βλ. επίσης Thurn, ό.π., σελ. 606, 609.

[53] Κατά τη διάρκεια του πολέμου έμεινε στη Γερμανία, σε μία κατάσταση «εσωτερικής εξορίας», ενώ από το 1950 ως το 1951 δίδαξε στη Hochschule του Αμβούργου.

[54] Η αλληλογραφία συμπεριλαμβάνεται στο αρχείο του Erdmann που βρίσκεται στην Akademie der Künste στο Βερολίνο.

[55] Η χρονολογία 1934 αναγράφεται από την Ματέυ στο πίσω μέρος της φωτογραφίας. Μετά από έρευνα του δημοσιογράφου Μπάμπη Καβροχωριανού στον ημερήσιο τύπο, φαίνεται ότι ο Schnabel δεν έδωσε συναυλίες στην Αθήνα το 1934. Είτε επρόκειτο για μια ιδιωτικής φύσης επίσκεψη, είτε η Ματέυ έγραψε εκ των υστέρων λανθασμένα τη χρονολογία, αν και είναι σπάνια τέτοιας φύσεως λάθη στην τήρηση του αρχείου της.

[56] Βλ. χρονολόγιο των συναυλιών του Arrau: http://arrauhouse.org/content/chro_development.htm

Music του Stravinsky και έργα του Jean Wiener.[57] Για δύο συνεχείς καλλιτεχνικές περιόδους (1925-1927) συμμετέχει στις συναυλίες της IGNM με έργα Lopatnikoff, Auric, Honegger, Nabokov, Webern κ.ά.[58] Είχε επίσης στο ρεπερτόριό του όλα τα πιανιστικά έργα του Schoenberg.[59] Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ο Arrau παίρνει και μαθήματα σύνθεσης από τον Weill, όπου είναι πιθανόν να είχε γνωρίσει και τον Νίκο Σκαλκώτα.
Ο Arrau ανήκε στο «νέο τύπο ερμηνευτή» της εποχής του,[60] που ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του συνθέτη. Η τεχνική του χαρακτηριζόταν από μεγάλη πλαστικότητα και μια ενιαία κίνηση όλου του χεριού, αντί της απομονωμένης κίνησης των δακτύλων. Επίσης, έδινε μεγάλη σημασία στον ορχηστρικό ήχο των συγχορδιών και τη διαφοροποίηση στο ηχόχρωμα των εσωτερικών φθόγγων των συγχορδιών.[61]

Κοινά ερμηνευτικά χαρακτηριστικά

Οι πιανίστες στους οποίους αναφερθήκαμε είχαν όλοι τους έντονες και ξεχωριστές μουσικές προσωπικότητες. Είναι δυνατόν, ωστόσο, μέσα από τις ερμηνείες και τα κείμενά τους, να διακρίνουμε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά στην αισθητική, τις πεποιθήσεις και το παίξιμό τους. Σημαντικές προς αυτή την κατεύθυνση είναι και οι σημειώσεις του Theodor W. Adorno για ένα βιβλίο του που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, με θέμα τη θεωρία της εκτέλεσης.[62] Αναφέρουμε συνοπτικά τα κυριότερα σημεία σύγκλισης, όπως αυτά φαίνονται σε κείμενα των Erdmann, Osborn, Schnabel, Arrau, Steuermann και Adorno:[63]

- Προτεραιότητα στη Μουσική Ιδέα:[64] ο ερμηνευτής, μέσα από την ευκρίνεια της εκτέλεσής του, πρέπει να κάνει σαφή τη διαδικασία της σύνθεσης του έργου, ώστε αυτή να μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή από τον ακροατή. Η ερμηνεία εμπεριέχει την ιδέα μιας συνολικής σύλληψης, όπου κάθε λεπτομέρεια συνδέεται οργανικά με το όλον και όπου δεν υπάρχει θέση για επιλογές που να λειτουργούν αποσπασματικά, όσο «ωραίες» κι αν είναι ηχητικά. Η ηχητική εξέλιξη ενός έργου υπόκειται σε κανόνες λειτουργικότητας των μερών σε σχέση με το όλον και όχι

[57] Στο ίδιο.
[58] Martin Thrun, ό.π., σελ. 610-611.
[59] Σύμφωνα με μια πληροφορία που προέρχεται από τον ισραηλινο-χιλιανό συνθέτη Léon Schidlowsky μέσω του μαέστρου Ερρίκου Φρεζή.
[60] Σύμφωνα με τον ίδιο, σε συνέντευξή του στον Joseph Horowitz, *Conversations with Arrau,* Collins, London, 1982, σελ. 112.
[61] Στο ίδιο, σελ. 100, 103.
[62] Theodor W. Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction,* Henri Lonitz (εκδ.), Wieland Hoban (μτφ.), Polity Press, Cambridge, 2006. Τίτλος της πρώτης γερμανικής έκδοσης: *Zu einer theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und Zwei Schemata,* Surkamp Verlag, Franfurt am Main, 2001.
[63] Erdmann Eduard, «Moderne Klaviermusik», *Melos,* vol. 2, Berlin, 16.2.1920, σελ. 34-37. Osborn Franz, «Die stilistischen Probleme der modernen Klaviermusik», *Melos,* Berlin 1928, σελ. 59-62. Joseph Horowitz, ο.π., *Artur Schnabel Musiker* Musician *1882-1951,* ο.π., Eduard Steuermann, ο.π., Theodor W. Adorno, στο ίδιο.
[64] Η «Μουσική Ιδέα» είναι μια έννοια που στο χρονικό και γεωγραφικό πλαίσιο αυτής της έρευνας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον Schoenberg, ο οποίος όμως, κατά τις επανειλημμένες αναφορές του σ' αυτήν, της έδινε ένα διαφορετικό κάθε φορά νόημα. Μπορούσε να σημαίνει τη συνολική σύλληψη ενός έργου από τον συνθέτη, πριν ακόμη καταγραφεί στο χαρτί, ή τον τρόπο με τον οποίο σχηματίζεται ένα έργο μέσα από την επεξεργασία ενός αρχικού μοτίβου, ή ακόμη τη μέθοδο με την οποία επανέρχεται η ισορροπία του έργου. Βλ. Schoenberg, The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation, Edited, translated and with a commentary and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, Indiana University Press, Bloomington, 2006, σελ. 21· Avior BYRON, Schoenberg as performer – an aesthetic in practice, PhD Royal Holloway, University of London, 2007, σελ. 72˙ Theodor W. Adorno, ό.π., σελ. 92.

σε αυθαίρετες επιλογές που έχουν σκοπό να προκαλέσουν μόνο μια ακουστική ευχαρίστηση ή τον θαυμασμό για τα δεξιοτεχνικά επιτεύγματα.

- Πιστότητα στις ενδείξεις του συνθέτη: συναντάμε συχνά την παρότρυνση να γίνεται μια αρχική ενδελεχής αναλυτική μελέτη ενός νέου έργου μακριά από το πιάνο. Ο ερμηνευτής, «θα πρέπει να θεωρήσει σκοπό του να διαισθανθεί με τη μεγαλείτερη [sic] ευσυνειδησία τας προθέσεις του Συνθέτου, και από ατελείς αποδείξεις ν' ανοικοδομήσει το καλλιτέχνημα σε όλες του τις λεπτομέρειες έτσι όπως το δημιούργησε ο Συνθέτης».[65] Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, και υπηρετώντας πάντα τις προθέσεις του δημιουργού του έργου, ο ερμηνευτής μπορεί στη συνέχεια να εμπλουτίσει το παίξιμό του με επιλογές που προέρχονται και από τη δική του φαντασία.

- Ρυθμός και δυναμικές: η απόδοση του ρυθμού προϋποθέτει την κατανόηση του έργου σαν μια ενιαία ρυθμική ενότητα, την αναζήτηση ενός βαθύτερου ρυθμικού σκελετού και την ανάδειξη της ρυθμικής δομής και εξέλιξης των φράσεων, ικανότητες που βρίσκονται στους αντίποδες από το να υπογραμμίζει κανείς συστηματικά τους πρώτους χρόνους του μέτρου. Η δε απόδοση μιας δυναμικής προϋποθέτει την κατανόηση της λειτουργίας της μέσα στο σύνολο του έργου, και όχι την απομόνωσή της σαν μία απόλυτη αξία.
- Ελαστικότητα στο tempo: πρόκειται για έναν παράγοντα της ερμηνείας που είναι συνεχώς παρών στις ηχογραφήσεις των πιανιστών που αναφέραμε. Η απόλυτη ομοιομορφία στη διάρκεια των χρόνων του μέτρου θεωρείται μηχανιστική και απόδειξη έλλειψης φαντασίας. Η γενιά αυτών των πιανιστών, χωρίς να συνεχίζει τις συχνά υπερβολικές διακυμάνσεις που χαρακτήριζαν το παίξιμο των βιρτουόζων στις αρχές του αιώνα, χρησιμοποιεί το tempo σαν ένα απαραίτητο εκφραστικό εργαλείο που εξυπηρετεί τη συνολική σύλληψη της ερμηνείας.
- Φειδωλή χρήση του πεντάλ: η θέση του Schoenberg, σύμφωνα με την οποία τα δύο σημαντικότερα ζητούμενα μιας ερμηνείας ήταν η καθαρότητα και η ευκρίνεια, επηρέαζε και τη χρήση του πεντάλ. Ζητούσε τα έργα του να παίζονται σχεδόν χωρίς καθόλου πεντάλ, σημειώνοντας με ακρίβεια τα σημεία που έπρεπε να μπει. Γενικότερα, στα έργα της Νέας Μουσικής το πεντάλ χρησιμοποιείται για τη δημιουργία ενός συγκεκριμένου ηχοχρώματος ή κατά τη συνήχηση παράλληλων επιπέδων της μουσικής γραφής, αλλά όχι για την επίτευξη ενός μεγάλου ηχητικού όγκου ή τη μίμηση ενός ορχηστρικού tutti, μέσα στο οποίο οι λεπτομέρειες δεν μπορούν παρά να αποδίδονται με τρόπο συγκεχυμένο.

Μπορεί αρκετές από τις παραπάνω παρατηρήσεις να φαίνονται αυτονόητες στους σημερινούς πιανίστες· θα πρέπει όμως να λάβουμε υπόψη μας ότι αναφερόμαστε σε μια εποχή-μεταίχμιο, που από τη μια διατηρεί ορισμένα χαρακτηριστικά του παιξίματος της προηγούμενης γενιάς (μεγάλη διαφοροποίηση στα ηχοχρώματα του οργάνου, πλαστικότητα του tempo), και από την άλλη εγκαθιδρύει μια νέα σχέση συνθέτη-εκτελεστή, η οποία έχει ως ιδεώδες την κατανόηση και πιστή αναδημιουργία των προθέσεων του συνθέτη. Αντιπροσωπευτικά κείμενα αυτών των ιδεών από τους εκπροσώπους του ελληνικού μοντερνισμού είναι ο πρόλογος του Σκαλκώτα στα *32 Κομμάτια για πιάνο*, με τίτλο «Μερικαί παρατηρήσεις εις τα έργα για πιάνο»,[66] καθώς

[65] Αποσπασματικό αδημοσίευτο κείμενο του Δ. Μητρόπουλου με τίτλο «Η εκτέλεση της μουσικής». Δακτυλογραφημένο, χωρίς χρονολογία. Αρχείο Δ. Μητρόπουλου, Γεννάδιος Βιβλιοθήκη.

[66] Ο πρόλογος αυτός υπάρχει στο χειρόγραφο b1 του συνθέτη με τίτλο *Μουσική για πιάνο σόλο Τριαντα-*

και το αδημοσίευτο κείμενο του Δημήτρη Μητρόπουλου «Η εκτέλεση της μουσικής».[67] Ο πιανίστας είναι για τον Σκαλκώτα ένας «οδηγών καλλιτέχνης», ο οποίος πρέπει να «προσανατολίζεται εις το αυστηρόν ύφος της συνθέσεως, εις τας προγραφάς του συνθέτου, τους ακριβείς δυναμικούς χαρακτηρισμούς, όπως επίσης εις τον ρυθμόν» […] Διατηρεί όμως «την ελευθερία του παιξίματος» και τη δυνατότητα να αποδώσει τη σύνθεση «με εντελώς ιδικές του καλλιτεχνικές ιδέες», αποφεύγοντας όμως «ένα ξένο πιανιστικό αισθητικό κόσμο». Για τον δε Μητρόπουλο, ο εκτελεστής «πιστεύει σε μια καθορισμένη, απόλυτη απόδοση που συνέλαβε ο Συνθέτης». Όσο για την ελευθερία του, «δεν μπορεί να εννοηθεί ότι σημαίνει να υπερβεί οποιαδήποτε όρια, αλλά μονάχα να δώση μια ξελεπτισμένη [sic] και χρωματισμένη ζωή σ' εκείνο που υπάρχει μέσα στα όρια τα χαραγμένα από τον ίδιο τον Συνθέτη».

Τα πιάνα Bechstein

Η σκιαγράφηση της τέχνης των πιανιστών που έδρασαν στο Βερολίνο κατά το Μεσοπόλεμο δεν θα ήταν πλήρης χωρίς μια αναφορά στις ιδιαιτερότητες των πιο διαδεδομένων πιάνων της εποχής, των Bechstein.[68] Ο πρώτος διάσημος πιανίστας που συνέδεσε το όνομά του με τα Bechstein ήταν ο Hans von Bülow και ακολούθησαν ο Liszt, ο Wagner, ο Busoni, ο Schnabel, ο Erdmann. Πρόκειται για πιάνα τα οποία διευκολύνουν σε πολύ μεγάλο βαθμό την ηχοχρωματική διαφοροποίηση στο παίξιμο, καθώς η κάθε περιοχή παρουσιάζει τις ιδιαιτερότητές της: ευκρινής ατάκα στα μπάσα που θυμίζει φαγκότα, μεσαία περιοχή που επιτρέπει πολύ λεπτές διαβαθμίσεις στις χαμηλές δυναμικές, ιδεώδης για ένα legato που θυμίζει έγχορδα όργανα, ψηλή περιοχή χωρίς μεγάλο όγκο, η οποία όμως διατηρεί έναν ήχο «στρογγυλό» και μελωδικό. Οι ιδιαιτερότητες αυτές υποστηρίζουν μια πολύ διαφορετική αισθητική στην ερμηνεία από τα σημερινά συναυλιακά πιάνα, των οποίων η κατασκευή βασίζεται στην ομοιογένεια και τον όγκο του ήχου, ώστε να «γεμίζει» μια μεγάλη αίθουσα συναυλιών. Τα ιστορικά Bechstein καθιστούν πολύ πιο εύκολα εφικτή την απόδοση της πολυφωνίας μέσω του ηχοχρώματος (αντί της δυναμικής), ενώ χρησιμοποιώντας μόνο της αρχή τη διαδρομής του δεξιού πεντάλ δημιουργείται μία ελαφρά αχλή γύρω από τις νότες, η οποία όμως εξακολουθεί να τις αφήνει διακριτές, χωρίς να αναμιγνύονται οι απόηχοί τους σε μία ενιαία (και συχνά απευκταία) αρμονία. Μπορούμε τώρα να κατανοήσουμε πώς η «σχεδόν μαγική ποικιλία» των «διαβαθμίσεων του ηχοχρώματος» στο παίξιμο του Busoni ήταν άρρηκτα συνυφασμένη με τα χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων πιάνων, που την υποστήριζαν σε άριστο βαθμό. Αυτό βέβαια ισχύει και για τους υπόλοιπους πιανίστες στους οποίους αναφερθήκαμε· είναι ιδιαίτερα εμφανές στις ηχογραφήσεις των έργων του Schoenberg από τον Steuermann, ή ακόμη στην ηχογράφηση του Jarnach στο έργο του Amrumer Tagebuch.[69]

δύο τεμάχια για πιάνο – Musik für Piano Solo Zwei und dreissig Stücke für piano (Αρχείο Ν. Σκαλκώτα, Αθήνα), στα γερμανικά («*Einige Bemer Kungen zu den Klavierstücken*») και τα ελληνικά («Μερικαί παρατηρήσεις εις τα έργα για πιάνο»).

[67] Δημήτρης Μητρόπουλος, ό.π.

[68] Η εταιρεία ιδρύθηκε το 1853.

[69] Ο Eduard Steuermann παίζει Arnold Schoenberg *Klavierstücke* op. 11: https://www.youtube.com/watch?v=J5MNWcs366s.
Ο Philipp Jarnach παίζει το έργο του *Amrumer Tagebuch*: https://www.youtube.com/watch?v=cu3QsctHhxE.



Διαφήμιση της Bechstein, «Μουσική Ζωή», τ. 6, Μάρτιος 1931, σελ. 15. Η δημοσίευση είναι σύγχρονη με τις εμφανίσεις του Schnabel στην Αθήνα τον ίδιο μήνα

Ίσως η πιο σημαντική παρατήρηση που αναδεικνύεται μέσα από τη συγκεκριμένη έρευνα είναι το πόσο αλληλένδετα είναι η αισθητική του παιξίματος με την κατασκευή των οργάνων και το όραμα των συνθετών κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Αποκαλύπτεται μια πραγματική μουσική κοινότητα, η οποία παρά τις επιμέρους διαφορές των πιανιστών που ανήκουν σ' αυτήν, μοιράζεται μία κατά μεγάλο μέρος κοινή θεώρηση για την τεχνική, τον ήχο, τη σχέση με τους συνθέτες, το ρόλο του ερμηνευτή. Με το τέλος της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, οι εκπρόσωποι αυτού του «λίκνου» της πιανιστικής ερμηνείας, εκτός από ελάχιστους Γερμανούς που παρέμειναν στη χώρα τους, σκορπίστηκαν κυρίως στη Μεγάλη Βρετανία, τις ΗΠΑ αλλά και την Ιαπωνία, δημιουργώντας νέους, αλλά μεμονωμένους πλέον, θύλακες συνέχισης της τέχνης τους μέσω της διδασκαλίας τους. Ωστόσο, η συνολική εξέταση της δημιουργικής τους πορείας στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου προσδιορίζει με μεγαλύτερη σαφήνεια την προσφορά τους, τόσο ως προς την ερμηνεία της Νέας Μουσικής, αλλά και ως ένα πιο συνολικό παράδειγμα του ρόλου του ερμηνευτή ως ενδιάμεσου κρίκου ανάμεσα στο όραμα του συνθέτη και την πρόσληψή του από το κοινό.

Το ψηφιακό παρόν του πολιτισμικού παρελθόντος: Σχεδιάζοντας μια ηλεκτρονική πύλη για τη Θεσσαλονίκη (τέλη 19ου αι. – 1912)

Γιώργος Κίτσιος – Γιάννης Βαλιάντζας

Με αφορμή το μάθημα της Ιστορικής Εθνομουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., το 2013 συστήθηκε σε εθελοντική βάση η ομώνυμη ερευνητική ομάδα (Ο.Ι.Ε.). Ως πρωταρχικός στόχος τέθηκε η καταγραφή, συστηματοποίηση και προβολή της πολιτισμικής ιστορίας της Θεσσαλονίκης με κεντρικό άξονα τη μουσική και ειδικότερα την εξέλιξη των αστικών μορφών διασκέδασης, στην κατεύθυνση ταυτόχρονα της δημιουργίας ενός ερευνητικού εργαλείου εύχρηστου και προσιτού τόσο στην επιστημονική κοινότητα όσο και στο ευρύτερο κοινό. Ο τοπικός Τύπος αποτέλεσε κεντρικό σημείο αναφοράς, οριοθετώντας ταυτόχρονα τη χρονική αφετηρία των σχετικών αναζητήσεων στις απαρχές του, στα τέλη του 19ου αιώνα.

Έχοντας υπόψη την ανάγκη διαμόρφωσης ενός πλαισίου κοινής αντίληψης περί ζητημάτων ερευνητικής μεθοδολογίας, αλλά και κατανόησης, των σύνθετων πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που χαρακτηρίζουν τις ιστορικές μεταβολές κάθε εποχής, η προετοιμασία των φοιτητών κινήθηκε σε πολλαπλά επίπεδα μέχρι τη διαμόρφωση της τελικής σύνθεσης της ομάδας. Συγκεκριμένα, σε εβδομαδιαία βάση λειτούργησε εργαστήριο όπου συζητούνταν διεξοδικά ζητήματα έρευνας πεδίου, καταγραφής, ταξινόμησης, αλλά και εμβάθυνσης στα ειδικά ιστορικά χαρακτηριστικά της πόλης και της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής.[1] Προϊόντος του χρόνου, οι δράσεις επεκτάθηκαν σε εφαρμοσμένη επιτόπια έρευνα σε δημόσια αρχεία, όπως στη Δημοτική Βιβλιοθήκη και στη Βιβλιοθήκη του Α.Π.Θ. Ταυτόχρονα, οργανώθηκαν επισκέψεις σε ανάλογες εκθέσεις τοπικών φορέων, από όπου προέκυψαν γόνιμες συζητήσεις και ανταλλαγές απόψεων. Στο ίδιο πλαίσιο, έγινε έρευνα στο πλούσιο και πολυποίκιλο προσωπικό ιστορικό αρχείο του κ. Γιώργου Κωνσταντινίδη, ο οποίος είχε την ευγενή καλοσύνη να παραχωρήσει τη σχετική άδεια.

Ειδικά στο ζήτημα της αποδελτίωσης του Τύπου,[2] η μεθοδολογία ακολούθησε τη λογική μιας ενδελεχούς και ταυτόχρονα ολιστικής προσέγγισης προκειμένου να υπάρχει η δυνατότητα ιστορικής εμβάθυνσης σε οπτικές «καθημερινότητας» και «νοοτροπίας» (πρβλ. Bohlman 1997: 150-151), όσο και ευρύτερων πολιτισμικών συμφραζόμενων. Στο πλαίσιο αυτό, οι λέξεις-κλειδιά οι οποίες ανταποκρίνονται στην παραπάνω λογική εξυπηρετώντας παράλληλα την ταξινόμηση του υλικού πέραν της ημεροχρονολογίας και του αριθμού φύλλου καθορίστηκαν ενδεικτικά ως εξής: διασκέδαση, έθιμα, κινηματογράφος, φιλαρμονικές, στρατιωτικές μπάντες, θέατρο, μουσικό θέατρο, θέατρο σκιών, διαφήμιση, εκπαίδευση, χοροδιδασκαλεία, χοροεσπερίδες, μουσικά σύνολα, συναυλίες, πανηγύρια, καφενεία, ωδικά καφενεία, αστική συγκοινωνία, οδικό και ατμοπλοϊκό δίκτυο, γενικές πληροφορίες.

Εκτός του Τύπου, το υλικό το οποίο κλήθηκε να διαχειριστεί η ομάδα υπήρξε ευρύ

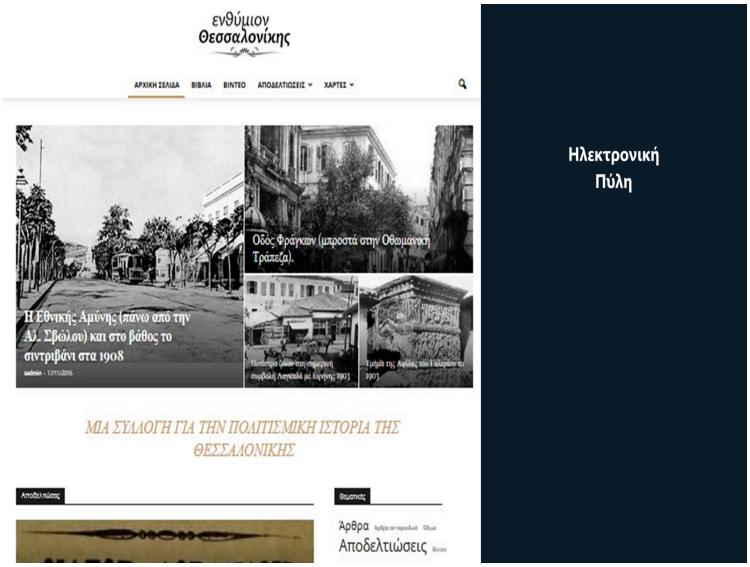
[1] Για πρακτικούς λόγους, ως ιστορικό σημείο αναφοράς στην πρώτη φάση της έρευνας τέθηκε το διάστημα από τα τέλη του 19ου αι. μέχρι το 1912.

[2] Τα σχετικά χωρία αποδελτιώνονται σε μονοτονικό σύστημα, ακολουθώντας παράλληλα την αρχική ορθογραφία.

και σύνθετο. Για το λόγο αυτό και κάθε μέλος ανέλαβε παράλληλα με το τεράστιο έργο των αποδελτιώσεων και μια επιμέρους θεματική. Οι τακτικές συναντήσεις αποτέλεσαν και εδώ ένα εργαλείο διατήρησης της συνοχής, συστηματοποίησης και επικαιροποίησης των ερευνητικών πρακτικών και αποτελεσμάτων, σε συνάρτηση με την αντιμετώπιση των κατά περίπτωση αναφυόμενων προβλημάτων και δυσκολιών. Ειδικότερα, τα μέλη της ομάδας ανέλαβαν τις παρακάτω δράσεις:

Η κ. Κασσιανή Βαμβαδλιώτη συνέβαλε στο συντονισμό της ερευνητικής ομάδας και τη διαχείριση και αποθήκευση του πρωτογενούς υλικού. Η κ. Γεωργία Καραντώνη ανέλαβε την έρευνα και κωδικοποίηση των διαδικτυακών πηγών και του αντίστοιχου, ελεύθερα διαθέσιμου, οπτικοακουστικού υλικού. Η κ. Εβίτα Κουτή τον εντοπισμό και κωδικοποίηση της σχετικής με την ευρύτερη πολιτισμική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης βιβλιογραφίας. Η κ. Αλεξία Κοψαλή τον εντοπισμό και κωδικοποίηση του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της Θεσσαλονίκης. Η κ. Χρυσή Κυρατσού την καταχώριση σε ειδική φόρμα των αποδελτιώσεων του Τύπου. Εκτός της παραπάνω βασικής ομάδας, η κ. Δέσποινα Καλογιάννη ανέλαβε τη μελέτη και κωδικοποίηση του σχετικού ιστοριοδιφικού έργου του Κώστα Τομανά και η κ. Θάλεια Παρασκευοπούλου τη φωτογράφηση αρχειακού υλικού και τον εντοπισμό σχετικών διπλωματικών εργασιών και διατριβών στο Α.Π.Θ.

Η συγκέντρωση ενός κρίσιμου όγκου δεδομένων, έδωσε το έναυσμα για το πέρασμα στην επόμενη φάση της συνολικής προσπάθειας, η οποία είχε να κάνει ακριβώς με την πρόκληση της ψηφιακής διάθεσης του υλικού. Με την αφορμή αυτή, και στο πλαίσιο ταυτόχρονα μιας αποτίμησης της πορείας της έρευνας, το Μάϊο του 2015 η Ο.Ι.Ε. υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας διοργάνωσε ημερίδα με τίτλο: *Αστικός Πολιτισμικός Μετασχηματισμός: Προς μια Ιστορική Εθνομουσικολογική Προσέγγιση (Θεσσαλονίκη, τέλη 19ου αι. – 1912)*.[3] Με αφετηρία τη συγκεκριμένη πρωτοβουλία, ο γόνιμος διάλογος που αναπτύχθηκε έφερε στην επιφάνεια μια σειρά νέων προβληματισμών ως προς το «πάντρεμα» της επιτόπιας έρευνας με την ψηφιακή οργάνωση και διάθεση των σχετικών δεδομένων.



Εικόνα 1: Μέρος της αρχικής σελίδας του δοκιμαστικού ιστότοπου της Ο.Ι.Ε.

3 Η αφίσα και το αναλυτικό πρόγραμμα (ελληνικά και αγγλικά) της ημερίδας είναι διαθέσιμα από τον ιστότοπο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. (http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/2449).

Έχοντας υπόψη το παραπάνω πλαίσιο και με δεδομένη την απόφαση να κινηθούμε σε κατεύθυνση που θα αποφέρει πρακτικά υλοποιήσιμες λύσεις στις τρέχουσες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες,[4] καλούμαστε με τη δημιουργία της συλλογής για την πολιτισμική ιστορία της Θεσσαλονίκης να απαντήσουμε πειστικά στα παρακάτω ερωτήματα: Πώς μπορούμε να δώσουμε σε ανεξάρτητους παρόχους περιεχομένου τη δυνατότητα να οργανώσουν τις συλλογές τους με ευκολία, χωρίς μεγάλο κόστος και με δυνατότητες διαλειτουργικότητας;[5] Πώς μπορούμε να προσφέρουμε εργαλεία λογισμικού που να εγγυώνται την εύκολη συντήρησή τους μέσα στο χρόνο και άρα την μακρά βιωσιμότητα των συλλογών;

Αυτή τη στιγμή υπάρχουν πολλοί οργανισμοί, σύλλογοι και ιδιώτες που διαθέτουν πολιτισμικές συλλογές, αρχεία τραγουδιών και μουσικής πληροφορίας, που στην πλειονότητά τους παραμένουν σε αναλογική ή ψηφιακή μορφή αναξιοποίητα, ή έχουν ψηφιοποιηθεί σε ένα κλειστό σύστημα πριν πολλά χρόνια και έχουν βρεθεί σε τέλμα, επειδή οι διαχειριστές τους δεν έχουν την τεχνογνωσία ή την οικονομική δυνατότητα για την διάσωση και διάθεσή τους. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται σε έντονο βαθμό στην Ελληνική επικράτεια.

Η λύση που προτείνεται σε αυτά τα προβλήματα είναι η ελεύθερη παροχή λογισμικού με μακρύ ορίζοντα συντήρησης και ένας τρόπος για να το πετύχουμε αυτό είναι να βασιστούμε σε μια ευρέως διαδεδομένη πλατφόρμα ανοιχτού κώδικα.[6] Με αυτό τον τρόπο αξιοποιούμε όλα τα πλεονεκτήματα της πλατφόρμας, δηλαδή συχνές αναβαθμίσεις ασφαλείας, περιοδικές αναβαθμίσεις λειτουργικότητας αλλά με προς τα πίσω συμβατότητα στις καλές πρακτικές προγραμματισμού, ενώ ταυτόχρονα ο κάθε διαχειριστής μπορεί να χρησιμοποιήσει το ελεύθερο λογισμικό της κοινότητας ανάπτυξης εφαρμογών της πλατφόρμας για να προσδώσει ειδικά χαρακτηριστικά στη συλλογή του.

Η μεγαλύτερη, διεθνώς, πλατφόρμα διαχείρισης περιεχομένου είναι το WordPress.[7] Ξεκίνησε ως ένα απλό λογισμικό για ιστολόγια (Henry Jenkins 2002) και εξελίχτηκε σε ένα πανίσχυρο περιβάλλον ανάπτυξης εφαρμογών διαδικτύου (Fitz-Gerald & Leach 2011). Συντηρείται από μια τεράστια κοινότητα ανάπτυξης λειτουργικών μονάδων[8] με τη συμμετοχή και μεγάλων εταιριών ανάπτυξης λογισμικού, με τις οποίες μπορεί κανείς με μικρό κόστος να πετύχει μεγάλη ολοκλήρωση στον τρόπο διάθεσης της πληροφορίας. Είναι πολύ εύχρηστο και ευέλικτο, προσφέρει σύστημα διαχείρισης πολυμεσικών δεδομένων, είναι πλήρως συμβατό με τα πρότυπα του W3C[9] και «μιλά» εβδομήντα γλώσσες. Τα κύρια πλεονεκτήματα του συστήματος, που το καθιστούν ιδιαιτέρως ελκυστικό για μια συλλογή σαν αυτή που μελετούμε μπορούν να συνοψιστούν στα παρακάτω:

Έχει πολύ μικρό κύκλο εκμάθησης και φιλικό περιβάλλον χρήσης. Οι ερευνητές

[4] Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι σε όλη τη διάρκεια του ερευνητικού προγράμματος το σύνολο των μελών εργάζεται αφιλοκερδώς. Τα δε βασικά μέλη της παρούσας ομάδας έχουν ήδη αποφοιτήσει, ενώ δύο εξ αυτών παρακολουθούν μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών.

[5] Διαλειτουργικότητα (interoperability) είναι η δυνατότητα ενός προϊόντος ή συστήματος - του οποίου οι διεπαφές είναι πλήρως, δημόσια τεκμηριωμένες - να συνδέεται και να λειτουργεί με άλλα προϊόντα ή συστήματα, χωρίς περιορισμούς στην πρόσβασή τους ή φραγμούς στην υλοποίηση.

[6] https://opensource.org/ Λογισμικό ανοικτού κώδικα είναι κάθε λογισμικό ο πηγαίος κώδικας του οποίου είναι διαθέσιμος σε τρίτους για αξιοποίηση με βάση κάποια άδεια χρήσης.

[7] https://wordpress.org/

[8] Οι λειτουργικές μονάδες (plugins) είναι πρόσθετος κώδικας που επεκτείνει την κύρια λειτουργικότητα ενός συστήματος.

[9] Το W3C (https://www.w3.org) είναι ένας διεθνής οργανισμός που έχει την ευθύνη για την ανάπτυξη των προτύπων στο διαδίκτυο.

χρειάστηκαν μια παρουσίαση τριάντα λεπτών για να αρχίσουν αυτόνομα τη διαδικασία προσθήκης εγγραφών στο σύστημα. Η οθόνη προσθήκης και επεξεργασίας μιας εγγραφής έχει την αίσθηση ενός επεξεργαστή κειμένου, με αποτέλεσμα οι μη εξειδικευμένοι συντάκτες και ερευνητές να μην συναντούν ιδιαίτερες δυσκολίες.

Υποστηρίζει πολλαπλά περιβάλλοντα και ρόλους χρηστών. Η πλατφόρμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από όλα τα λειτουργικά συστήματα που διαθέτουν οι τελικοί χρήστες, ακόμη και από υπολογιστές χειρός και έξυπνα τηλέφωνα. Για παράδειγμα ένας ερευνητής που ανακαλύπτει ένα ενδιαφέρον στοιχείο σε μια βιβλιοθήκη ή ένα παλαιοπωλείο, μπορεί να εισάγει εγγραφή (με φωτογραφικό υλικό) χρησιμοποιώντας το κινητό του τηλέφωνο χωρίς να απομακρυνθεί από το πεδίο και σε πραγματικό χρόνο. Επίσης, υποστηρίζονται διαφορετικά επίπεδα χρηστών με διαφορετικά δικαιώματα, ώστε να εξασφαλίζεται η ασφάλεια του συστήματος και η σωστή ροή διαδικασιών σε μια ομάδα χρηστών.

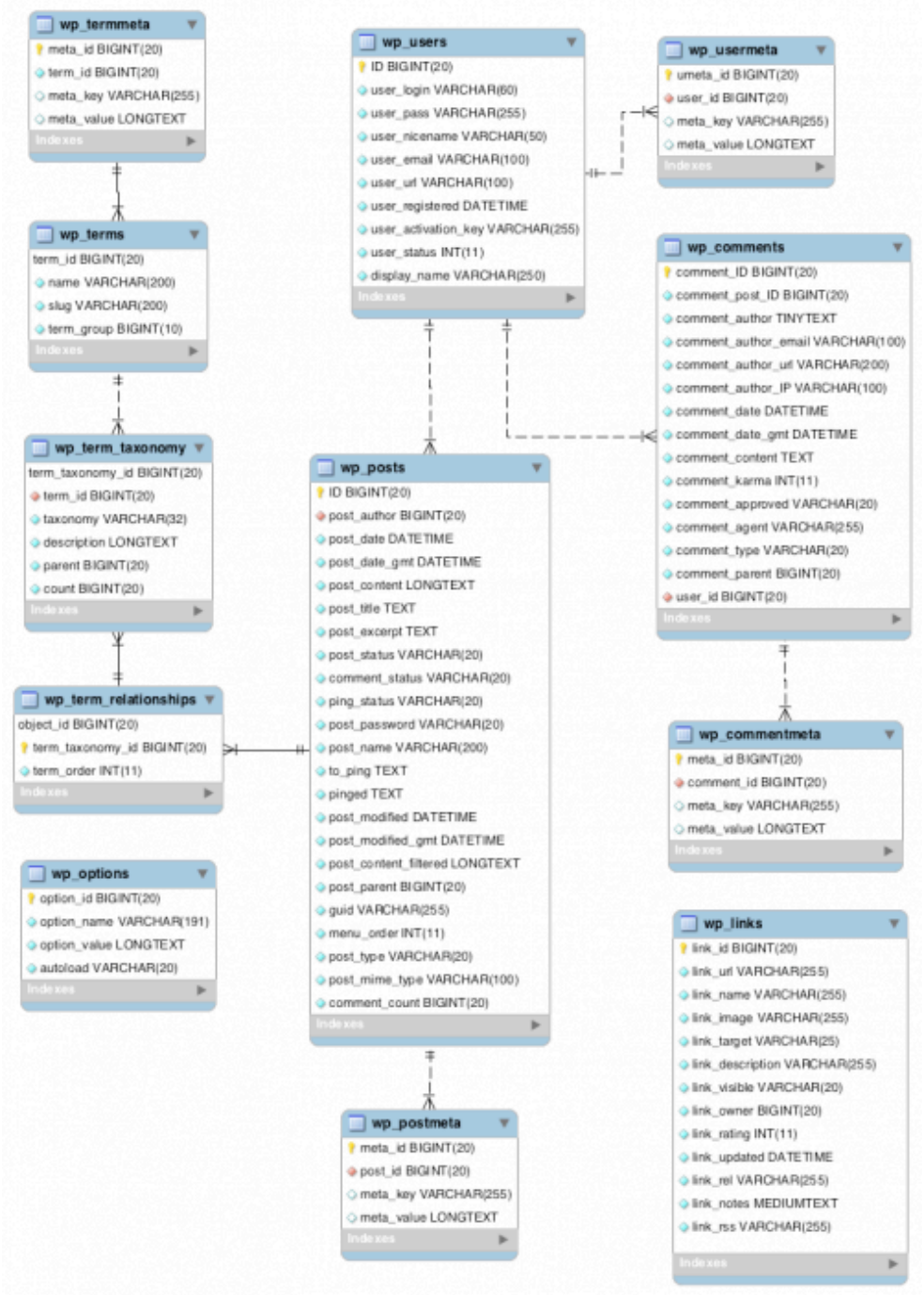
Παρουσιάζει μεγάλη ευελιξία και επεκτασιμότητα. Το μοντέλο δεδομένων του είναι πολύ απλό και έξυπνα οργανωμένο (Εικόνα 2: Διάγραμμα ΒΔ WordPress), με τρόπο που να προάγει την εύκολη επεκτασιμότητα με πρόσθετα στοιχεία λογισμικού (WordPress n.d.-a). Οι ενστάσεις για την αποδοτικότητα της οντολογίας της βάσης δεδομένων του σε περιβάλλοντα με μεγάλες υπολογιστικές απαιτήσεις λαμβάνονται υπόψη και παραβλέπονται εύκολα στις περισσότερες περιπτώσεις υπέρ των πολλών πλεονεκτημάτων που συνήθως επικρατούν στην πλειονότητα των υλοποιήσεων. Χρησιμοποιούνται δώδεκα συνολικά πίνακες, εκ των οποίων οι δύο αποθηκεύουν την κύρια πληροφορία. Οι ταξινομήσεις, ιεραρχικές και μη (πρβλ. Hedden 2010), αποθηκεύονται σε άλλους δύο πίνακες και με τον τρόπο αυτό διευκολύνονται οι ερωτήσεις, για τις οποίες μάλιστα υπάρχει και έτοιμος μηχανισμός στον πυρήνα του συστήματος. Υποστηρίζει όλα τα σύγχρονα πρότυπα διεπαφών όπως είναι το REST API[10] (WordPress 2016) και η αρχιτεκτονική του (WordPress n.d.-b) επιτρέπει την εύκολή δημιουργία λειτουργικών μονάδων λογισμικού που συμπληρώνουν τις βασικές του δυνατότητες στην κατεύθυνση που είναι κάθε φορά αναγκαίο.

Διεθνώς, το WordPress βρίσκεται σήμερα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος στο πλαίσιο ανάλογων εφαρμογών. Η κοινότητα των βιβλιοθηκών (Jones & Farrington 2011) και των μουσείων[11] αξιολογεί τα πλεονεκτήματα της πλατφόρμας και διερευνά την χρήση της στην παραγωγή. Για τη χρήση σε μουσειακές συλλογές έχει μάλιστα ήδη δημιουργηθεί μια λειτουργική μονάδα[12] συμβατή με πολλούς παρόχους δεδομένων από μια εταιρεία στο Ηνωμένο Βασίλειο που ειδικεύεται στην διαχείριση πολιτισμικής πληροφορίας.

[10] Rest API: Representational State Transfer Application Programming Interface.

[11] http://wpformuseums.com/ Ιστοτόπος της Thirty8 digital για την αξιοποίηση του WordPress στην κοινότητα των μουσείων.

[12] http://cultureobject.co.uk/ Λειτουργική μονάδα διαχείρισης μουσειακών συλλογών σε περιβάλλον WordPress.



Εικόνα 2: Διάγραμμα ΒΔ WordPress

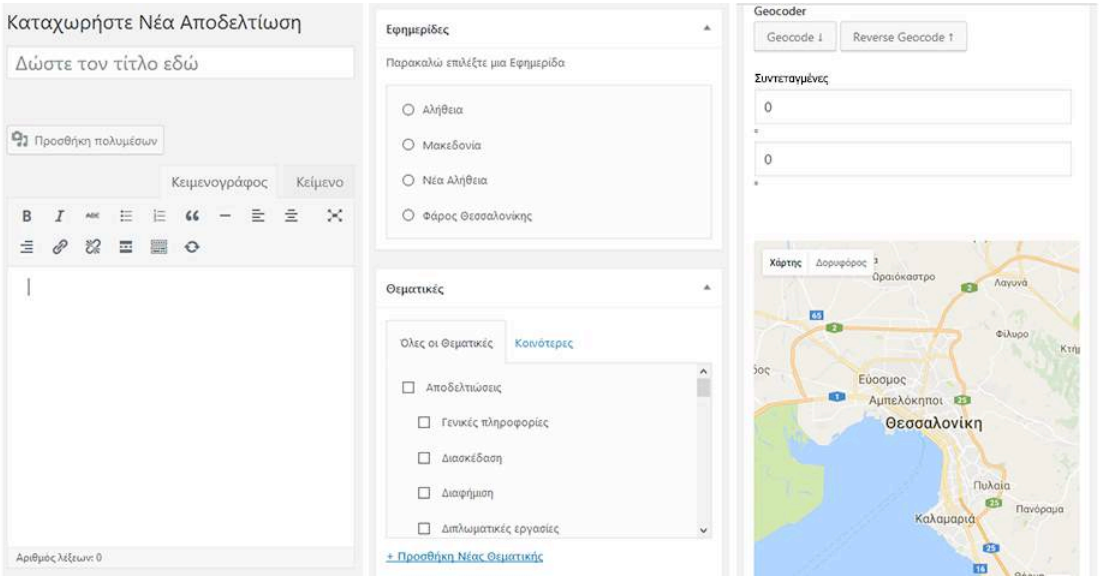
Το WordPress προσφέρει μεγάλες δυνατότητες εικαστικής ολοκλήρωσης. Κάθε υλοποίηση συλλογής μπορεί να είναι απολύτως ξεχωριστή και να ανταποκρίνεται στο ύφος του περιεχομένου και του θέματος που παρουσιάζεται κάθε φορά. Λειτουργικά στοιχεία του περιβάλλοντος της διεπαφής χρήστη (μενού επιλογών, ανταπόκριση σε διαφορετικά μεγέθη οθονών κλπ.) καθορίζονται κάθε φορά περισσότερο από την μόδα της εποχής, παρά από τους περιορισμούς που θέτει η ίδια η πλατφόρμα.

Επιπρόσθετα, είναι ανοικτό λογισμικό. Ως ανοικτό λογισμικό προσφέρεται δωρεάν και χωρίς κοστοβόρες άδειες χρήσης. Ο πυρήνας του δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο ιδιοκτήτη αλλά βρίσκεται υπό την ευθύνη της διεθνούς κοινότητας που το συντηρεί και

το βελτιώνει συνεχώς. Η κοινότητα αυτή είναι πολύ μεγάλη και ενεργή. Έτσι ο κίνδυνος το λογισμικό να μην είναι ξαφνικά διαθέσιμο από την δημιουργό του είναι ανύπαρκτος. Δεκάδες χιλιάδες προγραμματιστές σε όλο τον πλανήτη ασχολούνται με την εξέλιξη του πυρήνα, καθώς και την παραγωγή λειτουργικών μονάδων που μπορούν να καλύψουν δωρεάν πολλές από τις ανάγκες των χρηστών. Και επειδή όλη η γνώση γύρω από την πλατφόρμα είναι ευρέως διαθέσιμη, είναι απλή η παραγωγή εξειδικευμένων επεκτάσεων για τις ειδικές λειτουργίες που θα χρειαστούμε σε μια πολιτισμική συλλογή.

Για τις ανάγκες της μελέτης και για την εξυπηρέτηση του υλικού στο οποίο έχει αρχικά προσανατολιστεί η ομάδα δημιουργήθηκαν δύο πρόσθετες λειτουργικές μονάδες: η συλλογή αποδελτιώσεων και η συλλογή φωτογραφιών.

Η λειτουργική μονάδα αποδελτιώσεων δημιουργήθηκε για να διευκολύνει την εισαγωγή αποδελτιώσεων εφημερίδων, βιβλίων και περιοδικών στη συλλογή μας από τα μέλη της ομάδας (Εικόνα 3: Καταχώρηση Νέας Αποδελτίωσης). Υλοποιήθηκε σύμφωνα με όσα καθορίζουν οι καλές πρακτικές της πλατφόρμας, υποστηρίζει όλες τις τελευταίες εκδόσεις του πυρήνα και αναβαθμίζεται ανεξάρτητα από αυτόν. Προσφέρει τις ακόλουθες δυνατότητες για την κάθε αποδελτίωση: Τίτλο, κείμενο, ημερομηνία δημοσίευσης, κατάλογο εφημερίδων από τις οποίες επιλέγεται μία, ιεραρχικό κατάλογο θεματικών από τις οποίες επιλέγεται μία ή περισσότερες, λέξεις κλειδιά από τις οποίες επιλέγεται μία ή περισσότερες ή δημιουργούνται νέες, εικόνα αποδελτίωσης, περίληψη αποδελτίωσης και γεωγραφικό προσδιορισμό που προκύπτει από το περιεχόμενο της αποδελτίωσης. Η δυνατότητα γεωγραφικού προσδιορισμού χρησιμοποιεί το Google Maps API (Google Inc. 2012) και μπορεί να προσδιορίσει συντεταγμένες από δεδομένη διεύθυνση ή αντίστροφα να δεχθεί συντεταγμένες για τον καθορισμό του σημείου.

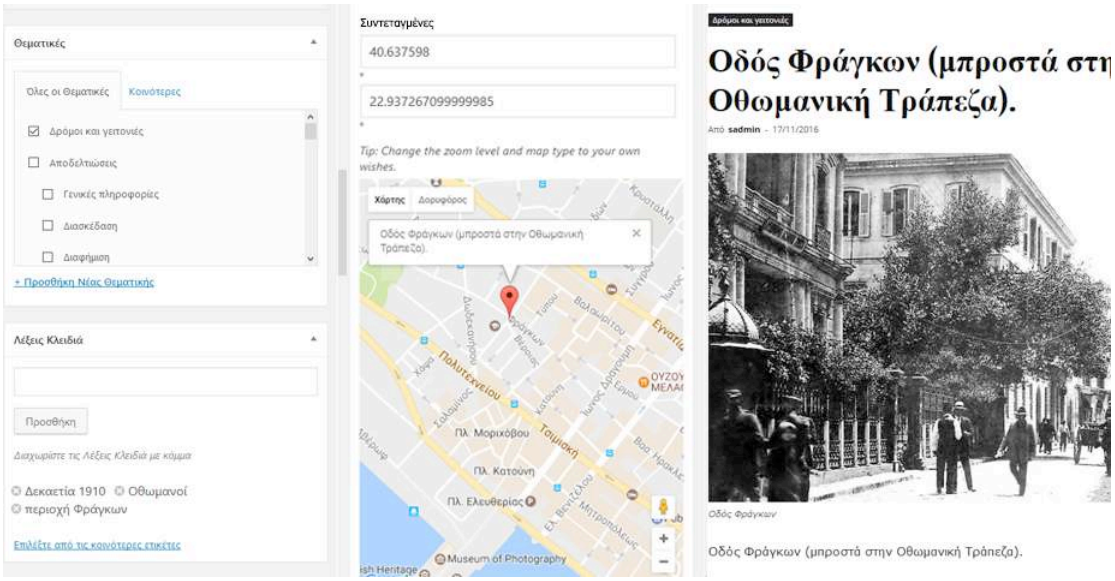


Εικόνα 3: Καταχώρηση Νέας Αποδελτίωσης

Η λειτουργική μονάδα φωτογραφιών δημιουργήθηκε για να διευκολύνει την εισαγωγή φωτογραφικών αρχείων στο σύστημα (Εικόνα 4: Επεξεργασία Καταχώρησης Φωτογραφίας). Η κάθε φωτογραφία μπορεί να φέρει μια σειρά από μεταδεδομένα[13] όπως: τίτλο φωτογραφίας, κείμενο σχολίων για τη φωτογραφία, ημερομηνία

[13] Μεταδεδομένα (metadata): δεδομένα που περιγράφουν άλλα δεδομένα.

δημοσίευσης, ιεραρχικό κατάλογο θεματικών από τις οποίες επιλέγεται μία ή περισσότερες, λέξεις κλειδιά από τις οποίες επιλέγεται μία ή περισσότερες ή δημιουργούνται νέες, προσδιορισμό αρχείου εικόνας της φωτογραφίας και γεωγραφικό προσδιορισμό που προκύπτει από το περιεχόμενο της φωτογραφίας ή τα σχόλια που είναι σημειωμένα στην πίσω όψη ή τα μεταδεδομένα που συνοδεύουν την φωτογραφία από τη συλλογή προέλευσης. Η δυνατότητα γεωγραφικού προσδιορισμού είναι η ίδια που χρησιμοποιείται στις αποδελτιώσεις.



Εικόνα 4: Επεξεργασία Καταχώρησης Φωτογραφίας

Στη συλλογή χρησιμοποιούνται δύο κύρια είδη ταξινομήσεων: ιεραρχικές και μη ιεραρχικές ταξινομήσεις. Οι ιεραρχικές ταξινομήσεις δημιουργούν μια οργάνωση οντοτήτων και δηλώνουν κάθετες μεταξύ αυτών συσχετίσεις με την έννοια της κληρονομικότητας. Οι οντότητες των πιο κάτω επιπέδων κληρονομούν τις ιδιότητες των πιο πάνω (αποτελούν υποσύνολό τους). Στην συλλογή χρησιμοποιούνται αυτή τη στιγμή δύο διαφορετικές ιεραρχικές ταξινομήσεις. Η πρώτη είναι η ταξινόμηση των εφημερίδων, που περιλαμβάνει έναν κατάλογο των εφημερίδων της Θεσσαλονίκης της εποχής και εξυπηρετεί λειτουργικά την οργάνωση των αποδελτιώσεων ανά εφημερίδα. Η δεύτερη είναι η ταξινόμηση των θεματικών ενοτήτων, η οποία οργανώνει τις πληροφορίες των εγγραφών σε κατηγορίες περιεχομένου. Κάθε εγγραφή μπορεί να συνδέεται ταυτόχρονα με μία ή περισσότερες θεματικές ή υποθεματικές. Ένας ενδεικτικός κατάλογος των θεματικών ταξινομήσεων της συλλογής είναι ο ακόλουθος (Πίνακας 1: Θεματικές):

Διασκέδαση	Μουσικοί- τραγουδιστές
Διαφήμιση	Οπερέτα
Έθιμα	Στρατιωτικές μπάντες-Φιλαρμονικές
Εκπαίδευση	Συγκοινωνία
Θέατρο	Συναυλίες
Θέατρο σκιών	Χοροδιδασκαλεία
Κινηματογράφος	Χοροεσπερίδες
Μουσική παιδεία	Ωδικά καφενεία

Πίνακας 1: Θεματικές

Οι μη ιεραρχικές ταξινομήσεις δημιουργούν μια οριζόντια οργάνωση οντοτήτων, με την έννοια ότι τα μέλη μιας ταξινόμησης έχουν όλα την ιδιότητα που τους αναθέτει αυτή τη ταξινόμηση. Στη συλλογή οι ταξινομήσεις αυτές ονομάζονται λέξεις-κλειδιά (keywords) και ορίζονται από τα μέλη της ομάδας που έχουν την ευθύνη της επεξεργασίας των εγγραφών ανάλογα με τις πληροφορίες κάθε δεδομένου που εισάγεται στο σύστημα. Έτσι μια εγγραφή μπορεί να έχει ως ιδιότητα μία ή περισσότερες λέξεις-κλειδιά. Στην έξοδο του συστήματος παρέχεται μεταξύ άλλων στους χρήστες η δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν ένα σύννεφο όρων θεματικών περιοχών και λέξεων-κλειδιών. Οι πιο δημοφιλείς όροι εμφανίζονται σε μεγαλύτερο μέγεθος και έτσι ο χρήστης έχει και μια ποσοτική αίσθηση του καταλόγου (Εικόνα 5: Σύννεφο θεματικών & λέξεων κλειδιών).



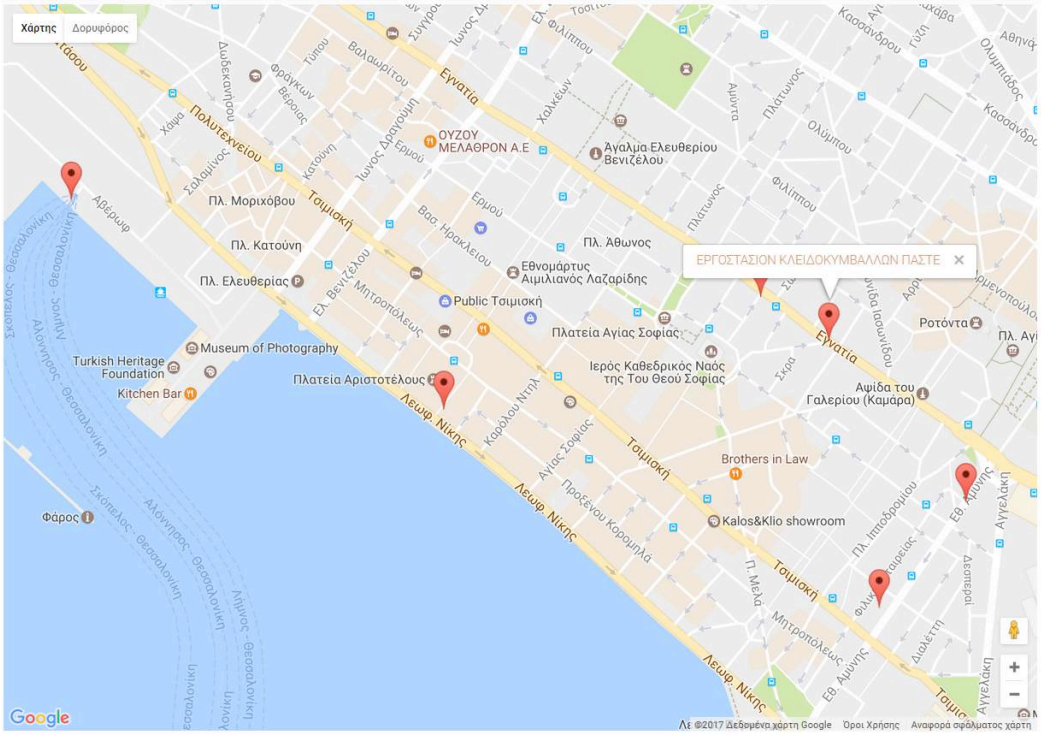
Εικόνα 5: Σύννεφο θεματικών & λέξεων κλειδιών

Η οργάνωση της πληροφορίας στη συλλογή μας οδήγησε στην απόφαση να δώσουμε κοινές θεματικές και λέξεις κλειδιά τόσο στις αποδελτιώσεις όσο και στις φωτογραφίες. Αυτό σημαίνει στην πράξη ότι ο ερευνητής έχει τη δυνατότητα να επιλέξει μέσα από ένα κοινό αποθετήριο όρων κατά την επεξεργασία όλων των ειδών εγγραφών της συλλογής και, με τον τρόπο αυτό, να διασυνδέσει απλά. αλλά σε πολλά

επίπεδα, τα διαφορετικά είδη εγγραφών.[14] Αντίστοιχα, με την μεθοδολογία αυτή μπορούμε να προσφέρουμε καλύτερες υπηρεσίες αναζήτησης και διάθεσης της πληροφορίας στον τελικό χρήστη. Συνδυάζοντας ταυτόχρονα θεματικές και λέξεις-κλειδιά οι επισκέπτες της πύλης μπορούν να επικεντρώσουν αποτελεσματικότερα την αναζήτησή τους στα δεδομένα της συλλογής και να εντοπίσουν την πληροφορία που τους ενδιαφέρει πιο γρήγορα. Επίσης τα νέφη θεματικών όρων και λέξεων-κλειδιών δίνουν στον χρήστη μια πρώτη εικόνα του υλικού και τον διευκολύνουν να προσανατολιστεί σε μια κατεύθυνση περιεχομένου.

Οι γεωγραφικοί προσδιορισμοί που εισάγονται για κάθε εγγραφή (αποδελτίωσης, φωτογραφίας κλπ.) επιτρέπουν τη δημιουργία χαρτών, που τοποθετούν στον σημερινό χώρο της πόλης τα δεδομένα που παρουσιάζονται στη συλλογή. Αξιοποιώντας αυτά τα στοιχεία έχουμε μέχρι στιγμής δημιουργήσει δύο τέτοιους χάρτες: έναν γενικό πολιτισμικό χάρτη και έναν ειδικότερο φωτογραφικό.

Ο πολιτισμικός χάρτης (Εικόνα 6: Πολιτισμικός χάρτης) χωροθετεί εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα παραστάσεις στο θέατρο «Ολύμπιον» και στο θέατρο του κήπου της «Ενώσεως», ή συναυλίες του «Ομίλου Φιλομούσων». Επίσης, χώρους με μουσικό ενδιαφέρον όπως το «Εργοστάσιο Κλειδοκυμβάλων Παστέ» και το «κατάστημα μουσικών οργάνων αδελφών Πολυμέρου», αλλά και τοποθεσίες με γενικό κοινωνικό και οικονομικό ενδιαφέρον για την πόλη όπως οι αγορές και το λιμάνι της πόλης.



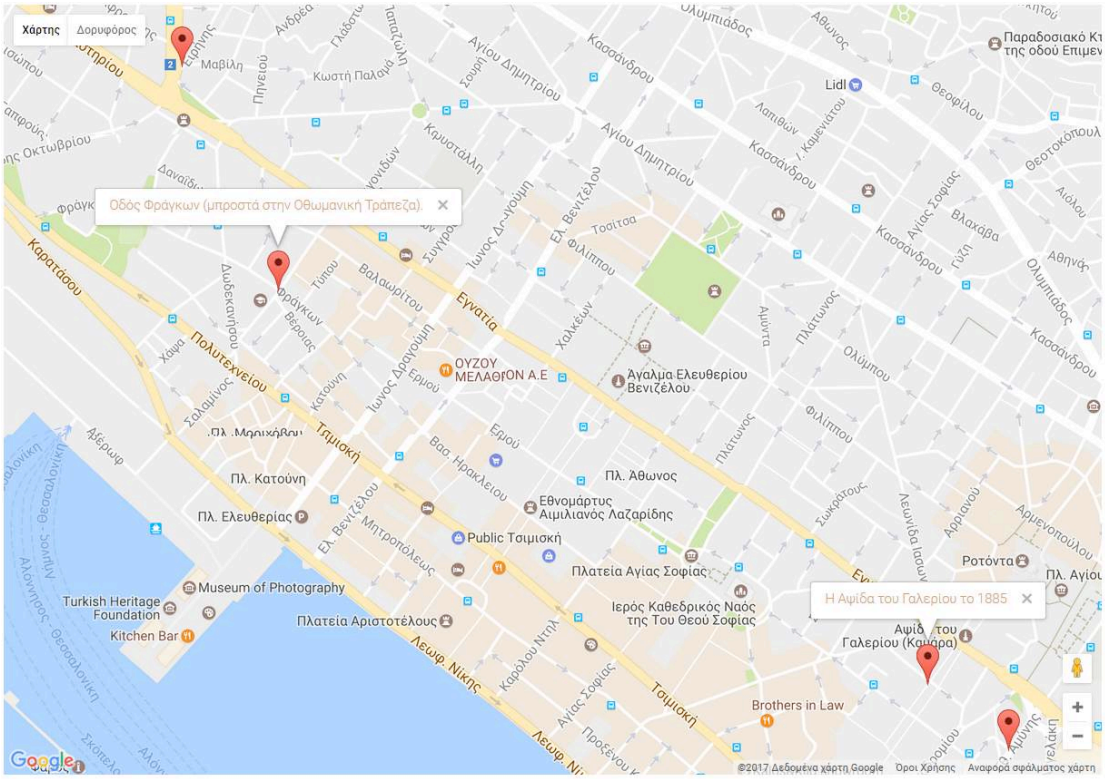
Εικόνα 6: Πολιτισμικός χάρτης

Ο φωτογραφικός χάρτης (Εικόνα 7: Φωτογραφικός χάρτης) αποτελεί μια προσπάθεια απεικόνισης της Θεσσαλονίκης στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα. Κάθε φωτογραφία της συλλογής έχει το αντίστοιχο σημείο της στον χάρτη και

[14] Το γεγονός αυτό οδήγησε στην επανεξέταση και επικαιροποίηση του τρόπου της αρχικής συλλογής – αποδελτίωσης, ώστε να διευκολύνεται αντίστοιχα η καταχώρηση στη βάση δεδομένων. Πριν από την καταχώρησή τους στην ηλεκτρονική βάση, τα δεδομένα καταγράφονται σε ανά περίπτωση κατάλληλα διαμορφωμένους πίνακες Word ή/και Excel.

αντίστροφα κάθε πινέζα (pin, χωροθετημένο σημείο) του χάρτη προσφέρει έναν σύνδεσμο στην εκάστοτε φωτογραφία, ανοίγοντας με άλλα λόγια ένα παράθυρο στο παρελθόν του χάρτη της πόλης.

Οι φωτογραφίες από την συλλογή του Βαγγέλη Κώστογλου,[15] που ενσωματώνουμε με την ευγενική του παραχώρηση, διασυνδέονται κατά την επεξεργασία των πληροφοριών με τις εγγραφές των αποδελτιώσεων και των υπολοίπων ευρημάτων, δημιουργώντας ένα ζωηρό ιστό πληροφορίας για την πολιτισμική ιστορία της πόλης.



Εικόνα 7: Φωτογραφικός χάρτης

Με την δημιουργία της συλλογής αυτής για την πολιτισμική ιστορία της Θεσσαλονίκης, επιχειρήσαμε να δώσουμε μια πειστική απάντηση στα κύρια ερευνητικά ερωτήματα που θέσαμε εξαρχής: δημιουργήσαμε ένα απλό στη χρήση εργαλείο λογισμικού, βασισμένο στην πλατφόρμα διαχείρισης περιεχομένου και ανάπτυξης διαδικτυακών εφαρμογών, WordPress. Ο πυρήνας του εργαλείου αναβαθμίζεται αυτόματα στο επίπεδο της ασφάλειας με την έκδοση των σχετικών διορθωτικών λογισμικών και χειροκίνητα σε κάθε μεγάλη αναβάθμιση της πλατφόρμας. Οι εγγραφές στο σύστημα και τα νέα λειτουργικά στοιχεία που προστέθηκαν, ακολουθούν τις καλές πρακτικές ανάπτυξης κώδικα της πλατφόρμας και με τον τρόπο αυτό εξασφαλίζεται η μακρόχρονη βιωσιμότητα της λύσης χωρίς μεγάλες προγραμματιστικές παρεμβάσεις. Το σύστημα υποστηρίζει ένα σύγχρονο Rest API που παρέχει ένα εύκολο σύνολο από σημεία εξόδου,[16] που δίνουν τη δυνατότητα να έχουμε πρόσβαση στα δεδομένα της συλλογής μέσω ενός απλού μορφότυπου δεδομένων JSON (JSON orantization 1999), περιλαμβάνοντας χρήστες, εγγραφές, ταξινομήσεις και όλες γενικά τις πληροφορίες της

[15] «Φωτογραφίες της Θεσσαλονίκης», συλλογή Βαγγέλη Κώστογλου. (http://thessaloniki.photos.vagk.gr)

[16] HTTP Endpoint: Η διεύθυνση URL όπου είναι δυνατή η προσπέλαση μιας διαδικτυακής υπηρεσίας από μια εξωτερική εφαρμογή. Η ίδια διαδικτυακή υπηρεσία μπορεί να έχει πολλά σημεία εξόδου που να ανταποκρίνονται σε διαφορετικές ανάγκες ή πρωτόκολλα επικοινωνίας.

συλλογής.

Η συλλογή εμπλουτίζεται συνεχώς με νέο υλικό από την Ομάδα Ιστορικής Εθνομουσικολογίας και οι νέες εγγραφές επεξεργάζονται κατάλληλα ώστε να διασυνδέονται με τα υπάρχοντα δεδομένα. Απώτερος στόχος είναι η συλλογή να δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα του πολιτισμικού γίγνεσθαι της Θεσσαλονίκης ξεκινώντας από τα τέλη του 19ου αιώνα και καταλήγοντας στο παρόν.

Βιβλιογραφία

Bohlman, Philip V. (1997). "Fieldwork in the Ethnomusicological Past". Στο: Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley, (επιμ.), Shadows in the Field, Oxford University Press, New York – Oxford, 139-162

Fitz-Gerald, S. J., & Leach, J. (2011). Smashing WordPress: Beyond the Blog. International Journal of Information Management.

https://doi.org/10.1016/j.ijinfomgt.2010.11.003

Google Inc. (2012). Google Maps API Web Services. Management Science.

Hedden, H. (2010). Taxonomies and the Information User. Information Outlook.

Henry Jenkins. (2002). Blog This. MIT Technology Review. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2017 από τον ιστότοπο: https://www.technologyreview.com/s/401372/blog-this/

Jones, K. M. L., & Farrington, P.-A. (2011). WordPress as Library CMS. American Libraries, 42(5/6), 34.

JSON orantization. (1999). JSON.

WordPress. (n.d.-a). WordPress Database Model. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2017 από τον ιστότοπο: https://codex.wordpress.org/Database_Description

WordPress. (n.d.-b). WordPress Post Types. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2017 από τον ιστότοπο: https://codex.wordpress.org/Post_Types

WordPress. (2016). WP Rest API. Ανακτήθηκε στις 29 Απριλίου 2017 από τον ιστότοπο: http://v2.wp-api.org/

Η επίδραση της ιδιωτικής συμμετοχής στη δημόσια: η σπουδαιότητα της ακρόασης με ηλεκτρονικά μέσα για το ελληνικό κοινό κλασικής μουσικής και όπερας

Ναυσικά Χατζηχρήστου

Εισαγωγή – Διεθνή δεδομένα συμμετοχής του φιλόμουσου κοινού

Στόχο της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η ανάδειξη της σχέσης μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας συμμετοχής του φιλόμουσου κοινού στα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής και η εξιχνίαση των τρόπων ιδιωτικής συμμετοχής, που δύναται να οδηγήσει σε επαναπροσδιορισμό της ομάδας που παραδοσιακά νοείται ως «κοινό έντεχνης δυτικής μουσικής». Η ανάγκη μιας τέτοιας πιθανής ανακατεύθυνσης πηγάζει από την γιγάντωση του λόγου περί κρίσης στο χώρο της έντεχνης δυτικής μουσικής, όπου ένα από τα πλέον προβεβλημένα επιχειρήματα που συνηγορούν υπέρ αυτής θεμελιώνεται στη μείωση της προσέλευσης του κοινού σε ζωντανές συναυλίες ή παραστάσεις και στην ταυτόχρονη γήρανσή του.

Ένα σύντομο φυλλομέτρημα των στατιστικών δεδομένων Αμερικής και Ευρώπης πιστοποιεί του λόγου το αληθές. Πιο συγκεκριμένα, τα ποσοστά συμμετοχής του κοινού των Η.Π.Α. σε συναυλίες κλασικής μουσικής ή παραστάσεις όπερας φαίνονται στον ακόλουθο πίνακα[1]:

Η.Π.Α.	**1982**	**2008**
Κλασική Μουσική	13%	9%
Όπερα	3%	2%

Παράλληλα με τις πτωτικές τάσεις του μεγέθους του κοινού διαπιστώνονται ανοδικές σε ό,τι αφορά τις ηλικίες των ακροατών όπως προβάλλεται παρακάτω:[2]

Η.Π.Α.	**Ηλικίες**	**1982**	**2008**
Κλασική Μουσική	Κάτω των 35 ετών	38.2%	22.8%
	35 ως 59 ετών	43.9%	49.5%
	60 ετών και άνω	17.9%	27.7%
Όπερα	Κάτω των 35 ετών	31.7%	21.2%
	35 ως 59 ετών	46.8%	50.8%
	60 ετών και άνω	21.6%	28.1%

Η Ένωση Αμερικανικών Ορχηστρών, με βάση τα παρόντα δεδομένα, επισημαίνει ότι το φιλόμουσο κοινό «γερνάει με πιο γρήγορο ρυθμό από τον υπόλοιπο πληθυσμό.

[1] Mark J. Stern, *Age and Arts participation: A case against demographic destiny*, University of Pennsylvania, NEA, Research Division Report #53, σ. 34.

[2] Ό.π. σ. 38.

Μεταξύ των ετών 1982 και 2008, η μερίδα του αμερικανικού πληθυσμού που παρακολουθεί συναυλίες κλασικής μουσικής ηλικίας από 45 ετών και πάνω, έχει αυξηθεί από 40% σε 59%, σε σύγκριση με την συνολική ηλικιακή διακύμανση του γενικού πληθυσμό που για την ίδια περίοδο αυξήθηκε από 42% σε 51%».[3]

Αντίστοιχα φαινόμενα παρατηρούνται και στην Ευρώπη. Παρότι η εκδήλωση ενδιαφέροντος για τα δύο είδη μουσικής αφορά μεγάλη μερίδα του πληθυσμού στην Γερμανία, εμφανίζονται πτωτικές τάσεις στη ζωντανή συμμετοχή, ιδιαίτερα στο είδος της όπερας:

ΓΕΡΜΑΝΙΑ	2005	2015
Κλασική Μουσική	34,4%	33,5%
Όπερα, Οπερέτα, Τραγούδι	31,2%	26,6%

Στην όπερα όλες οι ηλικιακές κατηγορίες του δείγματος σημείωσαν πτώση στο ποσοστό συμμετοχής τους, με την εντονότερη να καταγράφεται σε εκείνες των 50-69 ετών (με ποσοστό γύρω στο -11%). Στα είδη της κλασικής μουσικής, επίσης μειώθηκε η συμμετοχή όλων των ηλικιακών ομάδων. Εξαίρεση αποτελούν η ομάδα των 20-29 ετών που αυξήθηκε κατά 0,5%, και η ομάδα άνω των 70 ετών που παρουσίασε αύξηση της τάξης του 2,7%, αποτρέποντας έτσι την εμφάνιση εντονότερης συνολικής μείωσης στο διάστημα των 10 ετών.[4]

Τα δεδομένα από άλλες ευρωπαϊκές χώρες με μακρόχρονη παράδοση στην έντεχνη δυτική μουσική, όπως είναι η Γαλλία και η Αγγλία, επιβεβαιώνουν το φαινόμενο της συρρίκνωσης του κοινού στο διάβα των ετών:

ΓΑΛΛΙΑ	1997[5]	2003[6]	2009[7]
Κλασική Μουσική	9%	8%	7%

ΑΓΓΛΙΑ	2001[8]	2008[9]
Κλασική Μουσική	10%	7.6%
Όπερα, Οπερέτα	6%	3.9%

[3] *Audience Demographic Research Review,* League of American Orchestras, 2009, σελ. 17 (http://www.americanorchestras.org/images/stories/knowledge_pdf/Audience_Demographic_Review.pdf). Ημερομηνία πρόσβασης: 3/2010.

[4] Deutscher Musikrat, Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ), Bonn, 11/2014, (http://www.miz.org/intern/uploads/statistik31.pdf), Ημερομηνία πρόσβασης: 12/ 2015.

[5] Olivier Donnat, Florence Livy, *Generational approach to cultural and media practices*, French Ministère de la Culture et de la Communication, Department for studies, strategic foresight and statistics – DEPS, 2007, σ. 17, (http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/actu_eng_focusocio.pdf). Ημερομηνία πρόσβασης: 4/ 2010

[6] Ό.π.

[7] *Mini Key Figures 2010 edition*, French Ministère de la Culture et de la Communication, Department for studies, strategic foresight and statistics – DEPS, 2007, σ. 13. (http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html). Ημερομηνία πρόσβασης: 5/2010

[8] Council of Europe/ERICarts*, Cultural Policies in Europe: a compendium of basic facts and trends,* UNITED KINGDOM, 2003, σ.31, (http://www.amateo.info/pages/pdf/unitedkingdom.pdf), Ημερομηνία πρόσβασης: 10/2009.

[9] Anni Oskala, Catherine Bunting, *Arts engagement in England from 2005/06 to 2007/08 Findings from the first three years of the Taking Part survey,* Arts Council England, 2009, σ. 10.

Εκτός από την παρακολούθηση ζωντανών δρώμενων, στις Ηνωμένες Πολιτείες μειώνεται, παράλληλα, και η ακρόαση κλασικής μουσικής και όπερας μέσω ηχογραφήσεων:[10]

Η.Π.Α	**1982**	**2002**
Παρακολούθηση μέσω TV ή DVD		
Κλασική Μουσική	25%	18%
Όπερα	12%	6%
Ακρόαση Ραδιοφώνου		
Κλασική Μουσική	20%	24%
Όπερα	7%	6%
Ακρόαση ηχογραφήσεων		
Κλασική Μουσική	22%	19%
Όπερα	8%	6%

Μεταγενέστερη συμπληρωματική έρευνα του 2008 από τον οργανισμό Εθνικό Κληροδότημα για τις Τέχνες (National Endowment for the Arts [NEA]), δείχνει ότι τα ποσοστά των ακροατών είναι ακόμη πιο μειωμένα από αυτά του πίνακα. Μέσα από μια συνολική καταγραφή για την ακρόαση ηχογραφήσεων, την παρακολούθηση βιντεοσκοπήσεων και τη χρήση του διαδικτύου, αποκαλύπτεται ότι το ποσοστό ακροατών κλασικής μουσικής αγγίζει το 17.8% και όπερας το 4.9%.[11]

Από την καταγραφή της πολιτιστικής συμμετοχής του γενικού πληθυσμού αναδεικνύονται, ωστόσο, και ελπιδοφόρα δεδομένα. Η έρευνα κοινού του οργανισμού NEA που μόλις αναφέρθηκε, προβάλλει στοιχεία για την υπαρκτή και σημαντική απόκλιση μεταξύ παρακολούθησης και αρέσκειας της έντεχνης δυτικής μουσικής:[12]

Η.Π.Α – 2008	**Κλασική Μουσική**	**Όπερα**
Παρακολούθηση Ζωντανής Συναυλίας	9%	2%
Παρακολούθηση ή άκουσμα μέσω των Μ.Μ.Ε.	18%	5%
Συμμετοχή ως ερμηνευτές	3%	0%
Επιθυμία για ακρόαση	26%	8%

Εύλογα διαπιστώνεται ένα μεγάλο χάσμα της τάξης του 9% μεταξύ της ιδιωτικής ακρόασης και της συμμετοχής σε ζωντανές συναυλίες (σε απόλυτους αριθμούς αντιστοιχεί σε 20.5 εκατομμύρια ανθρώπους) και του 17% μεταξύ της επιθυμίας για

[10] Robert J. Flanagan, *The Economic Environment of American Symphony Orchestras / Report to Andrew W. Mellon Foundation,* Graduate School of Business, Stanford University, 2008, σ. 49.

[11] Kevin Williams, David Keen, *2008 Survey of Public Participation in the Arts*, National Endowment for the Arts, Research Report 49, 2009, σ. 35, (http://www.nea.gov/research/2008-SPPA.pdf), Ημερομηνία πρόσβασης: 2/2010.

[12] Ό.π., σ. 79, 83.

ακρόαση και της συμμετοχής (αντιστοιχεί σε 37.8 εκατομμύρια). Ανιχνεύεται συνεπώς, ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων που αρέσκονται στα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής, αλλά ορισμένοι λόγοι λειτουργούν ανασταλτικά ως προς την απόφαση της ζωντανής συμμετοχής. Τα πιθανά εμπόδια δεν είναι του παρόντος να αναλυθούν, καθώς το ενδιαφέρον στρέφεται αρχικά στην αποκάλυψη των συνηθειών δημόσιας και ιδιωτικής ακρόασης του υπάρχοντος ελληνικού κοινού κλασικής μουσικής και όπερας. Παράλληλα, τίθεται το ερώτημα αν η μείωση του κοινού σε ζωντανά δρώμενα υποδηλώνει και μείωση του ενδιαφέροντος ή αν σχετίζεται με τις γενικότερες κοινωνικές αλλαγές και τον τρόπο ζωής.

Ορισμένες σύγχρονες μελέτες για να σφυγμομετρήσουν το ενδιαφέρον του κοινού για πολιτιστικές δραστηριότητες διευρύνουν την έννοια της «καλλιτεχνικής συμμετοχής» προσδιορίζοντας τρεις διακριτές σφαίρες δραστηριοτήτων: την κεντρική δραστηριότητα παρακολούθησης μέσα από τις συμβατικές δομές των καλλιτεχνικών οργανισμών, την σχετικά αποκεντρωμένη προσωπική πρακτική μέσα στο πλαίσιο μιας κοινότητας και τέλος, την εκτίμηση και ενημέρωση για τις τέχνες και τον πολιτισμό στην καθημερινή ζωή, η οποία εμπλουτίζεται με δραστηριότητες, όπως είναι η ακρόαση με ηλεκτρονικά μέσα. Εναποθέτουν σε μελλοντικές έρευνες τη διερεύνηση ζητημάτων που σχετίζονται με το επίπεδο ικανότητας των συμμετεχόντων, τα όρια της διάκρισης μεταξύ ερασιτέχνη και επαγγελματία, και τη μορφή της καλλιτεχνικής έκφρασης, επισημαίνοντας ότι η έννοια του «κλασικού» ενδεχομένως μεταβάλλεται στις συνειδήσεις των ανθρώπων με το πέρασμα του χρόνου.[13]

Αμερικανικά δεδομένα φανερώνουν ότι απαντώνται πολλαπλοί τρόποι συμμετοχής που συχνά αλληλοκαλύπτονται, όπως είναι η παρακολούθηση, η προσωπική δημιουργία και η ερμηνεία, και η συμμετοχή μέσω των ηλεκτρονικών μέσων. Το 74% των πολιτών συμμετέχουν στις τέχνες με τουλάχιστον έναν από τους τρεις τρόπους και το 26% συμμετέχουν και με τους τρεις. Ενδιάμεσα, περίπου 23% έχουν επαφή με τις τέχνες, αλλά χωρίς να παρακολουθούν ζωντανά δρώμενα. Τα υψηλότερα ποσοστά συμμετοχής του κοινού με κάποιον από τους τρόπους, ήταν στη μουσική κατά 52,6%, ενώ το 26% που επιδίδονται σε μουσικές δραστηριότητες το κάνουν αυτό μόνο μέσω ηχογραφήσεων ή αναμεταδόσεων. Τα στοιχεία αυτά, σύμφωνα με τους ερευνητές, παρά τα προβλήματα που υποβόσκουν, όπως το πώς σχετίζεται η ερασιτεχνική συμμετοχή με την παρακολούθηση και ο βαθμός που επιδίδονται τα άτομα σε αυτές τις δραστηριότητες, κατευθύνουν σε μια νέα πολιτιστική πρακτική που βασίζεται στις μεταβαλλόμενες κοινωνικές αλλαγές και αποτελεί ένα βήμα πληρέστερης κατανόησης της καλλιτεχνικής συμμετοχής ως αναγκαιότητα προς μια «ενεργητική πολιτιστική οικολογία», όπως την ονομάζουν.[14] Ας τονιστεί ότι η ενασχόληση με τις τέχνες μέσω των ΜΜΕ και η προσωπική δημιουργία έργων τέχνης έχουν σημειώσει την ίδια μείωση με τη ζωντανή συμμετοχή στις Η.Π.Α. από το 1992 ως το 2008.[15]

Στατιστικά δεδομένα για το ελληνικό κοινό έντεχνης δυτικής μουσικής

Ως έναν δείκτη ελέγχου της κινδυνολογίας για το μέλλον της έντεχνης δυτικής μουσικής στον ελληνικό χώρο αποπειράθηκε η διερεύνηση του βαθμού ενδιαφέροντος του υπάρχοντος κοινού κλασικής μουσικής και όπερας μέσα από το πρίσμα μιας διευρυμένης έννοιας της συμμετοχής. Ως φίλτρα χρησιμοποιήθηκαν η υλική κατανάλωση έργων τέχνης, δηλαδή η αγορά ηχογραφήσεων ή πινάκων (το δεύτερο,

[13] Jennifer L. Novak-Leonard, Alan S. Brown, *Beyond attendance: A multi-modal understanding of arts participation*, NEA, Research report #54, 2011, σ. 26-33.

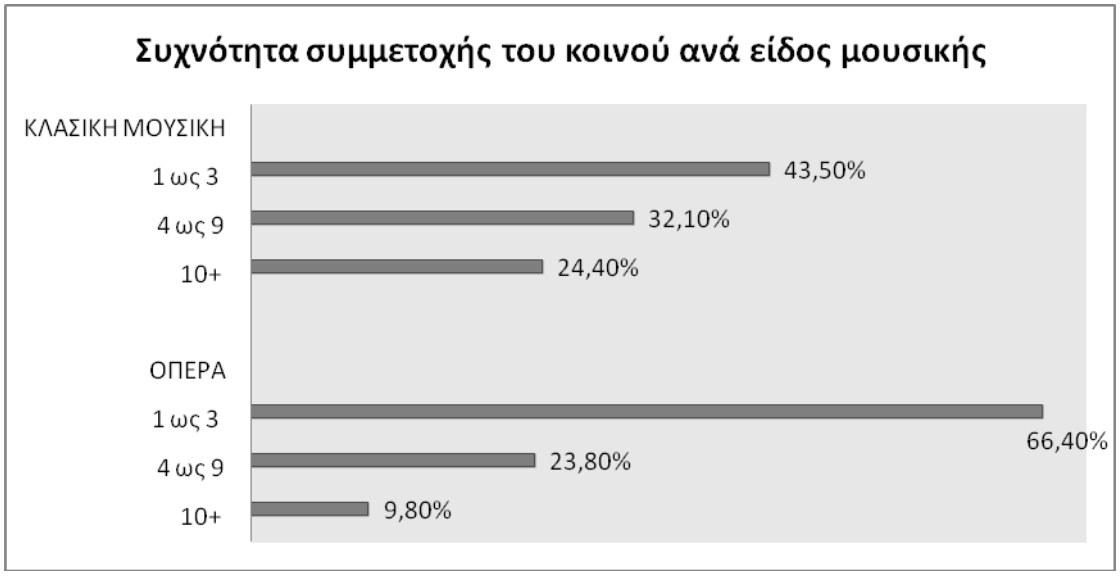
[14] Ό.π. σ. 16-18.

[15] Stern, ό.π., σ. 21.

ιδιαίτερα, επειδή αποκαλύπτει τη διάθεση συμβολικής ιδιοποίησης των έργων τέχνης από το φιλόμουσο κοινό), η ακρόαση μέσω ηλεκτρονικών μέσων, η χρήση του διαδικτύου για την ακρόαση και τη δημιουργία έργων τέχνης, η παρακολούθηση σχετικών εκπομπών στην τηλεόραση και η χρήση των μέσων ενημέρωσης για την αναζήτηση πληροφοριών γύρω από τα καλλιτεχνικά δρώμενα. Λόγω της έκτασης των δεδομένων δεν θα παρατεθούν τα αποτελέσματα της υλικής κατανάλωσης και των μέσων ενημέρωσης. Για την άντληση των δεδομένων διεξάχθηκε εμπειρική έρευνα στο πλαίσιο διδακτορικής διατριβής με τη δόμηση εκτενούς ερωτηματολογίου που αφορούσε σε πολυ-επίπεδους τομείς δημογραφικών στοιχείων, πολιτισμικού κεφαλαίου, συμπεριφορών, αντιλήψεων, αναγκών και προτιμήσεων του ελληνικού κοινού. Το ερωτηματολόγιο συμπληρώθηκε διαδικτυακά μέσα από την ιστοσελίδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, άλλων ιστοσελίδων προώθησης πολιτιστικών γεγονότων και μέσω της γραπτής συμπλήρωσης εντύπων ερωτηματολογίων που διανεμήθηκαν – κατόπιν αδείας– στους χώρους του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών πριν από την έναρξη επιλεγμένων συναυλιών, διασφαλίζοντας την ελευθερία έκφρασης του κοινού. Η έρευνα αφορούσε κατοίκους της Αττικής και διεξάχθηκε από τον Αύγουστο ως τον Δεκέμβριο του 2012. Συγκεντρώθηκαν 809 έγκυρα ερωτηματολόγια, η επεξεργασία των οποίων έγινε με τη βοήθεια του στατιστικού προγράμματος SPSS.

Παρακολούθηση ζωντανών συναυλιών και παραστάσεων

Τα αποτελέσματα της έρευνας αναλύθηκαν αρχικά για το σύνολο του κοινού και στη συνέχεια διαχωρίστηκαν με βάση τη συχνότητα συμμετοχής του σε ζωντανές συναυλίες και παραστάσεις, εφόσον, σύμφωνα με τη 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. Ο πίνακας που ακολουθεί παρουσιάζει το ποσοστό συμμετοχής τους:



Για τις ανάγκες της έρευνας όσοι παρακολούθησαν μια έως τρεις συναυλίες ή παραστάσεις σε διάστημα ενός έτους, είχαν δηλαδή μια περιστασιακή ή τυχαία επαφή με το καλλιτεχνικό πρόγραμμα, χαρακτηρίζονται ως «περιστασιακοί ακροατές», όσοι παρακολούθησαν τέσσερις έως εννέα «τακτικοί ακροατές» και, τέλος, όσοι παρακολούθησαν πάνω από δέκα εκδηλώσεις ονομάζονται «αφοσιωμένοι ή φανατικοί ακροατές». Εκ πρώτης όψεως παρατηρείται ότι περίπου οι μισοί ακροατές των

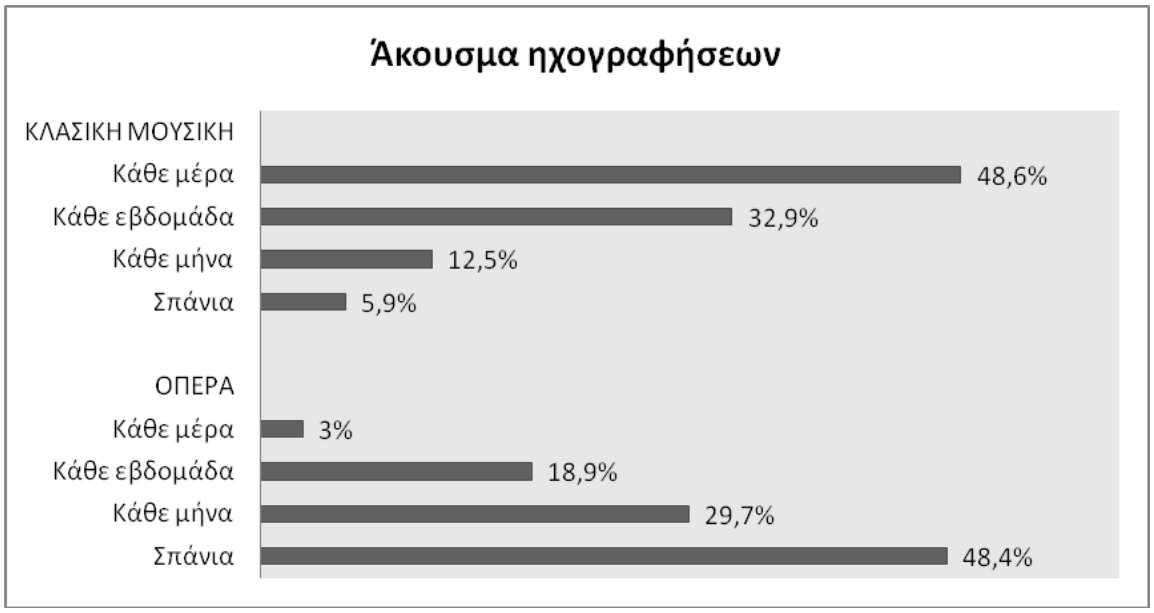
συναυλιών κλασικής μουσικής και σχεδόν τα δύο τρίτα του κοινού παραστάσεων όπερας είναι περιστασιακοί ακροατές που είτε συμμετέχουν για πρώτη φορά τυχαία ή με διάθεση ενδοσκόπησης, είτε σε σταθερή βάση λίγες φορές το χρόνο κατατάσσοντας ή μη τα συγκεκριμένα είδη μουσικής στο αγαπημένο τους είδος τέχνης. Είναι ακόμη αξιοσημείωτο ότι ένα σημαντικό ποσοστό των ακροατών κλασικής μουσικής (30,4%) δεν παρακολουθεί καμία παράσταση όπερας, καθιστώντας έγκυρη την ερευνητική πρόθεση ξεχωριστής ομαδοποίησης για τα δύο μουσικά είδη. Σε ότι αφορά την κατηγορία του φανατικού κοινού, τα ποσοστά συμμετοχής στην κλασική μουσική είναι υπερδιπλάσια από εκείνα της όπερας, καταδεικνύοντας, αφενός, την ύπαρξη ενός ισχυρού πυρήνα ακροατών του είδους και, αφετέρου, την έλλειψη προσφοράς πολυάριθμων παραστάσεων όπερας σε διάστημα ενός έτους.

Για να σκιαγραφηθεί μια απόλυτα σαφής εικόνα των ηλικιακών κατηγοριών όσων παρακολουθούν κλασική μουσική και όπερα στην Ελλάδα, το δεδομένο θα έπρεπε να καταγράφεται από τους μουσικούς οργανισμούς κατά τη διαδικασία έκδοσης εισιτηρίων. Ας ληφθεί υπόψη ότι οι απόψεις των νεότερων ηλικιών 25 – 44 ετών αντιπροσωπεύονται σε λίγο μεγαλύτερο βαθμό στο σύνολο του κοινού, με ποσοστό περίπου 5% ανά δεκαετία. Για τις ανάγκες της έρευνας, ωστόσο, είναι θετική η καταγραφή των συμπεριφορών των νέων ανθρώπων, μιας και με αυτούς συνδέεται η μελλοντική ύπαρξη της έντεχνης δυτικής μουσικής. Επιγραμματικά αναφέρεται ότι το ένα τρίτο του κοινού συναυλιών κλασικής μουσικής και το 40% του οπερατικού κοινού είναι άτομα ηλικίας 16 ως 44 ετών που συμμετέχουν περιστασιακά, συμπεριφορά οφειλόμενη, κυρίως, στον πολύ-καταναλωτικό χαρακτήρα τους. Από την άλλη πλευρά σε τακτική και φανατική παρακολούθηση επιδίδονται περισσότερο άτομα ηλικίας άνω των 45 ετών. Μια εξήγηση αποτελεί η μονό-καταναλωτική τους διάθεση, η τάση δηλαδή για αποκλειστική προσκόλληση στις υψηλές τέχνες.[16] Στη συνέχεια εξετάζεται η σχέση δημόσιας και ιδιωτικής συμμετοχής στο ελληνικό κοινό.

Ακρόαση με Ηλεκτρονικά Μέσα

Η ιδιωτική ακρόαση μουσικής με ηλεκτρονικά μέσα εκφράζει τόσο το βάθος του ενδιαφέροντος για την τέχνη όσο και τον τρόπο που αυτό εκδηλώνεται στην καθημερινότητα. Στο πλαίσιο της έρευνας ζητήθηκε η καταγραφή της συχνότητας ακρόασης ή παρακολούθησης έντεχνης δυτικής μουσικής από οποιοδήποτε μέσο (ηχογραφήσεις, ραδιόφωνο, ιντερνέτ και τηλεόραση). Οι ακροατές δεν ρωτήθηκαν για το μέρος όπου πραγματοποιείται η ακρόαση, αν περιλαμβάνει το οικιακό περιβάλλον, το εργασιακό, ή τον χώρο του αυτοκινήτου, επειδή κάτι τέτοιο ξεπερνούσε τα όρια της έρευνας. Το σύνολο του κοινού αποκρίθηκε ως εξής:

[16] Ως προς τον ορισμό της πολύ-καταναλωτικής συμπεριφοράς βλέπε: Richard A. Peterson, "Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore", *Poetics*,21 (4), 1992, σ. 243-258.



Εμφανίζεται μια λαμπρή εικόνα της ιδιωτικής συμμετοχής του κοινού στα είδη της κλασικής μουσικής, εφόσον ποσοστό 80% ακούνε το αγαπημένο τους είδος τουλάχιστον κάθε εβδομάδα. Στο είδος της όπερας η ιδιωτική συμμετοχή είναι αντίστροφη. Το 22% είναι αυτό που ακούει τουλάχιστον κάθε εβδομάδα, ενώ το 50% δεν επιζητεί την ακρόαση στο ιδιωτικό περιβάλλον. Κάποιοι λόγοι που ενδεχομένως εξηγούν τις διαφορές ίσως σχετίζονται με την ευκολία ακρόασης της κλασικής μουσικής κατά τη διάρκεια μιας εργασίας ή με την μεταφορά του αγαπημένου cd στο αυτοκίνητο ενώ η όπερα απαιτεί εντατικότερη προσήλωση για να ξετυλιχθεί πλήρως το νόημα του έργου. Ο έλεγχος των δημογραφικών χαρακτηριστικών φανέρωσε ότι το επίπεδο πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, και συγκεκριμένα η κατοχή διδακτορικού, είναι ο κύριος παράγοντας επίδρασης στην καθημερινή ακρόαση κλασικής μουσικής και στην καθημερινή και εβδομαδιαία ακρόαση όπερας. Σε ό,τι αφορά τους ακροατές που ήδη συμμετέχουν μέσω παρακολούθησης προκύπτει, επομένως, ότι όσο πιο υψηλό είναι το επίπεδο πανεπιστημιακής μόρφωσης τόσο πιο βαθιά και ουσιαστική είναι η σχέση τους με την μουσική τέχνη. Αυτή η σχέση είναι διττή, εκδηλώνεται έντονα και μέσω της φανατικής παρακολούθησης.

Επιπρόσθετα συμπεράσματα αντλούνται από την συσχέτιση της δημόσιας με την ιδιωτική συμμετοχή η οποία προβάλλεται στον ακόλουθο πίνακα:

Συχνότητα ακρόασης και συχνότητα παρακολούθησης (N=809, 100%)

		Κλασική Μουσική				Όπερα			
		1-3	4-9	10+	Total	1-3	4-9	10+	Total
Άκουσμα κλασικής μουσικής	Κάθε μέρα	33,5%	58,1%	71,7%	50,7%	44,9%	55,2%	69,1%	49,7%
	Κάθε εβδομάδα	39,2%	30,9%	24,6%	33,0%	36,4%	35,1%	23,6%	34,8%
	Κάθε μήνα	18,3%	9,8%	2,7%	11,7%	10,7%	8,2%	7,3%	9,8%
	Σπάνια	9,0%	1,2%	1,1%	4,6%	8,0%	1,5%	,0%	5,7%
Άκουσμα όπερας	Κάθε μέρα	2,4%	3,7%	3,7%	3,1%	1,6%	3,7%	16,4%	3,6%
	Κάθε εβδομάδα	14,1%	18,3%	30,5%	19,4%	16,8%	35,1%	50,9%	24,5%
	Κάθε μήνα	26,3%	30,1%	32,1%	28,9%	35,6%	38,8%	18,2%	34,6%
	Σπάνια	57,2%	48,0%	33,7%	48,5%	46,0%	22,4%	14,5%	37,3%

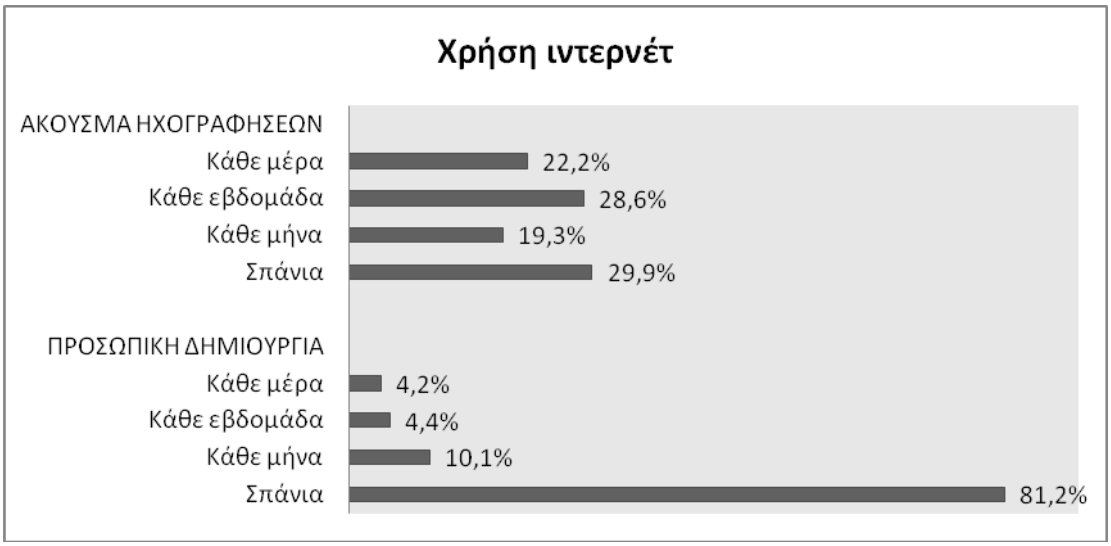
Η σχέση μεταξύ ακρόασης ηχογραφήσεων και ζωντανής παρακολούθησης συναυλιών φαίνεται ότι είναι πολύ στενή, αλλά δεν βρίσκεται σε τέλεια αντιστοιχία. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την εξέταση του πίνακα είναι τα εξής:

- Τα $^{2}/_{3}$των φανατικών ακροατών της κλασικής μουσικής και της όπερας ακούνε κλασική μουσική σε καθημερινή βάση και οι υπόλοιποι σε εβδομαδιαία, υποδηλώνοντας ότι η ιδιωτική συμμετοχή δεν αποτελεί μια περιφερειακή δραστηριότητα, αλλά έναν κυρίαρχο τρόπο συμπλήρωσης των συνηθειών παρακολούθησης.
- Τα υψηλά ποσοστά καθημερινής και εβδομαδιαίας ακρόασης του τακτικού κοινού οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η συχνή ιδιωτική συμμετοχή αυξάνει τις πιθανότητες για μεγαλύτερη δημόσια συμμετοχή, συγκριτικά με τις συνήθειες του περιστασιακού κοινού.
- Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πορίσματα της έρευνας συνίσταται στο ότι 73-81% των περιστασιακών ακροατών και των δύο ειδών ακούνε κλασική μουσική τουλάχιστον κάθε εβδομάδα, οι μισοί από αυτούς κάθε μέρα! Αυτός ο βαθμός συμμετοχής επιβεβαιώνει το φαινόμενο ότι οι δραστηριότητες των ανθρώπων είναι πιο έντονες όταν είναι μόνοι τους από ότι όταν βρίσκονται σε ένα κοινωνικό περιβάλλον. Αποκαλύπτεται, συνεπώς, ότι η συντριπτική πλειονότητα των περιστασιακών ακροατών έχει αγάπη για αυτό το είδος μουσικής (κατά την ερευνητική διαδικασία φανερώθηκε ότι μεγάλο ποσοστό του ίδιου κοινού διαθέτει μουσικές γνώσεις και παιδεία υποδηλώνοντας μια καλλιεργημένη, σε κάποιο βαθμό, σχέση), αλλά κάποιοι λόγοι εμποδίζουν την έκφραση της σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, καθρεφτίζοντας έτσι πιθανά μέλη του κοινού που ανιχνεύονται στο γενικό πληθυσμό τα οποία ίσως ακούν κλασική μουσική, αλλά δεν προβαίνουν στην απόφαση συμμετοχής.

Χρήση Ιντερνέτ

Στο πλαίσιο της ερευνητικής διαδικασίας για την ανάλυση και κατανόηση των

ποικίλων τρόπων ιδιωτικής συμμετοχής των ακροατών, τέθηκε ξεχωριστά το ζήτημα της χρήσης του ιντερνέτ με σκοπό την παρακολούθηση ή το «κατέβασμα» ζωντανών και ηχογραφημένων συναυλιών και επίσης την χρήση του για την προσωπική δημιουργία έργων τέχνης και την προβολή των έργων ή των αγαπημένων βιντεοσκοπήσεων των ίδιων των ερωτώμενων. Οι λόγοι, για τους οποίους μια τέτοια ερώτηση θεωρήθηκε αναγκαία είναι η ολοένα αυξανόμενη χρήση του διαδικτύου από τον γενικό πληθυσμό και η απόπειρα κατανόησης των νεότερων ηλικιών, στις οποίες το μέσο αυτό είναι ιδιαιτέρως διαδεδομένο. Οι τρόποι οικιακής κατανάλωσης αλλάζουν με το χρόνο και αυξάνεται η σημασία της καταγραφής χρήσης, καθώς νέα μέσα διαρκώς ξεπηδούν (όπως το spotify), τα οποία παρέχουν δωρεάν πρόσβαση σε εκατομμύρια ηχογραφήσεις έντεχνης δυτικής μουσικής. Η χρήση του ιντερνέτ από τα μέλη του ελληνικού κοινού διαμορφώνεται ως εξής:



Οι μισοί ακροατές κλασικής μουσικής και όπερας χρησιμοποιούν το ιντερνέτ για να ακούσουν ηχογραφήσεις τουλάχιστον κάθε εβδομάδα. Το ζήτημα της προσωπικής δημιουργίας ενδιαφέρει ένα ποσοστό του κοινού που αγγίζει το 20% και παρότι φαντάζει μικρό στην πραγματικότητα δεν είναι, επειδή ο δείκτης δεν περιλαμβάνει μια απλή χρήση του μέσου, αλλά την καταγραφή των καλλιτεχνικών αναζητήσεων που υπάρχουν ανεξάρτητα από αυτήν. Πρόκειται για μια ενεργητική δραστηριότητα που υποδηλώνει έναν ουσιαστικότερο τρόπο εμπλοκής των ατόμων με τα αγαπημένα τους μουσικά είδη.

Σύμφωνα με την ελληνική στατιστική υπηρεσία το 2013 το 68,9% των κατοίκων της Αττικής, όπου πραγματοποιήθηκε η έρευνα, ηλικίας 16 ως 74 ετών είχε πρόσβαση στο διαδίκτυο. Ωστόσο, διαπιστώθηκε ότι 9 στα 10 άτομα ηλικίας 16 ως 24 ετών χρησιμοποιούν το διαδίκτυο και μόλις 1 στα 10 ηλικίας 65 ως 74 ετών.[17] Γι' αυτό ελέγχθηκε η βαρύτητα της παραμέτρου της ηλικίας στο ελληνικό κοινό όπου φάνηκε ότι το 85 - 90% των ηλικιών από 16 ως 34 ετών χρησιμοποιούν το ιντερνέτ για να ακούσουν κλασική μουσική και όπερα. Ανεβαίνοντας ανά δεκαετία το ποσοστό μειώνεται με γεωμετρική πρόοδο, φτάνοντας στους άνω των 65 ετών εκ των οποίων μόλις το 26% κάνει όμοια χρήση. Σε δημιουργία έργων τέχνης (με τη διττή έννοια της δημιουργίας και της προβολής έργων ως εκδήλωση δημιουργικής διάθεσης) μέσω

[17] (http://www.statistics.gr/portal/page/portal/ESYE/BUCKET/A1901/PressReleases/A1901_SFA20_DT_AN_00_2013_01_F_GR.pdf), Ημερομηνία πρόσβασης: 5/2015.

διαδικτύου προβαίνει το 30% των ηλικιών 16 ως 18 ετών, τουλάχιστον κάθε μήνα, ποσοστό που πέφτει στο 10% σε όσους είναι άνω των 65 ετών. Η καθημερινή χρήση αφορά στις ηλικίες 19 ως 34 ετών και 45 ως 54, είναι δηλαδή πιο έντονη στις λίγο μεγαλύτερες ηλικίες συγκριτικά με το δείκτη της ακρόασης, μάλλον επειδή συνυπάρχει η κατανόηση της χρησιμότητας του μέσου με την αναγκαιότητα καλλιτεχνικής έκφρασης. Επιπρόσθετα, ο συνδυασμός με την επαγγελματική κατάσταση (που καταγράφηκε στο πλαίσιο της έρευνας) των ερωτώμενων που επιδίδονται σε δημιουργικές δραστηριότητες, φανέρωσε ότι η προσωπική δημιουργία αφορά στο 30% των μουσικών και στο 40% των καλλιτεχνών. Ενδιαφέρον εύρημα αποτελεί, ωστόσο, ότι ποσοστά της τάξης του 15 – 25% ανιχνεύονται και στις υπόλοιπες επαγγελματικές κατηγορίες, γεγονός που αποκλείει την προσωπική δημιουργία ως απαίτηση του επαγγέλματος. Επίσης, η χρήση του διαδικτύου αυξάνει τις πιθανότητες «καλλιτεχνικής» χρήσης των υπόλοιπων ηλεκτρονικών μέσων, καθώς, με όρους στατιστικής, η σχέση με την ακρόαση ηχογραφήσεων κλασικής μουσικής εμφανίζεται απόλυτα ισχυρή και την ακρόαση ηχογραφήσεων όπερας ισχυρή.

Απομένει να τεθεί υπό εξέταση το επιχείρημα ότι η αυξημένη χρήση του ιντερνέτ, με σκοπό τόσο την προσωπική δημιουργία όσο και την ακρόαση ηχογραφήσεων, οδηγεί σε μεγαλύτερα ποσοστά παρακολούθησης ζωντανών συναυλιών. Οι δείκτες για το ελληνικό κοινό είναι οι παρακάτω:

Χρήση ιντερνέτ και συχνότητα παρακολούθησης (N=809, 100%)

		Κλασική Μουσική				Όπερα			
		1-3	4-9	10+	Total	1-3	4-9	10+	Total
Ιντερνέτ ακρόαση	Κάθε μέρα	19,5%	24,0%	29,9%	23,5%	17,6%	28,4%	25,5%	21,0%
	Κάθε εβδομάδα	23,1%	33,7%	33,2%	28,9%	26,7%	28,4%	38,2%	28,2%
	Κάθε μήνα	24,6%	15,4%	12,8%	18,8%	21,9%	11,2%	10,9%	18,3%
	Σπάνια	32,9%	26,8%	24,1%	28,8%	33,7%	32,1%	25,5%	32,5%
Ιντερνέτ δημιουργία	Κάθε μέρα	3,3%	5,3%	5,3%	4,4%	3,7%	1,5%	7,3%	3,6%
	Κάθε εβδομάδα	5,1%	3,7%	4,3%	4,4%	4,3%	3,0%	5,5%	4,1%
	Κάθε μήνα	9,6%	10,6%	12,3%	10,6%	8,0%	7,5%	10,9%	8,2%
	Σπάνια	82,0%	80,5%	78,1%	80,6%	84,0%	88,1%	76,4%	84,2%

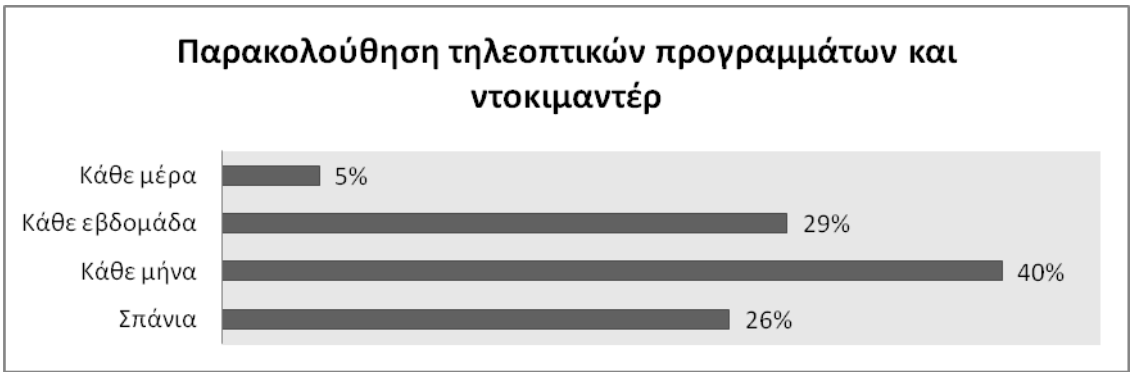
Από τη μελέτη του πίνακα εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα:

- Όσο πιο συχνή είναι η ακρόαση μέσω του ιντερνέτ τόσο αυξάνεται η συχνότητα παρακολούθησης ή και το αντίστροφο. Εφόσον το διαδίκτυο αφορά περισσότερο στις ηλικίες έως 44 ετών, η συμμετοχή με ηλεκτρονικά μέσα πράγματι αποτελεί ένα μονοπάτι που οδηγεί στη ζωντανή παρακολούθηση, και έτσι αναμένεται ότι οι νέοι που εκτίθενται περισσότερο στην μουσική τέχνη με αυτόν τον τρόπο θα έχουν υψηλότερα επίπεδα παρακολούθησης με το πέρασμα του χρόνου, συγκριτικά με αυτούς που εκτίθενται λιγότερο.
- Σχετικά με την προσωπική δημιουργία και την χρήση του ιντερνέτ για την δημόσια προβολή της, στον πίνακα αποτυπώνεται η δυνατή σχέση της εντονότερης δημιουργικότητας με την τακτικότερη παρακολούθηση.

Παράλληλα, ένα υψηλό ποσοστό των περιστασιακών ακροατών χαρακτηρίζονται δημιουργικοί, γνώρισμα στο οποίο ενδεχομένως οφείλεται και η απόφαση συμμετοχής τους.

Παρακολούθηση Τηλεοπτικών Εκπομπών

Ως τελευταία μορφή συμμετοχής μέσω ακρόασης επιλέχθηκε ξεχωριστά η παρακολούθηση τηλεοπτικών προγραμμάτων ή ντοκιμαντέρ σχετικών με καλλιτέχνες και μουσικά έργα. Το σύνολο του κοινού επιλέγει το παραπάνω μέσο με την ακόλουθη αναλογία:



Ποσοστό 35% των ακροατών προβαίνουν σε εβδομαδιαία και καθημερινή χρήση της τηλεόρασης για να αποκτήσουν περισσότερες γνώσεις για τα μουσικά είδη, να εντρυφήσουν στη ζωή των καλλιτεχνών ή να παρακολουθήσουν βιντεοσκοπημένες συναυλίες και παραστάσεις. Η συχνότητα που εμφανίζει το υψηλότερο ποσοστό συμμετοχής είναι η μηνιαία και ορισμένοι λόγοι επιλογής της ίσως περιλαμβάνουν τον διαθέσιμο χρόνο για παρακολούθηση, αλλά και την έλλειψη προσφοράς ποικιλίας προγραμμάτων, ώστε να επιλέξουν οι ακροατές αυτά που ανταποκρίνονται καλύτερα στο γούστο και την αισθητική τους. Η σύνδεση της τηλεοπτικής παρακολούθησης και της συχνότητας συμμετοχής σε ζωντανές συναυλίες αποτυπώνεται παρακάτω:

Παρακολούθηση τηλεοπτικών προγραμμάτων και συχνότητα παρακολούθησης (N=809, 100%)

		Κλασική Μουσική				Όπερα			
		1-3	4-9	10+	Total	1-3	4-9	10+	Total
Προγράμματα και ντοκιμαντέρ	Κάθε μέρα	3,6%	5,3%	8,6%	5,3%	4,3%	4,5%	10,9%	5,0%
	Κάθε εβδομάδα	26,6%	28,5%	38,5%	30,1%	28,1%	32,8%	40,0%	30,4%
	Κάθε μήνα	39,5%	41,1%	35,8%	39,1%	38,8%	38,1%	25,5%	37,3%
	Σπάνια	30,2%	25,2%	17,1%	25,4%	28,9%	24,6%	23,6%	27,4%

- Όπως στις προηγούμενες εκφάνσεις της διευρυμένης συμμετοχής, έτσι και στην παρούσα, καταδεικνύεται ότι η συχνότερη ιδιωτική «κατανάλωση» της μουσικής τέχνης μέσω της τηλεόρασης οδηγεί σε τακτικότερη παρακολούθηση. Η ανάλυση στις υποκατηγορίες ακροατών δεν έχει νόημα να αρθρωθεί στο παρόν σημείο εφόσον θα αποτελέσει επανάληψη των προηγούμενων νοημάτων. Το 30 – 35% των περιστασιακών ακροατών

παρακολουθούν τηλεοπτικά προγράμματα σε καθημερινή και εβδομαδιαία βάση σε μια χώρα που υποφέρει από την έλλειψη εκπομπών αφιερωμένων αποκλειστικά στα δύο μουσικά είδη, με εξαίρεση το κανάλι της Βουλής, τουλάχιστον μέχρι το 2012 χρονιά άντλησης του δείγματος καθώς το τελευταίο διάστημα -από απλή παρατήρηση απουσία σχετικής μελέτης-, έχουν εμφανιστεί περισσότερες εκπομπές για πολιτιστικά δρώμενα.

Συμπεράσματα - Προτάσεις

Ένα γενικό συμπέρασμα που προκύπτει από τα δεδομένα, και το οποίο χρειάζεται να κατανοηθεί από τους μουσικούς οργανισμούς και φορείς, είναι ότι οι υπάρχοντες ακροατές επιθυμούν την έντεχνη δυτική μουσική στη ζωή τους πολύ πιο συχνά από ότι πηγαίνουν σε συναυλίες ή παραστάσεις. Στην πραγματικότητα συμπληρώνουν και όχι υποκαθιστούν τις πρακτικές παρακολούθησης με την ιδιωτική ακρόαση. Το χάσμα μεταξύ ιδιωτικής και δημόσιας συμμετοχής στο περιστασιακό και τακτικό κοινό, ενισχύει το επιχείρημα ότι τα μέσα αποτελούν μια ανοιχτή πύλη για μεγαλύτερη συμμετοχή. Έτσι η στροφή των προσπαθειών στα μέσα, είτε είναι ραδιόφωνο, είτε παραγωγή δίσκων, είτε τηλεόραση, δεν πρέπει να αποτελεί περιφερειακή δραστηριότητα για τις ορχήστρες και τους μουσικούς οργανισμούς, αλλά κυρίαρχο στόχο στο πλαίσιο της ανάπτυξης του κοινού.

Σε ό,τι αφορά το διαδίκτυο εμφανίζεται ως ένας δρόμος που μπορεί να οδηγήσει τους εφήβους και τους νεαρούς ενήλικες στην αύξηση της επισκεψιμότητας στις αίθουσες συναυλιών. Για την ακρίβεια, με τη σωστή χρήση του μέσου μπορούν να δυναμώσουν όλοι οι συνδετικοί κρίκοι της μουσικής αλυσίδας: περισσότεροι ακροατές νεαρής ηλικίας να προσεγγιστούν και να ελκυστούν, οι οποίοι στη συνέχεια θα ακούν περισσότερες ηχογραφήσεις από όλα τα υπόλοιπα μέσα και θα οδηγηθούν σε αύξηση των επιπέδων ζωντανής παρακολούθησης. Τα ποσοστά της χρήσης του ιντερνέτ για τα άτομα ηλικίας άνω των 65 ετών είναι κάπως αποθαρρυντικά. Θα ήταν χρήσιμο να τεθεί υπό περίσκεψη η ενέργεια της αναμετάδοσης ζωντανών συναυλιών μέσω του διαδικτύου με κάποια συνδρομή, γεγονός που θα βοηθούσε τα άτομα μεγαλύτερης ηλικίας να παρακολουθήσουν από το σπίτι και θα αποτελούσε ίσως ένα κίνητρο για την απόκτηση της σχετικής τεχνογνωσίας. Ας μην ξεχνάμε ότι μια τέτοια κίνηση θα στήριζε και τις ευπαθείς κοινωνικές ομάδες.

Ο ενεργητικός τρόπος συμμετοχής μέσα από τη δημιουργία έργων τέχνης, που αφορά ποσοστό 20% - 30% του ελληνικού κοινού, αποτελεί αιτία και αφορμή εύρεσης του μηχανισμού διάνοιξης «λεωφόρων» από τους μουσικούς οργανισμούς, ώστε κάθε ακροατής τους να εμπλακεί πιο ουσιαστικά σε κάθε δρώμενο και να αυξήσει την προσωπική επαφή και την ικανοποίηση που αντλεί από τη μουσική τέχνη. Η συσχέτιση των δραστηριοτήτων της παρακολούθησης και της προσωπικής δημιουργίας τονίζει ότι ο πληθυσμός των ενηλίκων που δημιουργούν τέχνη αποτελεί μια βάση ενημερωμένων μελών για πολιτιστικούς οργανισμούς, και, επομένως, οι επενδύσεις σε δραστηριότητες δημιουργίας τέχνης είναι πιθανό να οδηγήσουν σε αύξηση της συμμετοχής μακροπρόθεσμα, και το αντίστροφο.

Επίσης, η τηλεόραση χάρη στην ευρεία διάδοση της σε όλα τα ελληνικά νοικοκυριά αποτελεί ένα κυρίαρχο μέσο για την καλλιέργεια της σχέσης των ακροατών με τα μουσικά είδη. Οι μουσικοί οργανισμοί εκτός από το να χρησιμοποιούν το μέσο για διαφημιστικούς σκοπούς θα ήταν κατάλληλο να εμπνεύσουν και να εισηγηθούν αναμεταδόσεις συναυλιών, ώστε να διευρύνουν τη βάση των ακροατών τους και να διαδώσουν σε όλη τη χώρα τον ύψιστο σκοπό τους. Ακόμη και οι ορχήστρες θα μπορούσαν να ενώσουν συλλογικά τις δυνάμεις τους για την απαίτηση ή την

διεκδίκηση ανάλογων προγραμμάτων. Επισημαίνεται η σημασία μελλοντικής έρευνας, ώστε να γνωρίζουν ορχήστρες και μουσικοί τον τρόπο αρτιότερης χρήσης των ΜΜΕ με σκοπό να εισχωρήσουν στα σπίτια και στα αυτοκίνητα των ανθρώπων και να διαδραματίσουν έναν ζωτικό ρόλο στον εμπλουτισμό της ακροαματικής καθημερινότητας των εν δυνάμει ακροατών τους.

Ολοκληρώνοντας, ο λόγος περί κρίσης στο χώρο της έντεχνης δυτικής μουσικής δεν δύναται να σωπάσει, δύναται όμως να καταλαγιάσει μέσα από τα θετικά προμηνύματα της αυξημένης ιδιωτικής συμμετοχής κάθε μέλους του ελληνικού κοινού. Αναμφισβήτητα οι περιστασιακοί ακροατές αποτελούν καθρέφτη μιας μερίδας ανθρώπων στο γενικό πληθυσμό που περιορίζονται στην ιδιωτική ακρόαση. Η ανάληψη των πρωτοβουλιών που αναφέρθηκαν, καθώς και άλλων, όχι μόνο θα αυξήσει τη συχνότητα συμμετοχής των υπαρχόντων μελών, αλλά θα ελκύσει νέους ακροατές που διακατέχονται από αμηχανία στην απόφαση πραγματοποίησης της πρώτης επίσκεψης. Θα συμβάλλει δηλαδή, στον πιο ουσιώδη σκοπό ύπαρξης των ερμηνευτών και των μουσικών οργανισμών, σε εκείνον της αισθητικής καλλιέργειας και της μεγιστοποίησης της ικανοποίησης που αντλεί το κοινό από τα είδη της έντεχνης δυτικής μουσικής.

Μουσική εκπαίδευση και επαγγελματικές ορχήστρες: δύο αλληλεξαρτώμενα συστήματα

Έλλη Παπαγρηγορίου

Εισαγωγή

Στη συλλογικότητα της ορχήστρας, τόσο οι πρόβες, όσο και η ερμηνεία επί σκηνής αποτελούν διαδικασίες, οι οποίες ρυθμίζονται από συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς. Η ίδια η ορχήστρα αποτελεί έναν θεσμό πολιτιστικής παραγωγής με καλλιτεχνική ιεραρχία και διακριτούς ρόλους, βάσει των οποίων καθίσταται δυνατή η λειτουργία της. Για όσους δραστηριοποιούνται επαγγελματικά σε αυτόν τον τομέα, αλλά και για όσους αποτελούν το κοινό της «κλασικής»[1] μουσικής και είναι, κατ' επέκταση, εξοικειωμένοι με τις νόρμες παραγωγής και κατανάλωσής της, τα παραπάνω αποτελούν εγχαραγμένες αξίες. Το ερώτημα, το οποίο εγείρεται, είναι πώς τα άτομα που συμμετέχουν στην πολιτιστική παραγωγή εσωτερικεύουν τους συγκεκριμένους θεσμούς ως αντικειμενική πραγματικότητα; Πώς οι συμβάσεις που αφορούν στην παραγωγή «κλασικής» μουσικής εμφανίζονται εν τέλει ως αυτονόητες;

Με τον όρο συμβάσεις εννοούμε τις νόρμες, οι οποίες στο πλαίσιο ενός οργανωμένου κόσμου της τέχνης, όπως η ορχήστρα, επικρατούν ως κοινά αποδεκτές για το σύνολο των διαδικασιών που απαιτούνται για την πολιτιστική παραγωγή (Becker 1974; 1982; 1995; Σμώλ 1983). Αυτά τα «αλληλεξαρτώμενα συστήματα συμβάσεων και δομών από συνεργατικούς δεσμούς εμφανίζονται ως πολύ σταθερά και δύσκολα να αλλάξουν» (Becker 1974: 77). Ωστόσο, μέσω αυτών καθίσταται δυνατή η συνεργασία μεταξύ των εξειδικευμένων μουσικών.

Θα μπορούσε κανείς να ανάγει τη συζήτηση στο βασικό χομπσιανό ερώτημα του πώς, μέσω ποιων μηχανισμών καθίσταται καταρχήν δυνατό, αλλά και διατηρείται σταθερό το κοινωνικό σύστημα (DeNora 2003). Αυτό οδηγεί -μεταξύ άλλων- και στους επίσημους φορείς εκπαίδευσης, ως τέτοιου είδους μηχανισμούς που «παίζουν κύριο ρόλο κατά τη διαδικασία δημιουργίας κοινωνικών δομών» (ό.π.: 166). Συνδυάζοντας τα παραπάνω, οδηγούμαστε στο ερώτημα: ποιος είναι ο ρόλος της μουσικής εκπαίδευσης στη διαδικασία εγχάραξης και εσωτερίκευσης αυτών των συμβάσεων από τους μουσικούς;

Η παρούσα εισήγηση διερευνά τους μουσικούς ορχήστρας (*orchestra musicians*), εστιάζοντας στον τρόπο που η μουσική εκπαίδευση επιδρά και αλληλοεπιδρά με τη συλλογικότητα της ορχήστρας, ως προς τις συμβάσεις, τις αξίες και τις ιεραρχικές δομές

[1] Καθώς η μουσική αποσυνδέεται ερευνητικά από το περιεχόμενό της και εξετάζεται όχι με όρους αισθητικής, αλλά με όρους παραγωγής, είναι σαφές ότι η χρήση του όρου «κλασική» μουσική γίνεται επίσης υπό αυτό το πρίσμα. Κατ' επέκταση, ως τέτοια δεν νοείται για την παρούσα έρευνα το ρεπερτόριο που ανάγεται στην κλασική περίοδο της ιστορίας της μουσικής. Αποτελεί μία διευρυμένη έννοια, η οποία βασίζεται στο σύνολο των πολιτιστικών πρακτικών (Becker 1982) που η μουσική κοινότητα ορίζει ως «κλασική» μουσική και που ενώνουν τη βιομηχανία, τους καλλιτέχνες, τους κριτικούς και το κοινό στη δημιουργία αυτού του διακριτού είδους μουσικής (Lena & Peterson 2008), μια αντιμετώπιση που φαίνεται να οδηγεί στη σύγκλιση των ταξινομήσεων που προτείνει ο DiMaggio (1987).

που διέπουν τη δεύτερη.

Αναγνωρίζοντας την κεντρική θέση που κατέχει η εκπαίδευση των μουσικών για την ανατροφοδότηση του συστήματος της μουσικής παραγωγής και συνεπακόλουθα των ορχηστρών, αλλά και για την επιτυχή ενσωμάτωση των ίδιων των μουσικών σε αυτό το σύστημα, η παρούσα έρευνα πραγματεύεται το ρόλο της εκπαίδευσης, όπως αυτός γίνεται αντιληπτός από τους ίδιους τους μουσικούς.

Αναλύοντας το υλικό που προέκυψε από συνεντεύξεις σε βάθος με επαγγελματίες μουσικούς που εργάζονται στις κύριες ορχήστρες της Αθήνας, εξετάζονται οι αντιλήψεις των μουσικών για τις συμβάσεις που διέπουν την ορχήστρα, όπως η υπακοή στην εξουσία και την ιεραρχία, αλλά και η σημασία της εκπαίδευσης και του δασκάλου για τη μετάδοση αυτών των συμβάσεων και αξιών.

Λαμβάνοντας υπόψη ότι η αξιολογική κρίση και η ιεράρχηση του ταλέντου στην τάξη, αλλά και σε μαθητικούς διαγωνισμούς, ορχήστρες κοκ. αποτελούν δομικά στοιχεία της μουσικής εκπαίδευσης, διερευνάται επιπρόσθετα η λειτουργία της να κατατάσσει τους μουσικούς σε ιεραρχικές κατηγορίες ταλαντούχων και λιγότερο ταλαντούχων μαθητών και να τους κατευθύνει εν τέλει σε διαφορετικές θέσεις στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Θεωρητικό Πλαίσιο

Για να εξετάσει κανείς τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ του θεσμού της μουσικής εκπαίδευσης και του θεσμού της ορχήστρας, είναι σαφές ότι θα πρέπει να προσεγγίσει το ζήτημα από τη σκοπιά της κοινωνιολογίας της εκπαίδευσης (εξειδικεύοντας στις εφαρμογές της στη μουσική εκπαίδευση) και τη σκοπιά της κοινωνιολογίας του πολιτισμού.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να αναφερθούμε σε δύο βασικές προσεγγίσεις των παραπάνω θεωρητικών πεδίων, το δομικό λειτουργισμό και τη συμβολική διαντίδραση. Οι διαφορές τους μπορεί κανείς να πει ότι ανάγονται εν τέλει σε διαφορές μεταξύ μάκρο- και μίκρο- ανάλυσης.

Γενικά μιλώντας, οι θεωρητικοί του δομικού λειτουργισμού διερευνούν τους τρόπους, με τους οποίους διατηρείται και αναπτύσσεται η κοινωνική τάξη και συνοχή, έχοντας την τάση τελολογικών ερμηνειών (Gewirtz & Cribb 2011: 45-46). Οι θεωρητικοί της συμβολικής διαντίδρασης, από την άλλη, δίνουν ιδιαίτερο βάρος στα συστήματα νοήματος, μέσα από τα οποία τα ίδια τα άτομα ερμηνεύουν τις εμπειρίες τους και κατανοούν τον κόσμο, αλλά και στους τρόπους, με τους οποίους τα νοήματα αυτά διαμορφώνονται σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα (ό.π.: 47).

Σε αυτή την κατεύθυνση, μία σημαντική συμβολή της σχολής που ανέπτυξε τη θεωρία της συμβολικής διαντίδρασης, είναι ότι αντιμετωπίζει τους θεσμούς, τόσο της εκπαίδευσης, όσο και της πολιτιστικής παραγωγής, ως «μορφές συλλογικής δράσης» (Becker 1953, 1974, 1989).

Η διαπίστωση αυτή είναι σημαντική, καθώς υποδηλώνει ότι «ο κοινωνικός κόσμος συνεχώς παράγεται, εγκαθιδρύεται και αναπαράγεται δια μέσου της συνεργατικής διαντίδρασης των ατόμων» (Martin 2006: 98). Εκτός αυτού, αν και υποθέτει ότι οι «κοινωνίες», οι «κοινωνικές δομές», οι «θεσμοί» κοκ. πρέπει να γίνονται κατανοητά ως το αποτέλεσμα και όχι ως η αιτία της συλλογικής δράσης, δεν αρνείται την ύπαρξη τους (Blumer & Morrione 2004; Martin 2006). Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη ότι αυτές οι μορφές «συλλογικής δράσης» θεωρούνται ως μάλλον ακλόνητα εδραιωμένες και ότι τα εκπαιδευτικά συστήματα αναφέρονται ως «συστήματα κοινωνικού ελέγχου» (Becker 1953: 140-1), γίνεται σαφές ότι μέσω μιας τέτοιας προσέγγισης καθίσταται δυνατό να διερευνήσουμε το ευρύτερο ερώτημα περί κοινωνικής αναπαραγωγής, εστιάζοντας

στον τρόπο που αυτή συμβαίνει μέσα από τους θεσμούς και μέσα από την αλληλεπίδραση των ατόμων σε αυτούς.

Με ποιους τρόπους τα άτομα, τα οποία συμμετέχουν στην παραγωγή «κλασικής» μουσικής, τείνουν να υιοθετούν και να «εσωτερικεύουν» συγκεκριμένες συμβάσεις, αντιλήψεις και αισθητικές αξίες; Πώς η εκπαίδευση των μουσικών συντείνει στη διαιώνιση αυτών των συμβάσεων;

Σύμφωνα με την υπάρχουσα βιβλιογραφία, η δημιουργία και η αναπαραγωγή κοινωνικών δομών δια μέσου της εκπαίδευσης καθίσταται δυνατή μέσω δύο βασικών λειτουργιών της. Από τη μία, η εκπαίδευση μεταδίδει τις τεχνικές και κοινωνικές δεξιότητες και τις γνώσεις που επιτρέπουν στον εκπαιδευόμενο να ασκήσει με επιτυχία το μελλοντικό κοινωνικό και επαγγελματικό του ρόλο (Bowles & Gintis 1976; Μηλιός 1993). Από την άλλη, εγχαράσσει σε αυτούς την κυρίαρχη ιδεολογία, η οποία διαπερνά τη λειτουργία και το λόγο του εκπαιδευτικού μηχανισμού στο σύνολό του (Μηλιός 1993: 13-14). Με άλλα λόγια, επιτελεί ένα διττό ρόλο, μεταδίδοντας κοινωνικές συμβάσεις, ηθικές και κοινωνικές αξίες, κανόνες και πρότυπα κοινωνικής συμπεριφοράς και διοχετεύοντας τα άτομα σε διαφορετικούς κοινωνικούς τομείς και θέσεις στο κοινωνικό-οικονομικό σύστημα (DeNora 2003).

Η διάκριση αυτή των δύο λειτουργιών καθίσταται αναγκαία για να προσεγγίσει κανείς ζητήματα που σχετίζονται με την εκπαίδευση. Ωστόσο, είναι προφανές πως συμβαίνει αποκλειστικά για ερευνητικούς λόγους, καθώς, όπως θα δούμε και παρακάτω, αυτές οι δύο πλευρές της εκπαιδευτικής λειτουργίας (εγχάραξη ιδεολογίας, ειδίκευση) είναι αλληλένδετες (Μηλιός 1993: 13-14). Θεωρείται ότι κατατείνουν προς τον ίδιο στόχο, να προσανατολίσουν δηλαδή τους εκπαιδευόμενους σε συγκεκριμένες κοινωνικές θέσεις. Μεταδίδουν τους κανόνες συμπεριφοράς και τις δεξιότητες που θα κάνουν τα άτομα ικανά, αλλά και πρόθυμα να αναλάβουν αυτές τις θέσεις (Illich 1973; Μηλιός 1993), οι οποίες πιθανόν διαμορφώνουν και τις συμβάσεις που εσωτερικεύουν οι μουσικοί, όχι μόνο ως γνώση, αλλά και ως ενσώματες δράσεις (Becker 1982: 203-4).

Σε αυτό το σημείο δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι οι διαφορετικές θέσεις που παράγονται και αναπαράγονται από τον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας «δεν είναι ουδέτερες, αλλά προσδιορίζονται κοινωνικά, δηλαδή από τις κοινωνικές σχέσεις εξουσίας» (Μηλιός 1993: 14). Αυτές οι σχέσεις εξουσίας διαμορφώνονται -μεταξύ άλλων- από τους θεσμούς, με την έννοια ότι οι τελευταίοι οδηγούν στην εσωτερίκευση των αξιών και των κανόνων που παράγουν. Αυτό φαίνεται να συνδέεται και με τη σημασία που αποδίδει ο Μπέκερ στα μοτίβα οργάνωσης που χαρακτηρίζουν τον καταμερισμό εργασίας σε κάθε πεδίο πολιτιστικής παραγωγής και παράγουν τις συμβάσεις και τους περιορισμούς που διαμορφώνον την αυτονόητη για τους μουσικούς πραγματικότητα (Becker 1982).

Στην ίδια κατεύθυνση, ούτε τα εκπαιδευτικά ιδρύματα αποτελούν ουδέτερα πεδία, όπου η επιτυχία εξαρτάται απλώς από την προσπάθεια και την ικανότητα, αλλά αντίθετα συντείνουν στη διατήρηση της κοινωνικής διάκρισης (Bourdieu and Passeron [1970] 1990; Dowd 2007). Οι μουσικές αξίες είναι επίσης κατασκευασμένες κοινωνικά και, μέσω της ιεράρχησής τους, αποτελούν ένα όχημα για κοινωνική διαφοροποίηση και αποκλεισμό (Bourdieu 1984).

Η «διαφοροποίηση» κατά την εκπαίδευση, δηλαδή η ένταξη των μαθητών σε ένα συγκεκριμένο επίπεδο, σε μια αξιολογική κατηγορία που συνιστά και χαρακτηρισμό του μαθητή (για παράδειγμα ως ικανού, έξυπνου κοκ.) (Willis 1977; Giddens 2009), οδηγεί σε μια μάχη μεταξύ νικητών και ηττημένων (DeNora 2003). Πρόκειται, δηλαδή, για μία ιεράρχηση του ταλέντου και των αξιών στην τάξη, η οποία κατατάσσει τους μαθητές σε ταλαντούχους και λιγότερο ταλαντούχους (ό.π.).

Οι προεκτάσεις αυτής της ιεράρχησης εκτείνονται και μετά το πέρας της εκπαιδευτικής διαδικασίας, καθώς η κοινωνική αναγνώριση του ταλέντου (DeNora 1995) δεν εφαρμόζεται μόνο στο εκπαιδευτικό περιβάλλον (DeNora 2003). Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι μουσικοί ενδέχεται να διαμορφώνουν την ταυτότητά τους επηρεαζόμενοι και από την αντίληψή τους για την ιεραρχική τους θέση στον καταμερισμό της εργασίας (Martin 2006), μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η διαφοροποίηση συνδέεται τόσο με τη διαδικασία των ακροάσεων, όσο και με την κατηγοριοποίηση των μουσικών εντός της ίδιας της ορχήστρας.

Η ιεράρχηση του ταλέντου και η διαδικασία της αξιολόγησης εν γένει προϋποθέτουν «αντικειμενικά» και «ουδέτερα» κριτήρια, με τα οποία γίνεται δυνατή η ταξινόμηση των εκπαιδευομένων με βάση την απόδοσή τους (Μηλιός 1993). Πρόκειται για τη λειτουργία των κάθε είδους ακροάσεων να βραβεύουν ή να απορρίπτουν τα διαφορετικά επίπεδα ταλέντου. Το σύστημα της επιλογής και των εξετάσεων, το οποίο στην περίπτωσή μας αφορά τις εξετάσεις κατά τη μουσική εκπαίδευση, τους διαγωνισμούς και τις ακροάσεις για νεανικές και επαγγελματικές ορχήστρες, παρουσιάζεται τελικά μέσα από την ιδεολογία της αξιοκρατίας, λειτουργώντας με βάση τα προκαθορισμένα «αντικειμενικά» κριτήρια (DeNora 2003; Μηλιός 1993). Αυτά τα κριτήρια είναι εδραιωμένα στο πεδίο της κλασικής μουσικής, όπως και σε κάθε πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, και αντανακλώνται όχι μόνο στην αξιολόγηση, αλλά και στον τρόπο που δρουν οι μουσικοί (Martin 2006).

Η αποδοχή αυτής της διαδικασίας επιλογής και αξιολόγησης από την πλευρά των εκπαιδευομένων συνεπάγεται και αποδοχή της συνολικής εκπαιδευτικής ιεραρχίας και πειθαρχίας (Μηλιός 1993). Αυτή η κατηγοριοποίηση όχι μόνο οδηγεί στη σιωπηλή αποδοχή των χαρακτηριστικών και της γοητείας του «κληρονόμου» σε αντίθεση με τους υπόλοιπους (Queiroz 2000), καλλιεργώντας την ιδεολογία της «επιτυχίας» και της «αποτυχίας» (Μηλιός 1993), αλλά βρίσκεται και σε αντιστοιχία με τον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας (Bowles & Gintis 1976; Μηλιός 1993). Κι αυτό γιατί, η νομιμοποιητική λειτουργία της σχολικής ιεραρχίας και επιλογής δεν περιορίζεται μόνο στην εκπαιδευτική λειτουργία, αλλά οδηγεί και στη νομιμοποίηση και αποδοχή της ίδιας της κοινωνικής ιεραρχίας. Η «αξιοκρατική» και «αντικειμενική» ιεράρχηση του ταλέντου -ο βαθμός, το αποτέλεσμα ενός διαγωνισμού ή η κατάταξη σε μια ακρόαση- επικυρώνει σαν αναγκαία ολόκληρη τη θεσμοθετημένη διαδικασία, μέσα από την οποία περνάει και κρίνεται ο μουσικός.

Σε αυτό το σημείο επαναφέρουμε στη συζήτηση το ζήτημα των συμβάσεων, είτε αυτές αφορούν την κουλτούρα συμπεριφοράς, δηλαδή την αποδοχή των ιεραρχικών δομών και της εξουσίας, είτε αφορούν συμβάσεις που συνδέονται με τις μουσικές αξίες. Η συμμετοχή σε οποιοδήποτε πεδίο πολιτιστικής παραγωγής προϋποθέτει και «την αποδοχή μίας ήδη δομημένης κοινωνικής οργάνωσης και έναν υπάρχοντα καταμερισμό εργασίας, αλλά και τις κανονιστικές και ιδεολογικές τους προεκτάσεις» (Martin 2006: 99). Η αποδεκτή συμπεριφορά στην ορχήστρα και η «δεδομένη» γνώση του πώς πρέπει να λειτουργεί το συγκεκριμένο πεδίο είναι προ-απαιτούμενα για τη συμμετοχή σε αυτό (ό.π.) και συνεπακόλουθα, ενδέχεται να είναι εν τέλει και τα κριτήρια συμβατότητάς των μουσικών με το υπάρχον σύστημα. Με άλλα λόγια, τα «αντικειμενικά» και «αξιοκρατικά» κριτήρια ενδέχεται να περιλαμβάνουν το κατά πόσο ο επίδοξος μουσικός έχει αποδεχτεί και αφομοιώσει μέσω της εκπαίδευσής του τις συμβάσεις και διαθέτει τις τεχνικές ικανότητες, τις κοινωνικές δεξιότητες και τον αντιληπτικό μηχανισμό που είναι απαραίτητα, ώστε να επιτελέσει το ρόλο του ως επαγγελματίας (Becker 1982).

Συνοψίζοντας, τα ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία προκύπτουν με βάση τη βιβλιογραφία, σχετίζονται με τις δύο βασικές λειτουργίες της εκπαίδευσης, όπως αυτές

εμφανίζονται για την περίπτωση της μουσικής εκπαίδευσης και όπως θεωρούμε ότι αλληλεπιδρούν με την ορχήστρα. Το πρώτο ζήτημα που θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε είναι οι τρόποι, με τους οποίους οι μουσικοί ενσωματώνουν τις συμβάσεις που αφορούν στην καλλιτεχνική παραγωγή στην ορχήστρα, αναζητώντας τη συμβολή της εκπαίδευσης σε αυτή τη διαδικασία. Σε δεύτερο επίπεδο προκύπτει το ερώτημα του πώς οι μουσικοί διαμορφώνουν μέσα από την εκπαίδευση τις αντιλήψεις τους σχετικά με τις πιθανές μελλοντικές τους θέσεις στο σύστημα πολιτιστικής παραγωγής και κατ' επέκταση πώς η μουσική εκπαίδευση διοχετεύει εν τέλει, μέσω της διαλογής, τους μουσικούς σε διαφορετικές θέσεις στο πεδίο.

Μεθοδολογία

Λαμβάνοντας υπόψη ότι το πεδίο της «κλασικής» μουσικής στην Ελλάδα δεν έχει μελετηθεί με αυτούς τους όρους και προσεγγίζοντας τα ερευνητικά ερωτήματα από τη σκοπιά της συμβολικής διαντίδρασης, βασική πηγή δεδομένων για την παρούσα έρευνα αποτέλεσαν τα ίδια τα άτομα, δηλαδή οι επαγγελματίες μουσικοί.

Σε αυτό το πλαίσιο, επιλέχθηκαν οι μουσικοί ορχήστρας, καθώς η ορχήστρα αποτελεί την πλέον δομημένη μορφή οργάνωσης για την παραγωγή «κλασικής» μουσικής, μία μορφή ακλόνητα εδραιωμένης συλλογικής δράσης (Becker 1953: 128). Όντας ο μεγαλύτερης κλίμακας γραφειοκρατικός οργανισμός στον τομέα του, παρουσιάζει εμφανέστερα την «κοινωνική και κατανεμημένη φύση της δημιουργικότητας» (Born 2005: 16), έναν άλλον δηλαδή κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας (Μηλιός 1993). Αυτό μας επιτρέπει να εξετάσουμε μία πιο άμεση αντιστοιχία ανάμεσα στην ιεραρχική δόμηση του εκπαιδευτικού μηχανισμού και της πολιτιστικής παραγωγής.

Στην έρευνα συμμετείχαν μουσικοί με ειδίκευση αποκλειστικά στα έγχορδα όργανα, καθώς θεωρήθηκε ότι αυτοί όχι μόνο αποτελούν ομάδα με παρόμοια χαρακτηριστικά, αλλά και διακρίνονται ως προς τις άλλες ομάδες της ορχήστρας, καθιστώντας μη εφικτή την σύγκριση μεταξύ τους. Αυτή η διάκριση αναφέρεται μάλιστα και στη βιβλιογραφία από τους Smith & Murphy (1984). Θεώρησα ότι τα τμήματα αυτά της ορχήστρας παρουσιάζουν πιο έντονα τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως οι ιεραρχικές δομές, τα οποία οι μουσικοί άλλων ειδικοτήτων (πχ. πνευστά όργανα) ενδέχεται να τα αντιλαμβάνονται διαφορετικά. Αυτή η μεθοδολογική επιλογή μας επιτρέπει να μελετήσουμε ταυτόχρονα και τις δύο λειτουργίες της εκπαίδευσης, δηλαδή τόσο τον τρόπο που οι συμβάσεις της ορχήστρας μεταβιβάζονται δια μέσου της εκπαίδευσης, αλλά και τους τρόπους που η εκπαίδευση επηρέασε τις θέσεις που κατέλαβαν αργότερα οι μουσικοί στην ορχήστρα.

Ως επιπρόσθετος λόγος για την επιλογή μουσικών της οικογένειας των έγχορδων οργάνων λειτούργησε η προϋπάρχουσα δυνατότητα πρόσβασής μου στο συγκεκριμένο επαγγελματικό δίκτυο, λαμβάνοντας υπόψη την ιδιότητά μου ως βιολονίστα. Αυτό καθιστά περισσότερο πιθανή την προσπέλαση του γνωστού «εμποδίου του δικτύου», που αποτελεί βασική ερευνητική πρόκληση για τέτοιου είδους κλειστά δίκτυα. Στην περίπτωση των ορχηστρικών μουσικών θεωρείται γενικά πως λίγοι ερευνητές έχουν καταφέρει να ξεπεράσουν αυτό το εμπόδιο, με τον Westby (1960) να αποτελεί ίσως τον πρώτο που «κατάφερε να διαπεράσει τα ορχηστρικά φράγματα» (Brodsky 2006: 676–677).

Οι μουσικοί, οι οποίοι έλαβαν μέρος στην έρευνα, εργάζονταν κατά τη διεξαγωγή της σε μία από τις παρακάτω ορχήστρες: Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Ορχήστρα Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Συμφωνική Ορχήστρα Δήμου Αθηναίων. Η επιλογή για μουσικούς από διαφορετικές

ορχήστρες σχετίζεται και με το ότι κάθε ορχήστρα, ως φορέας πολιτιστικής παραγωγής, κατέχει διαφορετική θέση και αντίστοιχο στάτους στο πεδίο (Bourdieu 1983), κάτι το οποίο διαφοροποιεί την θέση που κατέχει ο κάθε μουσικός σε αυτό το σύστημα, ανάλογα όχι μόνο με την ιεραρχία του στην ορχήστρα, αλλά και με το κύρος, το οποίο διαθέτει βάσει του οργανισμού στον οποίο υπάγεται. Ταυτόχρονα, υπήρξε και μια στρατηγική επιλογή για την προσέγγιση των μουσικών, με στόχο την αποφυγή κατάδειξης συγκεκριμένων ορχηστρών και περιστατικών και κατ' επέκταση, την εξασφάλιση της ανωνυμίας και της αίσθησης ασφάλειας των μουσικών που συμμετείχαν στην έρευνα.

Επέλεξα τις ημι-δομημένες συνεντεύξεις σε βάθος ως μέθοδο παραγωγής δεδομένων (Mason 2011: 74–79), έναντι μιας δομημένης συνέντευξης ή της χρήσης τυποποιημένου ερωτηματολογίου. Θεώρησα αυτή τη μέθοδο ως την καταλληλότερη με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα, καθώς αυτό που αφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι οι αντιλήψεις και οι ερμηνείες των μουσικών για διάφορα γεγονότα, οι εμπειρίες και οι αναμνήσεις τους από τη μουσική εκπαίδευση, τη συμμετοχή τους σε ορχήστρες και σε ακροάσεις, οι απόψεις τους για τον τρόπο που λαμβάνουν χώρα οι διαδικασίες, τα συναισθήματά τους, οι σχέσεις τους με τους δασκάλους τους και τους συναδέλφους τους, οι αξίες που τους διέπουν κοκ. Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη, ότι ο κάθε μουσικός έχει διαγράψει διαφορετική πορεία στο χώρο και πως ακόμα και άτομα που ανήκουν στην ίδια ορχήστρα διαφέρουν, γίνεται σαφές ότι κάθε περίπτωση χρειάζεται διαφορετική προσέγγιση και ευελιξία. Ταυτόχρονα, το γεγονός ότι κάποια ζητήματα μπορεί να μην είχαν γίνει αντιληπτά από τους συμμετέχοντες με αυτούς τους όρους πριν από τη συνέντευξη, καθιστά δυσλειτουργική τη χρήση τυποποιημένου ερωτηματολογίου ή δομημένης συνέντευξης.

Η προσέγγιση των μουσικών, λόγω πρότερης πρόσβασης στο εν λόγω επαγγελματικό δίκτυο, έλαβε χώρα άτυπα μέσω προσωπικής επικοινωνίας, και όχι μέσω των οργανισμών στους οποίους υπάγονται. Η συγκατάθεσή τους στην έρευνα ήταν προφορική ή γραπτή, αφού έλαβαν γνώση για τον σκοπό και το περιεχόμενο της έρευνας, για την ανωνυμία της συμμετοχής τους, τη δυνατότητα αποχώρησής τους σε όποιο στάδιο το αποφάσιζαν, τη δυνατότητα μη απάντησης κάποιου ερωτήματος, τη δυνατότητα απόσυρσης κάποιας καταγεγραμμένης δήλωσης, τη δυνατότητα μη ηχογράφησης της συνέντευξης και τη δυνατότητα μη καταγραφής κάποιων δηλώσεων (Mason 2011: 103–109).

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να αναφέρω ότι σύμφωνα με τους Imreh and Crawford (2002) ενδέχεται να μην είναι ποτέ πιθανό για τους μουσικούς να αισθανθούν αρκετά ελεύθεροι ή χαλαροί ώστε να μιλήσουν για τους εαυτούς τους χωρίς τον φόβο της απώλειας της εχεμύθειας του συνεντευξιαστή. Αυτή η επισήμανση λήφθηκε υπόψη για την διεξαγωγή των συνεντεύξεων, κατά τη διάρκεια των οποίων συχνά αναφέρθηκα και σε δικά μου βιώματα, αντίστοιχα με αυτά των συμμετεχόντων. Αυτό, εκτός του ότι κατέστησε τις συνεντεύξεις ως συζητήσεις με κάποιο σκοπό (Burgess 2002), θεωρώ ότι οδήγησε τα άτομα να νιώθουν πιο ασφαλή να εκθέσουν δικές τους εμπειρίες, έχοντας την αίσθηση ότι μοιράζονται κοινούς προβληματισμούς και ανησυχίες.

Η επιλογή του δείγματος έγινε με σκόπιμη δειγματοληψία, βάσει της σταδιοδρομίας και των επαγγελματικών επιλογών των μουσικών, όπως αυτές είναι γνωστές στον μουσικό χώρο και του βαθμού, στον οποίο κάθε ένας συγκέντρωνε έναν συνδυασμό χαρακτηριστικών, κομβικών για την έρευνα. Πρέπει σε αυτό το σημείο να τονιστεί, ότι το δείγμα σχεδιάστηκε ώστε «να περικλείει μέσα του μια ομάδα σημαντικών για τον σκοπό της μελέτης μονάδων, που να σχετίζονται με το ευρύτερο σύνολο, χωρίς να το

αντιπροσωπεύουν άμεσα» (Mason 2011: 166), καθώς η παρούσα έρευνα δεν έχει αξιώσεις γενίκευσης. Βασικά κριτήρια που λήφθηκαν υπόψη κατά τη δειγματοληψία, σε μια προσπάθεια κάλυψης όσο το δυνατόν περισσότερων αντιλήψεων, ήταν η ορχήστρα που εργάζεται ο μουσικός, η θέση που κατέχει σε αυτή, η ηλικία του, το φύλο του, ο δάσκαλός του και η μουσική του εκπαίδευση γενικότερα, ως παράγοντες που τείνουν να επηρεάζουν τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το επάγγελμα και τον εαυτό του μέσα από αυτό.

Οι ευρύτερες θεματικές ενότητες που καλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, διαμορφώθηκαν με βάση τη βιβλιογραφία και αφορούν 1) στο υπόβαθρο, το οικογενειακό περιβάλλον και την κοινωνική/ οικονομική τάξη, 2) στη μουσική εκπαίδευση 3) στις πρώτες επαγγελματικές εμπειρίες, 4) στις ακροάσεις, 5) στις εμπειρίες από εργασία σε άλλες ορχήστρες και 6) στην παρούσα εργασιακή πραγματικότητα.

Η ακολουθία των θεματικών ήταν ελεύθερη, ανάλογα με τη σειρά που τα ζητήματα αυτά προέκυπταν από τη ροή της συνέντευξης. Πραγματοποιήθηκαν δέκα συνεντεύξεις διάρκειας μίας έως δυόμιση ωρών.

Ευρήματα

Για να προσεγγίσουμε τα ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν στο θεωρητικό πλαίσιο, θα εξετάσουμε αρχικά τις αντιλήψεις που έχουν οι μουσικοί για τις συμβάσεις που χαρακτηρίζουν την πολιτιστική παραγωγή στην ορχήστρα, ώστε να προχωρήσουμε έπειτα στο ρόλο της εκπαίδευσης στην εγχάραξη αυτών των συμβάσεων.

Σε συνέχεια όσων αναφέραμε για τις συμβάσεις παραπάνω (Becker 1974; 1982; 1995; Σμώλ 1983), σε αυτό το σημείο θα επικεντρωθούμε στις συμβάσεις που σχετίζονται με την «επαγγελματική κουλτούρα» και πιο συγκεκριμένα, σε αυτές που αφορούν στον τρόπο συμπεριφοράς (πχ. σεβασμός στην ιεραρχία, οργάνωση, πειθαρχία) και μεταδίδονται κατά την εκπαίδευση και με την καθημερινή τριβή του καλλιτέχνη με το επάγγελμα. Αυτές οι συμβάσεις, οι οποίες παράγονται από τους θεσμούς, τείνουν να εσωτερικεύονται από τους εμπλεκόμενους, αποτελώντας μια συμβατική και κοινή γλώσσα συνεργασίας.

Εκτός αυτού, είναι σημαντικό να γίνει η διάκριση των μουσικών σε εξάρχοντες/ κορυφαίους Α’ και tutti, καθώς αυτές είναι τυπικά, αλλά και ουσιαστικά οι δύο βασικές ιεραρχικές κατηγορίες στα τμήματα των εγχόρδων στην ορχήστρα.[2] Οι μουσικοί που κατέχουν θέση εξάρχοντα/κορυφαίου Α’ είναι και αυτοί που κατέχουν την εξουσία σε αντίθεση με τους tutti μουσικούς. Παρατηρούμε εδώ μία διάκριση, η οποία -τηρουμένων των αναλογιών- συνιστά και χαρακτηρισμό των μουσικών. Για να κατέχει κάποιος θέση εξουσίας έχει κριθεί και θεωρείται ότι πληροί συγκεκριμένα κριτήρια (DeNora 2003; Μηλιός 1993). Αυτή η διάκριση είναι αντίστοιχη με την διαδικασία της σχολικής «διαφοροποίησης» που αναλύσαμε παραπάνω (Willis 1977).

Οι μουσικοί που συμμετείχαν στην έρευνα και ανεξάρτητα από τη θέση που κατέχουν -αναφερόμενοι ενίοτε σε συγκεκριμένα άτομα και περιστατικά, και ενίοτε

[2] Η διάκριση αυτή είναι σημαντική και για να μελετήσουμε σε βάθος την έννοια της διαλογής κατά τη διαδικασία των ακροάσεων. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι μουσικοί σε θέση εξουσίας είναι και αυτοί που συνήθως αποφασίζουν το ποιος διαθέτει τα απαραίτητα εφόδια για να ενταχθεί στο πεδίο, γίνεται σαφές ότι αυτές οι συνεντεύξεις μας επιτρέπουν να διερευνήσουμε τα «αντικειμενικά» και «αξιοκρατικά» κριτήρια. Απ’ την άλλη, οι συνεντεύξεις με μουσικούς σε θέση tutti, οι οποίοι έχουν καταταχθεί με βάση αυτή την αξιολόγηση, φανερώνουν τον τρόπο, με τον οποίο αυτοί αντιλαμβάνονται τα άτυπα κριτήρια και τη διαδικασίας αξιολόγησης εν γένει. Ωστόσο, για λόγους οικονομίας, αυτό δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί στην παρούσα εισήγηση.

συζητώντας υποθετικά (αλλά πιθανά) σενάρια για την καθημερινότητα των προβών στην ορχήστρα- επαναφέρουν συχνά στη συζήτηση την πίστη στην ιεραρχία και τη σημασία της συλλογικής δουλειάς. Η ορχήστρα ως μορφή «συλλογικής δράσης» (Becker 1974; 1982; 1995) εσωτερικεύεται από τους μουσικούς ως η δεδομένη και αντικειμενική πραγματικότητα (Becker 1982).

Οι μουσικοί που παίζουν σε θέση tutti φαίνεται να αποδέχονται τον ρόλο τους στην ορχήστρα, είτε θεωρούν ότι πράγματι μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως τέτοιοι, είτε πιστεύουν ότι αξίζουν ανώτερη θέση. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά μουσικός: «Έχω αποδεχθεί την κατάσταση, κάνω τη δουλειά μου σαν tutti, οπότε δεν δημιουργείται πρόβλημα».

Ένα σημαντικό στοιχείο που σχετίζεται με την ιεραρχική δομή της ορχήστρας είναι το ζήτημα της επαγγελματικής επικοινωνίας μεταξύ των συνεργαζόμενων ατόμων κατά τη διάρκεια των προβών. Δεν θα σταθούμε στην κατεύθυνση της επικοινωνίας, η οποία όπως είναι αναμενόμενο, είναι κάθετη από τον κορυφαίο στους tutti και σπάνια το αντίστροφο. Το ενδιαφέρον μου έγκειται στην αντίληψη των μουσικών για τη διαδικασία αυτής της επικοινωνίας, καθώς τόσο οι μουσικοί σε θέση tutti όσο και οι κορυφαίοι ομάδας φαίνεται να αποδέχονται τους τρόπους επικοινωνίας ως αυτονόητους. Πιο συγκεκριμένα, οι μουσικοί σε θέση tutti, σε ερώτηση σχετική με την πιθανότητα έκφρασης γνώμης ή/ και διαφωνίας στον κορυφαίο τους, κατέληγαν ότι δεν είναι ο ρόλος τους να παίρνουν αποφάσεις.

Για παράδειγμα, στην ερώτηση σε μουσικό tutti για το αν θα επισήμαινε λάθος στον κορυφαίο της ομάδας του, η απάντηση ήταν κάθετη:

> Όχι, δεν είναι δουλειά μου. Άλλος έχει την ευθύνη, άλλος παίρνει τις αποφάσεις. Η δουλειά της ορχήστρας δεν είναι δημοκρατική. Υπάρχει, έτσι, μία χούντα θα έλεγα.

Σε περίπτωση άλλου μουσικού υπήρχε μεγαλύτερη διάθεση για έκφραση γνώμης στον κορυφαίο, καταλήγοντας και πάλι στη σημασία της ιεραρχίας.

> Άμα πιστεύω ότι είναι κάτι πολύ σημαντικό και το οποίο πρέπει να ακουστεί θα το πω. Μπορεί να ακουστεί, θα εξαρτηθεί μετά από τον κορυφαίο. Άμα αυτός αποφασίσει ότι έχει σημασία αυτό, θα δώσει βάση και θα το συζητήσουμε [...]. Θα αποφασιστεί αυτό που λέει ο κορυφαίος. Δηλαδή πάντα εκεί θα καταλήξει [...]. Δε λέω πάρα πολλά, γιατί έτσι είναι και είμαι και λίγο της ιεραρχίας. Όταν είσαι στην ορχήστρα και λειτουργείς μαζί με κάποια ομάδα είναι καλό να υπάρχει μια ιεραρχία, δεν μπορεί στην ορχήστρα να πετάγεται ο καθένας και να λέει ό,τι θέλει.

Ωστόσο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υπήρξε χαρακτηριστική περίπτωση μουσικού, ο οποίος φαίνεται να μην αποδέχεται ολοκληρωτικά τον ρόλο του ως tutti στην ορχήστρα και τις συμβάσεις που τον συνοδεύουν και αναφερόμενος σε συγκεκριμένο περιστατικό, δηλώνει:

> Εμένα με αφορά γιατί είμαι κι εγώ, συμμετέχω κι εγώ στην ομάδα και βλέπω ότι αυτό που έχετε κάνει δε λειτουργεί.

Περιγράφοντας το συγκεκριμένο περιστατικό, ο μουσικός αναφέρει ότι η άσκηση εκ μέρους του κριτικής για τεχνικά μουσικά ζητήματα, όπως τα δοξάρια, τα οποία είναι αρμοδιότητα του κορυφαίου της ομάδας, θεωρήθηκε ως μη συμμόρφωση και παρακώλυση της συλλογικής δουλειάς, με αποτέλεσμα να κληθεί σε προφορική απολογία στους ανωτέρους του.

Η σημασία της πειθαρχίας προς τους ανωτέρους φαίνεται και σε ένα άλλο περιστατικό, το οποίο περιγράφει μουσικός σε θέση tutti. Σύμφωνα με δηλώσεις του μουσικού, τιμωρήθηκε με το να μη συμμετάσχει σε μια περιοδεία της ορχήστρας, λόγω του ότι κατά τη διάρκεια πρόβας επισήμανε λάθος σε μουσικό άλλης ομάδας,

παρακάμπτοντας την ιεραρχία του μαέστρου, ο οποίος είναι αρμόδιος να κάνει παρατηρήσεις.

Όπως δηλώνει ο μουσικός:

> Εξέφρασα ανοιχτά την άποψή μου και θεωρήθηκα πέτρα του σκανδάλου [...] πρέπει να προσέχεις πώς λες κάτι. Κολλάμε στη θέση και το στάτους παρά στην ουσία, που είναι κάνω κάτι λάθος, πρέπει να το διορθώσω, και επειδή μπορώ λόγω της ιεραρχίας να σε καταχεριάσω, σε καταχεριάζω.

Βλέπουμε λοιπόν ότι στις περισσότερες περιπτώσεις η κουλτούρα συμπεριφοράς στην ορχήστρα είναι εγχαραγμένη στα υποκείμενα, με τους μουσικούς να έχουν εσωτερικεύσει τους κανόνες. Στις περιπτώσεις που ο μουσικός φαίνεται να μην ενστερνίζεται πλήρως τον τρόπο που λαμβάνουν χώρα οι διαδικασίες και να μην υιοθετεί αυτόν τον αποδεκτό και αυτονόητο τρόπο συμπεριφοράς στην ορχήστρα, παρατηρούμε ότι αναφέρονται περιστατικά άσκησης εξουσίας από τους ιεραρχικά ανώτερους με αφορμή τον τρόπο που πρέπει να λαμβάνουν χώρα οι διαδικασίες.

Προχωρώντας τώρα από τους tutti σε αυτούς που κατέχουν θέσεις εξουσίας, βλέπουμε πως γενικά όλοι θεωρούν ότι ένας μουσικός σε θέση tutti, αν έχει κάποια παρατήρηση, θα πρέπει να τη συζητήσει κατ' ιδίαν με τον κορυφαίο της ομάδας του και όχι να προβεί σε επισήμανση την ώρα της πρόβας.

Σημειώνω ότι, παρά την ομολογουμένως τεράστια ομοιότητα μεταξύ των παραθεμάτων, κάθε απόσπασμα προκύπτει από συνέντευξη με άλλο μουσικό.

> Θεωρώ ότι (ο tutti) πρέπει να έρθει κατ' ιδίαν να την εκφράσει (τη γνώμη του) και μπορούμε να το συζητήσουμε το θέμα και να βρούμε μια κοινή λύση [...]. Αλλά θεωρώ ότι ο tutti πρέπει να είναι πιο προσαρμοστικός και πιο ανοιχτός [...]. Είναι διαφορετικός ο ρόλος του καθενός.
>
> Πρέπει να τηρείται η ιεραρχία. Όταν ο κορυφαίος έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο, απ' τη στιγμή που θα πει κάτι πρέπει να γίνεται αυτό. Εάν δε γίνεται αυτό, λόγω τεχνικών δυσκολιών, πρέπει να το συζητήσει κατ' ιδίαν και από εκεί και πέρα να βρεθεί μια λύση, που να είναι εφικτή για όλους και ταυτόχρονα να μπορεί να ενταχθεί και με τις άλλες ομάδες.
>
> Να σεβόμαστε όχι την ιεραρχία, να σεβόμαστε το σύνολο. Δεν μπορεί ο καθένας να κάνει ό,τι θέλει. Τότε δεν πρέπει να κάνουμε ορχήστρα. Να είμαστε όλοι σολίστες. Δεν μπορεί να λειτουργήσει [...]. Όταν κάνεις εκείνη τη στιγμή συλλογική δουλειά, πρέπει να είσαι στην συλλογική δουλειά [...]. Στη συλλογική δουλειά, πρέπει να βγει καλά η δουλειά.

Βλέπουμε λοιπόν ότι «Ο καθένας έχει τον δικό του ρόλο και πρέπει να τον τηρεί».

Επίσης, δηλώνεται ρητά πως δεν θα έπρεπε να παρακάμπτει κάποιος tutti την ιεραρχία για να μιλήσει στον μαέστρο.

Κορυφαίος αναφερόμενος σε περιστατικό παράκαμψής του την ώρα της πρόβας από μουσικό της ομάδας του για επικοινωνία με το μαέστρο δηλώνει: «Δεν θα περάσεις πάνω απ' το κεφάλι μου. Εσύ σταματάς εδώ. Εγώ μιλάω μ' αυτόν (τον μαέστρο)».

Η ίδια ακριβώς νοοτροπία περί πειθαρχίας διέπει τις απόψεις και για τη σχέση με τον εκάστοτε μαέστρο, ενώ αξίζει να σταθούμε σε μία άποψη που τον παρομοιάζει με στρατηγό, ενώ τους μουσικούς με στρατιώτες.

> Αλλά την ώρα που γίνεται η πρόβα, τον πρώτο ρόλο έχει ο μαέστρος. Αυτός είναι υπεύθυνος να κάνει τις παρατηρήσεις [...].
>
> Η ώρα της πρόβας δεν είναι η δική μας ώρα, είναι η ώρα του μαέστρου. Δεν μπορεί ο καθένας να σηκώνεται και να λέει "όχι, έτσι". Αυτό δείχνει το πόσο ακαλλιέργητος και αγενής είσαι [...]. Καταρχήν, πρέπει να ξέρουμε και την κουλτούρα της

> συμπεριφοράς. Η ορχήστρα είναι στρατός. Δεν μπορείς να λες στους στρατιώτες ότι ο στρατηγός κάνει λάθος.

Το ίδιο άτομο αναφορικά με την επικοινωνία του με τον μαέστρο δήλωσε:

> Είμαι στρατιώτης. Σημειώνω, προσπαθώ να κάνω ό,τι το καλύτερο και άμα με κάτι δε συμφωνώ θα πάω, και άμα θέλει να το ακούσει ο μαέστρος.

Άλλο άτομο σε θέση εξουσίας δηλώνει:

> Συχνά δε συμφωνούμε με αυτά που κάνουν οι μαέστροι. Να πάω να γίνω εγώ μαέστρος αν νομίζω. Αυτοί είναι οι νόμοι, αυτές είναι οι δεσμεύσεις.

Στην τελευταία πρόταση φαίνεται ξεκάθαρα ότι οι συμβάσεις που αφορούν στην συμπεριφορά στην ορχήστρα όχι μόνο είναι αυτονόητες και ενσωματωμένες, αλλά οι μουσικοί φαίνεται να δίνουν πολύ μεγάλη σημασία στην τήρησή τους από το σύνολο του σώματος της ορχήστρας.

Δεν θα πρέπει, σε αυτό το σημείο, να παραλείψουμε και την περίπτωση κορυφαίου, ο οποίος αντιλαμβάνεται τις διαδικασίες με περισσότερη συνεργατικότητα, δηλώνοντας ωστόσο και ο ίδιος: «Έχεις πέσει σε περίπτωση τώρα […]. Χαλάω την πιάτσα.».

Με τα παραπάνω ευρήματα έγινε σαφές το πώς οι ίδιοι οι μουσικοί αντιλαμβάνονται τη θέση τους στην ορχήστρα και τις ιεραρχικές σχέσεις που επικρατούν εντός αυτής, αλλά και τις συμβάσεις που απορρέουν από τα παραπάνω. Σε αυτό το σημείο, μπορούμε να εξετάσουμε τις διαδικασίες εγχάραξης αυτών των αντιλήψεων δια μέσου της μουσικής εκπαίδευσης.

Στην περίπτωση που μελετάμε, οι σχέσεις εξουσίας και υπακοής μαέστρου – μουσικού και κορυφαίου - tutti μπορούν να παραλληλιστούν με τη σχέση δασκάλου – μαθητή, καθώς πρόκειται για σχέσεις που σύμφωνα και με τον Σμώλ (1983) είναι μονόδρομης επικοινωνίας από πάνω προς τα κάτω. Ακόμα και οι ίδιοι οι μουσικοί, μιλώντας για τη σχέση τους με το μαέστρο και τη σχέση τους με τον δάσκαλο, κάνουν παρόμοιους παραλληλισμούς χρησιμοποιώντας τους όρους «προπονητής- αθλητής», «στρατηγός-στρατιώτες» κοκ., παραλληλισμούς με άλλα παραδείγματα σχέσεων εξουσίας που συνδέονται με την αυστηρότητα, την πειθαρχία και την υπακοή.

Αξίζει να αναφέρουμε την περίπτωση ενός μουσικού, ο οποίος φαίνεται να μην είχε συνδέσει συνειδητά τη σύμβαση του επαγγέλματος για πειθαρχία με τη μουσική και την εκπαίδευση, ενώ αυτό αναδύθηκε μέσα από τη σύγκριση του αθλητισμού με τη μουσική.

Παραθέτω το απόσπασμα, όπου ο συνεντευξιαζόμενος αναφέρει την ενασχόληση του με πολεμικές τέχνες κατά την παιδική του ηλικία:

> Ερώτηση: Αυτό (πολεμική τέχνη) σχετίζεται κάπως με τη μουσική;
>
> Απάντηση: Καμία σχέση.
>
> Ερ.: Ως προς την πειθαρχία;
>
> Απ.: Η πολεμική τέχνη είναι μόνο πειθαρχία, 90% πειθαρχία.
>
> Ερ: Ενώ η μουσική;
>
> Απ: Κι η μουσική είναι πειθαρχία. Αλλά (παύση) ναι, όταν ο καθηγητής είναι αυτός που πρέπει, 100% είναι η πειθαρχία, πιο πολύ απ' την πολεμική τέχνη (γέλιο). Δε σε παίρνει. Έτσι τουλάχιστον το βίωσα εγώ με τον συγκεκριμένο καθηγητή.

Το παραπάνω απόσπασμα έχει σημασία για δύο λόγους. Πρώτον, μάς δείχνει ότι συχνά οι συμβάσεις για πειθαρχία στη μουσική εκπαίδευση και παραγωγή δεν γίνονται αντιληπτές ως τέτοιες, αλλά βιώνονται ως αυτονόητες από τους μουσικούς. Δεύτερον,

μαρτυρά ότι η αυστηρότητα του καθηγητή και συνεπακόλουθα αυτού που κατέχει την εξουσία είναι ενίοτε όχι μόνο κάτι αυτονόητο, αλλά εγχαραγμένο στους μουσικούς ως επιθυμητό χαρακτηριστικό.

Η πειθαρχία, η αυστηρότητα και το άγχος στο μάθημα υπήρξαν συχνές αναφορές στις συνεντεύξεις. Ωστόσο, τα παραπάνω δεν ήταν συνδεδεμένα με κάποιο αρνητικό συναίσθημα, καθώς -όπως φαίνεται- θεωρούνταν αυτονόητα. Μουσικός, ο οποίος επανέρχεται συχνά στο ότι γενικά «είχε πίστη στους δασκάλους» και στη σημασία της στενής αυτής σχέσης, αναφέρεται στην αυστηρότητα του καθηγητή του για να δηλώσει στη συνέχεια πως τους είχε «σαν παιδιά του». Δεν είναι τυχαίο ότι στις αντίστοιχες ερωτήσεις για το αν ο καθηγητής ήταν αυστηρός, η πιο συχνή απάντηση ήταν «ε βέβαια».

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η σχολική κουλτούρα της μουσικής εκπαίδευσης, παρόλο που δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερη, αλλά προϊόν κοινωνικο-ιστορικής κατασκευής, θεωρείται προφανής και απολαμβάνει ένα είδος φυσικής νομιμότητας, κάτι το οποίο είδαμε ότι συμβαίνει και για τον θεσμό της ορχήστρας.

Σε αυτό το σημείο, παραθέτω ένα απόσπασμα, το οποίο θεωρώ ότι έχει ιδιαίτερη σημασία. Μουσικός, περιγράφοντας τα μαθήματα με τον καθηγητή του, αναφέρει ότι «εννοείται πως υπήρχε η αυστηρότητα του καθηγητή και το άγχος του μαθητή. Ο φόβος ότι θα φωνάξει ότι θα με κρίνει αρνητικά.»

Αυτό το απόσπασμα όχι μόνο μας εισάγει στην δεύτερη λειτουργία της εκπαίδευσης που αναλύσαμε παραπάνω, αλλά καθιστά επίσης σαφή τη σύνδεση των δύο λειτουργιών. Ο μουσικός παρουσιάζει την αυστηρότητα του καθηγητή, η οποία συνδέεται τόσο με την εξουσία που κατέχει όσο και με την αξιολογική του κρίση, και το άγχος του μαθητή για αυτή την αξιολόγηση ως δίπολο. Ταυτόχρονα, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε πως στο παραπάνω απόσπασμα υποδηλώνεται ότι η ιεράρχηση του ταλέντου γίνεται βάσει κάποιων κριτηρίων, τα οποία είναι γνωστά στον καθηγητή.

Ένα ακόμα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η αναφορά μουσικού στις εξετάσεις και ακροάσεις του στο ωδείο και το άγχος που τις συνόδευαν. Ο μουσικός παρομοιάζει την επιτροπή με «ιερά εξέταση» και ως ένα «ιερατείο που στεκόταν απέναντι». Μεταξύ άλλων αναφέρει ότι «πάντα υπήρχε ότι εγώ είμαι ο από πάνω κι εσύ ο από κάτω. Είσαι ο εξεταζόμενος. Κοιτούσα τα κάδρα (στην αίθουσα) σε σημείο που ακόμα θυμάμαι ανατριχιαστικές λεπτομέρειες».

Σε αυτό το απόσπασμα, γίνονται φανερές οι σχέσεις εξουσίας κατά τη μουσική εκπαίδευση και η λειτουργία των εξετάσεων (και κατ' επέκταση αυτών που κατέχουν την εξουσία και γνωρίζουν τις συμβάσεις) να αξιολογούν και να κατηγοριοποιούν τους μουσικούς. Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε τη σύνδεση του παραδείγματος με τις ακροάσεις στην ορχήστρα, όπου επίσης εμπεριέχεται το άγχος απέναντι στην επιτροπή που κατέχει την εξουσία της διαλογής.

Η ιεράρχηση του ταλέντου, φάνηκε ως σημαντική μέσα από τις συνεντεύξεις, καθώς συνδέεται με τη διαμόρφωση της ταυτότητας και των προσδοκιών των μουσικών. Σε αυτή την κατεύθυνση, αναδεικνύονται ως κομβικοί παράγοντες ο δάσκαλος, οι συμμαθητές και οι διαδικασίες κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσης που εμπεριείχαν την έννοια της αξιολόγησης (εξετάσεις, διαγωνισμοί κλπ.), ενώ οι εμπειρίες από τη μουσική εκπαίδευση συχνά γίνονται αντιληπτές με όρους «επιτυχίας»/ «αποτυχίας».

Για παράδειγμα, μουσικός, ο οποίος καταλαμβάνει θέση tutti και ο οποίος δεν είχε πολύ εύκολη αφομοίωση στην αγορά εργασίας, αναφέρει:

> Εφόσον ο ίδιος (ο δάσκαλος) δε με διάλεγε για διαγωνισμούς, για πιο σολιστικές εμφανίσεις, σήμαινε ότι δεν πίστευε ότι έχω την ιδιοσυγκρασία για κάτι τέτοιο.

> Οπότε και εγώ κατά κάποιο τρόπο αυτοπροσδιορίζομουν ως team player και όχι ως leader.

Το παραπάνω απόσπασμα είναι σημαντικό για τρεις λόγους. Πρώτον, υπονοείται η σύγκριση με τους συμμαθητές, καθώς ο δάσκαλος επέλεγε κάποιους αντί για κάποιους άλλους, η οποία διαμορφώνει την ταυτότητα του μουσικού και την αντίληψή του για τη θέση που καταλαμβάνει σε σχέση με τους άλλους μουσικούς. Η σύγκριση και η κατηγοριοποίηση σε ιεραρχικά ανώτερους «ηγέτες» (leader) και κατώτερους «παίκτες ομάδας» (team player) φάνηκαν σημαντικές και σε άλλες περιπτώσεις, διαμορφώνοντας τις προσδοκίες σχετικά με τις μελλοντικές δυνατότητες και προοπτικές των μουσικών. Για παράδειγμα, μουσικός παραδέχεται ότι από τα πρώτα κιόλας μαθήματα κατάλαβε ότι η θέση του είναι στην ορχήστρα και ότι δεν θα μπορούσα να κάνει σολιστική καριέρα λόγω της σύγκρισης με συμμαθητή του, ο οποίος αργότερα πράγματι ακολούθησε τέτοια πορεία. Δεύτερον, γίνονται φανεροί οι τρόποι, με τους οποίους μπορεί να λάβει χώρα η «διαφοροποίηση», μέσω της επιλογής του καθηγητή να συμμετάσχει ή όχι ο μαθητής σε διαδικασίες, στις οποίες συμμετέχουν οι «κληρονόμοι» ή οι «ηγέτες», κάτι το οποίο συμβαίνει και με την ορχήστρα, όπου μόνο οι λίγοι μπορούν να κατέχουν την εξουσία. Τρίτον, παρατηρούμε ότι ο μουσικός θεωρεί ότι υπάρχουν κάποια «αντικειμενικά» χαρακτηριστικά (ιδιοσυγκρασία), βάσει των οποίων κάποιος μουσικός μπορεί να καταταγεί στη μία ή την άλλη κατηγορία, και τα οποία γνωρίζει αυτός που έχει την εξουσία, δηλαδή στη συγκεκριμένη περίπτωση ο καθηγητής, όπως είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα.

Από την άλλη πλευρά του νομίσματος, μουσικοί που καταλαμβάνουν ηγετικές θέσεις στο πεδίο ή δραστηριοποιούνται σε ορχήστρες υψηλότερου στάτους διαμόρφωσαν τις προσδοκίες τους βάσει των θέσεων που κατείχαν σε παιδικές και νεανικές ορχήστρες και βάσει ακριβώς αυτής της διαδικασίας της διαλογής κατά τα χρόνια των σπουδών τους.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτή την κατεύθυνση αποτελεί η περίπτωση μουσικού, ο οποίος αυτοπροσδιορίζεται αποκλειστικά ως κορυφαίος, διεκδικώντας και κατέχοντας σε όλη του την πορεία μόνο ηγετικές θέσεις. Όπως δηλώνει:

> Λέω συχνά πως αυτή είναι η δουλειά μου, αυτή τη δουλειά διάλεξα… Δεν πήγαινα σε άλλη θέση. Πήγαινα μόνο για κορυφαίος. Δεν θα μπορούσα να πάω tutti, δεν θα το έκανα.

Συζητώντας στην πορεία για το πώς διαμορφώθηκε αυτή η προσδοκία, η οποία εκπληρώθηκε, έγινε αναφορά στα χρόνια των σπουδών, όπου κατείχε ηγετική θέση τόσο σε παιδική/νεανική ορχήστρα, όσο και σε φοιτητική. Όπως καταλήγει και ο ίδιος, «Κάπως καλλιεργήθηκε αυτή η προσδοκία. Κάπως το πίστεψα.»

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε σε αυτά τα χαρακτηριστικά παράδειγμα τις επιρροές που προκύπτουν από την εμπειρία της ιεράρχησης του ταλέντου, η οποία οδηγεί σε σιωπηλή αποδοχή των καλύτερων και αρνητική προσδοκία για τους υπόλοιπους (Queiroz 2000). Με άλλα λόγια, ένας μαθητής που έχει συνηθίσει από την αρχή να ταξινομείται υψηλά, μπαίνει στη λογική της επιτυχίας και το αντίθετο (ό.π.).

Συμπεράσματα - Επίλογος

Συνοψίζοντας, στην παρούσα εισήγηση εξετάσαμε τον θεσμό της μουσικής εκπαίδευσης και τον θεσμό της ορχήστρας ως αλληλεξαρτώμενες μορφές «συλλογικής δράσης», οι οποίες διέπονται από συμβάσεις που παράγονται και αναπαράγονται μέσα από τη συμβολική διαντίδραση των ατόμων που συμμετέχουν στην πολιτιστική παραγωγή.

Εστιάσαμε στις δύο λειτουργίες της εκπαίδευσης, δηλαδή στη μετάδοση κοινωνικών συμβάσεων, αξιών, κανόνων και προτύπων συμπεριφοράς και στην κατανομή των ατόμων σε διαφορετικές θέσεις στο κοινωνικό-οικονομικό σύστημα, ώστε να μελετήσουμε τους τρόπους, με τους οποίους τα παραπάνω φαίνονται να συμβαίνουν στην περίπτωση των μουσικών ορχήστρας.

Είδαμε ότι οι συμβάσεις της ορχήστρας, μεταξύ των οποίων και η υπακοή στην εξουσία, ο σεβασμός στην ιεραρχία, ο αυστηρός καταμερισμός εργασίας κλπ., τείνουν να εσωτερικεύονται από τους μουσικούς, διαμορφώνοντας εν τέλει την επαγγελματική κουλτούρα του συγκεκριμένου κλάδου. Η μουσική εκπαίδευση φαίνεται να συνδέεται με την εγχάραξη των αξιών αυτών κυρίως μέσα από τις σχέσεις που διαμόρφωσαν οι μουσικοί με τους εκάστοτε δασκάλους τους. Όπως προκύπτει και από την έρευνα, ο δάσκαλος αναδεικνύεται ως καθοριστικός από τους μουσικούς για τις αντιλήψεις τους αναφορικά με την μουσική και τον επαγγελματισμό, δηλαδή την αποδοχή των συμβάσεων.

Εκτός αυτού, είδαμε ότι η διαδικασία των εξετάσεων, η σύγκριση με συμμαθητές, η συμμετοχή σε νεανικές ορχήστρες κοκ. συνδέονται με την αξιολόγηση και την ιεράρχηση του ταλέντου, διαμορφώνοντας την ταυτότητα, αλλά και τις προσδοκίες των μουσικών για τις πιθανές μελλοντικές τους θέσεις σε ένα πεδίο ιεραρχικών δομών και σχέσεων εξουσίας.

Βιβλιογραφία

Becker, H.S., 1953. “The teacher in the authority system of the public school”, *The Journal of Educational Sociology*, 27(3), σσ. 128-141.

Becker, H.S., 1974. “Art as collective action”, *American sociological review*, σσ. 767-776.

Becker, H.S., 1982. *Art worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Becker, H.S., 1989. “Ethnomusicology and sociology: A letter to Charles Seeger”, *Ethnomusicology*, 33(2), σσ. 275-285.

Becker, H.S., 1995. “The power of inertia”, *Qualitative Sociology*, 18(3), σσ. 301-309.

Blumer, H. and Morrione, T.J., 2004. *George Herbert Mead and human conduct*. Walnut Creek: Altamira Press.

Born, G., 2005. “On musical mediation: Ontology, technology and creativity”. *Twentieth-century music*, 2(01), σσ. 7-36.

Bourdieu, P. and Passeron, J.C., [1970] 1990. *Reproduction in education, society and culture* (Vol. 4). Sage.

Bourdieu, P., 1983. “The field of cultural production, or: The economic world reversed”, *Poetics*, 12(4-5), σσ. 311-356.

Bourdieu, P., 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Bowles, S. and Gintis, H., 1976. *Schooling in capitalist America* (Vol. 57). New York: Basic Books.

Brodsky, W., 2006. “In the wings of British orchestras: A multi-episode interview study among symphony players”, *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, 79(4), σσ. 673-690.

Burgess, R.G., 2002. *In the field: An introduction to field research*. New York: Routledge.

DeNora, T., 1995. *Beethoven and the construction of genius*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

DeNora, T., 2003. "Music sociology: Getting the music into the action", *British Journal of Music Education*, 20(02), σσ. 165-177.

DiMaggio, P., 1987. "Classification in art", *American sociological review*, σσ. 440-455.

Gewirtz, S. and Cribb, A., 2011. *Κατανοώντας την εκπαίδευση: μια κοινωνιολογική θεώρηση*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Dowd, T., 2007. "Sociology of music", *21st century sociology: A reference handbook*, 2, σσ. 249-260.

Giddens, A., 2009. *Κοινωνιολογία*, Αθήνα: Gutenberg, Γιώργος & Κώστας Δαρδανός.

Illich, I., 1973. *Deschooling society*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Imreh, G. and Crawford, M., 2002. "In the words of the masters: Artist's accounts of their expertise", *Practicing perfection: Memory and piano performance*, σσ. 26-65.

Lena, J.C. and Peterson, R.A., 2008. "Classification as culture: Types and trajectories of music genres", *American sociological review*, 73(5), σσ. 697-718.

Martin, P.J., 2006. "Musicians' Worlds: Music-Making as a Collaborative Activity", *Symbolic Interaction*, 29(1), σσ. 95-107.

Mason, J., 2011. *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*, Αθήνα: Πεδίο.

Queiroz, J.M.D., 2000. *Το σχολείο και οι κοινωνιολογίες του*, Αθήνα: Gutenberg, Γιώργος & Κώστας Δαρδανός.

Smith, T.S. and Murphy, R.J., 1984. "Conflicting criteria of success in the careers of symphony musicians", *Empirical Studies of the Arts*, 2(2), σσ. 149-172.

Westby, D.L., 1960. "The Career Experience of the Symphony Musician", *Social Forces*, 38, σσ. 223-230.

Willis, P.E., 1977. *Learning to labor: How working class kids get working class jobs*. New York: Columbia University Press.

Μηλιός, Γ., 1993. *Εκπαίδευση και Εξουσία*. Αθήνα: Κριτική.

Σμώλ, Κ., 1983. *Μουσική- Κοινωνία- Εκπαίδευση.* Αθήνα: Νεφέλη.

Η μουσική στην «κλασσική» αξιολογία

Μάρκος Τσέτσος

Η αιματηρή καταστολή της εξέγερσης των ετών 1848 και 1849[1] πυροδότησε μεταβολές όχι μόνο στην πολιτική και την κοινωνία, αλλά και στο καθεστώς και το περιεχόμενο της φιλοσοφίας στα γερμανικά κρατίδια. Η κατάρρευση του θεωρησιακού (speculative) ιδεαλισμού και της αισιόδοξης εικόνας του για τον κόσμο υπήρξε η κυριότερη και ουσιαστικότερη από αυτές τις μεταβολές.[2] Της κατάρρευσης είχε φυσικά προηγηθεί μια μακρά πορεία υπονόμευσης του θεωρησιακού ιδεαλισμού, αρχής γενομένης το 1831 με το θάνατο του Hegel, του κύριου εκπροσώπου του. Στα γερμανικά πανεπιστήμια η κυριαρχία της εγελιανής φιλοσοφίας υπονομεύθηκε τόσο από τα αριστερά, μέσα από την έμφαση στον λανθάνοντα υλισμό της, όσο και από τα δεξιά, μέσα από την έμφαση στις θεολογικές της προεκτάσεις. Η προελαύνουσα εκβιομηχάνιση, από την άλλη μεριά, δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες για την επέλαση του φυσιοκρατικού εμπειρισμού και θετικισμού στον ακαδημαϊκό χώρο, με σημαντικό κομμάτι της διανόησης, ως αντίδραση, να καταφεύγει όλο και περισσότερο στον ανορθολογισμό και σχετικισμό του ιστορισμού και των φιλοσοφιών της ζωής. Και σα να μην έφταναν όλα αυτά, η ίδια η φιλοσοφία, σε μια απέλπιδα προσπάθεια να άρει την απέναντί της γενικευμένη καχυποψία, άρχισε να μεταμφιέζεται σε ψυχολογία, σε μια επιστήμη, δηλαδή, εμπειρική και με μετρήσιμα πρακτικά αποτελέσματα.[3]

Πέραν του θεωρησιακού ιδεαλισμού, οι παραπάνω μεταβολές είχαν και ένα ακόμα θύμα: τις αρχές επί των οποίων θεμελιώνονταν η πράξη και η τέχνη και οι φιλοσοφίες τους, η ηθική και η αισθητική. Οι νέες φιλοσοφικές επιστήμες, η ψυχολογία, η βιολογία και η εξελικτική θεωρία, η κοινωνιολογία, δεν μπορούσαν πλέον να εγγυηθούν την αμετάβλητη εγκυρότητα των ηθικών και των αισθητικών αρχών, αφού όλες αυτές οι επιστήμες υποστήριζαν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη σχετικότητα των εν λόγω αρχών προς ψυχές, οργανισμούς και κοινωνίες. Για την τέχνη και την αισθητική τούτο σήμαινε απλά χάος και απονομιμοποίηση. Χρειαζόταν επειγόντως μια λέξη-καταλύτης, μια λέξη μεστή ζωντανού και επίκαιρου νοήματος μέσα στο νέο, αμείλικτο καπιταλιστικό κόσμο. Και η λέξη αυτή βρέθηκε εκεί που δεν θα το περίμενε η φιλοσοφία, στο χώρο της οικονομίας και του χρήματος: ήταν η λέξη «αξία».[4] Για τις τότε

[1] P. Robertson, *Revolutions of 1848: A Social History*, Princeton 1952· J. Sperber, *The European Revolutions, 1848-1851*, Cambridge 1994· E. Hobsbawm, *Η εποχή του κεφαλαίου, 1848-1875*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα 2003, σ. 25 κ.ε.

[2] Κατ' άλλους, ο θεωρησιακός ιδεαλισμός είχε ήδη καταρρεύσει όταν ξέσπασαν οι εξεγέρσεις. Βλ. F. C. Beiser, «Hegel and Hegelianism», στο: G. Claeys (επιμ.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Thought*, Νέα Υόρκη 2005, σ. 265.

[3] Βλ. F. Ueberweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Βερολίνο ^{12}1923, τόμος 4^{ος}, σ. 197 κ.ε.· O. Siebert, *Geschichte der neuen deutschen Philosophie seit Hegel*, Göttingen ^{2}1905, σ. 1 κ.ε.· K. Löwith, *Από τον Hegel στον Nietzsche*, μτφρ. Γ. Αποστολοπούλου, Αθήνα 1987, τόμος 1^{ος}, σ. 97 κ.ε.

[4] Βλ., εισαγωγικά, W. K. Frankena & J. J. Kupperman, «Value and Valuation», στο: D. M. Borchert (επιμ.), *Encyclopedia of Philosophy*, Detroit κ.α. ^{2}2006, τόμος 9^{ος}, σ. 636-644. Για την αντικειμενική, βασισμένη στην ανθρώπινη εργασία, θεωρία της οικονομικής αξίας, βλ. Κ. Μαρξ, *Το κεφάλαιο*, μτφρ. Π. Μαυρομάτης, Αθήνα 2002, τόμος 1^{ος}, σ. 49 κ.ε. Για την υποκειμενική, βασισμένη στις συγκυρίες των ατομικών προτιμήσεων, θεωρία της οικονομικής αξίας, βλ. C. Menger, *Αρχές οικονομικής επιστήμης*,

κυρίαρχες οικονομικές θεωρίες, η αξία των πραγμάτων καθοριζόταν αντικειμενικά μέσα από ορθολογικές κοινωνικές διεργασίες και ανεξάρτητα από τις προτιμήσεις και τα συμφέροντα των δρώντων. Ως εκ τούτου, η αντικειμενικότητα των αξιών δεν μπορούσε να αμφισβητηθεί, ακόμα τουλάχιστον, από καμία ψυχολογία ή κοινωνιολογία. Γιατί λοιπόν και η φιλοσοφία να μη μετονομάσει τις αρχές της σε αξίες και να μην τους προσδώσει ανάλογη εγκυρότητα; Πολλώ δε μάλλον, γιατί να μην ρυθμίζει εφεξής τα του οίκου της με αναφορά στην έννοια της αξίας και γιατί, ένα βήμα παραπέρα, η ίδια η φιλοσοφία να μην μετατραπεί σε αξιολογία;[5] Και όλα αυτά πράγματι έγιναν, σε μία περίοδο που εκτείνεται, χονδρικά, από την ενοποίηση της Γερμανίας στις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι την άνοδο των ναζί στην εξουσία.

Στο τρίτομο έργο του με τίτλο *Μικρόκοσμος* και σε άλλα κείμενά του, ο γερμανός φιλόσοφος Hermann Lotze διαχωρίζει για πρώτη φορά την εμπειρική και επιστημονική πραγματικότητα σε δύο διακριτούς κόσμους: τον «κόσμο των μορφών», τουτέστιν των εμπειρικών και επιστημονικών κατηγοριών, και τον «κόσμο των αξιών», τον κόσμο δηλαδή των σκοπών και του νοήματος.[6] Και αυτό γιατί ο Lotze πιστεύει ακράδαντα, και μαζί με αυτόν οι μεγαλύτεροι φιλόσοφοι της ευρωπαϊκής ηπείρου μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ότι η φιλοσοφική μας εικόνα για τον κόσμο μένει ανολοκλήρωτη όσο περιοριζόμαστε στις φυσικές επιστήμες και στον τρόπο τους να τον κατανοούν ως μηχανή. Ναι, λέει ο Lotze, ο κόσμος είναι όντως μηχανή, σε επίπεδο όμως γενικών φυσικών νόμων· πέρα από αυτό, ο κόσμος έχει ζωή και οργανισμούς με ανάγκες και συναισθήματα, έχει όμως και κάτι επιπλέον: τελικούς σκοπούς, νοήματα. Ο κόσμος δεν έχει μόνο *είναι* (Sein), έχει και *αξία* (Wert) και η αξία αυτή διαφαίνεται όχι μόνο στην ηθική συμπεριφορά των ανθρώπων, αλλά με μεγαλύτερη ακόμα ενάργεια στην ομορφιά. Ο κόσμος είναι και νομοτελειακός, και ηθικός και όμορφος. Και ο καταλληλότερος τρόπος να αναδείξουν οι άνθρωποι την ομορφιά του, το αισθητικό του νόημα και την αισθητική του αξία, είναι, φυσικά, η τέχνη.[7] Αρκεί τα έργα της να λειτουργούν ως «μικρόκοσμοι», ως αντικείμενα δηλαδή που αναπαράγουν στη δική τους μικρή κλίμακα τη θεμελιώδη δομή του κόσμου στα τρία της στοιχεία: νομοτέλεια, ζωή και νόημα. Με άλλα λόγια, τα έργα τέχνης πρέπει να είναι οργανωμένα, εκφραστικά και να συνέχονται από μια κεντρική ιδέα.

Ακολουθώντας το παράδειγμα του αντι-εγελιανού φιλόσοφου Herbart, ο οποίος έθεσε τα θεμέλια της φορμαλιστικής αισθητικής,[8] όλο και περισσότεροι φιλόσοφοι

μτφρ. Β. Ν. Γαργάλας, Αθήνα 2007, και F. von Wieser, *Der natürliche Wert*, Βιέννη 1889 (αγγλική μετάφραση: *Natural Value*, μτφρ. C. A. Malloch, Λονδίνο 1893). Για μια προσέγγιση του χρήματος από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αξιολογίας, βλ. G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, Μόναχο & Λειψία ^{5}1930 (αγγλική μετάφραση: *The Philosophy of Money*, μτφρ. T. Bottomore & D. Frisby, Νέα Υόρκη ^{3}2004).

5 Βλ., εισαγωγικά, S. L. Hart, «Axiology – Theory of Values», *Philosophy and Phenomenological Research* 32/1 (1971), σ. 29-41.

6 Βλ., στα αγγλικά, H. Lotze, *Microcosmus: An Essay Concerning Man and his Relation to the World*, μτφρ. E. Hamilton & E. E. Constance Jones, Εδιμβούργο ^{2}1887, τόμος 1ος, σ. 244. Για μια πρόσφατα δημοσιευμένη εισαγωγή στο βίο και το έργο του Lotze, βλ. W. W. Woodward, *Hermann Lotze. An Intellectual Biography*, Cambridge 2015.

7 Στην αισθητική και την τέχνη ο Lotze αφιέρωσε τα γραπτά: *Ueber den Begriff der Schönheit*, Göttingen 1845· *Bedingungen der Kunstschönheit*, Göttingen 1847· *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Μόναχο 1868· *Grundzüge der Ästhetik*, Λειψία 1884 (αγγλική μετάφραση: *Outlines of Aesthetics*, μτφρ. G.T. Ladd, Βοστόνη 1886).

8 Βλ. J. F. Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in der Philosophie*, στο: *Sämmtliche Werke*, επιμ. G. Hartenstein, Λειψία 1850, τόμος 1ος, σ. 124 κ.ε.· *Kurze Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspuncten entworfen*, στο ίδιο, τόμος 2ος, σ. 80 κ.ε. Βλ., επίσης, R. Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Βιέννη 1865. Κύριος εκπρόσωπος της φορμαλιστικής αισθητικής της μουσικής για τον 19ο αιώνα παραμένει, φυσικά, ο Eduard Hanslick. Βλ. *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. Μ. Τσέτσος, Αθήνα 2003.

άρχισαν να ανορθώνουν τη μουσική σε υπόδειγμα αισθητικής καθαρότητας, με το επιχείρημα, σε πρώτο επίπεδο τουλάχιστον, ότι η μουσική επιτρέπει τη μελέτη της καλλιτεχνικής μορφής ακριβώς στην καθαρότητά της, απαλλαγμένη δηλαδή από εξωμορφικές αναφορές και προσμίξεις. Το ίδιο πράττει και ο Lotze: στα σχετικά με την αισθητική και την τέχνη κείμενά του, επαναλαμβάνει ότι στη ρυθμική και κυρίως στη μετρική οργάνωση της μουσικής εκπροσωπείται απρόσκοπτα η νομοτελειακή παράμετρος, στη μελωδία η οργανική, ζωτική, έμψυχη παράμετρος και στην τονικότητα η τελεολογική, νοηματική και εν τέλει αξιολογική παράμετρος του κόσμου. Στις άλλες τέχνες κάθε μία από αυτές τις παραμέτρους αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα υλοποίησης. Η μουσική καθίσταται έτσι ο εναργέστερος αισθητικός «μικρόκοσμος», το καθαρότερο αισθητικό είδωλο του κόσμου.[9] Οι εκλεκτικές συγγένειες με την ιδεαλιστική αισθητική, ιδίως με αυτήν του Friedrich Schelling,[10] είναι προφανείς. Η κλασσική φιλοσοφική αξιολογία, άλλωστε, λειτούργησε σε μεγάλο βαθμό ως μετενσάρκωση του ιδεαλισμού, παρά τις περί του ενάντιου διαβεβαιώσεις ορισμένων επιφανών εκπροσώπων της.

Μετά τον Lotze, η αξιολογία ακολούθησε τρεις κατευθύνσεις: μία ψυχολογική, που προσέγγιζε το πρόβλημα της αξίας με ψυχολογικές μεθόδους,[11] μια υπερβατολογική / νεοκαντιανή, που υποστήριζε τη λογική φύση της αξίας, θέτοντας την τελευταία ως προϋπόθεση για τη συγκρότηση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών,[12] και μια φαινομενολογική, που κατανοούσε την αξία ως χωριστή οντότητα, στην οποία μπορούμε να έχουμε πρόσβαση μέσω ενόρασης ή «ειδητικής εποπτείας», για να χρησιμοποιήσουμε τον ειδικό όρο.[13] Σε κάθε μία από αυτές τις τάσεις της αξιολογίας, η αισθητική βρήκε πρόθυμους εκπροσώπους, μερικοί από τους οποίους ανέπτυξαν δαιδαλώδη και πολύτομα συστήματα αισθητικής θεωρίας. Εντός των συστημάτων αυτών, η μουσική βρήκε της δική της, ενίοτε προνομιακή, θέση.

Ο Theodor Lipps, για παράδειγμα, κατανοεί την αισθητική ως κανονιστική (ή αξιολογική) επιστήμη, ως επιστήμη, δηλαδή, που δεν περιγράφει απλώς πώς έχουν τα πράγματα, αλλά που μας λέει πώς *πρέπει* (δέον είναι) να έχουν τα πράγματα.[14] Μόνο που ο Lipps αμφισβητεί τον χωρισμό των επιστημών σε περιγραφικές και κανονιστικές, υποστηρίζοντας πως και οι περιγραφικές επιστήμες είναι εν τέλει κανονιστικές, αφού τα γεγονότα που περιγράφουν είναι όροι, προϋποθέσεις για να συσταθεί το ίδιο το αντικείμενο της περιγραφής. Εν προκειμένω, αν τελικό αντικείμενο της αισθητικής είναι η αισθητική αξία (ομορφιά), τότε το σύνολο των ψυχολογικών όρων που την πραγματοποιούν και που αναδεικνύει η ανάλυση είναι και το σύνολο των όρων που

[9] Lotze, *Outlines of Aesthetics*, ό.π., σ. 33 κ.ε.

[10] Βλ. F. Schelling, *Philosophie der Kunst*, στο: *Sämtliche Werke*, Στουτγάρδη 1856-1861, τόμος 1/5 (αγγλική μετάφραση: *Philosophy of Art*, μτφρ. D. W. Stott, Portland 1989), και *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, στο ίδιο, τόμος 1/7.

[11] Βλ., κυρίως, A. Meinong, *Psychologisch-ethische Untersuchungen zur Werttheorie*, Graz 1894· Chr. von Ehrenfels, *System der Werttheorie* (τόμοι 1 & 2), Λειψία 1897.

[12] Βλ., κυρίως, W. Windelband, *Einleitung in die Philosophie*, Tübingen ^{2}1920 (αγγλική μετάφραση: *An Introduction to Philosophy*, μτφρ. J. McCabe, Λονδίνο 1921)· H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen $^{6\text{-}7}$1926.

[13] Βλ., κυρίως, E. Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre 1908-1914* (*Gesammelte Werke [Husserliana]*, τόμος 28), Dordrecht κ.α. 1950· M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle 1916 (αγγλική μετάφραση: *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, μτφρ. M. S. Frings & R. L. Funk, Evaston 1973)· N. Hartmann, *Ethik*, Βερολίνο ^{3}1949 (αγγλική μετάφραση: *Ethics*, μτφρ. S. Coit, Λονδίνο 1932).

[14] Th. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst – Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Λειψία ^{3}1923, σ. 2.

πρέπει κάθε φορά να συνέρχονται προκειμένου να πραγματοποιείται η αξία αυτή.[15] Για να ενεργοποιούνται όμως οι όροι πραγματοποίησης της αισθητικής αξίας πρέπει και το αισθητικό αντικείμενο, το έργο τέχνης, να «βάζει το χέρι» του. Στη θεωρία του Lipps, για να έχει αισθητική αξία, το έργο τέχνης πρέπει να έχει δομή αντίστοιχη της δομής του ψυχολογικού υποκειμένου, της ψυχής, τουτέστιν να αποτελείται από ένα δεσπόζον στοιχείο που ασκεί την κυριαρχία του σε ένα σύνολο άλλων στοιχείων που υποτάσσονται σε αυτό. Μόνο που η κυριαρχία του δεσπόζοντος στοιχείου είναι τόσο πιο ισχυρή, όσο μεγαλύτερη αυτοτέλεια, ελευθερία, διεκδικούν τα υποτελή σε αυτό στοιχεία και όσο περισσότερα είναι αυτά που το ανταγωνίζονται στο στίβο της κυριαρχίας. Άξια καλλιτεχνική μορφή είναι αυτή που ισορροπεί επιδέξια στο χείλος της καταστροφής που επιφυλάσσουν οι εσωτερικές της αντιθέσεις· και η πραγματικότητα της καλλιτεχνικής αξίας αναδεικνύεται στην βαθιά ικανοποίηση μιας ψυχής που αναγνωρίζει στο έργο τέχνης την ίδια της τη φύση και την ίδια της την ιστορία.[16]

Για μία ακόμη φορά η μουσική λειτουργεί ως υπόδειγμα: στη σχέση της μελωδίας προς τις υπόλοιπες φωνές της σύνθεσης ο Lipps διακρίνει, στην πιο καθαρή της μορφή, τη σχέση που περιγράφτηκε παραπάνω. Ένα μουσικό έργο τέχνης είναι τόσο πιο άξιο, όσο δυσκολότερα οι δευτερεύουσες φωνές υποτάσσονται στην κύρια μελωδική, διεκδικώντας τη μέγιστη δυνατή μελωδική τους αυτοτέλεια.[17] Το όριο, βεβαίως, μιας τέτοιας ανάγνωσης παραμένει η πολυφωνία, που εδώ δεν θα μπορούσε να κατανοηθεί παρά ως «αναρχική δημοκρατία» (επισημαίνεται πως ο ίδιος ο Lipps χρησιμοποιεί πολιτικούς όρους στις αναπτύξεις του).[18] Και από μιαν ακόμη άποψη, ωστόσο, η μουσική αποδεικνύεται προνομιακή τέχνη για την κανονιστική αισθητική. Για τον Lipps το έργο τέχνης πρέπει να ανταποκρίνεται σε μία ακόμη ανάγκη της ψυχής, στην ανάγκη να κατανοεί τα αντικείμενα της εμπειρίας της, πρόσωπα ή πράγματα, με το να προβάλλει σε αυτά δικές της συναισθηματικές καταστάσεις. Ο όρος «εναίσθηση» ή «ενσυναίσθηση» (Einfühlung)[19] περιγράφει αυτήν ακριβώς τη διαδικασία και ο Lipps υπήρξε ένας από τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της ψυχολογικής θεωρίας της εναίσθησης στην αισθητική. Το έργο τέχνης αποκτά τόσο μεγαλύτερη αισθητική αξία, όσο περισσότερο διευκολύνει την εναίσθηση και αυτό το κάνει όσο πιο εκφραστική είναι η μορφή του. Στο μουσικό έργο ειδικά, όπου απουσιάζει εκ των πραγμάτων το στοιχείο της αντικειμενικής αναπαράστασης, η εναίσθηση διευκολύνεται έτι περαιτέρω ακριβώς για το λόγο αυτό. Η μουσική μορφή δεν μπορεί να σημάνει τίποτα άλλο ειμή μόνο συναισθήματα και ψυχικές διαθέσεις (Stimmungen).[20/21]

[15] Στο ίδιο.

[16] Στο ίδιο, σ. 29 κ.ε.

[17] Στο ίδιο, σ. 68: «Οι συνοδευτικές φωνές προσδίδουν στη μελωδία αυξημένη σημασία ή ικανότητα εντύπωσης. Το κάνουν αυτό δυνάμει της υπόταξης. Δεν αυξάνουν ωστόσο την ικανότητα εντύπωσης της μελωδίας στο μέτρο που υποτάσσονται, που αφομοιώνονται δηλαδή από τη μελωδία, που χάνονται σε αυτήν, αλλά στο μέτρο που *ταυτόχρονα* κατέχουν αυτοτελή κίνηση, τουτέστιν αυτοτελή σημασία […]».

[18] Λ.χ. στο ίδιο, σ. 53 κ.ε. («Η "μοναρχική" υπόταξη»).

[19] Στο ίδιο, σ. 96 κ.ε. «Η "εναίσθηση" είναι η άμεση βίωση μιας εσωτερικής κατάστασης ή δράσης σε κάτι αντικειμενικό, έξωθεν δεδομένο. Πρόκειται για αντικειμενοποίηση του ίδιου μου του εαυτού» (σ. 486). Για την ιστορία της έννοιας της εναίσθησης στην αισθητική, βλ. R. Curtis & G. Koch, *Einfühlung: Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Μόναχο 2009. Πρβλ., σχετικά με τη μουσική, C. Koopman, «Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung», *Archiv für Musikwissenschaft* 58/4 (2001), σ. 317-336.

[20] Στο ίδιο, σ. 478 κ.ε.

[21] Μία παρόμοια ψυχολογική θεωρία της αισθητικής αξίας ανέπτυξε ο Johannes Volkelt στο τρίτομο έργο του *System der Ästhetik*, Μόναχο 1905, 1910 & 1914. Βλ. 1ος τόμος, σ. 41 κ.ε. («Η αισθητική ως κανονιστική επιστήμη»): Μια κανονιστική αισθητική μπορεί να θεμελιωθεί μόνο σε «ιδιαίτερες

Η νεοκαντιανή αξιολογία δεν στάθηκε ιδιαίτερα γόνιμη στα ζητήματα της αισθητικής.[22] Οι μεγαλύτεροι εκπρόσωποί της, ο Windelband και ο Rickert,[23] δεν άφησαν σχετικές με την αισθητική μονογραφίες. Εξαίρεση ίσως αποτελεί ο Jonas Cohn, συγγραφέας, μεταξύ άλλων, της τελευταίας συστηματικής μελέτης για την φιλοσοφία της αξίας.[24] Σε μία προσπάθεια λογικής οριοθέτησης «του πεδίου της αισθητικής αξίας» έναντι των πεδίων των άλλων αξιών (του κατ' αίσθηση τερπνού, του ωφέλιμου, του ηθικού κ.λπ.),[25] ο Cohn καταλήγει στα ακόλουθα «χαρακτηριστικά γνωρίσματα», όπως γράφει, της αισθητικής αξίας.[26] Πρώτα απ' όλα, το αντικείμενο της αισθητικής αξιολόγησης είναι εποπτεία (Anschauung), τουτέστιν κατ' αίσθηση αντίληψη αναμεμιγμένη με πλήθος γνωστικών στοιχείων. Στη μουσική, για παράδειγμα, δεν ακούμε μόνο ήχους, αλλά και «μοτίβα», «φράσεις», «προτάσεις», «τονικές», «δεσπόζουσες» και χίλια δυο άλλα πράγματα, που δεν αφορούν την ψιλή κατ' αίσθηση αντίληψη αλλά προϋποθέτουν κεκτημένη γνώση. Επομένως αν κάτι αξιολογείται στη μουσική δεν είναι οι ήχοι αυτοί καθαυτοί, αλλά μουσικές εποπτείες σαν τις προαναφερθείσες. Κατόπιν, η αισθητική αξία είναι «καθαρά εντατική» (rein intensiv), όπως λέει ο Cohn, αφορά δηλαδή την «εσωτερική σημασία»[27] του αντικειμένου που είναι φορέας της και όχι την χρησιμότητά του για την επίτευξη μιας άλλης αξίας ή τη συμβολή του, ως μέρους, στην επίτευξη ενός όλου. Απαραίτητη προϋπόθεση για την αναγνώριση της αξίας ενός μουσικού έργου, εν προκειμένω, είναι η αφαίρεση από οποιαδήποτε εξωμουσική αναφορά και από οποιονδήποτε εξωμουσικό σκοπό. Τέλος, η αισθητική αξία έχει «χαρακτήρα απαίτησης» (Forderungscharakter), με την έννοια ότι στην αισθητική αξιολόγηση υπεισέρχεται ένα στοιχείο δέοντος. Αυτό άλλωστε είναι και το μόνο που μπορεί να διαφοροποιήσει την αισθητική αξία από την κατ' αίσθηση ευχαρίστηση, αξία επίσης εντατική. Είναι όμως και το μόνο που εγγυάται ότι η αξία ενός έργου τέχνης δεν θα είναι συνάρτηση του ευμετάβλητου πλήθους των υποκειμενικών προτιμήσεων και προϊόν οιονεί ψηφοφορίας.

Από τα τυπικά ζητήματα της αισθητικής αξίας, ο Cohn περνάει στο περιεχόμενό της.[28] Και εδώ τρεις είναι οι διαστάσεις. Πρώτα απ' όλα, «αυτό που αξιολογείται αισθητικά είναι έκφραση μιας εσωτερικής ζωής». Η τέχνη είναι πρωτίστως έκφραση. Η έκφραση όμως αυτή, δεύτερον, «πρέπει να εμφανίζεται σε μια μορφοποίηση τέτοια,

αισθητικές ανάγκες που απορρέουν από τη φύση και εξέλιξη της ανθρώπινης ψυχικής ζωής. [...] Η ικανοποίηση εκείνων των αναγκών είναι ένας ανθρώπινα άξιος στόχος και οι αισθητικοί κανόνες δίνουν τα μέσα και τους τρόπους με τα οποία και μόνο μπορεί να επιτευχθεί εκείνος ο στόχος» (σ. 46). Ο Volkelt απορρίπτει τη διάκριση μεταξύ κανονιστικής και περιγραφικής αισθητικής, υποστηρίζοντας πως η αισθητική εξ ορισμού δεν μπορεί παρά να είναι κανονιστική, διαφορετικά δεν είναι καν αισθητική (σ. 47), ο δε αισθητικός σχετικισμός υπερβαίνεται με τη διαφοροποίηση των αισθητικών κανόνων σε θεμελιώδεις, με αμετάβλητη εγκυρότητα, και επιμέρους, με ανά είδος και ιστορικά μεταβλητή εγκυρότητα (σ. 49). Βλ. επίσης στο ίδιο, σ. 367 κ.ε., όπου περιγράφονται οι τέσσερις θεμελιώδεις αισθητικοί κανόνες, από υποκειμενική και αντικειμενική σκοπιά: 1) μεστή συναισθήματος εποπτεία / ενότητα μορφής και περιεχομένου, 2) διεύρυνση της συναισθηματικής μας παράστασης / ανθρώπινα σημαίνον περιεχόμενο, 3) υποβιβασμός της αίσθησης πραγματικότητας / έμφαση στην αισθητική φαινομενικότητα (Schein), 4) επίταση της συσχετιστικής δραστηριότητας / οργανική ενότητα του αισθητικού αντικειμένου.

[22] Βλ. σχετικά, P. Guyer, «Neo-Kantian Aesthetics», στο: *A History of Modern Aesthetics*, Cambridge 2015, σ. 325-377.

[23] Για την αξιολογική αισθητική του Heinrich Rickert, βλ. Μ. Τσέτσος, «Αισθητικές αξίες. Ζητήματα θεωρίας στους H. Rickert και M. Scheler», *Αξιολογικά* 15 (2006), σ. 165-180.

[24] J. Cohn, *Wertwissenschaft*, Stuttgart 1932.

[25] J. Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, Λειψία 1901, σ. 15 κ.ε.

[26] Στο ίδιο, σ. 18 κ.ε.

[27] Στο ίδιο, σ. 23.

[28] Στο ίδιο, σ. 47 κ.ε.

που να ανταποκρίνεται στην αντιληπτική μας ικανότητα», που να μπορεί δηλαδή να γίνει κατανοητή σε μία ενιαία εποπτεία. Τέλος, καλλιτεχνική μορφοποίηση και εκφραστικό περιεχόμενο δεν θα πρέπει να στέκουν χωριστά, αλλά να «αποτελούν αναγκαία ενότητα», όπως λέει ή, με άλλα λόγια, η μορφή θα πρέπει να είναι εκφραστική και η έκφραση πλήρως μορφοποιημένη.[29] Η πρόσβαση στην αισθητική συνθήκη αξιώνει από το υποκείμενο την άνευ όρων παράδοση σε αυτήν μέσα από την εγκατάλειψη του εμπειρικού εγώ, μια κατάσταση που, για τον Cohn, συγγενεύει με τον έρωτα.[30] Η επιτυχημένη διαμεσολάβηση μορφής και περιεχομένου στο άξιο έργο τέχνης συνιστά, προσέτι, την «καλλιτεχνική του αλήθεια».[31] Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η μουσική δεν βρίσκει μεν κάποια προνομιακή θέση,[32] η περίπτωσή της ωστόσο χρησιμοποιείται επιδέξια στην τεκμηρίωση επιχειρημάτων ενάντια στις μονομέρειες τόσο του φορμαλισμού, αφού η μουσική θεωρείται και εδώ κατ' εξοχήν τέχνη του συναισθήματος,[33] όσο και των θεωριών του συμβόλου, που κρατά μορφή και εκφραστικό περιεχόμενο χωριστά, και της μίμησης, που προκρίνει το περιεχόμενο έναντι της μορφής.[34] Στη μουσική, πράγματι, έχουμε υποδειγματική συγχώνευση μορφής και έκφρασης. Οτιδήποτε άλλο θα ήταν άλλωστε αδύνατο.

Για την αξιολογία η φαινομενολογία αποδείχθηκε φιλοσοφικός χώρος εξαιρετικά ευνοϊκός. Και αυτό διότι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο οι φαινομενολόγοι υποστήριξαν πως οι αξίες δεν αποτελούν ούτε ιδιότητες των πραγμάτων, ούτε καταστάσεις του υποκειμένου, αλλά διακριτές και αυτοτελείς οντότητες. Ο Max Scheler, για παράδειγμα, αναφέρεται στον a priori χαρακτήρα των αξιών και ο Nicolai Hartmann τις αποσυνδέει τελείως όχι μόνο από τον φυσικό κόσμο, αλλά και από τους ανθρώπους, τις προτιμήσεις, τις επιλογές και τα συμφέροντά τους.[35] Για τον Hartmann υπάρχει ένα τεράστιο πλήθος διαφορετικών μεταξύ τους αξιών, στις οποίες μπορούμε να έχουμε άμεση γνωστική πρόσβαση μέσα από την ενόραση. Κάθε εποχή και κάθε πολιτισμός δεν αναγνωρίζει όλες τις αξίες, αλλά πάντοτε κάποιες από αυτές και τούτο ακριβώς είναι που εξηγεί το φαινόμενο του σχετικισμού.[36] Στην *Αισθητική* του, έργο που δημοσιεύθηκε μεταθανάτια το 1953,[37] ο Hartmann επανέρχεται στο ζήτημα των αξιών[38] διακρίνοντας μέσα στο «βασίλειο των αξιών», όπως λέει, έξι κύριες τάξεις αξιών: τις αξίες των αγαθών, της ηδονής, της ζωής και τις ηθικές, αισθητικές και γνωστικές αξίες. Οι τρεις πρώτες αφορούν τη ζωή (Leben) και οι επόμενες το πνεύμα (Geist). Οι αξίες όμως αυτές σχετίζονται μεταξύ τους, αφού οι ανώτερες, πνευματικές αξίες «θεμελιώνονται», όπως λέει ο Hartmann, στις κατώτερες. Για παράδειγμα, ηθική αξία έχει μια πράξη όταν αυτός που την κάνει έχει κατά νου το καλό κάποιου άλλου ή, θεωρητικά μιλώντας, την πραγματοποίηση μιας αξίας αγαθού. Με αυτή την έννοια κάθε ηθική αξία «θεμελιώνεται» σε αξία αγαθού.[39] Έτσι και οι αισθητικές αξίες, ο αριθμός και

[29] Στο ίδιο, σ. 48.
[30] Στο ίδιο, σ. 67.
[31] Στο ίδιο, σ. 69 κ.ε.
[32] Στην εισαγωγή του βιβλίου του ο Cohn αισθάνεται την ανάγκη να απολογηθεί για το γεγονός ότι αναφέρεται λιγότερο στην μουσική απ' ό,τι στις άλλες τέχνες, επικαλούμενος ότι είναι «εντελώς άμουσος» (στο ίδιο, σ. v).
[33] Στο ίδιο, σ. 100.
[34] Στο ίδιο, σ. 104 κ.ε.
[35] Βλ. E. Kelly, *Material Ethics of Value – Max Scheler and Nicolai Hartmann*, Dordrecht 2011.
[36] Για την αξιολογία του Hartmann, βλ., ενδεικτικά, E. H. Cadwallader, *Searchlight on Values: Nicolai Hartmann's Twentieth-century Value Platonism*, Lanham 1984.
[37] N. Hartmann, *Ästhetik*, Βερολίνο 1953 (αγγλική μετάφραση: *Aesthetics*, μτφρ. E. Kelly, Βερολίνο & Βοστόνη 2014).
[38] Στο ίδιο, σ. 322 κ.ε.
[39] Στο ίδιο, σ. 336-337.

το όνομα των οποίων είναι για τον Hartmann εκ φύσεως απροσδιόριστα,[40] θεμελιώνονται όχι μόνο στις ηθικές, αλλά και σε όλες τις άλλες αξίες (και σε αυτό έγκειται η πρωτοτυπία τους έναντι των ηθικών αξιών). Για να αξιολογήσουμε αισθητικά ένα θεατρικό έργο, για παράδειγμα, πρέπει να κατανοούμε τις ηθικές στάσεις και συμπεριφορές των πρωταγωνιστών· για να αξιολογήσουμε σωστά ένα έργο γλυπτικής, πρέπει να κατανοούμε τις αξίες της ζωής που συνδέονται με το ανθρώπινο σώμα, των τέρψεων και των αγαθών που αφορούν την ανθρώπινη συνθήκη. Το ότι οι αισθητικές αξίες θεμελιώνονται στις άλλες αξίες δεν σημαίνει εντούτοις, όπως υπογραμμίζει με έμφαση ο Hartmann, ότι ταυτίζονται με αυτές: μια κινηματογραφική ταινία, π.χ., ενδέχεται να έχει ως θέμα της κακούς ανθρώπους με κακές ιδέες χωρίς να παύει, από καλλιτεχνική άποψη, να είναι μια καλή ταινία.[41] Κλασσικό παράδειγμα, οι ταινίες της Leni Riefenstahl με ναζιστικό περιεχόμενο.[42]

Στην περίπτωση της μουσικής, ως τέχνης μη παραστατικής, τα πράγματα γίνονται για τη θεωρία πιο δύσκολα. Σύμφωνα με τον Hartmann, κάθε έργο τέχνης έχει δύο επίπεδα: το επίπεδο όσων φαίνονται στις αισθήσεις, το «πρώτο πλάνο» ή «προσκήνιο» (Vordergrund), όπως λέει, και το επίπεδο όσων δεν φαίνονται στις αισθήσεις αλλά στην πνευματική ενόραση, το «δεύτερο πλάνο» ή «φόντο» (Hintergrund).[43] Η αισθητική αξία, τώρα, δεν αφορά ούτε το πρώτο ούτε το δεύτερο πλάνο από μόνα τους, αλλά την μεταξύ τους σχέση και συγκεκριμένα το πώς το πνευματικό πλάνο αναφέρεται στο υλικό, πώς αναδύεται από αυτό. Σε αντίθεση με τις εικαστικές τέχνες, στη μουσική το πρώτο πλάνο συντίθεται από ήχους που δεν αναπαριστούν τίποτα και μάλιστα δεν είναι καν ομοιογενές, αλλά διαρθρωμένο σε πλήθος επιμέρους στρωμάτων: των ήχων αυτών καθαυτών, των μοτίβων, των φράσεων, των τμημάτων, των μερών κ.λπ. Αυτά είναι και τα «εξωτερικά στρώματα» (Außenschichten) της μουσικής, όπως λέει ο Hartmann.[44] Τα «εσωτερικά» τώρα στρώματα (Innenschichten), αυτά που αφορούν τη συναισθηματική συμμετοχή και την πνευματική ενόραση και εμφανίζονται αντικειμενικά επί των εξωτερικών στρωμάτων, είναι, πάντοτε κατά τον Hartmann, τρία: το στρώμα της άμεσης σωματικής απόκρισης των ακροατών στους μουσικούς ήχους, το στρώμα της διείσδυσης της ακρόασης στον ιστό της μουσικής σύνθεσης και, τέλος, το στρώμα των «έσχατων πραγμάτων», των «μεταφυσικών» περιεχομένων της μουσικής.[45] Οι περισσότεροι κατά το μάλλον ή ήττον απαίδευτοι ακροατές έχουν πρόσβαση στο πρώτο και κατώτερο εσωτερικό στρώμα της μουσικής. Αδυνατώντας να κατανοήσουν τη δομή μιας μουσικής σύνθεσης, να ενεργοποιήσουν το δεύτερο εσωτερικό στρώμα δηλαδή, αδυνατούν να ενεργοποιήσουν και το πιο σημαντικό, το «μεταφυσικό» τρίτο στρώμα. Το δεύτερο όμως εσωτερικό στρώμα της μουσικής εγείρεται επί των εξωτερικών, δομικών στρωμάτων της μουσικής και πάνω σε αυτά ακριβώς «πατάει» το μεταφυσικό περιεχόμενό της. Ούτε όλοι οι ακροατές είναι το ίδιο, λοιπόν, αλλά ούτε και όλα τα έργα τέχνης: στα κομμάτια απλής χορευτικής μουσικής, για παράδειγμα, συνήθως ενεργοποιείται μόνο το πρώτο εσωτερικό στρώμα, αφού δεν υπάρχει τίποτα στη δομή τους για το δεύτερο και, κατ' επέκταση, για το τρίτο.

[40] Στο ίδιο, σ. 322, όπου γίνεται λόγος για «αμέτρητο πλήθος εξόχως εξατομικευμένων αξιών».

[41] Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Hartmann, «το ύψος της αισθητικής αξίας είναι ανεξάρτητο από το ύψος της ηθικής αξίας που την θεμελιώνει» (στο ίδιο, σ. 350).

[42] Το συγκεκριμένο παράδειγμα έχει απασχολήσει εκτενώς τη σχετική με τη σχέση ηθικής και αισθητικής συζήτηση. Βλ., ενδεικτικά, M. Devereaux, «Beauty and evil: the case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*», στο: J. Levinson (επιμ.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the intersection*, Cambridge 1998, σ. 227-256.

[43] Hartmann, *Ästhetik*, ό.π., σ. 93 κ.ε.

[44] Στο ίδιο, σ. 197-199.

[45] Στο ίδιο, σ. 205.

Αντιθέτως, όσο πιο σύνθετη είναι μια μουσική δομή και όσο πιο πλούσια τα εξωτερικά της στρώματα, τόσο πιο πλούσιο γίνεται το πνευματικό της περιεχόμενο και πιο μεγάλη η αισθητική της αξία. Γράφει ο Hartmann: «Κυριαρχεί ένα είδος νόμου μεταξύ του εξωτερικού και του εσωτερικού στρώματος της μουσικής: η εμφάνιση του εσωτερικού στρώματος εξαρτάται από το βάθος του αντίστοιχου εξωτερικού στρώματος. Αλλιώς διατυπωμένο: όσο μεγαλύτερο και πλουσιότερο το ηχητικό οικοδόμημα, τόσο περισσότερο ψυχικό περιεχόμενο μπορεί να εμφανισθεί επάνω του».[46]

Ολοκληρώνοντας επιτρέψτε μου μια γενική θεωρητική παρατήρηση. Η κλασσική νεωτερική αξιολογία, και όχι μόνον αυτή, πάσχει σχεδόν στο σύνολό της από ένα «προπατορικό αμάρτημα»: στην προσπάθειά της να καταστήσει την αξία προνομιακό αντικείμενο της φιλοσοφίας τη διαχωρίζει από τον πραγματικό κόσμο. Ήδη ο Lotze είχε διαιρέσει το ον σε «κόσμο των μορφών» και «κόσμο των αξιών». Η ψυχολογική αξιολογία, παίρνοντας τη σκυτάλη, χώρισε την ψυχή από τα σώματα και, τοποθετώντας την αξία μέσα στην ψυχή, την απέσπασε από τα σώματα. Η νεοκαντιανή ψυχολογία διαχώρισε αυστηρά φύση και πολιτισμό και τις φυσικές από τις κοινωνικές επιστήμες, έχοντας πρώτα χωρίσει αυστηρά το είναι από το δέον, την πραγματικότητα από την εγκυρότητα. Για τους φαινομενολόγους, τέλος, ο χωρισμός της αξίας από τη φύση, είτε την φυσική είτε την ψυχολογική, υπήρξε αδιαμφισβήτητο τεκμήριο της φαινομενολογικής εποπτείας. Έχει ενίοτε σχολιασθεί το γεγονός ότι στην αρχαιοελληνική έννοια του αγαθού απουσιάζει αυτός ακριβώς ο χωρισμός: το αγαθό συνενώνει εντός του πραγματικότητα και αξία.[47] Αν το καλοσκεφτούμε, στον κόσμο της καθημερινής μας εμπειρίας δεν υπάρχουν χωριστές από αυτήν αξίες αλλά αγαθά, τουτέστιν πράγματα με αξία, πράγματα που αξίζουν, λιγότερο ή περισσότερο, δεν έχει εδώ σημασία.[48] Τίθεται επομένως για τη σύγχρονη αισθητική θεωρία το ερώτημα μήπως πρέπει επιτέλους να πάψουμε να μιλάμε για την αισθητική αξία ως εάν ήταν κάτι χωριστό από τα αισθητικά αντικείμενα, τα έργα τέχνης, και να αρχίσουμε να μιλάμε για *αισθητικά αγαθά*, για αισθητικά αντικείμενα με αξία. Δύο θα ήταν τα οφέλη: πρώτον, θα απαλλάσσαμε το διανοητικό μας κόσμο από ένα αμφιλεγόμενο είδος οντοτήτων (τις «αξίες») και, δεύτερον, θα γειώναμε την αξία στην ίδια την καλλιτεχνική πραγματικότητα, προσφέροντας έτσι στην καλλιτεχνική αξία την αντικειμενικότητα που απαιτεί ο δημόσιος λόγος.

[46] Στο ίδιο, σ. 206.

[47] Βλ., π.χ., J. Hessen, *Wertphilosophie*, Paderborn κ.α. 1937, σ. 45 κ.ε.

[48] Πρβλ. Th. Adorno, «Σχετικά με τη λογική των κοινωνικών επιστημών», μτφρ. Λ. Αναγνώστου, στο: Γ. Κουζέλης & Κ. Ψυχοπαίδης (επιμ.), *Επιστημολογία των κοινωνικών επιστημών*, Αθήνα 1996, σ. 343-344: «Η έννοια της αξίας σχηματίστηκε βάσει της ανταλλακτικής σχέσης και σημαίνει ένα "είναι δι' άλλο". Σε μια κοινωνία όπου όλα έχουν γίνει είναι δι' άλλο, αντικαταστάσιμα […], αυτό το "δι' άλλο" μεταμορφώθηκε μαγικά σε ένα "καθ' εαυτόν", σε κάτι με ουσιώδη υπόσταση […]. Αυτό που εκ των υστέρων καθαγιάστηκε ως αξία δεν είναι εξωτερικό προς το πράγμα, δεν στέκεται απέναντί του *χωρίς* [ελληνικά στο πρωτότυπο], αλλά είναι ενύπαρκτο σε αυτό».

Όταν η τέχνη κραυγάζει: Η κραυγή ως ήχος και εικόνα, με αφετηρία την Κραυγή (*Der Schrei der Natur*, 1893) του Edvard Munch (1863–1944)

Αναστασία Σιώψη

Εισαγωγή

Προς το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, την ίδια περίπου εποχή που ο γνωστός ψυχίατρος Ζίγκμουντ Φρόιντ (Siegmund Freud, 1856–1939) εξερευνούσε τα φαινόμενα του υποσυνειδήτου και την επιρροή των παιδικών εμπειριών στην πρόκληση νευρώσεων, ένας όχι και τόσο γνωστός Νορβηγός καλλιτέχνης, ο Έντβαρντ Μούνχ (Edvard Munch, 1863–1944) ξεκινούσε να απεικονίζει τον εσωτερικό βασανισμένο κόσμο του στις δημιουργίες του, θέτοντας την αφετηρία ανάπτυξης ενός καλλιτεχνικού κινήματος που θα γινόταν αργότερα γνωστό με την ονομασία «Εξπρεσιονισμός».

Παρουσίαση του εικαστικού έργου

Η *Κραυγή* είναι ο πιο γνωστός πίνακας του Νορβηγού ζωγράφου και απεικονίζει μια αγωνιούσα μορφή με φόντο τον ουρανό σε κόκκινο χρώμα. Αποτελεί μέρος μιας σειράς έργων, με την ονομασία *Η Ζωφόρος της Ζωής,* στην οποία ο καλλιτέχνης έρχεται αντιμέτωπος με διάφορα σκοτεινά θέματα που αφορούν στη ζωή, το θάνατο, το φόβο και τη μελαγχολία.[1]

Μέσα στο διάστημα 1893–1910, ο Μουνχ δημιούργησε τέσσερις εκδοχές της *Κραυγής,* (Παράδειγμα 1).[2] Θα λέγαμε ότι είναι μια σειρά από επαναλήψεις της ίδιας ιδέας: αυτής της θεμελιώδους «διαφωνίας» με το ηχητικό περιβάλλον (θυμίζω τον τίτλο που δόθηκε από τον ίδιο τον Μουνχ: *Ο λυγμός της φύσης*).

Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει το έργο αυτό ο φίλος του καλλιτέχνη και σημαντικός θεατρικός συγγραφέας και μυθιστοριογράφος August Strindberg (1849–1912), σε ένα πεζογράφημα-ποίημα που έγραψε για κάποια από τα έργα του Μουνχ (στο *Revue Blanche)*:

> [Είναι μια κραυγή] τρόμου στη Φύση, η οποία [η Φύση], με λάμψη οργής, πρόκειται να μιλήσει με καταιγίδα και βροντές σε αυτά τα ανόητα, μικροκαμωμένα όντα που φαντάζονται τους εαυτούς τους θεούς χωρίς να μοιάζουν με θεούς.[3]

[1] Η *Ζωφόρος της Ζωής (Το Φιλί, Κίτρινη Βάρκα, Ο Γρίφος, Άντρας και Γυναίκα, Φόβος, Βαμπίρ, Η Κραυγή, Μαντόνα)* είναι μια σειρά από έργα που φιλοτέχνησε ο Μουνχ, με το σημαντικότερο πυρήνα των έργων αυτών να έχει πραγματοποιηθεί στο διάστημα 1889–1909. Το συνολικό χρονικό διάστημα για την ολοκλήρωση αυτού του κύκλου ήταν πάνω από τριάντα χρόνια. Όπως γράφει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, σε έναν σχολιασμό του 1918, είναι μια σειρά από έργα που μαζί παρουσιάζουν μια εικόνα της ζωής. Είναι ένα ποίημα ζωής, αγάπης και θανάτου. (Στο J. P. Hodin, *Edvard Munch,* Thames and Hudson, Λονδίνο 1972, σελ. 55–56)

[2] Η πρώτη εκδοχή της *Κραυγής* του 1893 είναι στην National Gallery of Art, Oslo. Οι δύο επόμενες εκδοχές είναι σε παστέλ, και η πρώτη του 1893 φυλάγεται στο Munch Museum, Oslo, ενώ η δεύτερη του 1895 σε ιδιωτική συλλογή. Μία τελευταία εκδοχή σε τέμπερα του 1910 είναι στη National Gallery of Art, Oslo. Επίσης ο Μουνχ φιλοτέχνησε τη *Κραυγή* και σε λιθογραφία το 1895 (Παράδειγμα 2).

[3] Ως παραπομπή στο Hodin, ό.π., σελ. 76.

Η *Κραυγή* είναι, επομένως, ένα αγωνιώδες ουρλιαχτό που μεταδίδεται με ορατούς παλμούς στην ατμόσφαιρα, σαν ηχητικά κύματα. Μακριές, κυμματιστές γραμμές φαίνεται να περιέχουν την ηχώ μιας βασανισμένης κραυγής και να τη διαχέουν σε κάθε σημείο του έργου. Ο ψυχισμός του καλλιτέχνη διαπερνάει την εικόνα, ή, σύμφωνα με τον Μουνχ, ωθήσεις «πανικού» που είναι καλά κρυμμένες από την ορατή πραγματικότητα. Άλλωστε, στο συγκεκριμένο πίνακα φαίνεται η στάση του καλλιτέχνη στην εμπειρία της συναισθησίας, ή της ένωσης των αισθήσεων, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την εικαστική απεικόνιση ήχου (κραυγή) και συναισθήματος. Συγκεκριμένα, στόχος του καλλιτέχνη ήταν να εκφράσει πώς μια ξαφνική συγκίνηση μεταβάλλει όλες τις εντυπώσεις της αίσθησης. Από αυτήν την άποψη, η *Κραυγή* αποτελεί ένα έργο ορόσημο για το κίνημα των Συμβολιστών, όπως και σημαντική πηγή έμπνευσης για το εξπρεσιονιστικό κίνημα των αρχών του εικοστού αιώνα, από το οποίο αντλώ τα μουσικά παραδείγματα που παρουσιάζω στην ανακοίνωσή μου, όπως και κάποια εικαστικά. Το έργο αυτό, από κάθε άποψη, αποτελεί την ουσία του εξπρεσσιονισμού, ενός κινήματος που έδωσε έργα ακραία και αντισυμβατικά με κυρίαρχο το συναίσθημα που ωθείται στα άκρα και μια επίμονη αίσθηση ευθύνης να εκφραστεί η αλήθεια, όπως ανιχνεύεται στο αρχέγονο και στα βάθη της ψυχής (υποσυνείδητο).

Βέβαια, ξεπερνάει τα όρια του εξπρεσσιονισμού, καθώς έχει καθιερωθεί να συμβολίζει τον υπαρξιακό φόβο (*angst*) του σύγχρονου ανθρώπου στη ξέφρενη κοινωνία μας. Μάλιστα, μαζί με τη *Μόνα Λίζα*, είναι από τις πιο συχνά αναπαραγόμενες εικόνες στο κόσμο.

Αυτό στο οποίο θα επικεντρωθώ στο παρόν κείμενο είναι όχι τόσο το ίδιο το έργο, όσο στις οι ιδέες που εκπροσωπεί και στους τρόπους που εμφανίζονται σε άλλα έργα στη μουσική και τις εικαστικές τέχνες, έχοντας ως εκφραστικό μοτίβο την «πρωτογενή» κραυγή (*Ur-schrei*), η οποία δηλώνει την πιο ακραία έκφραση της συναισθηματικής έντασης. Το κείμενο του ίδιου του Μουνχ μιλάει για την «απέραντη, ατέλειωτη κραυγή της φύσης» σε άμεση αντιστοιχία με το αίσθημα της παρακμής στη Βιέννη και το Βερολίνο της δεκαετίας του 1890, του τέλους μιας εποχής, και με αντιπροσωπευτική μελέτη-ορόσημο το βιβλίο του O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* [Η παρακμή της Δύσης] (1918–1922), το οποίο μάλιστα άσκησε μεγάλη επηρροή στους κύκλους της διανόησης σε πολλές χώρες της Ευρώπης εκείνης της εποχής. Το έργο επίσης δημιουργήθηκε σε μια εποχή κατά την οποία τα έργα του Κάρολου Δαρβίνου (1809–1882) και του Φρίντριχ Νίτσε (1844–1900) προκαλούσαν μια ευρύτερη αίσθηση ανησυχίας. Σύμφωνα με τη Sue Prideaux, συγγραφέα της βραβευμένης βιογραφίας του Μουνχ, είναι αδύνατο να αγνοήσουμε αυτό το γενικότερο πλαίσιο. Ήταν η ικανότητα του Μουνχ να συνδυάσει το βαθιά προσωπικό με το καθολικό που έκανε το πιο διάσημο έργο του να διαρκέσει στον χρόνο.[4]

Ενταγμένη σε φιλοσοφικό πλαίσιο, η «κραυγή» μας κατευθύνει σε ιδέες όπως η υπαρξιακή αγωνία, ο υπέρτατος φόβος και, κυρίως, η αποκοπή από τη φύση. Το έργο αυτό του Μουνχ, κατά συνέπεια, είναι η απόλυτη ενσάρκωση του φόβου, της αγωνίας και της αποξένωσης. Θεωρείται από μερικούς πως συμβολίζει το ανθρώπινο είδος κάτω από τη συντριβή του υπαρξιακού τρόμου.

Κεντρική ιδέα: Αποκοπή του ανθρώπου από τη φύση

Η ιδέα της «κραυγής της φύσης» είναι διαχρονική. Μας ταξιδεύει στη μυθολογία, στο μύθο του βιασμού της Περσεφόνης. Η Άνα Μοζόλ (Ana Mozol), μια Γιουνγκιανή

[4] Sue Prideaux, *Edvard Munch. Behind the Scream,* Yale University Press, New Haven 2005.

αναλύτρια στο πανεπιστήμιο British Columbia του Βανκούβερ, υποδεικνύει αυτόν τον μύθο, αφού η απαγωγή της Περσεφόνης από τον Θεό του Κάτω Κόσμου έφερε τον χειμώνα. «Αυτή ήταν μια κραυγή που κατευθύνθηκε υπογείως και δεν ακούστηκε»,[5] παρατηρεί. Και πιστεύει ότι μπορεί να διευρυνθεί ως η κραυγή της φύσης ή η κραυγή της γης (Παράδειγμα 3).[6]

Η ιδέα της αποκοπής του ανθρώπου από τη φύση είναι παλαιότερη από το έργο του Μουνχ. Προβάλλεται σε πρώτο πλάνο στην αισθητική του ρομαντισμού. Ο ρομαντισμός, όμως, σε αντίθεση με τον εξπρεσιονισμό, πιστεύει στο όραμα της επανένωσης του ανθρώπου με τη φύση. Δεν υπάρχει πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα από την τετραλογία του Ρίχαρντ Βάγκνερ, όπου η κεντρική ιδέα έχει να κάνει με τη βίαιη αποκοπή του ανθρώπου από τη φύση (πολιτισμός) και την τελική οραματική και καθαρά μουσική πρόταση της επανένωσής του με αυτή στο τέλος της τετραλογίας.[7]
Στον εξπρεσιονισμό δεν υπάρχει τέτοιο όραμα. Έτσι, όπως στο έργο του Μουνχ, οι κραυγές «αιωρούνται», οι διαφωνίες στα μουσικά έργα αφήνονται άλυτες για να σοκάρουν, να ταρακουνήσουν. Η άλυτη διαφωνία στο αποκορύφωμα της σύνθεσης μπορεί να παραπέμπει σε θεμελιώδη ανθρώπινα συναισθήματα σε «ρήξη» με την εξωτερική πραγματικότητα.

Ξεκινώ με τρία παραδείγματα τέτοιων κραυγών από την ατονική περίοδο του Σένμπεργκ, τα οποία, παραδόξως, κατά την άποψή μου, παραπέμπουν στην Κούντρι, την πρωταγωνίστρια της τελευταίας όπερας του Βάγκνερ, του *Πάρσιφαλ.*

Ο *Πιερότος* (*Pierrot Lunaire,* 1912), op. 21 συμβολίζει για τον Σένμπεργκ με αντιπροσωπευτικό τρόπο τον καλλιτέχνη του πρώιμου εικοστού αιώνα. Το έργο αυτό, βέβαια, έχει σημασία και πέρα από το συμβολικό επίπεδο, καθώς εκφράζει την «εσωτερικότητα» όχι μόνο ως προς τις ιδέες, με το να αναδεικνύει τον Πιερρότο σε εκφραστή του εσώτερου ευαίσθητου «Εγώ» του μοντέρνου καλλιτέχνη, αλλά και μέσω του ίδιου του έργου, στο οποίο η μουσική χρησιμοποιεί τα εσωτερικά της αποθέματα για να δηλώσει, με την αντιπαράθεση μουσικού υλικού και μουσικής στρατηγικής, την κρίση της μουσικής γλώσσας, της οποίας οι παραδοσιακές φόρμες αποδυναμώνονταν.

Στον *Πιερότο* βρίσκουμε μια πολύ χαρακτηριστική αναφορά στο κομμάτι αρ. 9, «Gebet an Pierrot», στη λέξη «Lachen» (γέλιο), όπου η γραμμή του κλαρινέτου (Παράδειγμα 4) παραπέμπει έμμεσα στην περίφημη κραυγή της Κούντρι, στην όπερα *Πάρσιφαλ* του Βάγκνερ, στη λέξη «lachte» από τη δεύτερη πράξη της όπερας αυτής (βλ. Παράδειγμα 5), δίνοντας την αίσθηση μουσικής παραπομπής.[8] Στη λέξη αυτή η Κούντρι

[5] Ως παραπομπή στο Margot Adler, «"Scream" Still Echoes After More Than A Century», http://www.npr.org/2012/05/02/151706441/scream-still-echoes-after-more-than-a-century (πρόσβαση στις 13/5/17).

[6] Εικόνα στο E. H. Gombrich, *Το Χρονικό της Τέχνης,* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σελ. 632.

[7] Η ιδέα αυτή μεταφράζεται στη μουσική ως πέρασμα από τη χρωματικότητα στη διατονικότητα (αναφέρομαι στο τέλος της τετραλογίας του Βάγκνερ). Η κραυγή της συμβολικής κοινότητας στο φινάλε της τετραλογίας (ο ύστατος τρόμος όταν αντικρύζουν τη χειρονομία του χεριού του πεθαμένου ήρωα Ζήγκφριντ που απαγορεύει την αρπαγή του δακτυλιδιού από τον Χάγκεν και, επομένως, την αρχή ενός νέου κύκλου απομάκρυνσης του ανθρώπου από το ιδεώδες του «όλου») αποτελεί τη συλλογική συνειδητοποίηση αυτής της αποκοπής για να δοθεί στα τελευταία μέτρα το όραμα του καλλιτέχνη, της επανένωσης του ανθρώπου με τη φύση, μέσα από την ορχηστρική μουσική. (Βλ. πιο αναλυτικά, Αναστασία Α. Σιώψη, «Μουσικό στιλ ως πολιτική έκφραση στο μεταγενέστερο έργο του με παράδειγμα την Τετραλογία», *Richard Wagner. Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του,* Παπαγρηγορίου-Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 16), Αθήνα 2013, σελ. 94–125).

[8] Σε αυτό το έργο υπάρχουν και άλλες αναφορές στη —γερμανική κυρίως— μουσική παράδοση, σε συγκεκριμένα στιλ και έργα, οι οποίες προσδιορίζονται με αρκετή σαφήνεια και δίνουν την αίσθηση

τραγουδάει από τη νότα σι3 δύο οκτάβες κάτω στο ντο#. Το κλαρινέτο στην «Προσευχή στον Πιερότο» είναι σαν να «θυμάται» αυτό που η πρωταγωνίστρια, η Κολουμπίνα, φαίνεται να έχει ξεχάσει ή να μη γνώρισε ποτέ.

Ανάμεσα στην Κούντρι και τον Πιερότο μπορούμε να βρούμε και συμβολικές αναλογίες με κεντρική ιδέα τη «ρήξη», ή, το «διχασμό». Η Κούντρι είναι μια γυναίκα χωρισμένη στα δύο και καταδικασμένη να ζει σε δύο διαφορετικά επίπεδα: από τη μια μεριά υπηρετεί απρόθυμα το Άγιο Δισκοπότηρο για να εξιλεωθεί για την αμαρτία της, ενώ, από την άλλη, είναι υποχείριο του μάγου Κλίνγκσορ. Τρομοκρατημένη από τη μαγική του δύναμη, οφείλει να σαγηνεύει τους Ιππότες του Αγίου Δισκοπότηρου. Μέσα από το συμβολισμό της φιγούρας του Πιερότου εκφράζεται επίσης διχασμός, καθώς απεικονίζει τον μοντέρνο καλλιτέχνη που βρίσκεται σε ρήξη με τον κόσμο αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό.[9]

Η ίδια μουσική παραπομπή πραγματοποιείται πιο εμφανώς, και όχι από όργανο αλλά από γυναικεία φωνή, σε άλλα δύο έργα του Σένμπεργκ, δηλαδή στο αποκορύφωμα της *Προσμονής* (1909), op. 17, μ. 189, στη λέξη «Hilfe» (βοήθεια) της Γυναίκας και στο αποκορύφωμα «Liebe» (αγάπη) στο *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων* του Σένμπεργκ (1908), op. 10, μ. 63–68, έργα που γράφονται την ίδια εποχή με τον *Φεγγαρίσιο Πιερότο* (1912) (Παραδείγματα 6 και 7). Η *Προσμονή* είναι σε ποίηση της Marie Pappenheim και φανερώνει γνώση της ψυχανάλυσης. Η ποιήτρια, εξέχουσα ψυχίατρος στη Βιένη και καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της πόλης, δίδαξε τη θεωρία και τις μεθόδους του Φρόιντ. Η Γυναίκα στην *Προσμονή* διακατέχεται από μια έμμονη ιδέα: στο έργο αυτό σκιαγραφούνται οι διαρκώς εναλλασσόμενες σκέψεις και συναισθήματα, καθώς μες στο σκοτάδι αναζητά στο δάσος τον εραστή της. Είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο αυτό το περιγράφει αργότερα ο συνθέτης ως «αυτός ο εφιάλτης, αυτό το δισαρμονικό βασανιστήριο... αυτές οι ακατάλληπτες ιδέες... αυτή η μεθοδική τρέλλα».[10] Στο αποκορύφωμα του *Δεύτερου κουαρτέτου εγχόρδων,* το «Litanei», βασισμένο σε ποιητικά οράματα του Stefan George με τίτλο *Der siebente Ring* (1907), με θέμα την αγωνία ενός περιπλανώμενου που αναζητά πνευματική παρηγοριά, οι στίχοι του παραδείγματος είναι «[…] πάρε από μένα τη γήινη αγάπη, δώσε μου την ευτυχία» (Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!). Στην *Προσμονή*, η Γυναίκα χρησιμοποιεί τα ίδια ύψη φθόγγων για την κραυγή της για «βοήθεια» με αυτά της Κούντρι, ενώ το αποκορύφωμα «Αγάπη» του *Δεύτερου κουαρτέτου εγχόρδων* χρησιμοποιεί την ίδια αναφορά αλλά όχι τα ίδια ύψη φθόγγων. Το τρομακτικό «ξέσπασμα» της κραυγής της πρωταγωνίστριας και στις δύο περιπτώσεις είναι εύκολο να παραλληλιστεί με την *Κραυγή* του Μουνχ. Επιπλέον, μπορεί να θεωρηθεί ως το αποκορύφωμα ολόκληρου του εγχειρήματος της ελεύθερης ατονικότητας, μια μουσική ανάπτυξη που πραγματοποιείται περίπου δεκαπέντε χρόνια μετά το εμβληματικό έργο του Μουνχ.[11] Η

μουσικών παραπομπών (βλ. Αναστασία Σιώψη, «Αισθητικές προσεγγίσεις στον Pierrot Lunaire (1912), op. 21, του Arnold Schoenberg», Πόρφυρας, τομ. ΚΔ', 107–110, φυλ. 110, Ιαν.-Μαρ. 2004, σελ. 561–574).

9 Επίσης, από μουσικής πλευράς, σε κάποιες στιγμές της όπερας *Πάρσιφαλ*, η ρητορική χροιά στα φωνητικά μέρη (π.χ. στο «Αμφορτάς, η πληγή!») και η χρήση της διαφωνίας βρίσκονται στο μεταίχμιο της ατονικότητας και μπορούμε να πούμε ότι ανήκουν στην πρώιμη ιστορία του εξπρεσιονισμού. Με άλλα λόγια, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η όπερα αυτή του Βάγκνερ είναι μουσικός πρόδρομος της περιόδου στην οποία ανήκει ο *Πιερότος* του Σένμπεργκ.

10 «…this nightmare, this unharmonious torture… these unintelligible ideas… this methodical madness'. (Ομιλία στο Εθνικό Ινστιτούτο Τεχνών και Γραμμάτων (1947), ως παραπομπή στο Charles Rosen, *Arnold Schoenberg,* Viking Press, New York 1975, σελ. 10.

11 Για παράδειγμα, η Elizabeth Prelinger παρατηρεί:
«Οι φοιτητές της ιστορίας μουσικής σήμερα βρίσκουν την "Κραυγή" στα διδακτικά τους εγχειρίδια ως οπτική "αντιστοιχία" στη διαφωνία και την ατονικότητα της Εξπρεσιονιστικής μουσικής του Άρνολντ

στιγμή αυτή, άλλωστε, μπορεί να θεωρηθεί ως στιγμή «υστερίας» της πρωταγωνίστριας και στα δύο παραδείγματα και, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Slavoj Žižek

> Εάν υπάρχει κάποιο χαρακτηριστικό που λειτουργεί ως ξεκάθαρος δείκτης του μοντερνισμού —από τον Strindberg ως τον Kafka, από τον Munch ως την «Προσμονή» του Schoenberg— αυτό είναι η εμφάνιση της φιγούρας της υστερικής γυναίκας, η οποία αντιπροσωπεύει την ριζική έλλειψη αρμονίας στη σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα.[12]

Όπως επιχείρησα να καταδείξω, οι τρεις παραπάνω αναφορές του Σένμπεργκ στο «lachte» της Κούντρι είναι αναφορές ιδεών: οι λέξεις «Lachen» (*Pierrot Lunaire*), «Hilfe» (*Προσμονή*) και «Liebe» (*Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων*) εκφράζουν ειρωνεία και, όντας στο αποκορύφωμα των μουσικών έργων, δείχνουν δυσπιστία απέναντι στην αλήθεια παρόμοια με την Κούντρι μπροστά στον Εσταυρωμένο. Έτσι εκφράζουν το διχασμό, ή και τη ρήξη, με αυτήν (την αλήθεια).

Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα που παραπέμπει στην «πρωτογενή κραυγή» περιλαμβάνεται στην όπερα *Βότσεκ* (*Wozzeck*) (1925) του Άλμπαν Μπέργκ (1885–1935), η οποία θεωρείται ως το πιο αντιπροσωπευτικό μουσικό έργο του εξπρεσσιονισμού. Ο ίδιος ο Μπεργκ πρόσθεσε πολυάριθμες σκηνοθετικές οδηγίες σε όλο το έργο. Μία απο αυτές με εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα, για τη σκηνή με το ηλιοβασίλεμα, πραγματοποιείται όταν ο Βότσεκ, καθώς μαζεύει ραβδιά με τον φίλο του τον Αντρές, ξαφνικά αντιλαμβάνεται το ηλιοβασίλεμα σαν:

> …φωτιά! Υψώνεται απο τη γη στους ουρανούς και κατευνάζει σε μια βουή σαν τα τρομπόνια. (Πράξη 1, σκηνή 2, μ. 290–295).

Στη σκηνοθετική οδηγία που ακολουθεί διαβάζουμε τα εξής:

> Ο ήλιος πρόκειται να δύσει. Οι μεγάλες κοφτερές ακτίνες του λούζουν με το φως τους τον ορίζοντα με το πιο λαμπερό φως του ήλιου, το οποίο απότομα ακολουθείται (με την επίδραση του πιο βαθιού σκοταδιού) από το λυκόφως, με το οποίο σταδιακά εξοικειώνεται το μάτι.

Σαν τον Μούνχ, ο οποίος αντιλαμβανόταν το ηλιοβασίλεμα σαν κραυγή που διαπερνάει την φύση, ο Μπεργκ απεικονίζει εδώ τη φύση σαν κάτι απειλητικό, ενώ ο Βότσεκ ανταποκρίνεται καθώς ενοράται. Στη μουσική, αντίστοιχα, η στάση (ακινησία) του προηγούμενου μέρους (ανταποκρινόμενης στα λόγια του Βότσεκ: «Υπάρχει περίεργη ακινησία… σε κάνει να θέλεις να κρατήσεις την αναπνοή σου») κάνει πολύ αποτελεσματική την ορχηστρική «έκρηξη» που ακολουθεί.

Άλυτες κραυγές στα εικαστικά

Σημαντικές άλυτες κραυγές στα εικαστικά, «διαδόχους» της *Κραυγής* του Μουνχ, έχουμε από την εποχή του εξπρεσιονισμού. Ξεκινώ με την ξυλογραφία του Γερμανού καλλιτέχνη Erich Heckel (1883–1970) του 1917 με τίτλο *Mann in der Ebene* (*Ανθρωπος σε ένα επίπεδο/πεδίο,* αυτοπροσωπογραφία) (Παράδειγμα 8). Ο Heckel είναι ένας από τους κεντρικούς εκροσώπους της «Γέφυρας» (*Die Brücke*) στη Δρέσδη, της πρώτης

Σένμπεργκ και του Άλμπαν Μπεργκ. Η "Κραυγή" ήταν τόσο μοντέρνα που πρέπει να τη δει κανείς πιο σε πιο προχωρημένη εποχή, στον συνθέτη Άρνολντ Σένμπεργκ, κυρίαρχο της διαφωνίας». (Elisabeth Prelinger, «Music to our Ears? Munch's Scream and Romantic Music Theory», στο Marshal L. Morton και Peter L. Schmunk (επιμ.), *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century,* Garland, New York 2000, σελ. 209.

12 Slavoj Žižek, «Deeper than the Day Could Read», στο Slavoj Žižek και Mladen Dolar (επιμ.), *Opera's Second Death,*Routledge, London 2002, σελ.121–149, σελ. 134.

ομάδας Γερμανών εξπρεσιονιστών (από το 1905). Θα πρέπει να παρατηρήσω ότι οι εκπρόσωποι της «Γέφυρας», γενικότερα, λόγω της σημασίας που έδιναν στη γραμμή και στο σχέδιο για την απόδοση ψυχικών καταστάσεων και συναισθημάτων, δημιούργησαν πληθώρα χαρακτικών (κυρίως ξυλογραφίες) αφού χαρακτηρίζονται από μεγάλη εκφραστική δύναμη.[13] Η ξυλογραφία αυτή, στην οποία ένας άντρας κρατάει τους κροτάφους του ενώ στέκεται σε μια αποκρουστική ερημιά με καμπύλες, ή θραύσματα φωτός, που φαίνονται σαν να «ακτινοβολούν», να προκύπτουν από την ίδια τη φιγούρα, ένα συγκινησιακά φορτισμένο έργο που εκφράζει ψυχική αναταραχή, εμφανώς παραπέμπει στην ασπρόμαυρη λιθογραφία της *Κραυγής* του Μουνχ του 1895. Η συγκεκριμένη λιθογραφία ήταν η εκδοχή της *Κραυγής* που είχε διαδοθεί ευρύτερα από όλες τις άλλες στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Η επιρροή της *Κραυγής* στη μοντέρνα τέχνη είναι σημαντική και φαίνεται και σε μια σειρά από μεταγενέστερα εικαστικά έργα. Ο Μεξικανός καλλιτέχνης David Siqueiros (1896–1974) φιλοτέχνησε το 1937 το έργο με τίτλο *Ηχώ μιας κραυγής* (90x125 εκατ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Νέας Υόρκης) όπου απεικονίζει την τραγωδία του πολέμου (Παράδειγμα 9). Τα έργα του, γενικότερα, αντανακλούν την ισχυρή του πίστη στη Μαρξιστική ιδεολογία. Στο συγκεκριμένο έργο απεικονίζονται οι φοβερές συνέπειες του πολέμου, η τραυματική εμπειρία της ανθρώπινης απώλειας. Η αναφορά εδώ γίνεται στον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, στον οποίο και ο ίδιος είχε εμπλακεί, αλλά το έργο αυτό ξεπερνάει το συγκεκριμένο γεγονός για να δώσει το στίγμα του στην πανανθρώπινη έκφραση και διαμαρτυρία κατά των δεινών του πολέμου. Σε πρώτο πλάνο είναι τα δύο μωρά που κλαίνε με σπαραγμό. Το κεφάλι του ενός μωρού είναι σε μεγέθυνση ενώ το κεφάλι του άλλου μωρού βγαίνει έξω από το στόμα του. Το μεγάλο μωρό κάθεται σε μια επιφάνεια που φαίνεται ότι υπήρξε πεδίο πολέμου, στο οποίο η μάχη έχει τελειώσει και φαίνονται τα καταστροφικά της αποτελέσματα. Το συναίσθημα που αναδύεται είναι αυτό της έντονης θλίψης, καθώς έχει εξανεμιστεί η ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο.

Την ίδια χρονιά ο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881–1973) φιλοτεχνεί το αριστουργηματικό του έργο *Guernica,* ένα από τα σπουδαιότερα εικαστικά έργα του εικοστού αιώνα (Παράδειγμα 10). Ο πίνακας είναι τεράστιος (διαστάσεις 3,49x7,76 μ.) σε μαύρο, άσπρο και γκρίζο. Εκτέθηκε στο περίπτερο της Ισπανίας στη Διεθνή Έκθεση του 1937 στο Παρίσι και είχε αφορμή τον βομβαρδισμό και τη καταστροφή της Guernica, της παλαιάς πρωτεύουσας των Βάσκων στη βόρεια Ισπανία, από αεροπλάνα που ανήκαν στους Γερμανούς συμμάχους του Φράνκο. Σε αυτόν τον πίνακα, βέβαια, ο Πικάσο δεν απεικονίζει το ίδιο το γεγονός αλλά, όπως και ο Siqueiros, αποκαλύπτει την αγωνία του ολοκληρωτικού πολέμου. Τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στο έργο του Μουνχ είναι εμφανή: η γυναίκα που σπαράζει με το νεκρό παιδί και το άλογο που χλιμιντρίζει με τη λογχοειδή γλώσσα. Άλλωστε, σε συμβολικό επίπεδο, η μητέρα με το παιδί θυμίζει το θέμα της Pietà (δηλαδή τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας με τον νεκρό Χριστό στην αγκαλιά της), ενώ το άλογο που ξεψυχάει είναι το πανάρχαιο σύμβολο του Καλού, σε αντίθεση με τον ταύρο, που συμβολίζει τις απειλητικές δυνάμεις του σκότους.

Τα έργα αυτά διαδέχονται οι *Πάπες που ουρλιάζουν* (*Screaming/ howling Popes*) του Άγγλου Francis Bacon (1909–1992), συμπεριλαμβανόμενης της *Σπουδής με βάση το Πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου του 10ου*, έργου του 1650 του Βελάσκεθ (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) (Παραδείγματα 11 και 12). Ο Bacon, ο οποίος θεωρείται από τους πιο διακεκριμένους εικαστικούς του δεύτερου μισού του

[13] Μελίτα Εμμανουήλ, κεφ. 2 («Οι εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη την πρώτη πεντηκονταετία του 20ου αιώνα»), στο *Εικαστικές Τέχνες στην Ευρώπη από τον 18ο ως τον 20ο αιώνα,* τομ. Β', Πάτρα: ΕΑΠ, 2008, σελ. 65–117, σελ. 73–74

εικοστού αιώνα στην Ευρώπη, συχνά κατέφευγε στην ειρωνική εκκοσμίκευση καθιερωμένων τύπων θρησκευτικής ζωγραφικής. Γενικότερα, όπως παρατηρεί ο ιστορικός της τέχνης Άλκης Χαραλαμπίδης, «δύσκολα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι στη ζωγραφική του Bacon δεν αισθάνεται την παρουσία ή την απειλή της βίας. Μερικοί μάλιστα μιλούν για τρόμο, πανικό και σαδομαζοχισμό»[14] Το σκοτεινό θρησκευτικό περιεχόμενο των έργων που βλέπουμε είναι εμπνευσμένο από μια σύγχρονη φωτογραφία του Πάπα Πίου του 12ου. Ο Μπέικον απομακρύνεται από το πρότυπο του έργου του Βελάσκεθ, αφαιρώντας την ωραιοποιημένη εξωτερική εμφάνιση και αποκαλύπτωντας το ανθρώπινο ον που ουρλιάζει μέσα του.[15] Εδώ, όπως και σε πολλά άλλα έργα του, ένα από τα πιο ευανάγνωστα αισθητικά στοιχεία του είναι το στόμα. Η Dawn Ades επισημαίνει ότι το στόμα είναι αυτό που εκφράζει φυσιολογικά την πιο συμπυκνωμένη αγωνία ή έκσταση και σ'αυτή την έκφραση είναι που ο άνθρωπος πλησιάζει περισσότερο το ζώο. Ο Georges Bataille επισημαίνει ότι «σε οριακές στιγμές, η ανθρώπινη ζωή συγκεντρώνεται κτηνωδώς στο στόμα. Ο θυμός μας κάνει να σφίγγουμε τα δόντια, ο τρόμος και το φρικτό βασάνισμα καθιστούν το στόμα όργανο σπαρακτικών κραυγών»[16]

Τα παραμορφωμένα ανοικτά στόματα των έργων που βλέπουμε μας παραπέμπουν στην *Κραυγή* του Μουνχ, καθώς στο έργο αυτό, ιδιαίτερα στη λιθογραφία του 1895, όλες οι γραμμές μοιάζουν να οδηγούν προς τη μοναδική οπτική εστία του έργου, το κεφάλι που φωνάζει. Το πρόσωπο που φωνάζει, και στις δύο περιπτώσεις —Μουνχ και Μπέικον— είναι παραμορφωμένο και τολμώ να πω ότι θυμίζει το πρόσωπο του θανάτου (γουρλωμένα μάτια, σκαμμένα μάγουλα). Επίσης, στο έργο *Σπουδή κατά το πορτρέτο του Βελάσκεθ Πάπα Ιννοκέντιου 10ου* του 1953, ο τρόπος που ο καλλιτέχνης ενώνει το ανοικτό στόμα με την κατακρεουργημένη μύτη-τσιμπίδα, προδίδει την επηρροή του από το παραμορφωμένο στόμα της πληγωμένης νταντάς που ουρλιάζει στο κινηματογραφικό έργο *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Eisenstein.[17]

Ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα του έργου αυτού του Μουνχ δεν ήταν η επηρροή του στη τέχνη που ακολούθησε, αλλά ο τρόπος που μεταμόρφωσε την ιστορία της τέχνης έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα σημείο επαφής με τη δημοφιλή κουλτούρα. Και αναφέρομαι στις μεταξοτυπίες του έργου του Munch με φωτεινά, κραυγαλέα χρώματα από τον Αμερικανό καλλιτέχνη Andy Warhol (1928–1987) με τίτλο *The Scream (After Munch)* (1984) (Παράδειγμα 13). Ο καλλιτέχνης αυτός ήταν ο πιο φημισμένος και ο πιο αμφιλεγόμενος από όλους τους δημιουργούς της Ποπ Αρτ. Βασισμένος στις γραφικές τέχνες και τη μεταξοτυπία, ο Γουόρχολ υπήρξε ο κατεξοχήν εκφραστής της καταναλωτικής κοινωνίας και του κόσμου της διαφήμισης.[18] Στη συγκεκριμένη περίπτωση, επωφελήθηκε από την ευκαιρία να αποδόσει ειρωνικό φόρο τιμής σε ένα τόσο φημισμένο έργο, κάνωντας μόνο μικρές διαφοροποιήσεις/ παραμορφώσεις στην αυθεντική εικόνα του Μουνχ. Γενικότερα η ποπ κουλτούρα έχει αγκαλιάσει το έργο αυτό, από τη μάσκα στη ταινία-θρίλερ με τίτλο *Scream*[19] έως τους εμπνευσμένους από τον Μουνχ «κακούς» στον *Doctor Who.*

[14] Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του 20ου αιώνα (τόμος ΙΙΙ: Η μεταπολεμική περίοδος),* University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 274.

[15] Μελίτα Εμμανουήλ, κεφ. 3 («Οι εικαστικές τέχνες στην Ευρώπη και στην Αμερική κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία του 20ου αιώνα»), τομ. Β', Πάτρα: ΕΑΠ, 2008, σελ. 119–180, σελ. 167.

[16] Χαραλαμπίδης, ό.π., σελ. 275.

[17] Εμμανουήλ, ό.π., σελ. 167–8.

[18] Εμμανουήλ, ό.π., σελ. 146.

[19] Στο θρίλερ με τίτλο *Scream,* ο δολοφόνος φορά μάσκα βασισμένη σε αυτήν του Μουνχ.

Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η διαχρονικότητα της κραυγής, μιας αρχέγονης κραυγής που παραμένει άλυτη, «αιωρούμενη» για να εκφράζει τον υπαρξιακό τρόμο, την ανθρώπινη «υστερία», την κραυγή της βασανισμένης ψυχής κατά την ψυχανάλυση, ή της «συλλογικής σκιάς» (collective shadow) κατά τον Καρλ Γιούνκ, βρήκε την ιδεώδη μορφή της στο έργο του Έντβαρντ Μουνχ. Αν δεχτούμε ότι πολλά από τα σημαντικότερα θέματα καλλιτεχνικών επιτευγμάτων αναφέρονται σε στοιχεία της ανθρώπινης φύσης που είναι κοινά για όλους και αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου —θνησιμότητα, πείνα, πόνος, σεξουαλικές ορμές, χιούμορ, θλίψη κ.λ.π.— δεν θα είναι δύσκολο να συμπεριλάβουμε την *Κραυγή* του Μουνχ, όπως και την «ηχώ» της σε σημαντικά έργα στις τέχνες του εικοστού αιώνα, σε αυτήν ακριβώς τη κατηγορία. Άλλωστε, η ιδέα της 'κραυγής' του θνήσκοντος Θεού, της παράξενης φιγούρας που πιέζει με τα χέρια τα αυτιά της με έκδηλο το συναίσθημα του φόβου και της αγωνίας, εξακολουθεί να είναι επίκαιρη στις μέρες μας. Αντιπροσωπεύει κυρίως τον άνθρωπο του εικοστού αλλά και του εικοστού πρώτου αιώνα, αποκομμένο από όλες τις βεβαιότητες που τον διακατείχαν, τον σύγχρονο άνθρωπο χωρίς Θεό, παραδόσεις, έθιμα και συνήθειες, αντιμέτωπο με την υπαρξιακή του κρίση, μέσα σε ένα σύμπαν που δεν κατανοεί και γι'αυτό αντιδράει με πανικό.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ιδέας του πανικού είναι η άποψη που ενσωματώνει ο Γιάννης Χρήστου στην *Ορέστεια,* το τελευταίο και ατυχώς ανολοκλήρωτο έργο του, μέσα από την αλλαγή του τέλους σκόπιμα για να καταδειχτεί ότι ο κόσμος δεν έχει ελπίδα αίσιου τέλους. Στη τελευταία του συνέντευξη σχετικά με το έργο αυτό, μάλιστα, μιλάει για τον «πανικό έλλειψης λύσης στο πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης».[20]

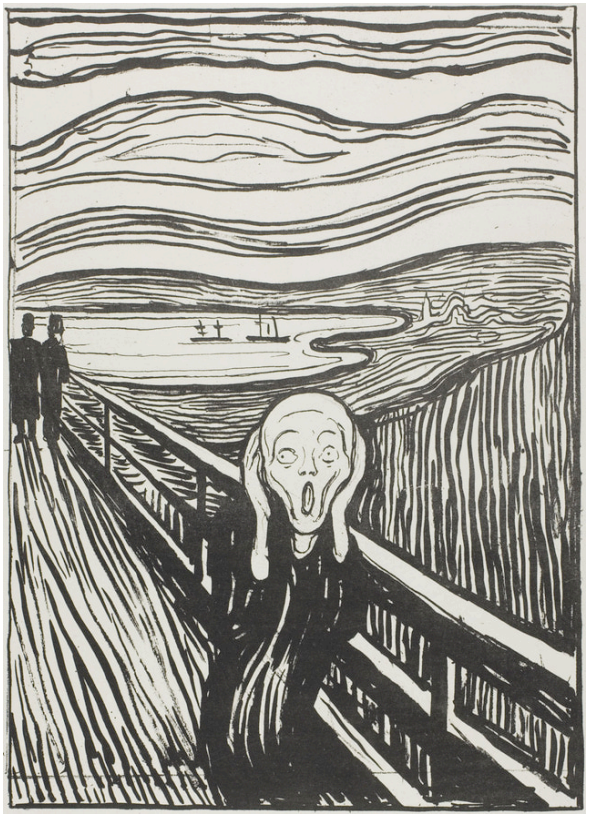
Η *Κραυγή,* λοιπόν, του μεγάλου Νορβηγού καλλιτέχνη Έντβαρντ Μουνχ, αποτελεί μία από τις πιο ηχηρές απεικονίσεις του εικοστού αιώνα και όχι μόνο, αντηχώντας σε όλες τις πολιτισμικές εκφάνσεις, από τις πιο «υψηλές» ως τις πιο κοινότοπες. Δηλώνει με αποφασιστικότητα και ισχύ ότι στο περιβάλλον μας δεν αντηχεί η «μουσική των σφαιρών», αλλά μια αρχέγονη κραυγή που ξεκινάει από την χαραυγή του χρόνου. Και καταφέρνει να αποδώσει με έναν αξεπέραστο εκφραστικό τρόπο τη στιγμή που, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη, «μόνος, τρέμοντας με αγωνία, συνειδητοποιώ την απέραντη, ατέλειωτη κραυγή της φύσης».

[20] Βλ. αναφορά στο συσχετισμό της *Ορέστειας* με τον «πανικό έλλειψης λύσης στο πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης («the panic of the lack of solution to the problem of human existence») από τον Χρήστου στο: Lucciano, *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer,* Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2000, σελ. 120.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ



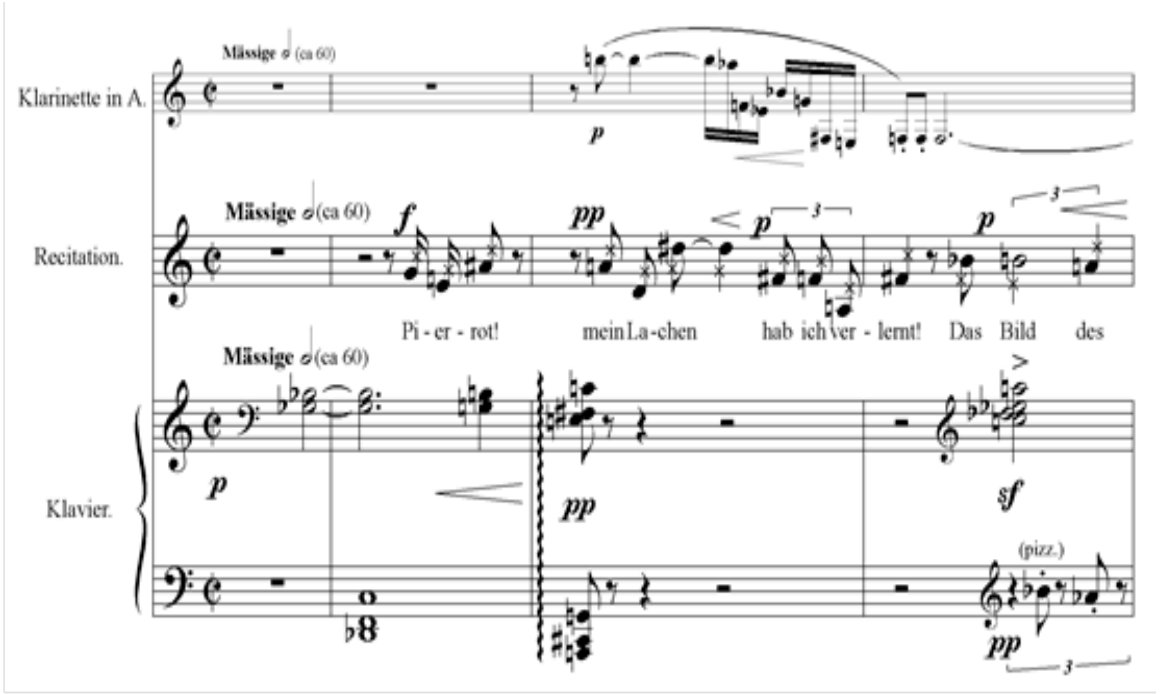
Παράδειγμα 1: *Der Schrei der Natur*, 1893–1910, μέρος της σειράς *Η ζωφόρος της ζωής*. Τέσσερις εκδοχές της *Κραυγής*.



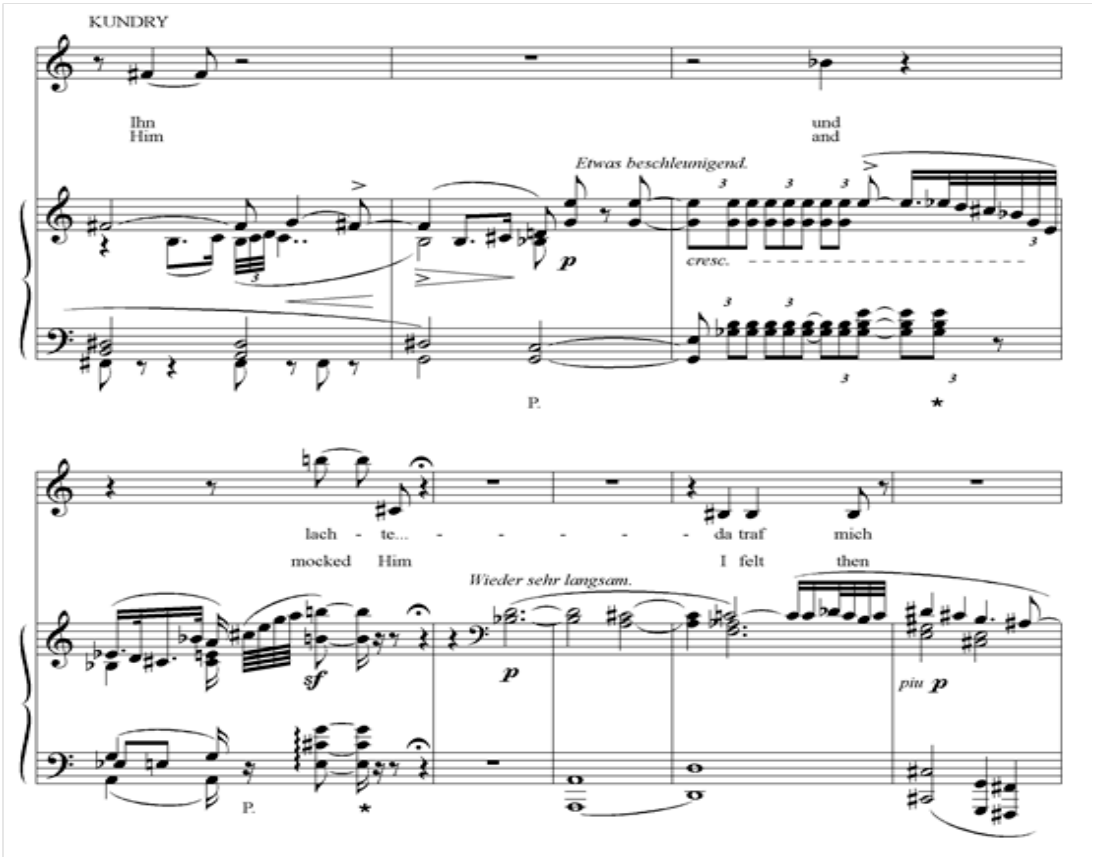
Παράδειγμα 2: Λιθογραφία, 1895. Η εκδοχή της *Κραυγής* που είχε διαδοθεί ευρύτερα από όλες τις άλλες στις αρχές του εικοστού αιώνα.



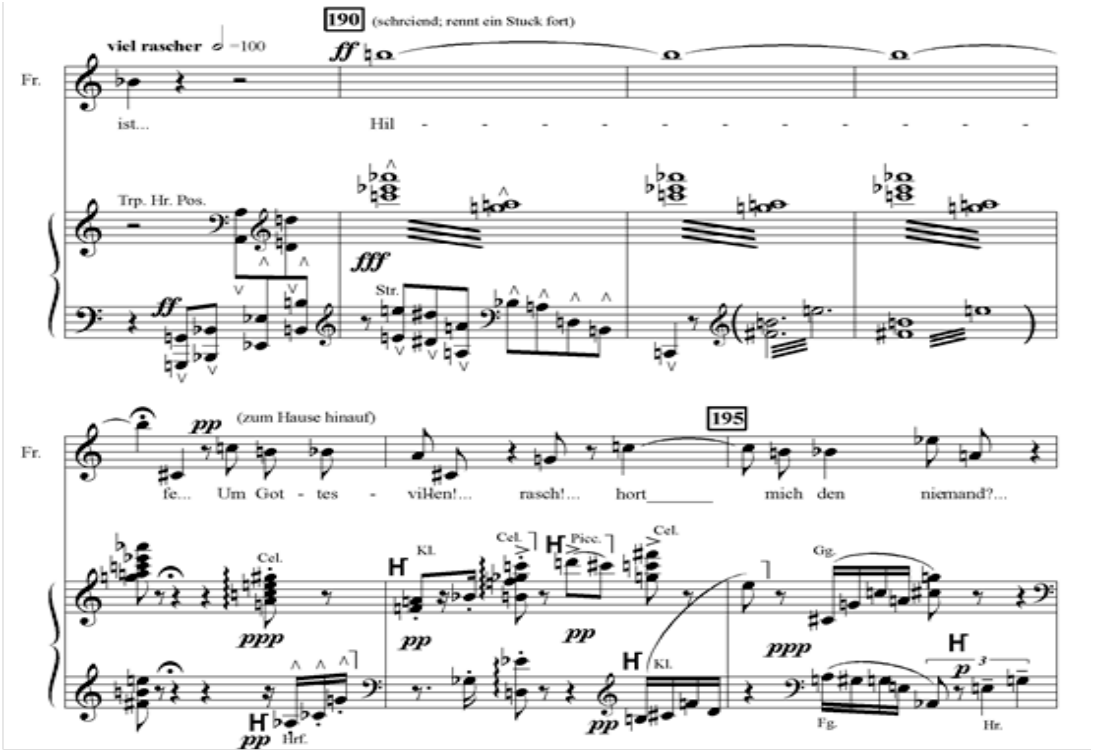
Παράδειγμα 3: ***Η αρπαγή της Περσεφόνης*****, περ. 336 π.Χ., κεντρικό τμήμα τοιχογραφίας από βασιλικό τάφο της Βεργίνας στη Βόρεια Ελλάδα.**



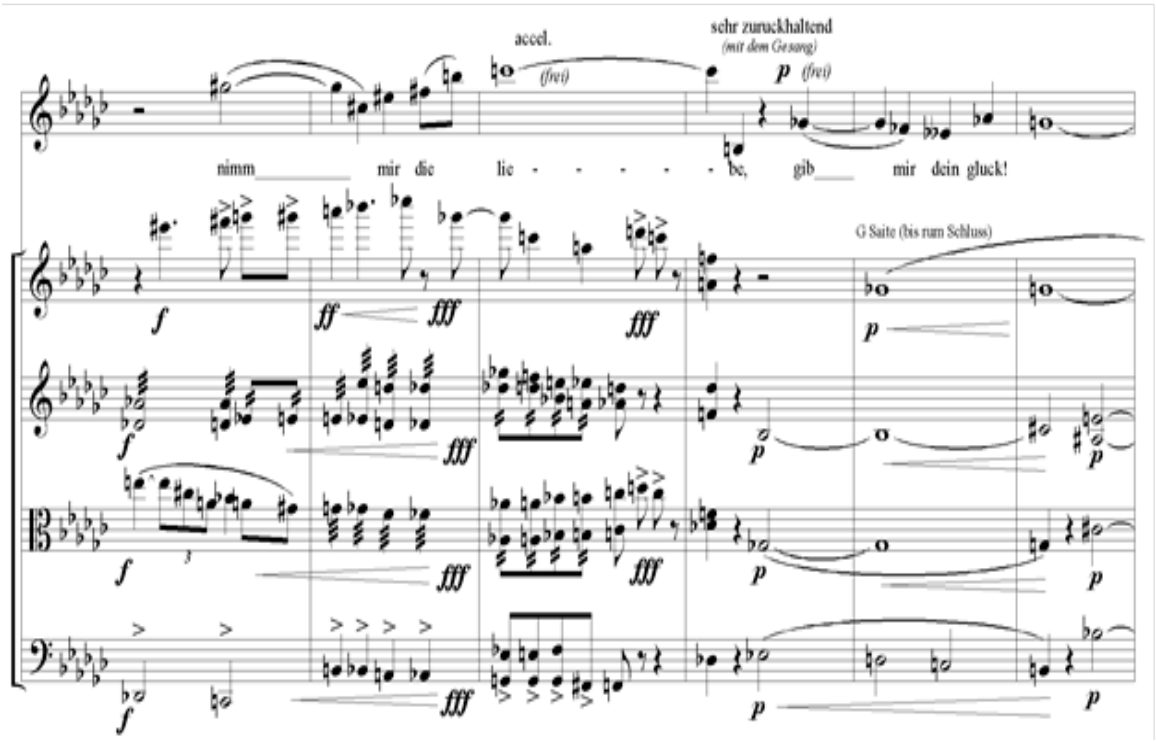
Παράδειγμα 4: No. 9, ***Gebet an Pierrot*****, κείμενο: «mein Lachen», γραμμή κλαρινέτου.**



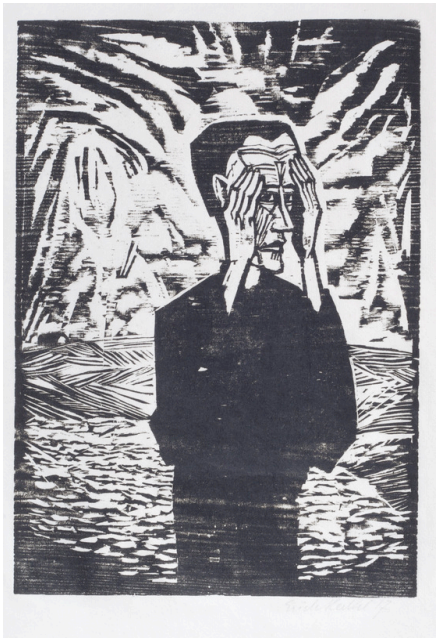
Παράδειγμα 5: Δεύτερη πράξη, μ. 1182, *Πάρσιφαλ* (1882) του Ρίχαρντ Βάγκνερ (Richard Wagner, *Parsifal,* G. Schirmer, Inc., σελ. 195).



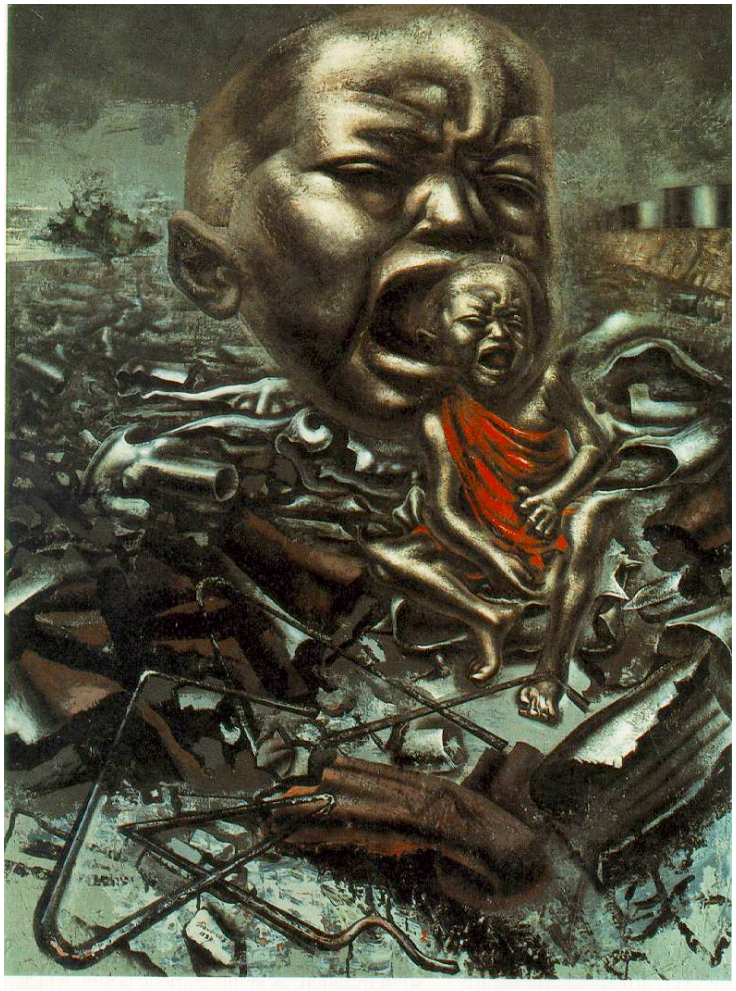
Παράδειγμα 6: Arnold Schönberg, *Erwärtung (1909),* op. 17, μ. 189–193.



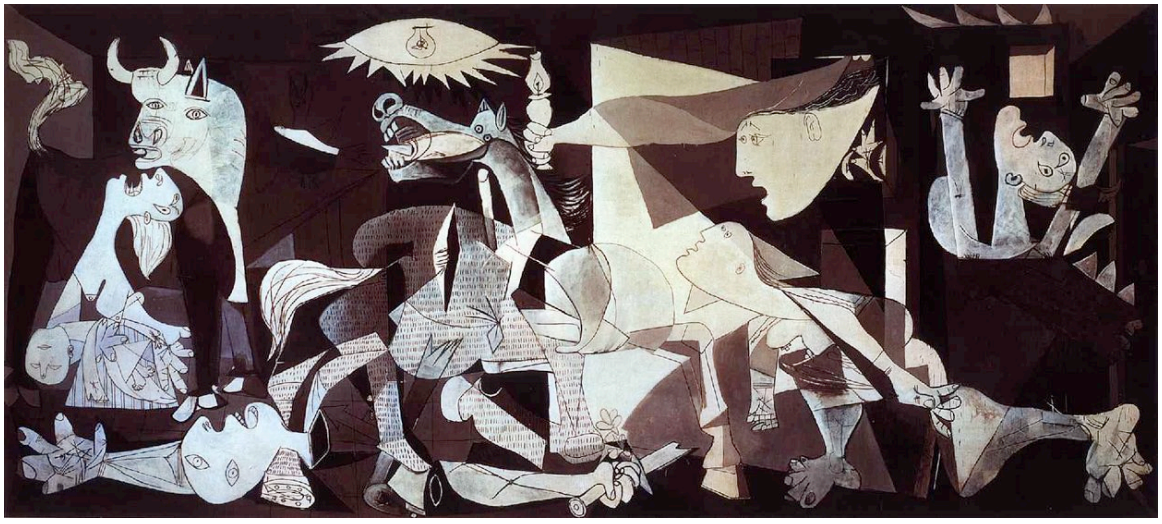
Παράδειγμα 7: Arnold Schönberg, *Δεύτερο Κουαρτέτο Εγχόρδων (1908)*, op. 10, μ. 63–68.



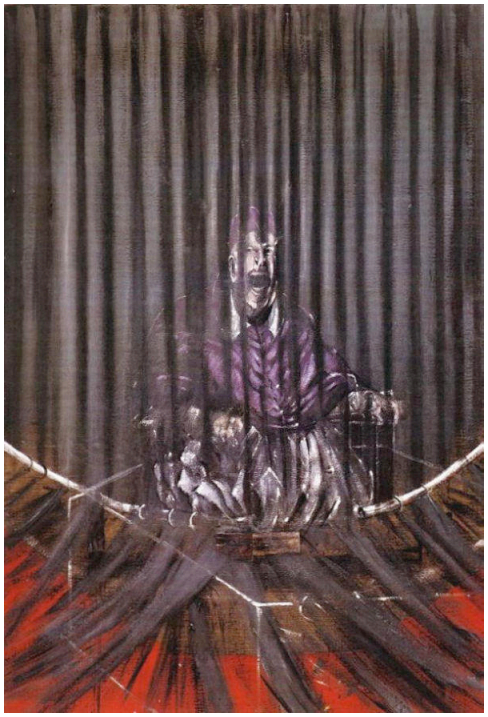
Παράδειγμα 8: Erich Heckel (1883–1970), *Mann in der Ebene* (1917, Άνθρωπος σε ένα επίπεδο/πεδίο, αυτοπροσωπογραφία).



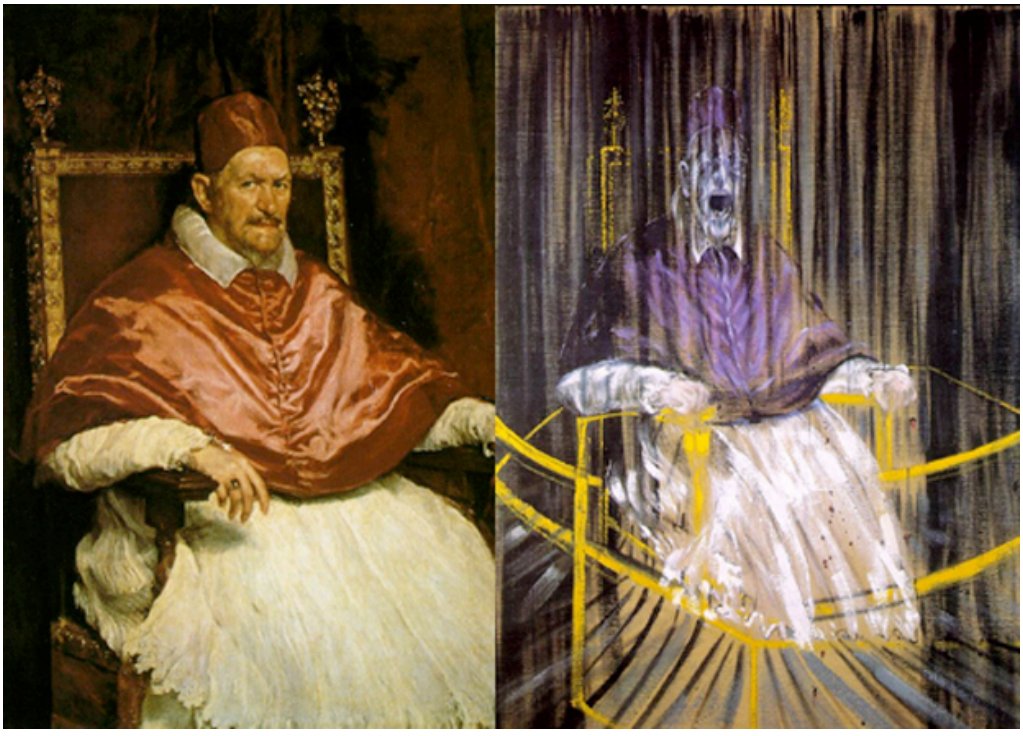
Παράδειγμα 9: David Siqueiros (1896–1974), *Ηχώ μιας κραυγής* (1937, 90x125 εκατ., Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Νέας Υόρκης).



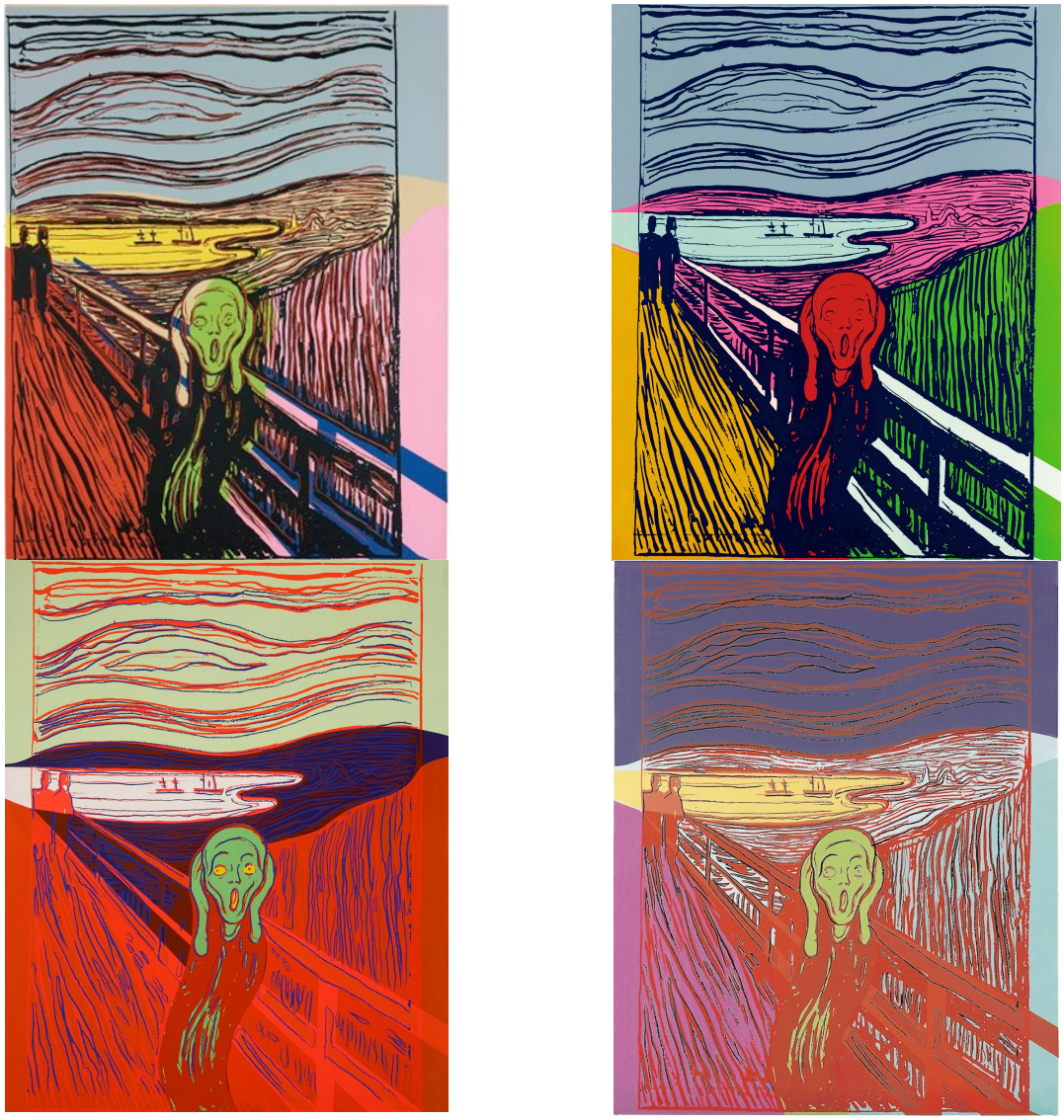
Παράδειγμα 10: Pablo Picasso (1881–1973), *Guernica* (1937, διαστάσεις 3,49x7,76 μ.) σε μαύρο, άσπρο και γκρίζο.



Παράδειγμα 11: Francis Bacon, *Πάπες που ουρλιάζουν* (*Screaming/howling Popes*) συμπεριλαμβανόμενης της *Σπουδής με βάση το Πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου του 10ου*, έργου του 1650 του Βελάσκεθ (Velázquez) (1953).



Παράδειγμα 12: Francis Bacon, *Σπουδή με βάση το Πορτρέτο του Πάπα Ιννοκέντιου του 10ου*, έργου του 1650 του Βελάσκεθ (Velázquez) (1953).



Παράδειγμα 13: Andy Warhol (1928–1987), *The Scream (After Munch)* (1984) (4 εκδοχές).

Ακρόαση βυζαντινής μουσικής προεγχειρητικά και μετεγχειρητικά ορθοπαιδικών παθήσεων Η αντιμετώπιση του άγχους και του πόνου Προσέγγιση της μελισματικότητας

1. Δημοσθένης Σπανουδάκης,[1] 2. Λάζαρος Ταγκαλίδης,[2] 3. Ειρήνη Σπανουδάκη-Σαλονικιού,[3] 4. Θωμάς Αποστόλου,[4] 5. Αναστάσιος Χριστοδούλου[5]

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε εγκρίσει της Επιτροπής Ηθικής και Δεοντολογίας του Γενικού Νοσοκομείου Θεσσαλονίκης «Γεώργιος Παπανικολάου». Για την πραγματοποίησή της συνεργάστηκαν ένας μουσικολόγος και τέσσερεις γιατροί.

Η δομή του άρθρου

Εισαγωγικώς θα αναφερθούν ενδεικτικά στοιχεία για το πώς προσεγγίζονταν η ευεργετική επίδραση της μουσικής στο παρελθόν από τους Αρχαίους Έλληνες Φιλοσόφους και ορισμένους Πατέρες της Εκκλησίας. Εν συνεχεία, θα αναφερθούμε επιγραμματικά στη σύγχρονη προσέγγιση της μουσικής ως εργαλείου στην ιατρική επιστήμη, ώστε να αναδυθεί φυσιολογικά και το κίνητρο αυτής της έρευνας. Έπειτα θα παρουσιαστούν η μεθοδολογία, οι μετρήσεις και τα αποτελέσματα της έρευνάς μας και θα κατατεθούν ορισμένες σκέψεις, παρατηρήσεις και συμπεράσματα επί της έρευνας.

[1] Μουσικολόγος Υποψήφιος Διδάκτορας Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.).
Συλλογή βιβλιογραφίας βάσει της οποίας διενεργήθηκε η έρευνα, στηρίχθηκε η μεθοδολογία και αναλύθηκαν τα δεδομένα των μετρήσεων. Δημιουργία βάσης δεδομένων με τις μετρήσεις και τις απαντήσεις των ερωτηματολογίων. Συγγραφή του άρθρου.

[2] Ειδικευόμενος Χειρουργός Ορθοπαιδικός Γενικό Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης «Γεώργιος Παπανικολάου», Υποψήφιος Διδάκτορας Ιατρικής Σχολής, Α.Π.Θ.
Πραγματοποίηση όλων των μετρήσεων (σφυγμού, αίσθησης άγχους και πόνου), συμπλήρωση όλων των ερωτηματολογίων με τις απαντήσεις των συμμετεχόντων και της ομάδας ελέγχου. Επίβλεψη των περιστατικών. Διεκπεραίωση της διαδικασίας για την καθημερινή ακρόαση βυζαντινής μουσικής.

[3] Χειρουργός Οφθαλμίατρος.
Συμβουλές επί της μεθοδολογίας και διαδικασίας διεξαγωγής της έρευνας.

[4] Χειρουργός Ορθοπαιδικός, αναπληρωτής καθηγητής Σχολής Επαγγελμάτων Υγείας (Α.Τ.Ε.Ι.Θ.), Τμήμα Φυσικοθεραπείας. Συνεργάτης Ιατρικού Διαβαλκανικού Κέντρου Θεσσαλονίκης.
Έγκριση επί του αντικειμένου, των στόχων, της βιβλιογραφίας και της διαδικασίας της έρευνας. Επίβλεψη.

[5] Χειρουργός Ορθοπαιδικός, καθηγητής Ιατρικής Σχολής, Α.Π.Θ., διευθυντής Ορθοπαιδικής Κλινικής Γενικού Νοσοκομείου Θεσσαλονίκης «Γεώργιος Παπανικολάου».
Έγκριση επί της διεξαγωγής, του αντικειμένου και των στόχων της έρευνας.

1. Απόψεις για την επίδραση της μουσικής[6]

1.1. Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι

Περίπου τον 6ο αιώνα π.Χ., ο Πυθαγόρας, ο Διδάσκαλος των διδασκάλων κατά τον Αριστοτέλη,[7] χρησιμοποιούσε τον όρο «Μουσική Ιατρεία».[8] Κατά τον Ιάμβλιχο[9] ο Πυθαγόρας επιδίωκε την ίαση από ασθενείς, αλλά και την διατήρηση της υπάρχουσας υγείας.[10] Ο Αριστοτέλης και ο Πλάτωνας τόνιζαν την ψυχοσωματική επίδραση της μουσικής,[11] από την οποία μπορεί κανείς να ωφεληθεί ιδιαίτερα. Ο Πλάτωνας υποστήριζε την έντονη επιρροή της μουσικής στις αισθήσεις[12] και γι' αυτό επεσήμανε την αναγκαιότητα να ξεριζωθεί από αυτήν οτιδήποτε δεν έχει ηθική ή θρησκευτική αξία.[13]

1.2. Πατέρες της Εκκλησίας[14]

Οι Πατέρες της Εκκλησίας στηρίχθηκαν στις απόψεις των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων για την επίδραση της μουσικής.[15] Τις ανέπτυξαν και εν τέλει τις υποστήριξαν με την τότε σύγχρονη προσέγγιση.[16] Έτσι, συνοπτικώς αναφέρουμε ότι, όπως ο Αριστοτέλης, ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος σημειώνει την ψυχοσωματική

[6] Οι πληροφορίες της ενότητας αυτής είναι ενδεικτικές. Αναλόγως, συνοπτικές είναι και οι αναφορές στην, πλούσια επ' αυτού του θέματος, βιβλιογραφία. Περισσότερες πληροφορίες σε: Dimosthenis Spanoudakis, *Neuromusicology and the Chanting Art of Byzantine Music,* 1ο Διεθνές Διεπιστημονικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η Ψαλτική ως αυτόνομη Επιστήμη. Επιστημονικοί Κλάδοι – Συναφή Επιστημονικά Αντικείμενα – Διεπιστημονικές Συνεργασίες, Διαθεματικότητα και Διάδραση», Βόλος 29 Ιουνίου -2 Ιουλίου 2014. ISBN 978-618-82128-3-1. http://speech.di.uoa.gr/IMC2014/pdffull/IMC2014%20Proceedings.pdf

[7] Β. Δ. Θεοφανείδης, «Πυθαγόρας», τ. 13, *Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν,* Ήλιος, Αθήνα, 1945-1960, σ. 495.

[8] Γαρουφαλλιά Ντζιούνη, Χαράλαμπος Σπυρίδης, «Μουσική Ιατρεία. Πυθαγόρειες προσεγγίσεις της ευεργετικής χρήσης της Μουσικής»," *Διημερίδα: Πυθαγόρεια θεώρηση της Μουσικής: Μαθηματικές και Φιλοσοφικές προεκτάσεις, Σάμος 2009*, σ. 3. Στο διαδίκτυο: http://users.uoa.gr/~hspyridis/ntziouni.pdf

[9] Ο Ιάμβλιχος ήταν νεοπλατωνικός φιλόσοφος, μαθητής του Πορφυρίου και μετέπειτα δάσκαλος πολλών φιλοσόφων, όπως ο Σώπατρος. Γεννήθηκε περί το 270 και πέθανε ίσως πριν το 320 μ.Χ. (άλλοι ορίζουν ως έτος θανάτου το 330 μ.Χ.). Εκτός από Φιλοσοφία ασχολήθηκε με τα Μαθηματικά. Έγγραψε, μεταξύ άλλων, για τον Βίο του Πυθαγόρα. Βλ.: Κ. Δ. Γεωργούλης, «Ιάμβλιχος», *Νεότερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν,* τ. 9, ΗΛΙΟΣ: Αθήνα, 1945-1960, σσ. 753-754.

[10] Ντζιούνη, Σπυρίδης, ό.π., σσ. 3-6.

[11] Πλάτωνας, *Πολιτεία ΙΙ* Νόμοι, στίχοι 655d και 795d. Βλ.: Ζωή Παπαδοπούλου, «Μουσική και ψυχοσωματική αγωγή στην Αρχαία Ελλάδα», *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2003, σ. 76 (75-87).

[12] Αρχιμανδρίτης Νεκτάριος Πάρης, *Το Εκκλησιαστικό άσμα. Πατερικές θέσεις*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 20. Βλ. επίσης: Δημήτριος Θέμελης, «Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό τραγούδι», *Λαογραφία*, τ. 28, 1972, σ. 68. Πρωτότυπο κείμενο: Πλάτων, *Πολιτεία ΙΙΙ*, LCL, 401d. Immanuel Bekker, *Platonis et quae vel Platonis esse feruntur vel Platonica solent comitari scripta Graece omnia ad codices manuscriptos*, τ. 6, εκδ. Priestley, Λονδίνο 1826, σσ. 421-422.

[13] Ευαγγελία Χατζηνικολάκη, *Μουσική Παιδεία στον Πλάτωνα*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής thesis, Τομέας Φιλοσοφίας, επιβλ.: Παύλος Καϊμάκης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2007, σ. 17. Βλ. επίσης: Jaeger Werner, *Paideia* [*Παιδεία*], τ. 2, μετάφραση Γεωργίου Βερροίου, Αθήνα 1971.

[14] Υπάρχουν αναφορές και άλλων πολιτισμών στην θετική επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο αλλά μία τέτοια αναφορά θα ξέφευγε από το επιθυμητό πλαίσιο της παρούσης εργασίας.

[15] Πάρης, ό.π., σσ. 16-17. Πρβ.: Ιωάννης Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική Μουσική. Ένα διαχρονικό ταξίδι, 4ος αι. π.Χ. - 19ος αι. μ.Χ.*, Εν πλω, Αθήνα 2004, σ. 130.

[16] Πλεμμένος, ό.π., σ. 130.

επίδραση της μουσικής.[17] Ο Ιερός Αυγουστίνος διακρίνει την ωφέλιμη από την ευχάριστη (στα αυτιά) μουσική, κάτι το οποίο έρχεται σε συμφωνία με τις απόψεις του Πλάτωνα.[18] Ο Μέγας Βασίλειος προτρέπει να ακούμε μουσική που θα μας οδηγήσει προς τα ανώτερα.[19] Οι διαπιστώσεις και οι διδασκαλίες των Πατέρων της Εκκλησίας σχετικά με την ευεργετική επίδραση της μουσικής έβρισκαν και πρακτική εφαρμογή στον Ξενώνα του Παντοκράτορος[20] όπου υπήρχε μουσική στο πρόγραμμα θεραπειών του Νευρολογικού Τμήματος, καθώς και στο Τμήμα τοκετών.[21]

1.3. Σύγχρονη επιστημονική σκέψη

Στις μέρες μας αμέτρητες πλέον διεπιστημονικές έρευνες από μουσικολόγους, μουσικοθεραπευτές, νευρολόγους και λοιπούς επιστήμονες πολλών ειδικοτήτων,

[17] Πλήθος δημοσιεύσεων της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Α.Π.Θ. (Ο.Π.Β.Μ.) Ενδεικτικά: Ο.Π.Β.Μ., «*Χρυσέοις έπεσι*, ένα στιχηρό εις τιμή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη διαχρονική του εξέλιξη: Παλαιογραφικές & αναλυτικές αναζητήσεις», εκδ. Μ. Αλεξάνδρου, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Συνεδρίου της Αμερικανικής Εταιρείας Βυζαντινής Μουσικής και Υμνολογίας, 10-15 Σεπτεμβρίου 2007, Αθήνα, σ. 11 (337-485). Στο διαδίκτυο:
http://ww.asbmh.pitt.edu/page9/page10/page11/page11.html και
http://www.asbmh.pitt.edu/page12/Alexandru.pdf
«Ο Μέγας Βασίλειος και η μουσική», Μουσικο-εκπαιδευτική παράσταση σε συνεργασία με το βυζαντινό χορό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (υπεύθυνη: Μαρία Αλεξάνδρου), και τη Σχολή βυζαντινής μουσικής της Ιεράς Μητροπόλεως Νεαπόλεως και Σταυρουπόλεως «Ιωσήφ ο Υμνογράφος» (υπεύθυνος: Δήμος Παπατζαλάκης), στο πλαίσιο της εκδήλωσης «Μέγας Βασίλειος: Μουσική, Πολιτισμός, Ιστορία», διοργανωμένης από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. σε συνεργασία με την Ιερά Μητρόπολη Νεαπόλεως και Στραυροπόλεως. Κλειστό Θέατρο Συκιών, 25 Ιανουαρίου 2014.
«Sf. Ierarh Vasile cel Mare şi muzica bizantin»" – «Ο Μέγας Βασίλειος και η μουσική». Εργαστήρια στο *Masterclass de cânt bizantin, ediţia a VI-a*. Ιάσιο: Πανεπιστήμιο Τεχνών, 8 Ιουλίου 2013. Σε συνεργασία με το μουσικό σχήμα «Floralia» από το Τμήμα Μουσικής Σύνθεσης, Μουσικολογίας, Μουσικής Εκπαίδευσης και Θεάτρου του ίδιου Πανεπιστημίου. Βλ. επίσης:
Πάρης, ό.π., σσ. 20-22.

[18] Παρατίθεται αυτούσιο ένα χαρακτηριστικό μέρος - διάλογος από τον Πλάτωνα, *Πολιτεία ΙΙ, Νόμοι*, στίχοι 656α και 656β:
Ἀθηναῖος: «μῶν οὖν τι βλάβην ἔσθ᾽ ἥντινα φέρει τῷ χαίροντι πονηρίας ἢ σχήμασιν ἢ μέλεσιν, ἥ τιν᾽ ὠφελίαν αὖ τοῖς πρὸς τάναντία τὰς ἡδονὰς ἀποδεχομένοις;»
Κλεινίας: *είκός γε.*
Ἀθηναῖος: «πότερον εἰκὸς ἢ καὶ ἀναγκαῖον ταὐτὸν εἶναι ὅπερ ὅταν τις πονηροῖς ἥθεσιν συνὼν κακῶν ἀνθρώπων μὴ μισῇ, χαίρῃ δὲ ἀποδεχόμενος...»
Βλ.: Παπαδοπούλου, ό.π., σ. 76. Για το πλήρες κείμενο βλ.: Im. Bekker, *Platonis*, σσ. 513-514.
Σε αυτούς τους στίχους ο Πλάτωνας προσεγγίζει νευρομουσικολογικώς την επίδραση της μουσικής, καθώς αναφέρει ότι κάποιος σίγουρα βλάπτεται ως προσωπικότητα όταν ακούει πονηρές μελωδίες, χαίρεται με αυτές και τις αποδέχεται.

[19] Δημοσιεύσεις Ο.Π.Β.Μ. Ενδεικτικά: «Ο Μέγας Βασίλειος και η μουσική|, Μουσικο-εκπαιδευτική παράσταση και «Sf. Ierarh Vasile cel Mare şi muzica bizantină» - «Ο Μέγας Βασίλειος και η μουσική». ό.π.. Βλ. επίσης:
Πάρης, ό.π., σσ. 19-20.
Αναστάσιος Χαψούλας, «Η κοσμική Μουσική στο Βυζάντιο του 4ου αιώνα μέσα από τους Πατέρες της Εκκλησίας», *Μουσικολογία*, τ. 19, 2007, σσ. 227-231 (217-238).
Ι. Πλεμμένος, ό.π., σσ. 141-142.

[20] Ο Ξενώνας του Παντοκράτοτος ιδρύθηκε από τον Αυτοκράτορα Ιωάννη Β΄ Κομνηνό το 1136. Βλ.: Σταύρος Ι. Μπαλογιάννης, «Αι Νευροεπιστήμαι εις το Βυζάντιον», *Εγκέφαλος*, τ. 49, 2012, σ. 34 (34-46). Πρβλ: Harig Gerhard, Jutta Kollesch, *Arzt, Kranker, und Kranken pflege in der griechisch-römischen Antike und im byzantinischen Mittelalter*, εκδ. Helikon, τ. 13-14, 1973-74, σσ. 256-292.

[21] Μπαλογιάννης, ό.π., σσ. 38 και 40 (34-46). Αναφορά υπήρξε και στο: Σταύρος Μπαλογιάννης, *Μουσική και Εγκέφαλος,* Ομιλία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Α.Π.Θ., 20 Μαΐου 2014.

επιβεβαιώνουν με τον πιο σύγχρονο τρόπο τα πιστεύω του παρελθόντος.[22] Μεγάλος αριθμός ερευνών έχουν αναδείξει και αποδείξει τη θετική επίδραση της μουσικής στην αντιμετώπιση πολυάριθμων νευρολογικών και ψυχιατρικών διαταραχών, όπως η σκλήρυνση κατά πλάκας,[23] η σχιζοφρένεια,[24] η κατάθλιψη,[25] οι διαταραχές του φάσματος του αυτισμού,[26] η νόσος του Alzheimer,[271] η άνοια,[28] η νόσος του Parkinson[29] κ.ά. Στις περιπτώσεις που αναφέραμε, η μουσική αποδεδειγμένα βοηθάει στην αντιμετώπιση των νοσημάτων. Δεν πρόκειται για απλές ενδείξεις και για προτάσεις έρευνας ή υποθέσεις, αλλά βεβαιωμένα πορίσματα επί του ευεργετικού ρόλου της μουσικής.

[22] Ενδεικτικά, βλ.: Αθανάσιος Δρίτσας, «Η μουσική ως φάρμακο: μια συμπληρωματική θεραπευτική προσέγγιση στη σύγχρονη ιατρική», στο: Αθανάσιος Δρίτσας (επιμ.), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2003, σσ. 12-25.

[23] Ενδεικτικά: Thaut Michael, Peterson David, McIntosh Gerald C., Hoemberg Volker, «Music mnemonics aid verbal memory and induce learning – related brain plasticity in multiple sclerosis», *Frontiers in Human Neuroscience*, τ. 8, άρθρο 395, 2014. Βλ. επίσης:
Kimberly Sena Moore, David A. Peterson, Geoffrey O'Shea, Gerald C. McIntosh, Michael H. Thaut, «The Effectiveness of Music as a Mnemonic Device on Recognition Memory for People with Multiple Sclerosis», *Journal of Music Therapy*, τ. 45:3, 2008, σσ. 325 (307-329).

[24] Christian Gold, Trond Dahle, Tor Olav Heldal, Tony Wigram, «Music therapy for people with schizophrenia or other psychoses: a systematic review and meta-analysis», *British Journal of Music Therapy*, τ. 20:2, 2006, σσ. 100-108. Βλ. επίσης:
Michael Silverman, «The influence of music on the symptoms of psychosis: A meta-analysis», *Journal of Music Therapy*, τ. 40, 2003, σσ. 27-40.

[25] Suzanne B Hanser, Larry Thompson, «Effect of Music therapy strategy on depressed older adults», *Journal of gerontology*, τ. 49, 1994, σσ. 265-269.

[26] Hayoung A Lim, Ellary Draper, «The effects of Music therapy incorporated with applied behavior analysis verbal behavior approach for children with autism spectrum disorders», *Journal of Music Therapy*, τ. 48:4, 2011, σσ. 532-550.

[27] Nicholas R. Simmons-Stern, Andrew E. Budson, Brandon A. Ally, «Music as a memory enhancer in patients with Alzheimer's disease», *Neurophysiologia*, τ. 48:10, 2010, σσ. 3154-3167. Βλ. επίσης:
Nicholas R. Simmons-Stern, Rebecca G. Deason, B. J. Brandler, B. S. Frustace, M. K. O

[28] M. Boso, P. Politi, F. Barale, E. Enzo, «Neurophysiology and neurobiology of the musical experience», *Functional Neurology*, τ. 21:4, 2006, σσ. 189 (187-191).

[29] Claudio Pacchetti, Roberto Aglieri, Francesca Mancini, Emilia Martignoni, Giuseppe Nappi, «Active Music therapy and Parkinson's disease: methods», *Functional Neurology*, τ. 13:1, 1998, σσ. 57-67. Βλ. επίσης:
Claudio Pacchetti, Francesca Mancini, Roberto Aglieri, Cira Fundarò, Emilia Martignoni, Giuseppe Nappi, «Active Music therapy in Parkinson's disease: an integrative method for motor and emotional rehabilitation», *Psychosomatic Medicine*, τ. 62, 2000, σσ. 386-393.

Στη σύγχρονη επιστημονική σκέψη η μουσική είναι «ουσιαστικά μία συναισθηματική εμπειρία»,[30] είναι επίσης «αναπόσπαστη από την Ψυχιατρική»[31] αλλά και «σημαντικό μέρος της Ψυχοθεραπείας, της Θεραπευτικής Παιδαγωγικής και της Ιατρικής Θεραπείας».[32]

Ακόμη όμως και στις ορθοπαιδικές παθήσεις, η χρήση της μουσικής είναι ένα μέσο για την αντιμετώπιση και την ευκολότερη θεραπεία της πάθησης. Αξίζουν να αναφερθούν ορισμένα διεθνή επιστημονικά ιατρικά περιοδικά όπως το *Διεθνές Περιοδικό Χειρουργικής του Γόνατος*,[33] το *Περιοδικό της Κλινικής Ρευματολογίας*,[34] το διεθνές περιοδικό της *Ορθοπαιδικής Νοσηλευτικής*, [35] καθώς και της *Κλινικής Νοσηλευτικής*,[36] τα οποία ενσωματώνουν μελέτες στις οποίες η μουσική αποτελεί εργαλείο για την αντιμετώπιση ορθοπαιδικών παθήσεων.

2. Αντικείμενο έρευνας

Οι παραπάνω εισαγωγικές πληροφορίες αποτέλεσαν την αφορμή για να ξεκινήσουμε σχετική έρευνα στην Ορθοπαιδική Κλινική του Νοσοκομείου «Γεώργιος Παπανικολάου» Θεσσαλονίκης. Διερευνήσαμε το κατά πόσο η ακρόαση βυζαντινής μουσικής[37] μπορεί να επηρεάσει τον σφυγμό και την αίσθηση του πόνου και του άγχους σε άτομα με ορθοπαιδικές παθήσεις, ορισμένες μέρες πριν και μετά την πραγματοποίηση του χειρουργείου. Παράλληλα, ανιχνεύσαμε παράγοντες οι οποίοι μπορεί να σχετίζονται με την προτίμηση των σύντομων ή των αργών μελών βυζαντινής μουσικής από τους συμμετέχοντες.

3. Μεθοδολογία

3.1. Μουσικό υλικό

Το μουσικό υλικό της έρευνάς μας αποτελείται από επιλεγμένα μέλη βυζαντινής μουσικής (**Πίνακας 1α** και **1β**). Το πρωί (10:00 με 10:45 π.μ.) χρησιμοποιήθηκαν κυρίως σύντομα συλλαβικά μέλη και το βράδυ (7:00 με 7:45 μ.μ.) κυρίως αργά

[30] Ντόρα Ψαλτοπούλου, «Μουσικοθεραπεία», στο: Αθανάσιος Δρίτσας (επιμ.), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2003, σ. 43 [43-47].

[31] Marquard T. Botez, Melanie Aubé, «Neuromusicology, an integral part of clinical neuropsychology», *L'unión médicale du Canada*, 1983, τ. 112:4, σσ. 366-372.

[32] Elena R. Gasenzer, Edmund A. M. Neugebauer, «Die Beziehung von Musik und Medizin [Οι σχέσεις μεταξύ μουσικής και ιατρικής στην ιστορία και στο παρόν]», *Deutsche Mezidinische Wochenschrift,* 1946, τ. 136:51-52, σσ. 2644-2651.

[33] Xavier C. Simcock, Richard S. Yoon, Peter Chalmers, Jeffrey A. Geller, Howard A. Kiernan, William Macaulay, «Intraoperative music reduces perceived pain after total knee arthroplasty: a blinded, prospective, randomized, placebo-controlled clinical trial», *The Journal of the Knee Surgery*, 2008, τ. 21:4, σσ.: 275-278.

[34] Sébastien Ottaviani, Bernard Jean-Luc, Bardin Thomas, Richette Pascal, «Effect of music on anxiety and pain during joint lavage for knee osteoarthritis», *Clinical Rheumatology*, 2012, τ. 31:3, σσ. 531-534.

[35] Eckhouse Diane R, Hurd Mary, Cotter-Schaufele Susan, Sulo Suela, Sokolowski Malgorzata, Barbour Laurel, «A randomized controlled trial to determine the effects of music and relaxation interventions on perceived anxiety in hospitalized patients receiving orthopaedic or cancer treatment», *Orthopedic Nursing*, 2014, τ. 33:6, σσ. 342-351.

[36] Ruth Mc Caffrey, Rozzano Locsin, «The effect of music listening on acute confusion and delirium in elders undergoing elective hip and knee surgery», *Journal of Clinic Nursing*, 2004, τ. 13:6B, σσ. 91-96.

[37] Για τις έννοιες *μέλος* και *βυζαντινή μουσική* βλ.: Γρηγόριος Στάθης, *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας,* εκδ. Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας και Γρηγόριος Στάθης, Μελέται 3, έκδοση 5η, Αθήνα 2003, σσ. 23-26 και Πρόλογο. Βλ. επίσης:
Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική*, επιμ. Δημήτριος Γιάννου, Βιβλιοθήκη Μουσικολογίας 5, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2016, σσ. 11-12.

μελισματικά μέλη. Συλλαβικά είναι τα μέλη στα οποία κάθε συλλαβή του κειμένου έχει μία νότα και γι' αυτό η ροή του κειμένου είναι γρήγορη. Αντίθετα, στα μελισματικά μέλη, σε μία συλλαβή τίθενται από δύο έως και πολλές δεκάδες νοτών και μία συλλαβή μπορεί να διαρκέσει αρκετά δευτερόλεπτα ή ακόμη και λεπτά.[38]

Υπήρξαν δύο πρωινές και δύο βραδινές λίστες μελών, τις οποίες άκουγαν οι συμμετέχοντες με καθημερινή εναλλαγή, ώστε τις ημερομηνίες με μονό αριθμό (π.χ. 1, 3, 5, 7 Μαρτίου κτλ.) να ακούγονται η πρώτη πρωινή και η πρώτη βραδινή λίστα, ενώ στις ημερομηνίες με ζυγό αριθμό (π.χ. 2, 4, 6, 8 Μαρτίου κτλ.) να ακούγονται η δεύτερη πρωινή και η δεύτερη βραδινή λίστα, όπως φαίνεται στους **Πίνακες 1α** και **1β**.[39]

Επιπλέον, οι συμμετέχοντες είχαν το πλήρες ποιητικό κείμενο όλων των ύμνων εκτυπωμένο σε μεγάλη γραμματοσειρά και πλαστικοποιημένο, ώστε να το διαβάζουν, εάν και όποτε το επιθυμούν, ώστε να το κατανοήσουν καλύτερα.[40]

[38] Richard L. Crocker, «Melisma», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Sadie Stanley & John Tyrrell, έκδοση Β΄ online, εκδ. Macmillan Publishers Ltd., Ημερομηνία προσπέλασης: 3.03.2012.

[39] Οι ψηφιακοί δίσκοι από τους οποίους επιλέχθηκαν τα μέλη:
Όρθρος, Χορός Μοναχών Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας. Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας production, 1990. Μέλη: 1, 2 και 9.
Παράκληση, Χορός Μοναχών Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας. Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας production, 1990. Μέλη: 16, 17 και 18.
Ἀγνὴ Παρθένε, Χορός Μοναχών Ιεράς Μονής Σίμωνος Πέτρας. Άγιον Όρος, Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας production, 1990. Μέλος: 8.
Divine Liturgy of St. John Chrysostom, Ελληνική βυζαντινή Χορωδία, Χοράρχης: Λυκούργος Αγγελόπουλος, Opus Production, 1993. Μέλη: 3, 4, 13, 33 και 34.
Hymns de Noël, [Ύμνοι Χριστουγέννων], Ελληνική βυζαντινή Χορωδία, Χοράρχης: Λυκούργος Αγγελόπουλος, JADE Production, 1993. Μέλη: 5, 6, 31 και 32.
Hymnes à la très Sainte Mère de Dieu, Ελληνική βυζαντινή Χορωδία, Χοράρχης: Λυκούργος Αγγελόπουλος, JADE Production, 1993. Μέλος: 11.
Εσπερινός & Όρθρος Αγίας Αικατερίνης, Ορθόδοξη Εκκλησιαστική βυζαντινή Χορωδία, Χοράρχης: Μιχάλης Μακρής. Μέλη: 7, και 29.
Ἦχος καθαρὸς ἑορταζόντων, Μαΐστορες της Ψαλτικής Τέχνης, Χοράρχης: Γρηγόριος Στάθης, Δέλτα και Ανατολῆς τὸ Περιήχημα. Μέλη: 14, 15, 20 έως 28, 35 και 36.
Βυζαντινή Χορωδία Κρατικού Ωδείου Βορείου Ελλάδος, Χοράρχης: Πέτρος Παπαεμμανουήλ. Μέλη: 12, 19 και 30.
Ερμηνεία μελών κατά την αυτήκοη παράδοση Κων/νου Πρίγγου, Άρχων Πρωτοψάλτης Θεσσαλονίκης Χαρίλαος Ταλιαδώρος. Μέλος: 10.
Κεκραγάρια Αγίου Ιωάννου Δαμασκηνού, Χορωδία: Φιλαθωνίτες, Χοράρχης: Δημήτρης Μανούσης, υπό έκδοση. Μέλος: 37.

[40] Σε παράλληλη έρευνα (Δημοσθένης Σπανουδάκης, *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης Βυζαντινής Μουσικής*) στην οποία εξετάζονται, μεταξύ άλλων, οι λόγοι προτίμησης διαφόρων ακροατών στα σύντομα, μελισματικά ή ιδιαίτερα μελισματικά μέλη βυζαντινής μουσικής, διαφάνηκε ως σημαντικός ο παράγων της κατανόησης του κειμένου. Γι' αυτόν τον λόγο μοιράστηκαν και τα πλήρη κείμενα όλων των βυζαντινών μελών.

Μονές ημερομηνίες (π.χ. 1, 3, 5, 7 Μαρτίου κτλ.)			
Πρωί		**Βράδυ**	
1.	*Δοῦλοι Κύριον*	8.	*Ἁγνὴ Παρθένε*
2.	*Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ*	9.	Δοξολογία
3.	*Εὐλόγει, ἡ ψυχή μου*	10.	*Ἐξεχύθη ἡ χάρις*
4.	*Δόξα τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ, Ὁ μονογενὴς Υἱὸς*	11.	*Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι*
5.	Μέγας Παρακλητικός Κανόνας, Ωδές Α' & Η', *Ἄξιόν ἐστιν*	12.	*Ἀτενίσαι τὸ ὄμμα*
6.	Α & Β Κανόνας της Γεννήσεως της Θεοτόκου, Ωδές Α & Θ	13.	Τρισάγιος Ύμνος
7.	Τροπάρια Αγίας Αικατερίνης	14.	*Τὴν ὡραιότητα*
		15.	Ὁ Ἄγγελος ἐβόα, *Φωτίζου*

Πίνακας 1α: Το μουσικό υλικό για το πρωί (10-10:45 π.μ.) και το βράδυ (7-7:45 μ.μ.) κατά τις μονές ημερομηνίες

Ζυγές ημερομηνίες (π.χ. 2, 4, 6, 8 Μαρτίου κτλ.)			
Πρωί		**Βράδυ**	
16.	Παρακλητικός Κανόνας, Ωδές, α', γ',	30.	*Νῦν αἱ δυνάμεις*
17.	Παρακλητικός Κανόνας, Ωδές, δ', ε', στ'	31.	*Χριστὸς γεννᾶται*
18.	Παρακλητικός Κανόνας, Ωδές, ζ', η', θ'	32.	*Ἄστρον ἤδη ἀνατέταλκεν*
19.	*Θεοτόκε Παρθένε*, *Βαπτιστὰ τοῦ Χριστοῦ*, *Ἱκετεύσατε ὑπὲρ ἡμῶν*, Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν	33.	*Ἄξιόν ἐστιν*
20.	*Πᾶσα πνοὴ*	34.	Χερουβικός Ύμνος
21.	Δοξολογία	35.	*Τίς Θεὸς μέγας*
22.	*Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου*, Τὴν Τιμιωτέραν…	36.	*Ἐκ νεότητός μου*, *Τὸ στόμα μου λαλήσει*
23.	*Σήμερον τῆς σωτηρίας*	37.	*Κύριε ἐκέκραξα*
24.	*Ἡ Παρθένος σήμερον*		
25.	*Δεῦτε ἴδωμεν πιστοί*		
26.	*Ἡ Γέννησίς σου Χριστὲ*		
27.	*Ἐν Ἰορδάνῃ βαπτιζομένου σου Κύριε*		
28.	*Τῇ ὑπερμάχῳ*		
29.	Τροπάρια Αγίας Αικατερίνης		

Πίνακας 1β: Το μουσικό υλικό για το πρωί (10-10:45 π.μ.) και το βράδυ (7-7:45 μ.μ.) κατά τις ζυγές ημερομηνίες

3.2. Συμμετέχοντες

Στην έρευνα συμμετείχαν τριάντα ασθενείς. Από αυτούς οι είκοσι εθελοντές (δεκατρείς άνδρες και επτά γυναίκες) άκουσαν βυζαντινή μουσική, ενώ άλλα δέκα άτομα (έξι άνδρες και τέσσερις γυναίκες) αποτέλεσαν την ομάδα ελέγχου. Η ηλικία των συμμετεχόντων ήταν από 20 έως 70 έτη με μέση ηλικία τα 48,8 έτη. Οι είκοσι συμμετέχοντες, άκουγαν καθημερινά κατά την παραμονή τους στο νοσοκομείο, περίπου 90 λεπτά της ώρας βυζαντινή μουσική, 45 λεπτά το πρωί (10:00 με 10:45 π.μ.) και 45 το βράδυ (7:00 με 7:45 μ.μ.). Τα δέκα άτομα της ομάδας ελέγχου δεν άκουσαν βυζαντινή μουσική και δεν γνώριζαν πως βρίσκεται σε εξέλιξη η έρευνά μας. Στην ομάδα ελέγχου έγιναν καθημερινά και τις ίδιες ώρες της ημέρας (10 και 10:45 π.μ.), οι ίδιες μετρήσεις σφυγμού και αίσθησης πόνου και άγχους, όπως και στους είκοσι εθελοντές ακροατές βυζαντινής μουσικής.

Οι παθήσεις, τις οποίες αντιμετώπιζαν οι νοσηλευόμενοι ήταν κατά 56,7% ψυχρά και κατά 43,3% θερμά περιστατικά[41]. Η μέση παραμονή τους στο νοσοκομείο ήταν 4,3 μέρες.[42]

3.3. Εξοπλισμός

Τα βυζαντινά μέλη ήταν ηχογραφημένα σε ψηφιακούς δίσκους (σε άριστη ποιότητα WAV, χωρίς καμία μετατροπή και χωρίς καμία συμπίεση - απώλεια ποιότητας). Οι δίσκοι αναπαράγονταν από ηχοσύστημα μάρκας Sony (μοντέλο: ZS-PS30CP [αν αλλάξατε τα ηχεία θα πρέπει να το αναφέρετε, όμως]). Επιπλέον, για την καλύτερη ακρόαση της μουσικής, ο θάλαμος στον οποίο νοσηλεύονταν οι συμμετέχοντες, ήταν σε γωνιακό και ήσυχο μέρος της κλινικής.

3.4. Διαδικασία

Στους εθελοντές ακροατές μετρήθηκε ο σφυγμός και διερευνήθηκε η αίσθηση του πόνου και του άγχους δύο φορές την ημέρα. Η πρώτη στις 10:00 π.μ., δηλαδή ακριβώς πριν την ακρόαση βυζαντινής μουσικής και η δεύτερη στις 10:45 π.μ., δηλαδή αμέσως μετά την πρωινή ακρόαση. Συνολικά πραγματοποιήθηκαν 822 μετρήσεις σφυγμού, άγχους και πόνου. Συμπληρωματικά ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να παρέχουν ορισμένες πληροφορίες απαντώντας ένα ειδικά διαμορφωμένο ερωτηματολόγιο, το οποίο περιγράφεται παρακάτω. Όπως προαναφέρθηκε, οι συμμετέχοντες άκουγαν το πρωί σύντομα βυζαντινά μέλη και το βράδυ αργά μέλη, αλλά δεν πραγματοποιήθηκαν βραδινές μετρήσεις για πρακτικούς λόγους.

[41] Ψυχρά είναι τα περιστατικά, όπως η οστεοαρθρίτιδα, όπου ο ασθενής γνωρίζει από καιρό την πάθησή του και σε συνεννόηση με τον γιατρό χειρουργείται σε προκαθορισμένη ημερομηνία και ώρα. Αντίθετα, τα θερμά περιστατικά, όπως τα κατάγματα, είναι παθήσεις οι οποίες προέκυψαν ξαφνικά και χρήζουν άμεσης χειρουργικής αντιμετώπισης εντός λίγων ωρών.
Ειδικότερα, τα θερμά περιστατικά ήταν (σε παρένθεση ο αριθμός των ατόμων): Διατροχαντικό κάταγμα (1), Εξάρθρωμα επιγονατίδας (1), Κάταγμα αριστερού αγκώνα (1), Κάταγμα δεξιού αγκώνα (1), Κάταγμα βραχιονίου (1), Κάταγμα κερκίδας (1), Κάταγμα κνήμης (5), Κάταγμα μεταταρσίου αριστερού ποδιού (1), Κάταγμα σκαφοειδούς οστού (1).
Τα ψυχρά περιστατικά: Δισκοκήλη (1), Δυσκαμψία αγκώνα (2), Δυσκαμψία δακτύλου δεξιού χεριού (1), Εξάρθρωση ακρωμιοκλειδικής (1), Κυστική αλλοίωση (1), Οστεοαρθρίτιδα (10), Ρήξη τένοντα ώμου (1).

[42] Αναλυτικά οι ηλικιακές δεκαετίες των είκοσι συμμετεχόντων (σε παρένθεση ο αριθμός των ατόμων: 20-30 (4), 30-40 (5), 40-50 (4), 50-60 (4), 60-70 (5). Οι ηλικιακές δεκαετίες της ομάδας ελέγχου: 20-30 (2), 30-40 (1), 40-50 (2), 50-60 (2), 60-70 (3).

3.5. Ερωτηματολόγιο

Το ερωτηματολόγιο δομείται από πέντε ενότητες:

i) τα στοιχεία του ασθενή κατά την εισαγωγή του,[43]
ii) πίνακες στους οποίους σημειώνονταν (από τον ειδικευόμενο γιατρό) οι καθημερινές πρωινές μετρήσεις: σφυγμού, αίσθησης άγχους και πόνου,[44]
iii) ερωτήσεις για το υπόβαθρο των συμμετεχόντων,[45]
iv) ερωτήσεις για την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής στους ίδιους κατά τη διαμονή τους στο νοσοκομείο,
v) ελεύθερες σκέψεις, παρατηρήσεις, προτάσεις και αξιολόγηση της διαδικασίας της έρευνας και της ακρόασης.

4. Μετρήσεις

4.1. Σφυγμός

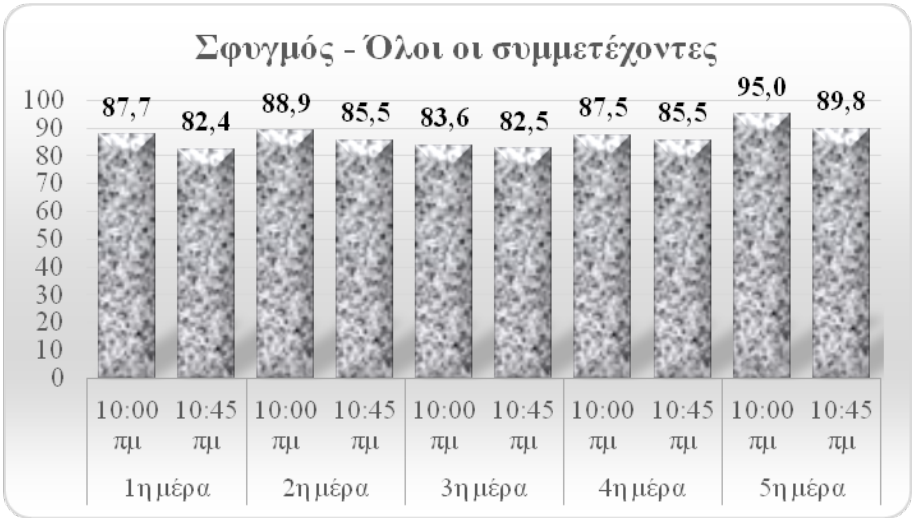
Στο **Γράφημα 1α** βλέπουμε τις μετρήσεις του σφυγμού στους ακροατές συμμετέχοντες, πριν και μετά την πρωινή ακρόαση για κάθε μέρα. Οι είκοσι ακροατές την πρώτη μέρα είχαν κατά μέσο όρο σφυγμό 87,7 πριν την ακρόαση. Μετά την ακρόαση βυζαντινής μουσικής ο μέσος όρος των είκοσι ακροατών κατέβηκε στο 82,4. Παρατηρούμε δηλαδή μία πτώση, η οποία εμφανίζεται και σε όλες τις υπόλοιπες ημέρες ανεξαιρέτως.

Χρειάζεται να τονιστεί, ότι στα δεδομένα της έρευνας δεν προσμετράται η μέρα του χειρουργείου του κάθε ασθενή. Εάν για παράδειγμα, την πρώτη μέρα χειρουργήθηκαν δύο άτομα από τα είκοσι που συμμετείχαν, οι μετρήσεις της 1ης μέρας ενσωματώνουν μόνο τους υπόλοιπους 18, οι οποίοι χειρουργήθηκαν άλλη μέρα.

[43] Ονοματεπώνυμο, Φύλλο, Ηλικία, Ημερομηνία εισαγωγής κ.ά.

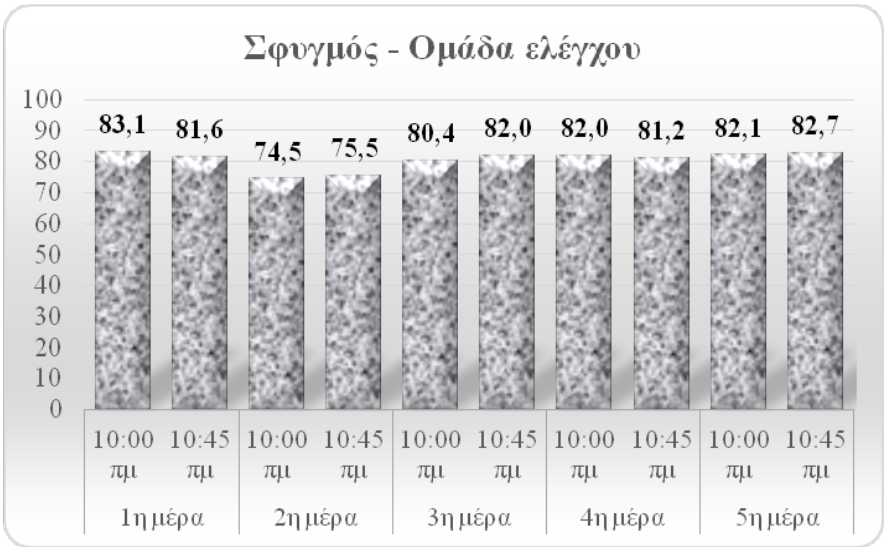
[44] Υπήρχε και ειδικό σημείο στο οποίο σημειώνονταν η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου.

[45] Είδος πάθησης, επίπεδο μόρφωσης, μουσική παιδεία, μουσικές προτιμήσεις – αγαπημένα μουσικά είδη, συχνότητα εκκλησιασμού κ.ά. Όλα τα στοιχεία, εκτός από το είδος παθήσεως, ρωτήθηκαν ώστε να διερευνηθεί ο βαθμός εξοικείωσης του συμμετέχοντος με τη μουσική γενικά, αλλά και ειδικότερα με την βυζαντινή μουσική, καθώς από παράλληλη έρευνα (Δημοσθένης Σπανουδάκης, *Σύγχρονα μοντέλα ανάλυσης Βυζαντινής Μουσικής. Το φαινόμενο της μελισματικότητας στα Κεκραγάρια,* Διδακτορική διατριβή [επιβλ.: Μαρία Αλεξάνδρου]. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ., υπό έκδοση), έχει διαπιστωθεί ότι πιθανός παράγων συσχετισμού της προτίμησης των συμμετεχόντων στα αργά μέλη, έναντι των σύντομων συλλαβικών, είναι η εξοικείωση με τη βυζαντινή μουσική.



Γράφημα 1α: Οι μετρήσεις για τον σφυγμό στους είκοσι συμμετέχοντες. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου. Στις 10:00 είναι η ώρα έναρξης και στις 10:45 η ώρα λήξης της ακρόασης.

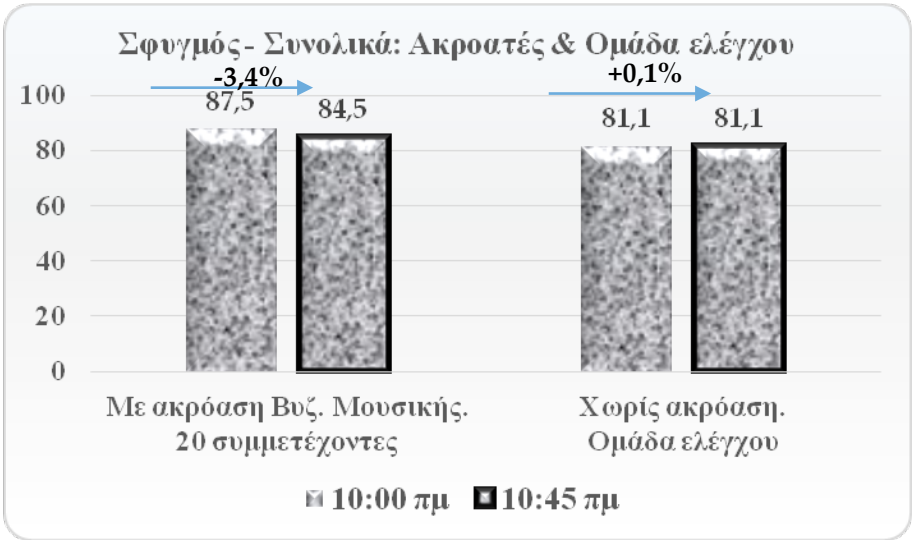
Οι αντίστοιχες μετρήσεις για την ομάδα ελέγχου φαίνονται στο **Γράφημα 1β** που ακολουθεί. Όπως φαίνεται, σε τρεις περιπτώσεις ο σφυγμός ήταν αυξημένος στις 10:45 εν σχέση με αυτόν στις 10:00 π.μ. (μέρες 2η, 3η και 5η).



Γράφημα 1β: Οι μετρήσεις για τον σφυγμό στην ομάδα ελέγχου. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου.

Στο παρακάτω **Γράφημα 1γ**, οι δύο ράβδοι στα αριστερά δείχνουν τον μέσο όρο του σφυγμού των είκοσι συμμετεχόντων, όλων των ημερών, πριν και μετά την ακρόαση. Οι δύο δεξιές ράβδοι δείχνουν τον μέσο όρο του σφυγμού της δεκαμελούς ομάδας ελέγχου. Στους ακροατές βυζαντινής μουσικής παρατηρείται μία μείωση του σφυγμού κατά 3,4%, ενώ στην ομάδα ελέγχου μία ελάχιστη αύξηση 0,1%.[46]

[46] Τα ακριβή νούμερα για την ομάδα ελέγχου: Μέτρηση 10:00 π.μ.: 81,08. Μέτρηση 10:45 π.μ.: 81,14. Μεταξύ των δύο μετρήσεων η αύξηση είναι οριακή 0,1%.



Γράφημα 1γ: Ο μέσος όρος του σφυγμού των είκοσι συμμετεχόντων πριν (10:00 π.μ.) και μετά (10:45 π.μ.) την ακρόαση βυζαντινής μουσικής (δύο ράβδοι αριστερά). Ο μέσος όρος του σφυγμού στην ομάδα ελέγχου στις 10:00 και 10:45 (δύο ράβδοι δεξιά).

Ο **Πίνακας 2** ενσωματώνει τις εκτιμώμενες τιμές καρδιακού σφυγμού διαφορετικών ηλικιών. Ο μέγιστος καρδιακός σφυγμός υπολογίζεται ως 220 μείον την ηλικία. Ο Σφυγμός κατά τη διάρκεια μέτριας εντάσεως δραστηριότητες είναι περίπου 50-69% του μέγιστου καρδιακού σφυγμού. Σε έντονη σωματική δραστηριότητα είναι περίπου από 70% έως και λιγότερο από 90% του μέγιστου σφυγμού.

ΣΦΥΓΜΟΣ		
Ηλικία	**Μέτριας έως έντονης έντασης άσκηση. Χτύποι ανά λεπτό 50-85% του μέγιστου**	**Μέσος μέγιστος Σφυγμός, 100%**
20	100-170	200
30	95-162	195
35	93-157	190
40	90-153	185
45	88-149	180
50	85-145	175
55	83-140	170
60	80-136	165
65	78-132	160
70	75-128	155

Πίνακας 2: Ενδεικτικές τιμές σφυγμού για τις διάφορες ηλικίες των συμμετεχόντων από την αμερικανική Καρδιολογική Εταιρεία[47]

Για το σύνολο των μετρήσεων του σφυγμού πριν και μετά την ακρόαση: r(18)= .82 και p< .001 (ακριβές p=3,1098E-15). Για τις μετρήσεις πριν την ακρόαση η Διακύμανση/Διασπορά: 154,01 και η Τυπική απόκλιση: 12,41. Για τις μετρήσεις μετά την ακρόαση: η Διακύμανση/Διασπορά: 120,07 και η Τυπική απόκλιση: 10,95.

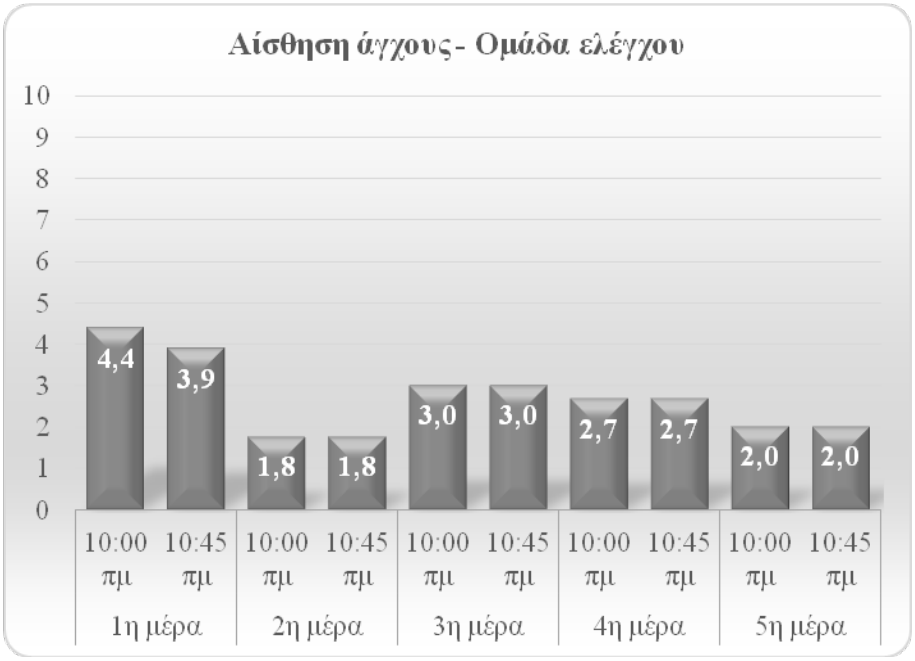
[47] American Heart Association (Αμερικανική Καρδιολογική Εταιρεία – Ιστοσελίδα). http://www.heart.org/HEARTORG/HealthyLiving/PhysicalActivity/Target-Heart-Rates_UCM_4343

4.2. Αίσθηση του άγχους

Στα **Γραφήματα 2α** και **2β** παρουσιάζεται η αίσθηση του άγχους στους είκοσι ακροατές και στην ομάδα ελέγχου. Οι νοσηλευόμενοι δήλωναν στις 10:00 π.μ. και στις 10:45 π.μ. πόσο αισθάνονται άγχος σε μία κλίμακα από το 1 έως το 10. Εάν δήλωναν 1, εννοούσαν πως δεν αισθάνονται καθόλου αγχωμένοι, ενώ με το 10 δήλωναν την μέγιστη αίσθηση του άγχους.



Γράφημα 2α: Οι μετρήσεις για την αίσθηση του άγχους στους είκοσι συμμετέχοντες. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου. Στις 10:00 είναι η ώρα έναρξης και στις 10:45 η ώρα λήξης της ακρόασης.

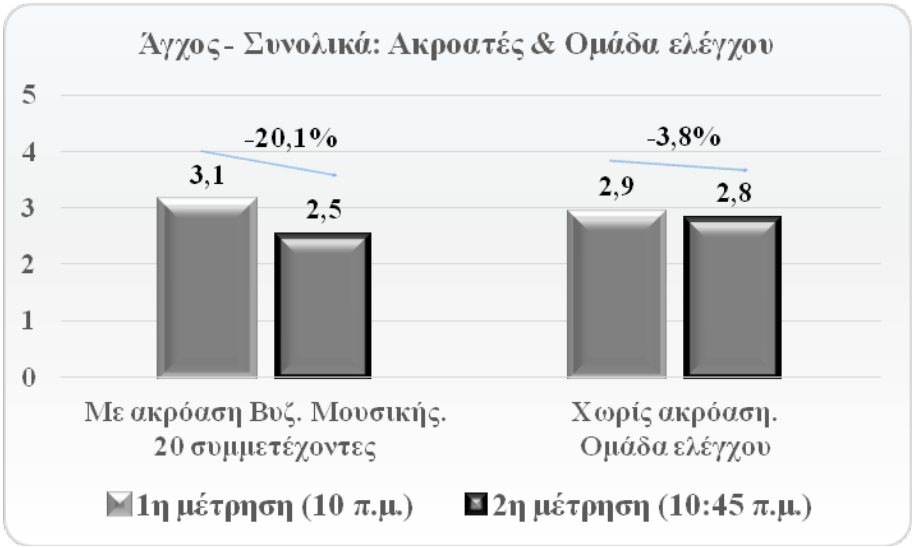


Γράφημα 2β: Οι μετρήσεις για την αίσθηση του άγχους στην ομάδα ελέγχου. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου.

41_Article.jsp#.WRJID1V97Dc (ημερομηνία προσπέλασης: 8 .4.2017).

Παρατηρώντας τα **Γραφήματα 2α** και **2β**, φαίνεται πως η ακρόαση βυζαντινής μουσικής έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αντιμετώπιση του άγχους. Οι συμμετέχοντες μετά τα 45 λεπτά ακρόασης δήλωναν σαφώς λιγότερο αγχωμένοι. Στην ομάδα ελέγχου τα αποτελέσματα ήταν ίδια στις 10:00 π.μ. και στις 10:45 π.μ. Εξαίρεση αποτελεί η 1η μέρα.

Στο **Γράφημα 2γ** συνοψίζονται οι απαντήσεις όλων των ημερών και όλων των συμμετεχόντων, καθώς και της ομάδας ελέγχου. Στους συμμετέχοντες η μείωση της αίσθησης του άγχους, βάσει των απαντήσεων των 20 ατόμων, είναι ιδιαίτερα σημαντική και της τάξης του 20%, εν αντιθέσει με την ομάδα ελέγχου όπου παρατηρείται συγκριτικά μικρή μείωση 3,8%.[48]

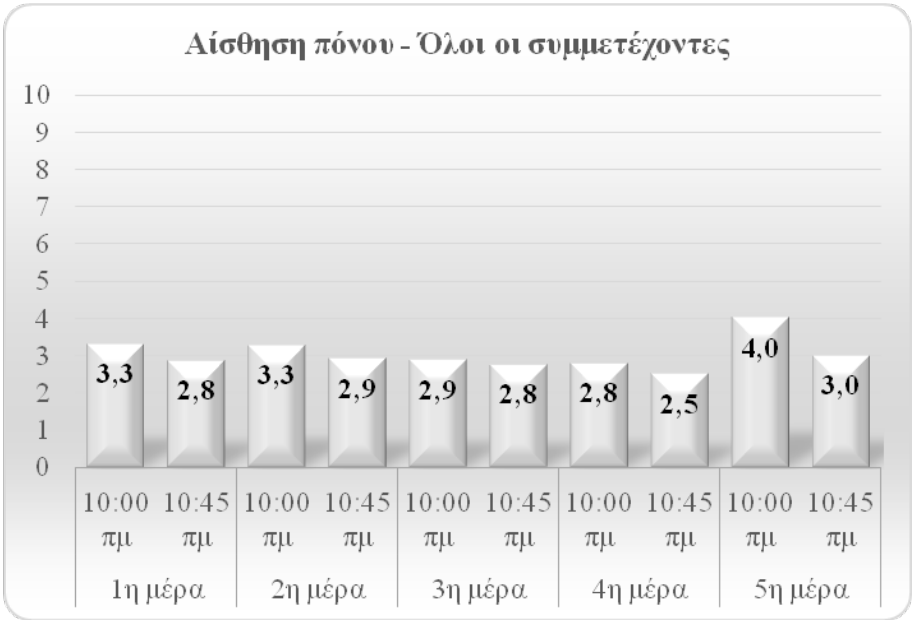


Γράφημα 2γ: Ο μέσος όρος της αίσθησης του άγχους των είκοσι συμμετεχόντων πριν (10:00 π.μ.) και μετά (10:45 π.μ.) την ακρόαση βυζαντινής μουσικής (δύο ράβδοι αριστερά). Ο μέσος όρος της αίσθησης του άγχους στην ομάδα ελέγχου στις 10:00 και 10:45 (δύο ράβδοι δεξιά).

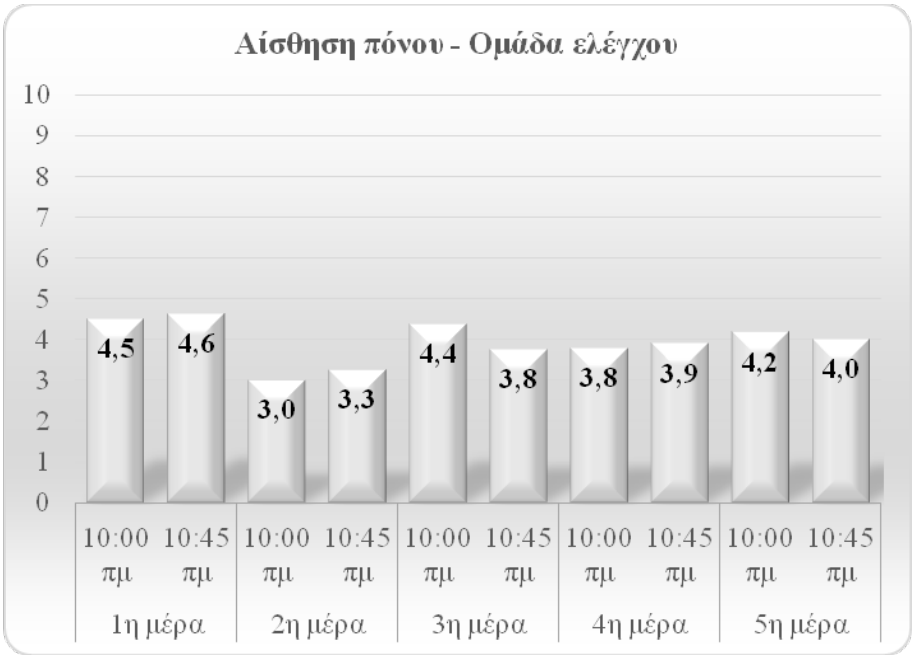
4.3. Αίσθηση του πόνου

Στα **Γραφήματα 3α** και **3β** παρουσιάζεται η αίσθηση του πόνου στους είκοσι ακροατές και στην ομάδα ελέγχου. Οι νοσηλευόμενοι δήλωναν στις 10:00 π.μ. και στις 10:45 π.μ. πόσο αισθάνονται πόνο σε μία κλίμακα από το 1 έως το 10. Εάν δήλωναν 1, εννοούσαν πως δεν αισθάνονται καθόλου πόνο, ενώ με το 10 δήλωναν μέγιστη αίσθηση του πόνου.

[48] Για το σύνολο των μετρήσεων της αίσθησης του άγχους πριν και μετά την ακρόαση: r(18)= .90 και p< .001 (ακριβές p=2,30692E-23). Για τις μετρήσεις πριν την ακρόαση η Διακύμανση/Διασπορά: 3,72 και η Τυπική απόκλιση: 1,93. Για τις μετρήσεις μετά την ακρόαση: η Διακύμανση/Διασπορά: 2,3 και η Τυπική απόκλιση: 1,52.



Γράφημα 3α: Οι μετρήσεις για την αίσθηση του πόνου στους είκοσι συμμετέχοντες. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου. Στις 10:00 είναι η ώρα έναρξης και στις 10:45 η ώρα λήξης της ακρόασης.

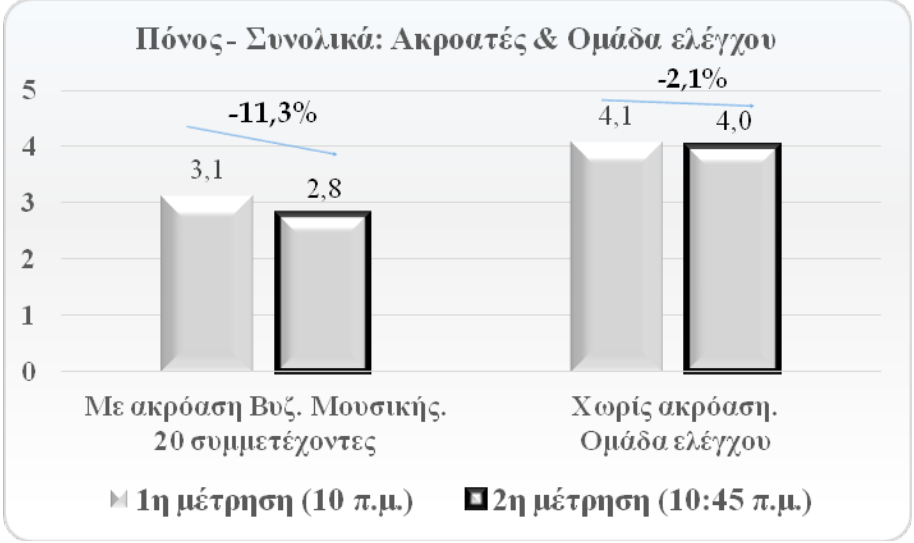


Γράφημα 3β: Οι μετρήσεις για την αίσθηση του πόνου στην ομάδα ελέγχου. Στις μετρήσεις δε συμπεριλαμβάνεται η μέρα του χειρουργείου του κάθε νοσηλευόμενου.

Παρατηρώντας τα **Γραφήματα 3α** και **3β**, φαίνεται πως η ακρόαση βυζαντινής μουσικής συνέβαλε θετικά στην αντιμετώπιση του πόνου. Οι συμμετέχοντες μετά τα 45 λεπτά ακρόασης αισθάνονταν δυνατότεροι απέναντι στον πόνο και αυτό αντικατοπτρίζεται στα χαμηλότερα νούμερα τα οποία δήλωσαν. Στην ομάδα ελέγχου (**Γράφημα 3β**), τις ίδιες ώρες (10:00 π.μ. και 10:45 π.μ.) παρατηρείται άλλοτε αύξηση και άλλοτε μείωση της αίσθησης του πόνου.

Στο **Γράφημα 3γ** συνοψίζονται οι απαντήσεις όλων των ημερών και όλων των συμμετεχόντων, καθώς και της ομάδας ελέγχου για την αίσθηση του πόνου. Στους

συμμετέχοντες η μείωση της αίσθησης του πόνου είναι 11,3%, ενώ στην ομάδα ελέγχου η μείωση της αίσθησης του πόνου είναι 2,1%.[49]



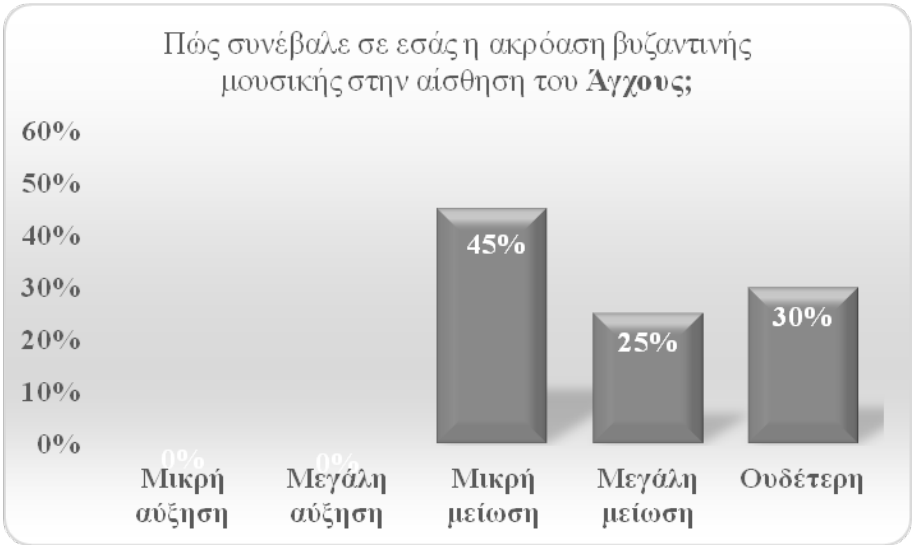
Γράφημα 3γ: Ο μέσος όρος της αίσθησης του πόνου των είκοσι συμμετεχόντων πριν (10:00 π.μ.) και μετά (10:45 π.μ.) την ακρόαση βυζαντινής μουσικής (δύο ράβδοι αριστερά). Ο μέσος όρος της αίσθησης του πόνου στην ομάδα ελέγχου στις 10:00 και 10:45 (δύο ράβδοι δεξιά).

Στα **Γραφήματα 1α, 2α** και **3α** φαίνεται πως με την ακρόαση βυζαντινής μουσικής, οι δείκτες είναι συστηματικά βελτιωμένοι χωρίς εξαιρέσεις. Στα **Γραφήματα 1β, 2β** και **3β** για την ομάδα ελέγχου, άλλοτε οι δείκτες είναι βελτιωμένοι στις 10:45, συγκριτικά με τις 10:00 π.μ. και άλλοτε έχουν μεταβληθεί αρνητικά, δηλαδή παρατηρείται αύξηση της αίσθησης του πόνου ή του άγχους. Αυτά τα αποτελέσματα μας δίνουν το έναυσμα για να αναφέρουμε πως φαίνεται μία ιδιαίτερα θετική συμβολή της βυζαντινής μουσικής στην αντιμετώπιση του άγχους, του πόνου αλλά και του ελέγχου του σφυγμού.

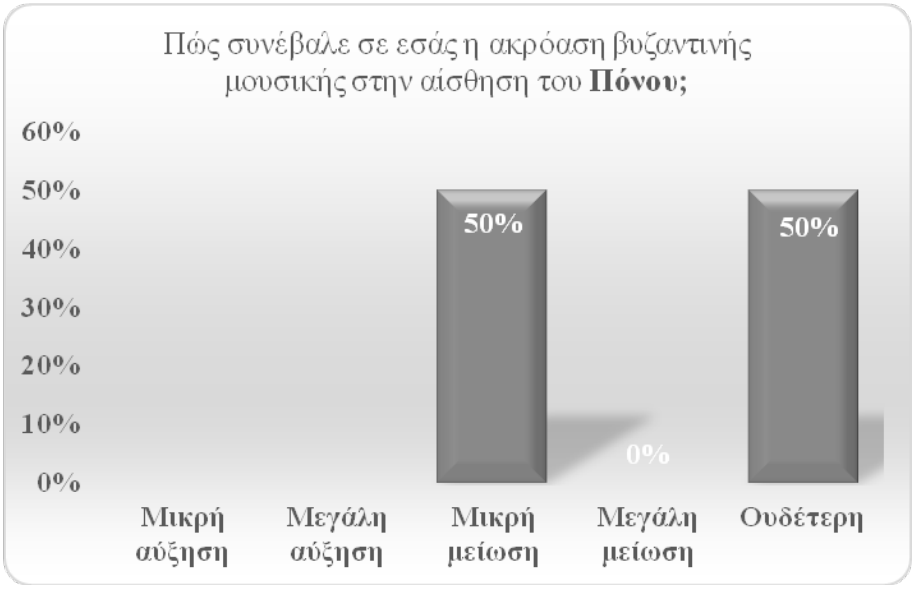
4.4. Η άποψη των συμμετεχόντων για την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής

Οι συμμετέχοντες, κατά την αποχώρησή τους από το νοσοκομείο, ρωτήθηκαν για την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής στους ίδιους, όσον αφορά την αίσθηση του άγχους και του πόνου. Οι απαντήσεις τους οπτικοποιούνται στα **Γραφήματα 4** και **5**. Οι συμμετέχοντες, βάσει των απαντήσεών τους δηλώνουν πως η ακρόαση συνέβαλε από καθόλου έως και μεγάλη μείωση της αίσθησης του άγχους (**Γράφημα 4**). Όσον αφορά στην αίσθηση του πόνου, η βυζαντινή μουσική οδήγησε από ουδέτερα έως και μικρή μείωσή του (**Γράφημα 5**). Σε όλες τις περιπτώσεις η συμβολή της μουσικής κρίθηκε από ουδέτερη ως αρκετά θετική και σε καμία περίπτωση αρνητική.

[49] Για το σύνολο των μετρήσεων της αίσθησης του πόνου πριν και μετά την ακρόαση: r(18)= .80 και p< .001 (ακριβές p=1,44E-14). Για τις μετρήσεις πριν την ακρόαση η Διακύμανση/Διασπορά: 3,06 και η Τυπική απόκλιση: 1,75. Για τις μετρήσεις μετά την ακρόαση: η Διακύμανση/Διασπορά: 2,56 και η Τυπική απόκλιση: 1,6.



Γράφημα 4: Η απάντηση των είκοσι ακροατών για την συμβολή της βυζαντινής μουσικής στην αίσθηση του άγχους.



Γράφημα 5: Η απάντηση των είκοσι ακροατών για την συμβολή της βυζαντινής μουσικής στην αίσθηση του πόνου.

4.5. Περί των σύντομων – συλλαβικών και των αργών – μελισματικών μελών

Όπως προαναφέρθηκε, το μουσικό υλικό ήταν χωρισμένο σε σύντομα και αργά μέλη. Οι είκοσι συμμετέχοντες που άκουσαν βυζαντινή μουσική ρωτήθηκαν, κατά την αποχώρησή τους, εάν προτίμησαν τα σύντομα μέλη, τα αργά ή συνδυασμό αυτών. Οι απαντήσεις οπτικοποιούνται στο **Γράφημα 6**.

Το 70% των συμμετεχόντων, χωρίς την ομάδα ελέγχου, προτίμησε συνδυασμό σύντομων και αργών μελών, κάτι το οποίο μας δείχνει πως η πλειονότητα των ακροατών πιθανώς δεν προτιμάει μουσική με μοναδικό κριτήριο τη μελισματικότητα, αλλά έναν συνδυασμό παραγόντων, ο οποίος θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να μελετηθεί σε μελλοντικές έρευνες. Οι έρευνες αυτές είναι ιδιαίτερα απαιτητικές, καθώς επιδιώκουν την ανίχνευση στοιχείων που άπτονται της προσωπικότητας και της ψυχοσύνθεσης

του κάθε ατόμου, η οποία είναι συνεχώς μεταβαλλόμενη υπό την επίδραση των βιωμάτων του καθενός σε βραχυ- μεσο-και μακροπρόθεσμο χρονικό πλαίσιο.[50]

Το 20% των συμμετεχόντων ανέφερε την προτίμησή του αποκλειστικά στα αργά μέλη. Κατά την μελέτη όλων των μερών των ερωτηματολογίων, διαπιστώνεται πως αυτό το 20%, το οποίο αντιστοιχεί σε 4 άτομα, έχει δηλώσει ως ένα από τα αγαπημένα είδη μουσικής την βυζαντινή και την παραδοσιακή μουσική. Φαίνεται πως η εξοικείωση του ατόμου με την βυζαντινή μουσική αποτελεί παράγοντα συσχετισμού με την προτίμηση σε αργά – μελισματικά μέλη.

Η πλειονότητα, δεκατέσσερα άτομα, δήλωσαν πως προτίμησαν ορισμένα αργά και ορισμένα σύντομα μέλη (απάντηση: *Και τα δύο*), ενώ δύο άτομα είχαν αποκλειστική προτίμηση στα σύντομα μέλη. Κατά την μελέτη των ερωτηματολογίων των δεκαέξι ατόμων (14+2), δεν υπήρξε κάποια κοινή απάντηση, ώστε να αναδυθεί ένας πιθανός παράγοντας συσχετισμού με τις προτιμήσεις τους.



Γράφημα 6: Τα μέλη τα οποία προτιμήσαν οι είκοσι συμμετέχοντες

4.6. Η επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής στη διαμονή

Στην ερώτηση για την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής κατά τη νοσηλεία των συμμετεχόντων στο νοσοκομείο, οι απαντήσεις ήταν οι εξής (Βλ. **Γράφημα 6**) : 50% θετική, 25% Λίγο θετική, 15% Πολύ θετική, 5% Αρνητική[51] και 5% Ουδέτερη. Βάσει των παραπάνω, το 90% (50+25+15=90) των συμμετεχόντων δήλωσε ως θετική την ακρόαση της μουσικής κατά την διαμονή του στο νοσοκομείο.

[50] Στ. Μπαλογιάννης, *Μουσική και Εγκέφαλος,* 20 Μαΐου 2014.

[51] Στην ερώτηση για την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής στη διαμονή σας, ένας συμμετέχων στην έρευνά μας απάντησε: αρνητική. Για αυτόν τον λόγο παραθέτουμε ορισμένα στοιχεία αυτού, τα οποία συνδυαστικά με την απάντησή του αξίζουν αναφοράς. Ειδικότερα, ο ακροατής αυτός ήταν άνδρας, ηλικιακής δεκαετίας 20-30 και αγαπημένη μουσική Rock'n'Roll. Είχε τρία χρόνια μουσικές σπουδές στο πιάνο και δεν εκκλησιαζόταν καθόλου κατά την τελευταία πενταετία. έμεινε τρεις ημέρες στο νοσοκομείο και δήλωσε την διαδικασία και την έκβαση του χειρουργείου ως «λίγο καλύτερη από το αναμενόμενο» και την διαμονή του στον θάλαμο ως «καλύτερη από το αναμενόμενο». Οι μετρήσεις:
Πριν την ακρόαση, οι μέσες τιμές ήταν: σφυγμός: 80, αίσθηση άγχους: 2,5 και αίσθηση πόνου: 2.
Μετά την ακρόαση, οι μέσες τιμές ήταν: σφυγμός: 78, αίσθηση άγχους: 2,5 και αίσθηση πόνου: 2.



Γράφημα 7: Οι απαντήσεις στο ερώτημα: Πώς κρίνετε την επίδραση της ακρόασης βυζαντινής μουσικής στη διαμονή σας;

5. Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, φαίνεται ότι μέσω της ακρόασης βυζαντινής μουσικής επιτυγχάνεται η συγκράτηση του σφυγμού σε επιθυμητά επίπεδα[52] και παράλληλα η μείωση της αίσθησης του άγχους και του πόνου. Επιπλέον, βάσει των ερωτηματολογίων η ακρόαση βυζαντινής μουσικής συνέβαλε στην ευχάριστη νοσηλεία των ασθενών, οι οποίοι σε απευκταία μελλοντική νοσηλεία τους θα ήθελαν να έχουν και πάλι τη δυνατότητα ακρόασης βυζαντινής μουσικής σε ποσοστό 90%.

Επιπρόσθετα, η προτίμηση ορισμένων ακροατών στα αργά μέλη αντί των σύντομων, ίσως να σχετίζεται με τις γενικότερες μουσικές προτιμήσεις τους και ειδικότερα με την προτίμηση της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής. Η ένδειξη αυτή ενισχύεται και από άλλη παράλληλη έρευνα, στην οποία υπάρχουν ίδια αποτελέσματα.[53]

6. Μελλοντικές έρευνες και ένα δεύτερο «δώρο»

Τα αποτελέσματα της έρευνάς μας ήταν αρκετά θετικότερα από ό,τι ανέμεναν οι συντελεστές της. Γι' αυτόν τον λόγο πιθανώς θα υπάρξουν περαιτέρω έρευνες στις οποίες, επιπλέον της ομάδας ελέγχου, η οποία δε θα ακούσει μουσική, θα υπάρχει και μία άλλη ομάδα ελέγχου, η οποία επίσης δε θα ακούσει μουσική αλλά θα εισπράττει ένα δεύτερο «δώρο» αντί της μουσικής. Ίσως αυτό το «δώρο» να είναι ένας μεγαλύτερος και πιο άνετος θάλαμος διαμονής ή μία οθόνη, η οποία θα έχει τοπία της φύσης ιδιαίτερης ομορφιάς. Με αυτόν τον τρόπο θα διερευνηθεί εάν τα θετικά αποτελέσματα της παρούσης έρευνάς μας είναι αποκλειστικά αποτέλεσμα της μουσικής ή εάν στην θετική ανταπόκριση των νοσηλευόμενων συνέβαλε εν μέρει και η θετική φύσης πρόθεσή μας να τους προσφέρουμε κάτι επιπλέον, δηλαδή τη μουσική.

Μελλοντικά χρειάζονται περαιτέρω έρευνες και προτείνεται η χρήση της βυζαντινής, ελληνικής παραδοσιακής και ίσως μουσικής έντεχνων Ελλήνων συνθετών.

[52] Το συμπέρασμα αυτό επιβεβαιώνεται έπειτα από ξεχωριστή εξέταση των μετρήσεων σφυγμού για τους συμμετέχοντες ομαδοποιημένους ανά ηλικιακή δεκαετία. Η αναλυτική παρουσίαση αυτών των μετρήσεων θα ξέφευγε από το πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

[53] Σπανουδάκης, *ό.π.*

Έρευνες σε μεγαλύτερο αριθμό νοσηλευόμενων, σε συγκεκριμένες παθήσεις, ηλικίες και σε μεγαλύτερο χρονικά εύρος (τρίμηνη, εξάμηνη ή ετήσια παρακολούθηση) θα βοηθήσουν ιδιαίτερα να διαφανεί περισσότερο η πολύπλευρη ωφέλεια της ακρόασης μουσικής σε περιπτώσεις υγιών ανθρώπων, αλλά και ανθρώπων, οι οποίοι βιώνουν κάποια ψυχική ή/και σωματική δυσκολία.

Όψεις της συνθετικής εξέλιξης του Carl Nielsen μέσα από τα τέσσερα κουαρτέττα εγχόρδων του

Σόλων Ραπτάκης – Ιωάννης Φούλιας

Τα τέσσερα κουαρτέττα εγχόρδων του Carl Nielsen (1865-1931) δεν αποτελούν σε καμμία περίπτωση τον πιο δημοφιλή, πολυπαιγμένο ή κριτικά αποτιμημένο κύκλο έργων του δανού συνθέτη. Σε αντίθεση με τις έξι συμφωνίες του, η σύνθεση των οποίων εκτείνεται σε ολόκληρη σχεδόν την δημιουργική του περίοδο, από το 1891 μέχρι το 1925, τα κουαρτέττα γράφηκαν εντός μικρότερου χρονικού διαστήματος, από το 1887 έως το 1906, συνιστώντας επομένως έργα κατά κύριον λόγο νεανικά.[1] Αξίζει μάλιστα να αναφερθεί ότι, πριν ακόμη από αυτά τα τέσσερα "επίσημα" κουαρτέττα του, ο Nielsen είχε συνθέσει άλλα δύο ολοκληρωμένα (πέρα από κάποια επιπλέον μεμονωμένα μέρη για κουαρτέττο εγχόρδων), ένα σε ρε-ελάσσονα (1882-1883) και ένα σε Φα-μείζονα (1887), τα οποία έμειναν ανέκδοτα.[2]

Το *Κουαρτέττο εγχόρδων αρ. 1, σε σολ-ελάσσονα*, opus 13, γράφηκε την περίοδο 1887-1888 και εκτελέσθηκε για πρώτη φορά τον επόμενο χρόνο· εντούτοις εκδόθηκε μόλις το 1900, κατόπιν αναθεώρησής του μάλλον περί το 1896-1897.[3] Εν τω μεταξύ,

[1] Αποτελεί γενικότερη διαπίστωση μεταξύ των μελετητών το γεγονός ότι η εφαρμογή του πλήρως διαμορφωμένου συνθετικού ύφους του Nielsen, όπως αυτό αποτυπώνεται στα τελευταία συμφωνικά του έργα, δεν ευοδώθηκε ποτέ, δυστυχώς, στο εν λόγω είδος. Βλ. συγκεκριμένα: Robert Simpson, *Carl Nielsen: Symphonist, 1865-1931*, J. M. Dent, London 1952, σ. 143-144, 146 και 148· Povl Hamburger, "Orchestral works and chamber music", στο: Jürgen Balzer (επιμ.), *Carl Nielsen: Centenary Essays*, Dobson, London 1966, σ. 19-46: 32· Charles M. Joseph, "Structural Pacing in the Nielsen String Quartets", στο: Mina F. Miller (επιμ.), *The Nielsen Companion*, Faber and Faber, London 1994, σ. 460-488: 460-461· Jan Smaczny, "Nineteenth-century national traditions and the string quartet", στο: Robin Stowell (επιμ.), *The Cambridge Companion to the String Quartet*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 266-287: 274 και 275· Bernard Fournier, *L'histoire du quatuor à cordes, 1870-1945*, Fayard, Paris 2004, σ. 214. Διαχωρίζοντας πάντως αισθητά την θέση του από όλους τους παραπάνω, ο Jack Lawson (*Carl Nielsen*, Phaidon Press Limited, London 1997, σ. 114 και 115) διατείνεται ότι ο συνθέτης εγκατέλειψε το είδος του κουαρτέττου εγχόρδων όταν θεώρησε πως το είχε φέρει πια «στο ύψιστο σημείο που μπορούσε», μιας και «ήταν περισσότερο στην φύση του το να προχωρά προς νέες προκλήσεις παρά το να επικεντρώνεται σε συνθέσεις με τις οποίες ήταν ικανοποιημένος».

[2] Το πρώτο εκ των δύο αυτών έργων εντυπωσίασε τόσο πολύ τον δανό συνθέτη Niels Gade (1817-1890), ώστε να επιτρέψει στον δεκαοκτάχρονο Nielsen να εισαχθεί στο Βασιλικό Ωδείο της Κοπεγχάγης για σπουδές βιολιού και μουσικής θεωρίας (βλ. Joseph, ό.π., σ. 460· Smaczny, ό.π., σ. 274), ενώ το δεύτερο εκτελέσθηκε για πρώτη φορά στις 25 Ιανουαρίου 1888 σε συναυλία στο Privat Kammermusikforening (Ιδιωτική Ένωση Μουσικής Δωματίου) της Κοπεγχάγης· βλ. σχετικά Hamburger (ό.π., σ. 19), Joseph (ό.π., σ. 461-462), Lawson (ό.π., σ. 45) και David Fanning, λήμμα "Nielsen, Carl (August)", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 17, σ. 887-897: 888. Επιπλέον, προς επίρρωσιν της ανωτέρω εκπεφρασμένης θέσεως περί της καίριας σημασίας που προσέλαβε το κουαρτέττο εγχόρδων κατά την νεανική δημιουργική περίοδο του Nielsen, ας σημειωθεί και το ότι η πρώτη παρουσίαση έργων του συνθέτη ενώπιον κοινού αφορούσε δύο μέρη για κουαρτέττο εγχόρδων (Andante tranquillo και Scherzo), τα οποία εκτελέσθηκαν από την ορχήστρα εγχόρδων της αίθουσας συναυλιών του "Tivoli" στην Κοπεγχάγη, στις 17 Σεπτεμβρίου 1887 (βλ. Lawson, ό.π., σ. 44· Fanning, ό.π., σ. 888).

[3] Βλ. πρωτίστως Lisbeth Ahlgren Jensen, "Preface: Quartet for two violins, viola and cello in G minor, opus 13", στο: Carl Nielsen, *Kammermusik 1* (επιμ. Lisbeth Ahlgren Jensen, Elly Bruunshuus Petersen

τον Νοέμβριο του 1890 είχε αποπερατωθεί εντός ολίγων μηνών η σύνθεση του *Κουαρτέττου εγχόρδων αρ. 2, σε φα-ελάσσονα*, opus 5,[4] το οποίο, παρά τις αρχικές επιφυλάξεις του Joseph Joachim (1831-1907) που το άκουσε σε ιδιωτική εκτέλεση στις 18 Δεκεμβρίου 1890 στο Βερολίνο, έμελλε να γνωρίσει τέτοια ενθουσιώδη υποδοχή από το κοινό και τους κριτικούς κατά την πρώτη του δημόσια παρουσίαση (στο πλαίσιο συναυλίας της ορχήστρας του Βασιλικού Θεάτρου στην Κοπεγχάγη) στις 8 Απρίλιου 1892, ώστε να εκδοθεί προς το τέλος του ιδίου έτους αλλά και να αποτελέσει εν συνεχεία το πρώτο έργο του συνθέτη που έγινε παγκοσμίως γνωστό, με εκτελέσεις που πραγματοποιήθηκαν όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και στην Αμερική.[5] Ακολούθησε το *Κουαρτέττο εγχόρδων αρ. 3, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 14, το οποίο ο Nielsen αφιέρωσε στον Edvard Grieg (1843-1907). Αν και το έργο γράφηκε κατά τα έτη 1897 και 1898, η απώλεια του αρχικού χειρογράφου υποχρέωσε τον συνθέτη να ξαναγράψει μέρος της παρτιτούρας με την βοήθεια των σχεδιασμάτων αλλά και της μνήμης του μέχρι τα μέσα του 1899, προκειμένου το κουαρτέττο να εκδοθεί τελικά στα τέλη του 1900 αλλά και να εκτελεσθεί για πρώτη φορά δημοσίως στην Κοπεγχάγη, στις 4 Οκτωβρίου 1901.[6] Τέλος, το *Κουαρτέττο εγχόρδων αρ. 4, σε Φα-μείζονα*, στην αρχική του εκδοχή (υπό τον αριθμό opus 19), που απασχόλησε τον συνθέτη από τον Φεβρουάριο μέχρι τον Ιούλιο του 1906 και παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά σε κοινό στις 30 Νοεμβρίου 1907 στην Κοπεγχάγη, έφερε τον τίτλο *Piacevolezza* (*Τερπνότητα*), ο οποίος παρέπεμπε στην ένδειξη "Allegro piacevole ed indolente" του πρώτου του μέρους. Ωστόσο, κατά τα επόμενα χρόνια και μέχρι κάποιαν ακαθόριστη χρονική στιγμή μεταξύ των ετών 1919 και 1922, ο συνθέτης

και Kirsten Flensborg Petersen), Edition Wilhelm Hansen (Carl Nielsen – Værker, Serie II: Instrumentalmusik, Bd. 10), Copenhagen 2004, σ. xxiii-xxvii. Το έργο εκδόθηκε από τον Wilhelm Hansen και αφιερώθηκε στον νορβηγό συνθέτη, βιολονίστα και αρχιμουσικό Johan S. Svendsen (1840-1911), ο οποίος διετέλεσε διευθυντής της ορχήστρας του Βασιλικού Θεάτρου της Δανίας από το 1883 μέχρι το 1908, όταν και τον διαδέχθηκε ο Nielsen (πρβλ. Fanning, ό.π., σ. 889)· ήδη άλλωστε από τον Σεπτέμβριο του 1889, τρία χρόνια μετά την αποφοίτησή του από το Ωδείο της Κοπεγχάγης, ο Nielsen είχε προσληφθεί στην ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου παίζοντας στα δεύτερα βιολιά (βλ. Lawson, ό.π., σ. 50· Fanning, ό.π., σ. 889). Παρά την αποθαρρυντική γνώμη που ο Gade είχε εκφέρει γι' αυτό, το κουαρτέττο παρουσιάσθηκε σε πρώτη εκτέλεση σε συναυλία στο Privat Kammermusikforening της Κοπεγχάγης μάλλον στις 26 Μαρτίου παρά στις 18 Δεκεμβρίου 1889, όπως ενίοτε αναφέρεται στην βιβλιογραφία (βλ. Lawson, ό.π., σ. 45). Οι Fanning (ό.π., σ. 895) και Smaczny (ό.π., σ. 274) τοποθετούν χρονικά την μετέπειτα αναθεώρηση του έργου στην περίοδο 1897-1898.

[4] Τα δύο πρώτα κουαρτέττα εγχόρδων του Nielsen συχνά αναφέρονται εκ περιτροπής ως υπ' αρ. 1 και 2 στις διάφορες μουσικολογικές μελέτες αλλά και στην δισκογραφία. Στην παρούσα εργασία αριθμούνται με βάση τον χρόνο της σύνθεσή τους (το opus 13 ως πρώτο και το opus 5 ως δεύτερο) και όχι της πρώτης τους έκδοσης.

[5] Το έργο εκδόθηκε από τον Wilhelm Hansen με αφιέρωση στον βιολονίστα Anton Svendsen (1846-1930), που υπήρξε ένας εκ των πρώτων ερμηνευτών του, ενώ, μεταξύ άλλων, έτυχε της αναγνώρισης του διάσημου βέλγου βιολονίστα Eugène Ysaÿe (1858-1931). Βλ. πρωτίστως Elly Bruunshuus Petersen, "Preface: Quartet for two violins, viola and cello in F minor, opus 5", στο: Carl Nielsen, *Kammermusik 1*, ό.π., σ. xxvii-xxxv. Πρβλ. περαιτέρω Lawson (ό.π., σ. 53-55), καθώς επίσης Hamburger (ό.π., σ. 21-22) αλλά και Smaczny (ό.π., σ. 274).

[6] Βλ. Elly Bruunshuus Petersen, "Preface: Quartet for two violins, viola and cello in E flat major, opus 14", στο: Carl Nielsen, *Kammermusik 1*, ό.π., σ. xxxv-xliv. Πρβλ. επίσης Lawson, ό.π., σ. 81-82. Η μάλλον φαιδρή ιστορία της απώλειας του αρχικού χειρογράφου δεν είχε πάντως τόσο δραματικές επιπτώσεις όσο αυτές που παρουσιάζει ο Lawson, ενώ αβάσιμη φαίνεται να είναι και η διάκριση μίας «νέας εκδοχής» στο ιστορικό της δημιουργίας του έργου, την οποίαν ο Fanning (ό.π., σ. 895) τοποθετεί χρονικά στα έτη 1899-1900, καλύπτοντας τεχνηέντως την απόσταση μέχρι την (αργοπορημένη) κυκλοφορία της πρώτης έκδοσης της παρτιτούρας· μελετώντας διεξοδικά τις σωζόμενες πηγές, η Petersen συμπεραίνει ότι η εκ νέου ετοιμασία της οριστικής παρτιτούρας αφορούσε μόνο τα δύο τελευταία μέρη του κουαρτέττου, για τα οποία μάλιστα ο συνθέτης είχε στην διάθεσή του σχεδόν ολοκληρωμένα χειρόγραφα εργασίας. Η πρώτη έκδοση του έργου πραγματοποιήθηκε από τον εκδοτικό οίκο του Wilhelm Hansen στην Κοπεγχάγη, όπως και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις.

προέβη σε κάμποσες αναθεωρήσεις του έργου, το οποίο τελικά δημοσιεύθηκε μόλις το 1923 ως opus 44, χωρίς τον τίτλο που έφερε αρχικά, αλλά και με νέες αγωγικές και εκφραστικές ενδείξεις για καθένα από τα μέρη του.[7]

Τα τέσσερα αυτά κουαρτέττα διαθέτουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά. Η συμβατική τετραμερής διάρθρωση, η οποία κυριαρχεί κατά τον ύστερο ρομαντισμό και σε άλλα είδη εκτός του κουαρτέττου εγχόρδων, δεν τίθεται εν προκειμένω υπό αμφισβήτηση από τον Nielsen, ο οποίος την εφαρμόζει με απόλυτη συνέπεια.[8] Πέραν του αριθμού των μερών, μάλιστα, και η διαδοχή τους παραπέμπει στο πλέον καθιερωμένο πρότυπο, με ένα εναρκτήριο μέρος σε γοργή χρονική αγωγή, ακολουθούμενο από ένα αργό, ένα scherzo και ένα γρήγορο τελικό μέρος, το οποίο ευθυγραμμίζεται τονικά με το πρώτο μέρος του εκάστοτε έργου.[9] Όσον αφορά δε τις τονικότητες των εσωτερικών μερών, δεν παρατηρούνται ασυνήθιστες για την εποχή επιλογές, με δεδομένη την έμφαση που δίνεται σε σχέσεις τρίτης:[10]

op. 13	Allegro energico (i)	Andante amoroso (VI)	Scherzo: Allegro molto (iv)	Finale: Allegro (inquieto) – Animato – Allegro molto (i)[11]
op. 5	Allegro non troppo ma energico (i)	Un poco adagio (V)	Allegretto scherzando (i)	Finale: Allegro appassionato – Allegro molto – Presto (i)[12]

[7] Η πρώτη έκδοση του κουαρτέττου πραγματοποιήθηκε από τον οίκο Peters της Λειψίας, με αφιέρωση στο Κουαρτέττο Εγχόρδων της Κοπεγχάγης, τα μέλη του οποίου είχαν συμβάλει αποφασιστικά στην διάδοση του έργου στην Δανία αλλά και στο εξωτερικό. Βλ. αναλυτικότερα Lisbeth Ahlgren Jensen, "Preface: Quartet for two violins, viola and cello in F major, opus 44", στο: Carl Nielsen, *Kammermusik 1*, ό.π., σ. xliv-l. Δευτερευόντως, πρβλ. επίσης Simpson (ό.π., σ. 147), Hamburger (ό.π., σ. 31), Joseph (ό.π., σ. 462), Lawson (ό.π., σ. 114) και Fournier (ό.π., σ. 215-216).

[8] Πρβλ. Friedhelm Krummacher, *Das Streichquartett – Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6/2), Laaber 2003, σ. 125. Αυτό το χαρακτηριστικό συνδέει επίσης τα τέσσερα κουαρτέττα εγχόρδων με τις τέσσερεις πρώτες συμφωνίες του συνθέτη. Η ομοιομορφία διακόπτεται από την διμερούς διάρθρωσης *Συμφωνία αρ. 5*, opus 50, η οποία γράφηκε πολύ μετά το τελευταίο κουαρτέττο, κατά τα έτη 1921-1922.

[9] Σε κανένα από τα κουαρτέττα – ούτε καν στο τέταρτο και τελευταίο από αυτά – δεν παρατηρείται τονική διαφοροποίηση της κατάληξης σε σχέση με την έναρξη του έργου, όπως κατά κανόνα συμβαίνει στις συμφωνίες του Nielsen και έχει μάλιστα κεντρίσει το ενδιαφέρον των μελετητών (βλ. ενδεικτικά Fanning, ό.π., σ. 891-892).

[10] Θεωρούμε αρκετά προβληματική την σχετική τοποθέτηση του Joseph (ό.π., σ. 464), ο οποίος επισημαίνει ότι «οι τονικές σχέσεις των μεμονωμένων μερών στο εσωτερικό ενός εκάστου κουαρτέττου έχουν συλληφθεί κατά κύριον λόγο παραδοσιακά». Μια τέτοια διαπίστωση θα μπορούσε ίσως να επαληθευθεί με αναφορά στην έννοια της "παράδοσης" του ρομαντισμού, πλην όμως η αντίληψη του Joseph φαίνεται να είναι γενικότερα αναχρονιστική, αφού και στην συνέχεια του κειμένου του ο ίδιος διατείνεται πως «οι τονικές σχέσεις των ενοτήτων εντός των μεμονωμένων μερών είναι γενικά *εξίσου συστηματικά κλασσικιστικές* [classical]» (στο ίδιο, δική μας η έμφαση).

[11] Τις ίδιες ακριβώς σχέσεις τονικοτήτων μεταξύ των διαφορετικών μερών έχει επιλέξει και ο Johannes Brahms (1833-1897) στο *Κουαρτέττο εγχόρδων σε ντο-ελάσσονα*, opus 51 αρ. 1 (1873)· πιστεύουμε λοιπόν πως έχουμε να κάνουμε εν προκειμένω με ένα χαρακτηριστικό δείγμα *άμεσης* επιρροής του Nielsen από τον μεγάλο γερμανό συνθέτη, η οποία εξ άλλου επισημαίνεται κατ' επανάληψιν στην βιβλιογραφία σε σχέση με τα δύο πρώτα κουαρτέττα του Nielsen, καίτοι σε συνάφεια με άλλες συνθετικές παραμέτρους (βλ. ενδεικτικά: Simpson, ό.π., σ. 144· Joseph, ό.π., σ. 462· Lawson, ό.π., σ. 45 και 55· Smaczny, ό.π., σ. 274· Fournier, ό.π., σ. 214).

[12] Αναφορικά με την παραδοχή του ιδίου του συνθέτη ως προς το «σχεδόν δύστροπο ρίζωμα» του δεύτερου κουαρτέττου εγχόρδων του στην βασική τονικότητα της φα-ελάσσονος, βλ. Fanning, ό.π., σ. 891 (πρβλ. επίσης Smaczny, ό.π., σ. 274).

op. 14	Allegro con brio (I)	Andante sostenuto – Andante (I)	Allegretto pastorale – Presto – Allegretto pastorale (VI)	Finale: Allegro coraggioso – Allegro molto (I)[13]
op. 44	Allegro non tanto e comodo (I)	Adagio con sentimento religioso (V)	Allegretto moderato ed innocente (iii)	Finale: Molto adagio – Allegro non tanto, ma molto scherzoso (I)

Παρ' όλα αυτά, οι ομοιότητες μεταξύ των υπό εξέτασιν έργων ουδόλως περιορίζονται στα εξωτερικά αυτά χαρακτηριστικά, αλλά επεκτείνονται και στο εσωτερικό τους, σε ζητήματα μορφής, ύφους και αρμονικού ιδιώματος. Στην παρούσα μελέτη θα επικεντρωθούμε πρωτίστως σε μορφολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία αναδεικνύουν την εξέλιξη της συνθετικής σκέψης του Nielsen κατά τα τελευταία χρόνια του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνος.

Ξεκινώντας με τα γρήγορα εναρκτήρια μέρη, μπορούμε να διαπιστώσουμε πολλές κοινές κατασκευαστικές αρχές αλλά και μία αξιοπρόσεκτη πορεία από την (αναμενόμενη) τριμερή μορφή σονάτας προς τον μεικτό δομικό τύπο της σονάτας-ρόντο, ο οποίος σπανιότατα βρίσκει εφαρμογή σε άλλα μέρη, οιουδήποτε είδους, πλην τελικών![14] Στα τρία πρώτα κουαρτέττα, το πέρας της κύριας περιοχής της εκθέσεως καθορίζεται με σαφήνεια χάρη στην πραγματοποίηση μίας σαφούς τέλειας πτώσεως στην τονικότητα αναφοράς. Επιπλέον, η κατά το μάλλον ή ήττον προτασιακή δομή του κυρίου θέματος τείνει σταδιακά να περιορισθεί από μία εκτεταμένη φράση που καθυστερεί χαρακτηριστικά να οδηγηθεί σε πτώση (στα opus 13 και opus 5) προς μία συνεκτικότερη αλλά και περιεκτικότερη δομική οντότητα (στο opus 14).[15] Από την

[13] Ο Simpson (ό.π., σ. 145-146) θεωρεί αξιοπερίεργη την τονική εμμονή του Nielsen στο συγκεκριμένο έργο, αντιπαρερχόμενος ωστόσο ολότελα το γεγονός ότι ο συνθέτης είχε νωρίτερα εφαρμόσει την ίδια περίπου πρακτική και στο δεύτερο κουαρτέττο του. Πρβλ. περαιτέρω Hamburger (ό.π., σ. 27) και Joseph (ό.π., σ. 464).

[14] Πρβλ. εν προκειμένω την κατηγορηματική σχετική τοποθέτηση των James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 211-212: «Για πρώτα μέρη και Εισαγωγές ανεξαρτήτως περιόδου, ο μορφολογικός τύπος της σονάτας-ρόντο ουδέποτε απετέλεσε επιλογή και δεν θα έπρεπε καν να εξετάζεται ως πιθανότητα – ακόμη και σε ρεπερτόρια τόσο όψιμα όσο αυτά των Brahms και Mahler» (πρβλ. επίσης στο ίδιο, σ. 351, για μία ανάλογη διατύπωση). Όπως όμως θα αποδειχθεί στην συνέχεια, αυτό που οι δύο συγγραφείς θεωρούν αδιανόητο εφαρμόζεται κατ' επανάληψιν στα κουαρτέττα εγχόρδων του Nielsen! Για τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας-ρόντο, βλ. γενικότερα: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 96-131.

[15] Στο Allegro energico του opus 13 διακρίνεται πολύ καθαρά η προτασιακή δομή του κυρίου θέματος στα πρώτα 10 μέτρα (βασική ιδέα στα μ. 1-2, παράλλαγμα στα μ. 3-4, "συνέχιση" και πτωτική διαδικασία στα μ. 5-10), όμως η αποφυγή πτώσεως στην θέση του μ. 11 οδηγεί σε μακρά επέκταση του τμήματος αυτού – με περαιτέρω ανάπτυξη του επικεφαλής μοτιβικού υλικού – μέχρι την θέση του μ. 19, όπου εν τέλει πραγματοποιείται η τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα (την οποία μάλιστα ο Simpson, ό.π., σ. 144, παραλληλίζει με την αντίστοιχη πτώση στο κλείσιμο του κυρίου θέματος στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 1, σε σολ-ελάσσονα*, opus 7, του Nielsen· ομοιότητες δε μεταξύ των δύο αυτών έργων εντοπίζει γενικόλογα και ο Hamburger, ό.π., σ. 19). Στο κύριο θέμα του Allegro non troppo ma energico του opus 5, η δίμετρη βασική ιδέα παρουσιάζεται εις διπλούν έπειτα από ένα εισαγωγικό μέτρο (στα μ. 1, 2-3 και 4-5), ενώ η "συνέχιση" της προτάσεως εκτείνεται σε δύο διακριτά τετράμετρα (μ. 6-9 και 10-13) και η πτωτική διαδικασία εκδηλώνεται με ένα εντελώς νέο μόρφωμα στα μ. 14-22a, που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην φα-ελάσσονα (πρβλ. εν μέρει και Joseph, ό.π., σ. 480). Απεναντίας, στην έναρξη του Allegro con brio του opus 14 διαπιστώνεται μία και μοναδική διατύπωση της βασικής ιδέας (στα μ. 1-4) μιας "υβριδικής" δομικής οντότητος, η οποία κατόπιν εξελίσσεται κατά

άλλη πλευρά, στο πρώτο μέρος του τέταρτου κουαρτέττου ο Nielsen ενισχύει ακόμη περισσότερο την συνοχή της οργάνωσης του κυρίου θέματος προς την κατεύθυνση μίας τυπικής προτασιακής δομής τεραστίας εκτάσεως, η οποία όμως, σε συνάρτηση και με την εμφανώς πιο νεωτεριστική αρμονική γλώσσα του συγκεκριμένου έργου, δεν καταλήγει πλέον σε κάποια πτώση.[16]

Το τμήμα της μετάβασης στην έκθεση του πρώτου κουαρτέττου είναι πολύ σύντομο και βασίζεται σε νέο, έκδηλα ενεργητικό υλικό.[17] Η ίδια περίπου πρακτική διαπιστώνεται επίσης στο δεύτερο κουαρτέττο, αν και η ανάπτυξη του καινοφανούς θεματικού υλικού της μεταβάσεως καταλαμβάνει εδώ πολύ μεγαλύτερη έκταση,[18] όπως εξ άλλου συμβαίνει και στο τρίτο κουαρτέττο, όπου όμως το εναρκτήριο μοτίβο της μετάβασης εξάγεται πλέον απευθείας από την πτωτική χειρονομία του κυρίου θέματος.[19] Ακολούθως, στο τέταρτο κουαρτέττο ο συνθέτης καθιστά ακόμη πιο εμφανείς τις θεματικές διασυνδέσεις της μεταβάσεως προς το κύριο θέμα, παραθέτοντας κατ' αρχάς την κεφαλή του τελευταίου και προβαίνοντας εν συνεχεία σε μικρή περαιτέρω ανάπτυξη του δεδομένου υλικού μέχρι την έλευση της πλάγιας περιοχής.[20]

τις προδιαγραφές μίας τυπικής προτάσεως (με "συνέχιση" και πτωτική διαδικασία στα μ. 5-15a) μέχρι την κατάληξή της στην Μι-ύφεση-μείζονα· πρόκειται, δηλαδή, για ό,τι ο Caplin ορίζει ως "τρίτο υβριδικό θεματικό τύπο" (βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 61).

[16] Η αρχική παρουσίαση της οκτάμετρης βασικής ιδέας από το πρώτο βιολί στα μ. 1-8 παρεκκλίνει γρήγορα από την Φα- προς την Σολ-ύφεση-μείζονα, απ' όπου ακολούθως το τσέλλο εκθέτει ένα πλήρες παράλλαγμά της στα μ. 9-16. Με αφετηρία την Σολ-μείζονα, κατόπιν, η βιόλα περιορίζεται πλέον σε δύο απανωτές επαναδιατυπώσεις μόνο του αρχικού τετραμέτρου της βασικής ιδέας στα μ. 17-20 & 21-24, ενώ η χαρακτηριστική για την "συνέχιση" της προτάσεως διαδικασία της αποσπασματοποίησης εκδηλώνεται περαιτέρω τόσο στα μ. 25-28 & 29-32, όσο και στα μ. 33-36, 37-44a και 44-51, όπου το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό υπόκειται σε συστηματική ρευστοποίηση, ενόσω η αρμονική πορεία μένει πια στάσιμη επί της V/vi της Φα-μείζονος. Πρόκειται επομένως για μία εξαιρετικά εκτενή προτασιακή κατασκευή, η οποία σε πρώτη μεν φάση χαρακτηρίζεται από έντονη αρμονική κινητικότητα, ενώ από το μέσον της και έπειτα επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του θεματικού της περιεχομένου. Οι Hamburger (ό.π., σ. 32) και Fournier (ό.π., σ. 216) επισημαίνουν μονάχα την αρχική μετατροπική παρέκκλιση του θέματος αυτού από την Φα- προς την Σολ-ύφεση-μείζονα, παρατηρώντας συνάμα ότι αυτή επιτυγχάνεται πρωτίστως με μελωδικά μέσα, ενώ και ο Krummacher (ό.π., σ. 125) περιορίζει στο εναρκτήριο οκτάμετρο του κυρίου θέματος τις δικές του, αποκλειστικά αρμονικού ενδιαφέροντος, επισημάνσεις.

[17] Πρόκειται για τα μ. 19-26, τα οποία καταλήγουν στην δεσπόζουσα της σχετικής Σι-ύφεση-μείζονος, στοιχειοθετώντας επομένως μία μετατροπική και θεματικά ανεξάρτητη (ως προς την κύρια περιοχή) μετάβαση. Αναφορικά με τις παραπάνω θεμελιώδεις έννοιες αλλά και με τον τυπικά ενεργητικό και δυναμικό χαρακτήρα της μεταβάσεως στην έκθεση μιας μορφής σονάτας, βλ. Caplin (ό.π., σ. 127) και Hepokoski – Darcy (ό.π., σ. 17, 18, 30 κ.εξ., 93-94 και αλλού).

[18] Η μετάβαση αυτή αποτελείται, στην πραγματικότητα, από δύο τελείως διακριτά τμήματα: το πρώτο (μ. 22-38a) αναπτύσσει το μελωδικό αλλά και το συνοδευτικό υλικό του κατά τρόπον αντιστικτικό, προχωρώντας παράλληλα από την φα-ελάσσονα προς το περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος, ενώ το δεύτερο (μ. 38-55) στρέφεται με τα έντονα ρυθμικά και ενεργητικά του μοτίβα προς την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος που πρόκειται να εδραιωθεί αμέσως μετά, στην πλάγια περιοχή της εκθέσεως.

[19] Βλ. την μελωδική εξύφανση που απορρέει από το μοτίβο των μ. 14b-15a και αναπτύσσεται κατά τρόπον πολυφωνικό στα μ. 15-24a, προτού η μετάβαση αυτή επικεντρωθεί σε πιο ενεργητικά μοτίβα (πρβλ. εν προκειμένω και Joseph, ό.π., σ. 480) για την δημιουργία μίας εντυπωσιακής δυναμικής κλιμάκωσης αλλά και αποκλιμάκωσης στα μ. 24-40a, στο πλαίσιο της αρμονικής προετοιμασίας της Σι-ύφεση-μείζονος (αναφορικά με αυτήν την συνήθη στο ρομαντικό ρεπερτόριο "απώλεια ενέργειας" που λαμβάνει χώραν στα τελευταία μέτρα της παρούσας μεταβάσεως, πρβλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 116).

[20] Στην προκειμένη περίπτωση μπορεί κάλλιστα να γίνει λόγος για μία μετάβαση που ξεκινά με την προοπτική να αποτελέσει την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου από κοινού με το κύριο θέμα,

Έπειτα από την δέουσα αρμονική προετοιμασία που παρέχει η μετάβαση προς την εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα της εκθέσεως, το τσέλλο είναι αυτό που επιλέγεται για να εκφέρει πρώτο την βασική μελωδική γραμμή του πλαγίου θέματος και στα τρία πρώτα κουαρτέττα. Οι τονικές επιλογές διαφοροποιούνται βέβαια από έργο σε έργο: στο opus 13 η πλάγια περιοχή εκτίθεται πολύ τυπικά στην σχετική μείζονα, ενώ στο opus 14 η τονικότητα της δεσπόζουσας ακολουθεί φυσιολογικά την (μείζονα) τονική· απεναντίας, στο opus 5 από την φα-ελάσσονα η έκθεση οδηγείται στην Ντο-μείζονα, δηλαδή στην μείζονα δεσπόζουσα, πράγμα που παραπέμπει αποκλειστικά σε πρακτικές του 19ου αιώνος, όπως και η περίπτωση του πρώτου μέρους του opus 44, όπου η Φα-μείζονα παραχωρεί την θέση της στην ντο-δίεση-ελάσσονα, τουτέστιν σε μία πολύ απομεμακρυσμένη τονική περιοχή, που έρχεται προσηκόντως να επισφραγίσει – θα λέγαμε – τις εξόχως φυγόκεντρες αρμονικές τάσεις αυτού του μέρους εν γένει.[21] Μικρότερες αποκλίσεις παρατηρούνται ως προς τον χαρακτήρα και την διάρθρωση των πλαγίων περιοχών στα τέσσερα αυτά εναρκτήρια μέρη: στα τρία πρώτα επικρατεί η λυρική διάθεση σε αυτό το σημείο, ενώ στο τέταρτο κουαρτέττο ο χαρακτήρας του πλαγίου θέματος είναι περισσότερο πνευματώδης, αν όχι εκκεντρικός·[22] επιπλέον, ο Nielsen οργανώνει κατά κανόνα την πλάγια περιοχή της εκθέσεως σε τριμερή δομή[23] και μόνο κατ' εξαίρεσιν, στο δεύτερο κουαρτέττο, δεν επαναφέρει την αρχική ιδέα στο

αλλά σύντομα "διαλύεται" και μετατρέπεται σε ένα πέρασμα έκδηλα μεταβατικής λειτουργίας (βλ. ειδικότερα επ' αυτού: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 101-102): η βασική ιδέα του κυρίου θέματος επανέρχεται σε μεγάλη δυναμική ένταση από την Ρε-μείζονα στα μ. 52-59, προτού η περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού της υλικού οδηγηθεί με δραστική αποκλιμάκωση στο περιβάλλον της Μι-μείζονος στα μ. 60-75.

[21] Πρβλ. επ' αυτού Simpson (ό.π., σ. 147), Joseph (ό.π., σ. 469 και 487) και Fournier (ό.π., σ. 216).

[22] Ο «εκκεντρικός βηματισμός» του πλαγίου θέματος στο πρώτο μέρος του τέταρτου κουαρτέττου δεν διαφεύγει ούτε της προσοχής του Fournier, ό.π., σ. 216. Από την άλλη πλευρά, όλες οι παραπάνω αναφερόμενες επιλογές για τον χαρακτήρα του πλαγίου θέματος είναι κατά το μάλλον ή ήττον γνωστές ήδη από την κλασσική περίοδο· πρβλ. συγκεκριμένα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 132-135.

[23] Η βασική μελωδική ιδέα της πλάγιας περιοχής του εναρκτήριου μέρους του opus 13 εκφέρεται διαδοχικά απ' όλα τα όργανα: αρχικά εκτίθεται στην Σι-ύφεση-μείζονα από το τσέλλο (στα μ. 27-34), έπειτα αντιπαρατίθεται σε αποσπασματική μορφή στην Σολ-ύφεση-μείζονα από το δεύτερο βιολί και την βιόλα (στα μ. 35-42), και τελικά επανέρχεται διευρυμένη στην Σι-ύφεση-μείζονα από το πρώτο βιολί, οδηγώντας και στην επικυρωτική – καίτοι σχετικά εξασθενημένη από αρμονικής επόψεως – πτώση του τμήματος αυτού (στα μ. 43-60a). Επομένως, η αντίθεση του μεσαίου δομικού τμήματος των μ. 35-42 προς τα δύο εξωτερικά είναι αποκλειστικά αρμονικής-τονικής και όχι θεματικής φύσεως. Απεναντίας, στην περίπτωση του πρώτου μέρους του opus 14, η αντιπαράθεση μεταξύ των επιμέρους τμημάτων της πλάγιας περιοχής γίνεται και με θεματικούς όρους: η βασική μελωδική ιδέα των μ. 40-43 (τσέλλο), που εκκινεί αναστρέφοντας το εναρκτήριο άλμα του κυρίου θέματος (με ανιούσα τετάρτη αντί της κατιούσας πέμπτης), επαναδιατυπώνεται και από άλλα όργανα στα μ. 44-55, διανύοντας μία μετατροπική πορεία από την Σι-ύφεση- προς την Φα-μείζονα· ωστόσο, στα μ. 56-59 (βιόλα) και 60-63 (πρώτο βιολί) μία νέα λυρική ιδέα έρχεται να σημάνει την έναρξη του μεσαίου αντιθετικού τμήματος της πλάγιας περιοχής, το οποίο ακολούθως, στα μ. 64-77, προετοιμάζει την πολύ πληθωρική και εξωστρεφή επαναφορά της επικεφαλής πλάγιας ιδέας στα μ. 78-95, με νέα εξύφανση που όμως αφήνει τελικά στον αέρα την πτωτική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος στην θέση του μ. 96 (η τακτική της πτωτικής αποφυγής ή αποκοπής στο σημείο αυτό είναι ούτως ή άλλως συνήθης για το ρεπερτόριο του 19ου αιώνος, όπως έχει επισημανθεί και από τον Σόλωνα Ραπτάκη, στην μελέτη του με τίτλο: "Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820", *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 160-196: 190-191). Σε ό,τι αφορά, τέλος, την πλάγια περιοχή στην έκθεση του Allegro non tanto e comodo του opus 44, αξίζει να σημειωθεί ότι από την εναρκτήρια περίοδο στην ντο-δίεση-ελάσσονα (των μ. 76-83 & 84-93) επανέρχεται μονάχα η αρχική ιδέα και συνδέεται με μία τελείως απέριττη μελωδική κατάληξη σε ταυτοφωνία στα μ. 106-113, έπειτα από την σύντομη αλλά ιδιαίτερα πειστική – από αρμονικής και υφολογικής συνάμα επόψεως – κλιμάκωση που έχει λάβει χώραν στο μεσαίο αντιθετικό τμήμα των μ. 94-105.

τρίτο τμήμα, αντικαθιστώντας την με μία νέα, την ώρα που – όπως και στο πρώτο κουαρτέττο – η αξιοπρόσεκτη παρέκκλιση προς την περιοχή της VI της ομώνυμης ελάσσονος τερματίζεται και οδηγεί στην αποκατάσταση της δευτερεύουσας τονικότητος.[24] Τέλος, η πρακτική της προσθήκης μίας σύντομης καταληκτικής περιοχής μετά την πλάγια βρίσκει εφαρμογή στα τρία πρώτα κουαρτέττα, είτε με αναδρομή στο υλικό του κυρίου θέματος (opus 13),[25] είτε όχι (opus 5 και opus 14).[26] Στο τέταρτο κουαρτέττο, εντούτοις, η έκθεση του πρώτου μέρους ολοκληρώνεται μονάχα με ένα βραχύτατο συνδετικό πέρασμα προς την μετέπειτα επαναφορά του κυρίου θέματος,[27] όπως άλλωστε συμβαίνει και σε όλα τα προηγούμενα εναρκτήρια μέρη των κουαρτέττων του Nielsen, ως απόρροια της ρευστοποίησης του καταληκτικού υλικού.[28]

Στα δύο πρώτα κουαρτέττα, η παραπάνω προετοιμασία γίνεται με σκοπό να επαναληφθεί ολόκληρη η έκθεση από την αρχή, όπως υποδεικνύουν και οι τυπικές ενδείξεις επανάληψης. Αντίθετα, στα δύο τελευταία κουαρτέττα, η επαναφορά του κυρίου θέματος μετά το πέρας της εκθέσεως εμφανίζεται καταγεγραμμένη, ως ένα επιπρόσθετο δομικό τμήμα. Στο πρώτο μέρος του τρίτου κουαρτέττου, ειδικότερα, έχει κανείς την εντύπωση ότι τα εναρκτήρια μέτρα του κυρίου θέματος παρατίθενται αυτούσια στην αρχική τονικότητα, προκειμένου από εκεί και ύστερα το υλικό τους να αναπτυχθεί περαιτέρω στο πλαίσιο της αναμενόμενης επεξεργασίας.[29] Κάτι τέτοιο φαίνεται όντως να συμβαίνει μέχρι ένα σημείο, όμως ο αναπτυξιακός αυτός χειρισμός του δεδομένου υλικού καταλήγει κάποια στιγμή αναπάντεχα στην επανεμφάνιση των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος και στην τέλεια πτώση με την οποία αυτό ολοκληρωνόταν και στην έκθεση![30] Επομένως, η προσδοκία που εύλογα δημιουργείται εδώ εν παρόδω, όσον αφορά την πιθανή έναρξη της ενότητος της επεξεργασίας αμέσως μετά το πέρας της εκθέσεως, ανατρέπεται και αντικαθίσταται εν τέλει από την διακρίβωση μίας πλήρους – και δη εσωτερικά διευρυμένης – επαναφοράς του κυρίου θέματος κατά τις προδιαγραφές μιας

[24] Η εναρκτήρια θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής εξυφαίνεται κατ' αρχάς στην Ντο-μείζονα στα μ. 56-71, ενώ – όπως ακριβώς είχε συμβεί και στο αντίστοιχο σημείο του αρχικού μέρους του πρώτου κουαρτέττου (opus 13) – ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα κάνει κατόπιν την είσοδό του με την αποσπασματική μεταφορά της ιδίας στην Λα-ύφεση-μείζονα (στα μ. 72-79), για να συνεχισθεί με περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού της και μάλιστα σε συνδυασμό και με ορισμένες μοτιβικές αναδρομές στο κύριο θέμα (στα μ. 80-91). Παρά το γεγονός όμως ότι η τονικότητα της Ντο-μείζονος αποκαθίσταται και εν τέλει επικυρώνεται φυσιολογικά στο τρίτο και τελευταίο δομικό τμήμα της πλάγιας περιοχής που ακολουθεί στα μ. 92-108a, η επικεφαλής πλάγια ιδέα λάμπει εδώ δια της απουσίας της, αφού στην θέση της παρουσιάζεται πλέον μία διαφορετική. Συνεπώς, η πλάγια περιοχή στην έκθεση του πρώτου μέρους του opus 5 αποτελείται από δύο διακριτά θεματικά μορφώματα, το πρώτο εκ των οποίων οργανώνεται κατά τις προδιαγραφές μίας ημιτελούς ή περικεκομμένης τριμερούς δομής (πρβλ. σχετικά: Caplin, ό.π., σ. 213 και 233), η οποία τελικά αποπερατώνεται μόνον από αρμονικής πλευράς, με την συνδρομή του δεύτερου μορφώματος.

[25] Βλ. τα μ. 60-64a και 64-68a (πρβλ. επίσης Joseph, ό.π., σ. 466-467).

[26] Βλ. opus 5 (πρώτο μέρος): μ. 108-116a, 116-126 & 127bis-132bis, και opus 14 (πρώτο μέρος): μ. 96-108a, αντίστοιχα.

[27] Βλ. τα μ. 114-117.

[28] Βλ. opus 13, πρώτο μέρος: μ. 68bis-71bis· opus 5, πρώτο μέρος: μ. 133bis-136bis (με χαρακτηριστικές μοτιβικές προαναγγελίες της επικείμενης επανεμφάνισης του κυρίου θέματος)· opus 14, πρώτο μέρος: μ. 108-117 (το ίδιο).

[29] Η πρακτική της έναρξης της επεξεργασίας με την (αποσπασματική) παράθεση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα δεν είναι διόλου ασυνήθιστη στο ρεπερτόριο του 19ου αιώνος και δη στο έργο του Brahms, όπως επισημαίνεται άλλωστε και από τους Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 350-352.

[30] Τα πρώτα επτά μέτρα του κυρίου θέματος επανέρχονται αυτούσια στα μ. 118-124· ακολουθεί μακρά – εξόχως πυκνή ως προς την ύφανση και ιδιαίτερα διεξοδική όσον αφορά την εκμετάλλευση του διαθέσιμου θεματικού υλικού – εμβόλιμη ανάπτυξη στα μ. 125-150 (στην θέση των απλούστερων μ. 8-10 της εκθέσεως), ενώ η πτωτική κατάληξη του κυρίου θέματος επανεμφανίζεται ελαφρώς διευρυμένη στα μ. 151-157a (πρβλ. τα μ. 11-12 & 13-15a, πέραν του εμβόλιμου διμέτρου 153-154).

σονάτας-ρόντο.[31] Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται επίσης το πρώτο μέρος του τέταρτου κουαρτέττου, όπου και πάλι η αρχή του κυρίου θέματος επανέρχεται αυτούσια σε αυτό το σημείο, ενώ η συνέχειά του εξελίσσεται με πιο ελεύθερο τρόπο, μέχρις ότου το υλικό του εξαλειφθεί χωρίς πτώση (αφού άλλωστε και στην έκθεση δεν υπήρχε αντίστοιχη πτωτική αποπεράτωση στο κλείσιμο του κυρίου θέματος).[32]

Κατά τα λοιπά, η ενότητα της επεξεργασίας κάνει πάντοτε την εμφάνισή της στα εναρκτήρια μέρη των κουαρτέττων του Nielsen, ανεξάρτητα δηλαδή από την παρουσία ή την απουσία τονικής επαναφοράς του κυρίου θέματος μετά την έκθεση. Ενώ όμως στο πρώτο του κουαρτέττο ο συνθέτης εκμεταλλεύεται το σύνολο των βασικών θεματικών ιδεών της εκθέσεως με την ίδια περίπου σειρά (δηλαδή σε πλήρη θεματική ανακύκληση) και στην ακόλουθη επεξεργασία,[33] στα επόμενα τρία έργα παρατηρείται μία σαφής τάση επικέντρωσης της μεσαίας ενότητος στο υλικό της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως· τούτο βέβαια μοιάζει απολύτως εύλογο στις περιπτώσεις του τρίτου[34] και του τέταρτου κουαρτέττου,[35] δεδομένου του ότι σε αυτά το κύριο θεματικό υλικό

[31] Πρβλ. και τις συναφείς παρατηρήσεις των Simpson (ό.π., σ. 146) και Joseph (ό.π., σ. 463, 467 και 469) – ο πρώτος, μάλιστα, σχολιάζει οξυδερκώς ότι «το γεγονός πως το εναρκτήριο μέρος [του opus 14] έχει την ευγενή αυθάδεια να συμπεριφέρεται σαν σονάτα-ρόντο συνιστά ένδειξη της αυτοπεποίθησής του». Απεναντίας, ο Krummacher (ό.π., σ. 125) υποστηρίζει ότι η έναρξη «της επεξεργασίας με το κύριο θέμα στην τονική περισσότερο ανακαλεί το κέντρο της τονικής διακύμανσης [στο συνολικό μέρος], παρά παραπέμπει σε ένα ρόντο»· ωστόσο, η θεώρηση αυτή αντιπαρέρχεται καθ' ολοκληρίαν τον ρόλο και την σημασία της εμφαντικής τέλειας πτώσεως στην Μι-ύφεση-μείζονα που πραγματοποιείται στην θέση του μ. 157, δηλαδή κάπου στο μέσον της υποτιθέμενης επεξεργασίας…

[32] Πρβλ. Simpson (ό.π., σ. 147) και Joseph (ό.π., σ. 463, 467 και 469). Συγκεκριμένα, τα μ. 118-133 αναπαράγουν πιστά το αρχικό δεκαεξάμετρο του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 134-141 και 142-151 / 152-161 αναπτύσσουν περαιτέρω το κύριο θεματικό υλικό, καταλήγοντας με εμφαντικό τρόπο στις δεσπόζουσες της Λα-μείζονος και της φα-δίεση-ελάσσονος (πρβλ. την κατάληξη του κυρίου θέματος κατά την αρχική του παρουσίαση στην έκθεση επί της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος).

[33] Έπειτα από το εισαγωγικό πέρασμα των μ. 68-71 προς την μι-ύφεση-ελάσσονα, ο Nielsen αναπτύσσει κατά σειρά και με πολύ διεξοδικό τρόπο: α) κύριο θεματικό υλικό στα μ. 72-91, β) κύριο και μεταβατικό θεματικό υλικό στα μ. 92-111 (ξεκινώντας από την μι-ελάσσονα) και, εν τέλει, γ) πλάγιο θεματικό υλικό στα μ. 112-123 και 124-137 (με τονική αφετηρία την Ρε-ύφεση-μείζονα και την ρε-ελάσσονα, αντίστοιχα· πρβλ. εν προκειμένω και Joseph, ό.π., σ. 472). Για την πρακτική της πλήρους ανακύκλησης των βασικών θεματικών ιδεών από την έκθεση στην επεξεργασία, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 19, 206-207 και αλλού· εντούτοις, η ίδια θεωρητική ιδέα είχε αναπτυχθεί με απόλυτη επάρκεια και σαφήνεια ήδη στα τέλη του 18ου αιώνος από τον Heinrich Christoph Koch, στο περίφημο *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 307-309 και 404 (πρβλ. επίσης συμπληρωματικά: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 67-97: 79-80).

[34] Κατά την ανάπτυξη του πλαγίου θεματικού υλικού στα μ. 157-205a δίνεται βαρύτητα σε μεμονωμένα μοτίβα που προέρχονται κυρίως από την ενδιάμεση μελωδική ιδέα των μ. 56-59 / 60-63, ενώ η αρχική πλάγια ιδέα έρχεται στο προσκήνιο μόνο προς το τέλος αυτού του τμήματος (από το μ. 191 κ.εξ.), που καταλήγει σε μία καλά αρθρωμένη μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής, δηλαδή στην ντο-ελάσσονα (πρβλ. εν μέρει Joseph, ό.π., σ. 469 και 477). Ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 205-216), βασισμένο εξ ολοκλήρου στο υλικό του κυρίου θέματος (για την συνήθη αυτή πρακτική, πρβλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 159).

[35] Η αρχική ιδέα του πλαγίου θέματος υπόκειται σε φουγκοειδή ανάπτυξη στα μ. 162-203a, κινούμενη ως επί το πλείστον στο περιβάλλον της φα-δίεση-ελάσσονος (πρβλ. εν μέρει και Joseph, ό.π., σ. 469 και 487). Ακολούθως, στα μ. 203-220 προεκτείνεται η δεσπόζουσα της Λα-μείζονος με δευτερεύον μοτιβικό υλικό από την πλάγια περιοχή αλλά και παράλληλες παραθέσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. και πάλι Joseph, ό.π., σ. 487, όσον αφορά την εφαρμογή της τεχνικής του κανόνα στο συγκεκριμένο χωρίο), ενώ στα μ. 221-248 μπορεί να γίνει λόγος για ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο όμως, με τον τελείως ουδέτερο θεματικό και ρυθμικό χαρακτήρα του (καθώς και με την απρόσμενα ομοφωνική του ύφανση, όπως ορθώς υπογραμμίζει ο Joseph, ό.π., σ. 477), δίνει εν τέλει περισσότερο την εντύπωση ενός γαλήνιου "επεισοδίου" που μεσολαβεί πριν την έναρξη της επανεκθέσεως.

έχει ήδη παρατεθεί αλλά και αναπτυχθεί επαρκώς κατά την εν είδει ρόντο επαναφορά του αμέσως μετά την έκθεση, αλλά φαίνεται πως η πρακτική αυτή βρίσκει γενικότερη εφαρμογή ακόμη και αν δεν έχει προηγηθεί κάποια αναδρομή στο κύριο θέμα, όπως μαρτυρεί το δεύτερο κουαρτέττο.[36]

Περνώντας τώρα στην ενότητα της επανεκθέσεως, εντύπωση προξενεί το γεγονός ότι στα δύο παλαιότερα κουαρτέττα του ο Nielsen στέκεται ελάχιστα στο κύριο θέμα, του οποίου παραθέτει μόνο την κεφαλή και ακολούθως προβαίνει σε εκτενή δευτερεύουσα ανάπτυξη του υλικού του, υποκαθιστώντας με αυτήν και ολόκληρη την μετάβαση της εκθέσεως.[37] Απεναντίας, στα δύο μεταγενέστερα έργα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται είτε με την μορφή υπό την οποίαν είχε παρουσιασθεί εξ αρχής στην έκθεση (opus 14),[38] είτε τουλάχιστον σε μία εκδοχή πολύ κοντινή προς εκείνη με την οποία είχε ακουσθεί νωρίτερα, κατά την επαναφορά του μετά την έκθεση (opus 44).[39]

[36] Έπειτα από ένα παρατεταμένο εισαγωγικό πέρασμα προς την ρε-ελάσσονα στα μ. 127-145, ο πυρήνας της επεξεργασίας αφιερώνεται αφ' ενός μεν στην ανάπτυξη του πρώτου πλαγίου μορφώματος στα μ. 146-161 και 162-169, αφ' ετέρου δε στην συνδυαστική αξιοποίηση του δευτέρου πλαγίου μορφώματος με δευτερεύουσες ενεργητικές φιγούρες της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 80-91 και 104-107) στα μ. 170-193 και 194-210a, όπου από την λα-ελάσσονα η τονική πορεία όχι μόνο στρέφεται προς την Σι-ύφεση-μείζονα, αλλά και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση στην θέση του μ. 210 (ουσιαστικά τα μ. 194-210a παραφράζουν τα μ. 92-108a)! Από εκεί και ύστερα, με την περαιτέρω συνδρομή μοτίβων της πλάγιας περιοχής δημιουργείται ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση στα μ. 210-233. Πρβλ. τις ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Joseph (ό.π., σ. 474-477) για τα τελικά στάδια της παρούσας επεξεργασίας, αλλά και το έγκυρο σχόλιο του Fournier (ό.π., σ. 214) αναφορικά με τον δεσπόζοντα ρόλο του πλαγίου θεματικού υλικού στην επεξεργασία. Σε σχέση, τέλος, με την διαμόρφωση ενός πυρήνα στην επεξεργασία, που προετοιμάζεται από ένα εισαγωγικό τμήμα και μπορεί να ακολουθείται από ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη μακροδομική ενότητα, βλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 139-159.

[37] Στο πρώτο μέρος του opus 13, η κεφαλή του κυρίου θέματος επανεκτίθεται φυσιολογικά στα μ. 138-141 (όπως στα μ. 1-4), όμως με την εναρμόνια εκτροπή του μ. 142 προς την Σολ-ύφεση-μείζονα ανοίγει ο δρόμος για την εμφάνιση ενός εμβόλιμου τμήματος στα μ. 143-163 με χαρακτηριστικά δευτερεύουσας ανάπτυξης· όταν τελικά αυτή η τονική παρέκκλιση τερματισθεί (και μάλιστα ακόμη πιο απότομα σε σχέση με τον τρόπο που έκανε νωρίτερα την είσοδό της), στα μ. 164-179 λαμβάνει χώραν μονάχα μία παρατεταμένη προετοιμασία επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος για την μετέπειτα επαναφορά του πλαγίου θέματος, η οποία βασίζεται σε έναν καινοφανή συνδυασμό μοτίβων από το κύριο και το μεταβατικό τμήμα της εκθέσεως. Στο εναρκτήριο μέρος του opus 5, εξ άλλου, η ίδια περίπου διαδικασία υλοποιείται κατά τρόπον ακόμη πιο συνεκτικό: αμέσως μετά την τονική επαναφορά της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα μ. 234-237 (πρβλ. τα μ. 2-5), το υλικό του υπόκειται σε μία πολύ δυναμική και αξιοπρόσεκτης υφολογικής πυκνότητος δευτερεύουσα ανάπτυξη στα μ. 238-245, προτού αφεθεί να ρευστοποιηθεί κατά την μακρά παραμονή επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος που ακολουθεί στα μ. 246-261. Για την έννοια της "δευτερεύουσας ανάπτυξης" στην επανέκθεση, βλ. κατ' αρχάς Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 106 και 289-290, και συμπληρωματικά: Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση", *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 112-154: 134-135.

[38] Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 217-231a, αποκαθιστώντας την αρχική εκδοχή των μ. 1-15a που είχε γνωρίσει εντυπωσιακή αναπτυξιακή διεύρυνση νωρίτερα, κατά την εν είδει ρόντο επαναφορά του ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία.

[39] Την απαράλλακτη επανεμφάνιση της οκτάμετρης βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα μ. 249-256 διαδέχονται αφ' ενός μεν ένα νέο τμήμα δευτερεύουσας ανάπτυξης στα μ. 257-272 και αφ' ετέρου τα τελευταία μέτρα της προηγούμενης επαναφοράς του κυρίου θέματος σε μεταφορά κατά έναν τόνο υψηλότερα (πρβλ. τα μ. 273-292 με τα μ. 142-161). Με αυτόν τον ευφυή τρόπο ο συνθέτης επιτυγχάνει να συνδέσει μεταξύ τους και τις τρεις διαφορετικές παρουσιάσεις του κυρίου θέματος, συνδυάζοντας κάθε φορά νέες μεταπλάσεις του υλικού του με επαρκείς αναδρομές στις προηγούμενες εκδοχές του, ενώ αναδρομικά αντιλαμβάνεται πλέον κανείς και γιατί η ενδιάμεση εμφάνιση του κυρίου θέματος (στα μ. 118-161) δεν θα μπορούσε να υπαχθεί στην ενότητα της επεξεργασίας.

Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι στο πρώτο μέρος του τρίτου κουαρτέττου η παροδικά εκτρεπόμενη προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας επανέκθεση παρουσιάζει περιορισμένες – κατά τα άλλα – αποκλίσεις από την έκθεση και σε όλα τα υπόλοιπα τμήματά της,[40] εν αντιθέσει με ό,τι συμβαίνει στα άλλα τρία έργα, όπου η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται ανακατασκευασμένη κατά το μάλλον ή ήττον, συνεχίζοντας τρόπον τινά την ανάπτυξη του υλικού αυτού από την προηγούμενη ενότητα της επεξεργασίας.[41] Τέλος, σε όλα τα εναρκτήρια μέρη των κουαρτέττων του, ο συνθέτης δεν παραλείπει να προσθέσει μία coda με σαφείς αναδρομές στο υλικό του κυρίου θέματος.[42]

Δεν θα πραγματευθούμε με ανάλογη διεξοδικότητα τα εσωτερικά μέρη των τεσσάρων αυτών κουαρτέττων, για τα οποία θα αρκεσθούμε εδώ μονάχα σε ορισμένες καίριες παρατηρήσεις. Κατ' αρχάς, τα αργά δεύτερα μέρη είναι όλα γραμμένα σε

[40] Η μετάβαση έρχεται ελαφρώς αναδομημένη στα μ. 231-240 & 241-261 (τα τελευταία είναι ταυτόσημα με τα μ. 19-39 της εκθέσεως) για να οδηγήσει στην επαναφορά τόσο της πλάγιας θεματικής περιοχής από την Λα-ύφεση- προς την Μι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. τα μ. 262-285 με τα μ. 40-63 και – μετά τα αναντίστοιχα προς την έκθεση μ. 286-297 – τα μ. 298-315 με τα μ. 78-95), όσο και της σύντομης καταληκτικής ιδέας στην αρχική τονικότητα (πρβλ. τα μ. 316-324a με τα μ. 96-104a). Αντιπαρερχόμενοι την τελείως παραπλανητική υπόδειξη της Λα-ύφεση-μείζονος ως δήθεν αποκλειστικής τονικότητος για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής από μέρους του Joseph (ό.π., σ. 469), αρκούμαστε εδώ να σημειώσουμε ότι η πρακτική της έναρξης της επαναφοράς του πλαγίου θέματος από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (είτε άλλης "εσφαλμένης" τονικότητος) και της μετέπειτα αποκατάστασης της αρχικής τονικότητος στην πορεία του "δευτέρου ημίσεως" της επανεκθέσεως είναι γνωστή και εφαρμόζεται ήδη από τον κλασσικισμό· πρβλ. ενδεικτικά Caplin (ό.π., σ. 174) και ιδίως Hepokoski – Darcy (ό.π., σ. 238).

[41] Στην επανέκθεση του πρώτου μέρους του opus 13 το θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής μεταφέρεται στην σολ-ελάσσονα με σημαντικότατες περικοπές (πρβλ. πρωτίστως τα αρχικά μ. 180-187 με τα μ. 27-34 και πολύ αδρομερώς τα πτωτικά μ. 200-204a με τα ανάλογα μ. 58-60a) αλλά και αναδομήσεις που παραπέμπουν εμφανώς στην "εμπειρία" του υλικού αυτού από το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας (πρβλ. τόσο τα μ. 180-187 όσο και τα μ. 188-199 με τα μ. 124 κ.εξ.)· το καταληκτικό υλικό της εκθέσεως, εξ άλλου, ουδέποτε επανεκτίθεται (όπως ορθώς επισημαίνει και ο Joseph, ό.π., σ. 486). Σημαντική ανακατασκευή υφίσταται η πλάγια περιοχή και κατά την επανέκθεση του πρώτου μέρους του opus 5: το πρώτο πλάγιο μόρφωμα επανέρχεται στην φα-ελάσσονα με τελείως νέες εξυφάνσεις στα μ. 262-277 και 278-293 (αντί των ανάλογων μ. 56-71 και 72-83 της εκθέσεως), ενώ και το δεύτερο μόρφωμα υφίσταται ορισμένες μεταβολές στο εσωτερικό του (συγκεκριμένα στα μ. 302-305) υπό την επίδραση του χαρακτηριστικού εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος (πρβλ. απεναντίας τα μ. 294-301 και 306-310a με τα μ. 92-99 και 104-108a). Παρ' όλα αυτά, η καταληκτική περιοχή επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσια στην συνέχεια (πρβλ. τα μ. 310-325 με τα μ. 108-123), με περιορισμένη ανακατασκευή μόνο των ύστατων χειρονομιών της (στα μ. 326-329, που υποκαθιστούν τα τελευταία μέτρα της εκθέσεως και χρησιμεύουν ως πέρασμα προς την coda). Τέλος, στην περίπτωση του εναρκτήριου μέρους του opus 44 παρατηρείται πλήρης αναδόμηση της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεσή της: το περιεχόμενο των "εσωτερικών" μ. 98-105 προτάσσεται στα μ. 293-300 εν είδει μεταβατικού περάσματος από την κύρια θεματική περιοχή προς την επανεμφάνιση της αρχικής ιδέας της πλάγιας περιοχής, η οποία μάλιστα όχι μόνον επαναδιατυπώνεται ακολούθως στην ρε-ελάσσονα και στην Ρε-μείζονα (στα μ. 301-308 και 309-322· πρβλ. περίπου τα μ. 76 κ.εξ.), αλλά και αναπτύσσεται περαιτέρω εκκινώντας από το περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος (στα μ. 323-332a & 332-339· πρβλ. περίπου τα μ. 84 κ.εξ. και έπειτα τα μ. 94 κ.εξ.) – σε πείσμα βεβαίως του Joseph (ό.π., σ. 469 και 487), ο οποίος επισημαίνει υπεραπλουστευτικά ως μόνη τονικότητα για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής την ρε-ελάσσονα! Για την εφαρμογή ανάλογων επανεκθεσιακών πρακτικών στο ρεπερτόριο της κλασσικής περιόδου, πρβλ. Hepokoski – Darcy (ό.π., σ. 233-234) και ιδίως Caplin (ό.π., σ. 171-173 και 174-177).

[42] Βλ. συγκεκριμένα opus 13, πρώτο μέρος: μ. 204-232 (πρβλ. και Joseph, ό.π., σ. 479 και 486)· opus 5, πρώτο μέρος: μ. 330-339, 340-348 και 349-352 (πρβλ. και Joseph, ό.π., σ. 479)· opus 14, πρώτο μέρος: μ. 324-339, 340-355 και 356-366 (πρβλ. εν προκειμένω: Joseph, ό.π., σ. 467, 479 και 480· Krummacher, ό.π., σ. 125)· opus 44, πρώτο μέρος: μ. 340-359 (με έναρξη από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας, Σι-ύφεση-μείζονα), 360-383 και 384-392 (πρβλ. και Joseph, ό.π., σ. 467 και 479-480).

τριμερή μορφή,[43] με επιπρόσθετη coda και ενίοτε εισαγωγή (στα opus 5 και opus 14). Ωστόσο, η έντονα παρατακτική λογική που επικρατεί στα δύο πρώτα κουαρτέττα ανατρέπεται σταδιακά στα δύο επόμενα προς την κατεύθυνση μιας αναπτυξιακής αλλά και θεματικής αφομοίωσης της μεσαίας ενότητος στην συνολική μορφή. Η απλούστερη δομική περίπτωση παρουσιάζεται στο αργό μέρος του δεύτερου κουαρτέττου, όπου η περιοδικά κατασκευασμένη πρώτη ενότητα επανέρχεται χωρίς δομικές διαφοροποιήσεις στην αρχική τονικότητα της Ντο-μείζονος, αφού προηγουμένως αντιπαρατεθεί σε αυτήν μία τριμερώς διαρθρωμένη ενότητα στην ομώνυμη ελάσσονα.[44] Κάπως πιο εξελιγμένη, από συνθετικής επόψεως, εμφανίζεται η σχέση μεταξύ των τριών ενοτήτων στο αργό μέρος του πρώτου κουαρτέττου: εκεί, η πρώτη και η δεύτερη ενότητα επικεντρώνονται τονικά στην Μι-ύφεση-μείζονα και στην σολ-ελάσσονα αντίστοιχα, ενώ η δομή τους είναι και στις δύο περιπτώσεις τριμερής, αν και στην δεύτερη εξ αυτών το τρίτο δομικό σκέλος τείνει απρόσμενα να προσλάβει ιδιαίτερα αναπτυξιακή υφή (από θεματικής και τονικής συνάμα πλευράς), αντί να αρκεσθεί σε μία τυπική λειτουργία επαναφοράς·[45] επιπλέον, και η τρίτη ενότητα αναδιατυπώνει εν συνεχεία το θεματικό περιεχόμενο της πρώτης σε νέα (διμερή) δομικά συμφραζόμενα.[46] Σε μία αρκετά παρεμφερή δομική σύλληψη, στο τρίτο κουαρτέττο συναντάμε και πάλι μία πρώτη τριμερή ενότητα στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία ανακατασκευάζεται στο τέλος σε πολύ πιο ευσύνοπτη μορφή·[47] εν τω μεταξύ,

[43] Πρβλ. Joseph, ό.π., σ. 463 και 464.

[44] Μετά την εισαγωγή των μ. 1-4, η πρώτη ενότητα παρουσιάζεται στα μ. 5-12 & 13-25 με την μορφή μιας ασύμμετρης κλειστής περιόδου στην Ντο-μείζονα. Η δεύτερη ενότητα εισάγεται απευθείας στην ντο-ελάσσονα με μία νέα θεματική ιδέα στα μ. 26-33, η οποία αποτελεί την αφετηρία και του μεσαίου αντιθετικού τμήματος των μ. 34-49, πριν την "αποθεωτική" επαναφορά των μ. 50-59, όπου η ιδέα των μ. 26 κ.εξ. συνοδεύεται πλέον από εμφαντικές φιγούρες τριήχων ογδόων, οι οποίες μάλιστα παραμένουν στο προσκήνιο ακόμη και κατά την διάρκεια του πρώτου ημίσεως της τρίτης και τελευταίας μακροδομικής ενότητος (πρβλ. τα μ. 60-80 με τα μ. 5-25· βλ. προσέτι Fournier, ό.π., σ. 215), ενώ δεν απουσιάζουν ούτε από την coda των μ. 81-96 (στην οποίαν εστιάζει αποκλειστικά την προσοχή του ο Joseph, ό.π., σ. 478-479).

[45] Το πρώτο τμήμα της μεσαίας ενότητος παρουσιάζει δύο φορές την βασική μελωδική του ιδέα, με πτωτικές καταλήξεις στην σολ-ελάσσονα και στην Ρε-μείζονα, στα μ. 28-36a και 36-45a, αντίστοιχα. Έπειτα δε από ένα αλυσιδωτό μεσαίο αντιθετικό τμήμα στα μ. 45-52a και 52-59a, το τρίτο δομικό τμήμα επαναφέρει μεν την αρχική ιδέα, αλλά υπό μία σαφώς αναπτυξιακή προοπτική, όπως μαρτυρούν η διαρκής μετατροπική ρευστότητα και η προϊούσα αποσπασματοποίηση που λαμβάνουν εδώ χώραν μέχρι την τελική επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος του μέρους: ρε-ελάσσονα στα μ. 59-62 & 63-64, λα-ελάσσονα στα μ. 65-68 & 69-70, Μι-μείζονα αλλά και μι-ελάσσονα στα μ. 71-74 / 75-78, δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος και εν τέλει της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 79-82 / 83-86 & 87-90 και 91-94.

[46] Από την συμμετρική τριμερή διάρθρωση της πρώτης ενότητος (μ. 1-8: μετατροπική φράση από την Μι-ύφεση- προς την Σι-ύφεση-μείζονα· μ. 9-16: μεσαίο αντιθετικό τμήμα· μ. 17-24: επαναφορά της αρχικής ιδέας με πτωτική αποπεράτωση στην Μι-ύφεση-μείζονα· μ. 24-27: επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα) προκύπτει μία εξίσου συμμετρική και ανάλογης εκτάσεως *διμερής* κατασκευή στην τρίτη μακροδομική ενότητα του μέρους: η – ρυθμικά ανανεωμένη στην συνοδεία της – αρχική φράση διευρύνεται εσωτερικά και καθίσταται δωδεκάμετρη (πρβλ. τα μ. 95-100 & 105b-106 με τα μ. 1-8, πέραν των εμβόλιμων μ. 101-105a), ενώ το περιεχόμενο του ενδιάμεσου τμήματος της πρώτης ενότητος επεκτείνεται τώρα σε ένα αυτοτελές δεύτερο και τελευταίο δομικό τμήμα, εκτάσεως επίσης 12 μέτρων, που ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. τα μ. 107-112 με τα μ. 9-14, πριν από τα επιπρόσθετα μ. 113-118)! Μία ιδιαίτερα εκφραστική coda, εξ άλλου, φέρει σε πέρας το αργό αυτό μέρος στα μ. 119-130. Ο Joseph (ό.π., σ. 477 και 486) επισημαίνει ομοίως τις εμβόλιμες προσθήκες μέτρων στην τρίτη ενότητα, αποτυγχάνοντας όμως να ερμηνεύσει τον καίριο ρόλο τους στην απόλυτα ισορροπημένη αναδόμηση των αρχικών θεματικών περιεχομένων του εν λόγω μέρους.

[47] Η τριμερής διάρθρωση της πρώτης ενότητος χαρακτηρίζεται εν προκειμένω από δύο ιδιοτυπίες: αφ' ενός, η εναρκτήρια μετατροπική φράση (των μ. 9-17a, με πορεία από την Μι-ύφεση- προς την Σι-

έχει μεσολαβήσει μία δεύτερη ενότητα με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν περισσότερο σε μία ελεύθερη αναπτυξιακή δομική οντότητα, στην βάση αδρομερών θεματικών αναφορών στο υλικό της πρώτης ενότητος και θέτοντας στο επίκεντρο την τονικότητα της Ντο-μείζονος.[48] Αυτή η εμφανώς αναπτυξιακή προσέγγιση υιοθετείται κατόπιν – αλλά και ενισχύεται ακόμη περισσότερο – στο αργό μέρος του τέταρτου κουαρτέττου, όπου ολόκληρη η μεσαία ενότητα αφιερώνεται πλέον στην ανάπτυξη του βασικού θεματικού υλικού της (διμερούς) πρώτης ενότητος, προτού το ίδιο επανέλθει σε πιο ευσύνοπτη μορφή και στην τρίτη και τελευταία ενότητα· αξιοπρόσεκτη εξ άλλου είναι η τονική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο εξωτερικών ενοτήτων, στον βαθμό που οι βασικές πτωτικές καταλήξεις στην Σι- και στην Σολ-μείζονα της πρώτης ενότητος αναδιατυπώνονται άπαξ στην τρίτη, σε μεταφορά στην "σκιώδη" τονικότητα αναφοράς της Ντο-μείζονος.[49]

Σε ό,τι αφορά τα τρίτα μέρη των εξεταζόμενων έργων, μπορεί σε γενικές γραμμές να παρατηρηθεί η σταδιακή υποχώρηση από την αφετηριακή da capo οργάνωση του παραδοσιακού scherzo προς την επικράτηση μιας συνεκτικότερης τριμερούς μορφής, η οποία δεν διαφέρει επί της ουσίας από την αντίστοιχη αναπτυξιακού τύπου μορφολογική κατασκευή που επισημάνθηκε και στα αργά μέρη των τελευταίων

ύφεση-μείζονα) και η ελάχιστα εκτενέστερη επαναφορά της στα μ. 41-51a (η οποία ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα και ακολουθείται στα μ. 51-52 από ένα σύντομο πέρασμα προς την επόμενη μακροδομική ενότητα) πλαισιώνουν ένα κατά πολύ μεγαλύτερό τους ενδιάμεσο δομικό τμήμα (μ. 17-40), το οποίο τίθεται στο επίκεντρο της προσοχής με την πληθωρική μετατροπική του πορεία, την ενδελεχή ανάπτυξη του θεματικού του υλικού, αλλά και την εντυπωσιακή δυναμική και εκφραστική κορύφωση που χαρακτηρίζει την απόληξή του (θεωρούμε πάντως ιδιαίτερα εξεζητημένη την αναγωγή των μ. 33 κ.εξ. στο περιεχόμενο της οκτάμετρης εισαγωγής που προτείνει ο Joseph, ό.π., σ. 478)· αφ' ετέρου, το μεσαίο αυτό τμήμα καταλήγει τονικά στην ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα, γεγονός που μειώνει δραστικά την αρμονική επενέργεια του τρίτου τμήματος που εισάγεται αμέσως μετά. Απεναντίας, η διμερής δομική συγκρότηση της τρίτης ενότητος του μέρους παρέχει πολύ μεγαλύτερο βαθμό συνοχής στην αναδιατύπωση των περιεχομένων της πρώτης ενότητος (πρβλ. τα μ. 89-97a με τα μ. 9-17a, καθώς και τα μ. 97-104 και 109-113a με τα μ. 17-24 και 47-51a· αναντίστοιχα είναι μόνο τα μ. 105-108), εξαλείφοντας παράλληλα όλα τα προαναφερθέντα δομικά και αρμονικά προβλήματα (προφανώς δεν μπορούμε να συμμερισθούμε την αναφορά του Fournier, ό.π., σ. 215, σε δύο «εξωτερικές ενότητες που είναι εξίσου τριμερείς»). Αξιοπρόσεκτη, τέλος, είναι η προσθήκη των συνοδευτικών αραβουργημάτων τριήχων ογδόων στα δύο βιολιά από την έναρξη και μέχρι ένα προκεχωρημένο σημείο της τρίτης ενότητος (αδιάλειπτα έως το μ. 99 και σποραδικά μέχρι το μ. 103), καθώς παραπέμπει στα ανάλογα υφολογικά συμφραζόμενα που είχαν νωρίτερα εφαρμοσθεί και στο αργό μέρος του δεύτερου κουαρτέττου.

[48] Εδώ μπορούν ειδικότερα να διακριθούν τρία αλλεπάλληλα τμήματα (στα μ. 53-60, 61-72 και 73-88), με τονική αφετηρία από την Ντο-μείζονα αλλά και επιστροφή σε αυτήν στο απόγειο της ρυθμικής και δυναμικής ενέργειας όλης της προηγούμενης αναπτυξιακής πορείας (μ. 73 κ.εξ.). Το μέρος πλαισιώνεται επίσης από μία – εξόχως ενδιαφέρουσα αρμονικά – εισαγωγή (Andante sostenuto, μ. 1-8) καθώς και από μία σύντομη coda (μ. 113-125). Πρβλ. εν προκειμένω τις σχετικές επισημάνσεις των Simpson (ό.π., σ. 146), Joseph (ό.π., σ. 464-466) και Fournier (ό.π., σ. 215).

[49] Το αργό αυτό μέρος ανοίγει με την παρουσίαση ενός θεματικού συμπλέγματος αποτελούμενου από δύο διακριτά μορφώματα – το πρώτο εν είδει τροπικά εναρμονισμένου χορικού (στα μ. 1-6), όπως άλλωστε επιτάσσει και η ένδειξη "con sentimento religioso" (πρβλ. περαιτέρω: Simpson, ό.π., σ. 147· Joseph, ό.π., σ. 470· Krummacher, ό.π., σ. 126· Fournier, ό.π., σ. 216), και το δεύτερο με μεγαλύτερη ρυθμική ροή, που συνεχίζεται ακόμη και μετά την πραγματοποίηση μίας πτώσεως στην Σι-μείζονα (στα μ. 7-12) – τα οποία ακολούθως εξυφαίνονται σε μεγαλύτερη έκταση (στα μ. 13-23 και 24-35) μέχρι την οριστική πτωτική κατάληξη της πρώτης ενότητος στην Σολ-μείζονα. Η δεύτερη ενότητα, κατόπιν, απομονώνει χαρακτηριστικά μοτίβα της προηγούμενης και τα αναπτύσσει ποικιλοτρόπως σε μεγάλη έκταση στα μ. 36-41, 42-50, 51-57, 58-64 και 65-71 (πρβλ. Simpson, ό.π., σ. 147, αλλά και Joseph, ό.π., σ. 470 και 478), ενώ η συνεπτυγμένη επαναφορά του αρχικού θεματικού συμπλέγματος στα μ. 72-77 (πρβλ. μ. 1-6) & 78-82 & 83-90 (πρβλ. μ. 28-35) καταλήγει εν τέλει σε πτώση στην Ντο-μείζονα, η οποία προεκτείνεται περαιτέρω και στην σύντομη coda των μ. 91-98.

κουαρτέττων του Nielsen.[50] Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κουαρτέττο κάνουν διαδοχικά την εμφάνισή τους ένα αυτοτελές τριμερές scherzo στην ντο-ελάσσονα και ένα σχεδόν εξίσου αυτοτελές τριμερές trio στην Σολ-μείζονα, προτού ένα συνδετικό πέρασμα οδηγήσει στην υπόδειξη για την da capo επαναφορά του scherzo με την επιβεβλημένη πλέον σε αυτό προσθήκη και μίας σύντομης coda, η οποία εν προκειμένω αναπολεί νοσταλγικά το trio.[51] Η ίδια πρακτική αναπαράγεται κατόπιν και στα δύο επόμενα κουαρτέττα εγχόρδων, αν και με την διαφορά ότι εδώ τόσο το scherzo – που εφ' εξής επανέρχεται πλήρως καταγεγραμμένο – όσο και το trio δεν δηλώνονται πλέον ρητά ως τέτοια. Στο δεύτερο κουαρτέττο, ειδικότερα, αμφότερα το scherzo και το trio είναι τριμερή και επιπλέον βρίσκονται στην ίδια τονική σχέση μεταξύ τους όπως και στο προηγούμενο έργο (φα-ελάσσονα έναντι Ντο-μείζονος), ενώ κατά την επαναφορά του το scherzo διαφοροποιείται και πάλι μόνον ως προς την κατάληξή του, αποβλέποντας έτσι στην αμεσότερη σύνδεσή του με την coda που ακολουθεί.[52] Κατά τον ίδιο τρόπο εναλλάσσονται οι επιμέρους ενότητες και στο τρίτο μέρος του τρίτου κουαρτέττου, όπου μάλιστα οι βασικές τους τονικότητες (της Ντο-μείζονος και της λα-ελάσσονος, αντίστοιχα) παρουσιάζουν ακόμη πιο στενή συγγένεια η μία προς την άλλη· εντούτοις, ο χαρακτήρας της διμερούς πρώτης ενότητος (Allegretto pastorale) παραπέμπει πλέον περισσότερο σε δίσημο "ποιμενικό χορό" παρά σε scherzo,[53] ενώ εξαιρετικό ενδιαφέρον

[50] Ο Joseph (ό.π., σ. 463, 464 και 469-470), απεναντίας, υπάγει συλλήβδην τα τρίτα μέρη των κουαρτέττων εγχόρδων του Nielsen στην παραδοσιακή αλληλουχία scherzo – trio.

[51] Το τριμερές μη μετατροπικό scherzo στην ντο-ελάσσονα εκτείνεται στα μ. 1-12 & 13-20 (πρώτη ενότητα, με κατάληξη στην τονική), 21-48 (μεσαία αντιθετική ενότητα) και 49-60 (πρβλ. μ. 1-12) & 61-68 (επαναφορά με διαφοροποιημένη κατάληξη στην τονική)· ακολουθεί ένα περισσότερο λαϊκότροπου ύφους (πρβλ. ειδικά επ' αυτού: Smaczny, ό.π., σ. 275· Krummacher, ό.π., σ. 125· Fournier, ό.π., σ. 214) trio στην Σολ-μείζονα – το οποίο πάντως βασίζεται σε παρόμοιες δομικές προδιαγραφές με το scherzo – στα μ. 69-84, 85-104 και 105-118 (πρβλ. μ. 71-84), ενώ το συνδετικό πέρασμα των μ. 119-130 προετοιμάζει κατόπιν την επαναφορά των πρώτων 64 μέτρων του scherzo ("da capo" τα μ. 1-60 και καταγεγραμμένα τα μ. 61-64 στα μ. 131-134 της παρτιτούρας), που απομένει χωρίς τελική πτώση, προκειμένου να οδηγήσει απευθείας στην coda των μ. 135-151, όπου γίνονται αναδρομές σε μία μελωδική ιδέα από το μέσον του trio (πρβλ. συγκεκριμένα τα μ. 89-92). Για την εδώ αναφερόμενη τυπολογία των μορφών του μενουέττου / scherzo, βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn", 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. 157-171.

[52] Στο τριμερές μετατροπικό αλλά μη σονατοειδές scherzo – βλ. μ. 1-8 & 9-16 (μετατροπική περίοδος, από την φα-ελάσσονα προς την Ντο-μείζονα), 17-64 (μεγάλη αναπτυξιακή μεσαία ενότητα) και 65-76 (πρβλ. μ. 1-12) & 77-80 (επαναφορά με κατάληξη στην φα-ελάσσονα) – αντιπαρατίθεται ένα τριμερές σονατοειδές trio με περισσότερο φολκλορικά χαρακτηριστικά (πρβλ. ειδικότερα επ' αυτού: Simpson, ό.π., σ. 145· Fournier, ό.π., σ. 215): μ. 81-84 & 85-94 (εισαγωγή και μετατροπική φράση από την Ντο- προς την Σολ-μείζονα), μ. 95-118 (μεσαία αναπτυξιακή ενότητα), μ. 119-130 (επαναφορά των μ. 83-94 με την απαραίτητη τονική αναπροσαρμογή στην κατάληξή τους), προσέτι δε μ. 131-138 (συνδετικό πέρασμα). Ακολουθεί η επαναφορά των πρώτων 74 μέτρων του scherzo στα μ. 139-212 της παρτιτούρας, ενώ με την αναπάντεχη ρυθμική επιβράδυνση και την μετατροπή της τελικής του φράσεως σε συνδετικό πέρασμα στα μ. 213-220 προετοιμάζεται η είσοδος της coda των μ. 221-252, όπου επιλεγμένα μοτίβα του scherzo μετασχηματίζονται σε αλλεπάλληλα καταληκτικά μορφώματα.

[53] Οι δύο ενότητες ξεκινούν πανομοιότυπα, με μία οκτάμετρη φράση που καταλήγει στην δεσπόζουσα αλλά και με την άμεση επαναφορά της αρχικής της ιδέας (δηλαδή κατά τις προδιαγραφές μιας τυπικής περιόδου) στα μ. 1-8 & 9-12 και, αντίστοιχα, στα μ. 29-36 & 37-40· εντούτοις, η εξέλιξη που ακολουθεί τόσο στα μ. 13-28 όσο και στα μ. 41-52 & 53-73, όπου το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό υπόκειται σε ενδελεχή καινοφανή ανάπτυξη μέχρις ότου καταλήξει στην δεσπόζουσα ή στην τονική, αντίστοιχα, της Ντο-μείζονος, φανερώνει την σταδιακή μετάλλαξη της αρχικής οιονεί περιοδικής δομής σε δύο πιο σύνθετες δομικές οντότητες, οι οποίες εν τέλει συγκροτούν από κοινού μία διμερή μη μετατροπική μορφή μενουέττου. Η επαναφορά του Allegretto pastorale μετά το "trio" είναι αρκετά πιστή (πρβλ. τα μ. 219-262 και 271-278 με τα μ. 1-44 και 49-56), αν εξαιρέσει κανείς την μικρή εσωτερική διεύρυνση

προσλαμβάνει και η έμμεση αναδρομή σε μία χαρακτηριστική λυρική ιδέα της πλάγιας περιοχής του πρώτου μέρους, η οποία εισάγεται στην πορεία του μεσαίου τμήματος του τριμερούς "trio" (Presto), διευρύνοντας παράλληλα εντυπωσιακά την έκτασή του.[54] Εάν ωστόσο στο τρίτο κουαρτέττο τίθεται ακόμη εν αμφιβόλω κυρίως η φύση του scherzo παρά η ίδια η μορφή του (όπως ίσως υποδηλώνει εδώ η παντελής απουσία των τυπικών ενδείξεων επανάληψης, σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα έργα), στο τέταρτο κουαρτέττο αυτή αίρεται πλέον ολότελα, από κοινού και με τις χαρακτηριστικές δομικές προδιαγραφές που η παράδοση επιτάσσει για ένα τέτοιο μέρος! Στην πραγματικότητα, το τρίτο μέρος του opus 44, Allegretto moderato ed innocente, ουδόλως πια θυμίζει – τόσο από υφολογικής όσο και από μορφολογικής πλευράς – ένα παραδοσιακό scherzo με trio, αφού έχει μεταλλαχθεί σε ένα "κομμάτι χαρακτήρος", εν είδει intermezzo[55] και σε τριμερή μορφή, με αναπτυξιακή δεύτερη ενότητα (βασισμένη εν μέρει σε μοτίβα της πρώτης) αλλά και με μία αρκετά πιστή επαναφορά του αρχικού θεματικού συμπλέγματος που εν τέλει εξελίσσεται σε coda.[56]

Ας περάσουμε τώρα και στα γοργά τελικά μέρη των κουαρτέττων, στα οποία ο συνθέτης καταγίνεται προνομιακά με την μορφή της τριμερούς σονάτας,[57] δηλαδή – κατά έναν μάλλον παράδοξο τρόπο – σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι στα εναρκτήρια μέρη. Επιπλέον, παρατηρούμε μιαν αξιοσημείωτη πορεία από σχετικά αποδομητικές και κυκλικά ανατρέχουσες σε προηγούμενα μέρη περιπτώσεις εφαρμογής της μορφής αυτής προς έναν τύπο δομικώς κανονιστικού και απολύτως αυτόνομου καταληκτικού μέρους. Ξεκινώντας λοιπόν με το Finale: Allegro (inquieto)

που λαμβάνει χώραν στα μ. 263-270 καθώς και την – μάλλον αναμενόμενη με βάση την εμπειρία των δύο προηγούμενων κουαρτέττων – περικοπή των καταληκτικών του μέτρων, προκειμένου να ακολουθήσει απευθείας η coda του μέρους, με τις συνδυαστικές της αναδρομές στο Allegretto pastorale αλλά και στο "trio", στα εναπομείναντα μ. 279-294 και 295-313.

[54] Πρόκειται για ένα τριμερές σονατοειδές "trio", του οποίου η μετατροπική πρώτη ενότητα εκτίθεται στα μ. 74-89 (με πορεία από την λα- προς την μι-ελάσσονα) και επαναλαμβάνεται άμεσα στα μ. 90-105, ενώ επανεκτίθεται πολύ αργότερα, σε μεταφορά από την υποδεσπόζουσα προς την τονική της λα-ελάσσονος, στα μ. 182-197 (ακολουθεί δε συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του Allegretto pastorale στα μ. 198-218). Εν τω μεταξύ, στα μ. 106-121 έχει ξεκινήσει φυσιολογικά την πορεία της μία ενδιάμεση ενότητα ανάπτυξης του μοτιβικού υλικού του "trio", η οποία όμως εν συνεχεία ανανεώνει κάπως αναπάντεχα το θεματικό της απόθεμα, παραφράζοντας την λυρική μελωδική ιδέα των μ. 56-59 / 60-63 του πρώτου μέρους του κουαρτέττου στα μ. 122-129 (πρώτο βιολί) και 130-137a (τσέλλο), και αναπτύσσοντάς την επί μακρόν στα μετέπειτα μ. 137-175, λίγο προτού προετοιμασθεί με πολύ εμφαντικό τρόπο στα μ. 176-181 η επαναφορά της αρχικής ιδέας του "trio".

[55] Η εξέλιξη αυτή παρατηρείται γενικότερα σε μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του 19ου αιώνος και δη σε εμβληματικά έργα της περιόδου του ύστερου ρομαντισμού, όπως π.χ. στις συμφωνίες του Brahms. Εξ άλλου, ο Hamburger (ό.π., σ. 28) συσχετίζει άμεσα το Allegretto pastorale του τρίτου κουαρτέττου εγχόρδων του Nielsen με τον τύπο του «πιο ανάλαφρου scherzo του Brahms», ενώ ο Simpson (ό.π., σ. 147) χαρακτηρίζει το Allegretto moderato ed innocente του τέταρτου κουαρτέττου του Nielsen ως «ένα γοητευτικά *ξεχωριστό* κομμάτι, το οποίο κυλάει ως επί το πλείστον ήρεμα αλλά με ξαφνικές εξάρσεις χιούμορ» (η υπογράμμιση δική μας).

[56] Η πρώτη ενότητα του μέρους έχει τριμερή διάρθρωση και εκτείνεται στα μ. 1-10 (στην λα-ελάσσονα), 11-20 (στην Ντο-μείζονα) και 21-28 (με πορεία από την λα-ελάσσονα προς την Σι-μείζονα). Πολλά χαρακτηριστικά μοτίβα της αξιοποιούνται κατόπιν ως υλικό προς ανάπτυξη ή ως απλές συνοδευτικές φιγούρες στην δεύτερη μακροδομική ενότητα, όπου ειδικότερα διακρίνονται δύο μεγάλα τμήματα, στα μ. 29-52 και 53-89, με τονική αφετηρία την Σι- και την Φα-μείζονα, αντίστοιχα. Από εκεί και ύστερα, η επαναφορά των δύο πρώτων τμημάτων του αρχικού θεματικού συμπλέγματος δεν γνωρίζει μεταβολές στα μ. 90-109 (πρβλ. τα μ. 1-20), όμως το τρίτο δομικό του τμήμα συρρικνώνεται και μένει αρμονικώς ανοικτό στα μ. 110-114, προκειμένου να παραχωρήσει ουσιαστικά την θέση του στην coda των μ. 115-140.

[57] Πρβλ. Joseph, ό.π., σ. 463 και 467. Απεναντίας, η επίκληση του Fournier (ό.π., σ. 215) στην μεικτή μορφή ρόντο-σονάτας για το τελικό μέρος του δεύτερου κουαρτέττου του Nielsen οφείλει να απορριφθεί ως άστοχη.

του πρώτου κουαρτέττου, σίγουρα δεν έχουμε να παρατηρήσουμε κάτι αξιοσημείωτο σε σχέση με την οργάνωση των δύο πρώτων μακροδομικών του ενοτήτων: η έκθεση κινείται τυπικά από την αρχική ελάσσονα τονικότητα προς την μείζονα σχετική της, όπως ακριβώς συνέβαινε και στο πρώτο μέρος του ιδίου έργου, με το οποίο το τελικό αυτό μέρος μοιράζεται και άλλες κοινές προδιαγραφές καθώς και μία έμμεση μοτιβική συνάφεια,[58] ενώ η επεξεργασία δίνει κατόπιν ιδιαίτερη έμφαση στην συνδυαστική ανάπτυξη μοτίβων από την μετάβαση και την πλάγια περιοχή.[59] Ακολούθως, το κύριο θέμα επανεκτίθεται μέχρι ενός σημείου,[60] όμως η συνέχεια είναι τελείως αναπάντεχη, διότι στην θέση όλων των άλλων τμημάτων της εκθέσεως κάνει την εμφάνισή της απευθείας μία coda εν είδει σύνοψης (ενός "résumé", όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συνθέτης επί της παρτιτούρας) κάμποσων εκ των βασικών θεματικών ιδεών όλου του έργου! Συγκεκριμένα, μετά τον αντιστικτικό συνδυασμό των κυρίων ιδεών του πρώτου, του τρίτου και εν συνεχεία του τέταρτου μέρους, γίνεται ακόμη και μία αναδρομή στο "απολεσθέν" κατά την επανέκθεση πλάγιο θέμα του τελικού μέρους, πάντοτε σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα και πλέον στην ομώνυμη της τονικότητος αναφοράς, Σολ-μείζονα, στην οποία τελικά έρχεται να προσαρμοσθεί κατά την ύστατη ανάκλησή του και το αρχικό θέμα του πρώτου μέρους, επισφραγίζοντας την κυκλική σύλληψη του συνολικού έργου.[61]

[58] Το κύριο θέμα εκτίθεται στην σολ-ελάσσονα στα μ. 1-8 & 9-20, έχοντας δομή περιόδου (παρά την αρμονική "έκθλιψη" στην τελική της πτώση, που επικαλύπτεται με την έναρξη της μεταβάσεως στην θέση του μ. 21). Η εκτενής μετάβαση που ακολουθεί στα μ. 21-36 και 37-58 προετοιμάζει την έλευση της πλάγιας περιοχής τόσο σε τονικό όσο και σε μοτιβικό επίπεδο, χάρη στο χαρακτηριστικό σχήμα με τα ζεύγη επαναλαμβανόμενων ογδόων της επερχόμενης πλάγιας θεματικής ιδέας, το οποίο μάλιστα ανάγεται στην αντίστοιχη φιγούρα του μ. 2 του πρώτου μέρους του κουαρτέττου. Όπως και στο εναρκτήριο μέρος, εξ άλλου, η πλάγια περιοχή του τελικού αυτού μέρους οργανώνεται σε τριμερή δομή στα μ. 59-73a, 73-88 και 89-105a, ενώ την επικυρωτική πτώση της Σι-ύφεση-μείζονος διαδέχονται πρώτα ένα καταληκτικό τμήμα (στα μ. 105-128), το οποίο ανατρέχει μοτιβικά στο κύριο θέμα, και έπειτα ένα συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία (στα μ. 129-136).

[59] Εναλλάσσοντας είτε συνδυάζοντας αντιστικτικά τα επικεφαλής μοτίβα της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος της εκθέσεως, η επεξεργασία διέρχεται από κάμποσα νέα τονικά κέντρα (Σολ-ύφεση-μείζονα, σι-ελάσσονα, Ρε-μείζονα, Φα-μείζονα και ντο-ελάσσονα) στα μ. 137-158, 159-170, 171-190 και 191-214, προτού στραφεί και πάλι προς την αρχική τονικότητα της σολ-ελάσσονος.

[60] Μετά την έναρξη της δεύτερης φράσεως της αρχικής περιόδου (πρβλ. τα μ. 215-226 με τα μ. 1-12), το υλικό του κυρίου θέματος υπόκειται πλέον σε νέα ανάπτυξη στα μ. 227-238 και εν τέλει μεταμορφώνεται ρυθμικά στα μ. 239-248 παραπέμποντας εφ' εξής στο scherzo (τρίτο μέρος), ενόσω αρμονικά καταλήγει στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος.

[61] Πιο αναλυτικά, στα μ. 249-256 το τσέλλο παραθέτει στην σολ-ελάσσονα το εναρκτήριο τετράμετρο του πρώτου μέρους σε συνδυασμό με πολλαπλές μιμητικές εισόδους της αρχικής ιδέας του τρίτου μέρους στα δύο βιολιά, ενώ στα μ. 257-272 προστίθενται αναφορές στην κεφαλή του κυρίου θέματος καθώς και σε παράγωγα του μεταβατικού υλικού από την επεξεργασία του τελικού μέρους (πρβλ. ειδικότερα τα μ. 179-182 με τα μ. 259-262 και τα μ. 265-268 / 269-272 με τα μ. 153-156) υπό την διαρκή συνοδεία των εναρκτήριων ρυθμικών μοτίβων του πρώτου αλλά και του τρίτου μέρους. Τα ίδια ρυθμικά μοτίβα παραμένουν προσέτι στις συνοδευτικές γραμμές του τσέλλου και της βιόλας όταν στα μ. 273-282 (Animato) η αρχική ελάσσονα τονικότητα παραχωρεί οριστικά την θέση της στην ομώνυμη Σολ-μείζονα και η πλάγια θεματική ιδέα του τέταρτου μέρους ανακαλείται πανηγυρικά από τα δύο βιολιά. Ακολούθως, στα μ. 283-300 επανέρχεται για να εξυφανθεί περαιτέρω το αντιστικτικό σύμπλεγμα των μ. 179-190 της επεξεργασίας, έχοντας επιπλέον εμπλουτισθεί και με τις σαφείς αναδρομές της βιόλας στο επικεφαλής ρυθμικό μοτίβο του τρίτου μέρους, προτού ως επιστέγασμα της συνολικής σύνθεσης λάβει χώραν η τελική αναδρομή στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους στα μ. 301-308 του τελικού μέρους και προεκταθεί με ενθουσιώδεις συγχορδίες σε όλο το ηχητικό φάσμα στα μ. 309-323 (Allegro molto). Πρβλ. τις πολύ αδρομερείς συναφείς επισημάνσεις των Joseph (ό.π., σ. 467), Krummacher (ό.π., σ. 125) και Fournier (ό.π., σ. 214)· όλως περιέργως, εξ άλλου, ο Smaczny (ό.π., σ. 275) διατείνεται ότι το τελικό αυτό μέρος είναι το συμβατικότερο εκ των τεσσάρων του πρώτου κουαρτέττου του Nielsen!

Η παράλειψη του πλαγίου θέματος από την επανέκθεση[62] δεν αφορά μόνο την παραπάνω περίπτωση, αλλά και αυτήν του τελικού μέρους του επόμενου κουαρτέττου, opus 5. Ο λόγος όμως γι' αυτήν την τακτική δύναται εν προκειμένω να αναζητηθεί στην ιδιοτυπία της εμφάνισης της πλάγιας περιοχής στην έκθεση ήδη στην ομώνυμη τονικότητα της Φα-μείζονος, σε μία κατά τα άλλα πολύ τυπικά οργανωμένη (καθώς και επαναλαμβανόμενη, ως είθισται) πρώτη μακροδομική ενότητα![63] Άλλο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του τελικού αυτού μέρους του δεύτερου κουαρτέττου έγκειται στις συνεχείς μεταμορφώσεις που υφίσταται μία παράγωγη θεματική ιδέα σε όλη σχεδόν την έκταση της επεξεργασίας.[64] Αλλά και στην επανέκθεση, όπου η "υποχρέωση" της τονικής επαναφοράς του πλαγίου θέματος ούτως ή άλλως δεν υφίσταται, ο συνθέτης προσθέτει ένα νέο θέμα στο σημείο που αντιστοιχεί στην μετάβαση της εκθέσεως, το οποίο βρίσκει τελικά το επιστέγασμά του στην δαιμονιώδη coda του μέρους αυτού, όπου γνωρίζει νέες μεταμορφώσεις και μάλιστα σε συνδυασμό με μεταπλάσεις του κυρίου θέματος.[65] Καθίσταται επομένως σαφές ότι, σε αντίθεση με το πρώτο κουαρτέττο, στο δεύτερο η κορύφωση του συνολικού έργου δεν επιτυγχάνεται με την μέθοδο των εμφαντικών κυκλικών αναδρομών του τελικού μέρους στα προηγούμενα,[66] αλλά με την συνεχή μεταμόρφωση των δικών του θεματικών ιδεών.

Ελάχιστη, προσέτι, είναι η αναφορικότητα του τελικού μέρους του τρίτου κουαρτέττου προς το εναρκτήριο μέρος του ιδίου έργου, καθώς περιορίζεται επί της ουσίας σε ορισμένες ομοιότητες στην έναρξη και στην κατάληξη των κυρίων θεμάτων των δύο εξωτερικών του μερών,[67] παράγωγα των οποίων μονοπωλούν επίσης την coda

[62] Αναφορικά με αυτήν την εξόχως αποδομητική πρακτική στην τριμερή μορφή σονάτας, πρβλ. επίσης γενικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 247-249.

[63] Το κύριο θέμα, σε δομή ασύμμετρης περιόδου στην φα-ελάσσονα (μ. 1-8 & 9-28a), παρέχει την θέση του αλλά και το υλικό του στην ακόλουθη μετάβαση των μ. 28-41, που καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητος, προετοιμάζοντας έτσι την είσοδο του πλαγίου θέματος στην Φα-μείζονα· το τελευταίο συνίσταται σε τρία τμήματα, στα μ. 42-53, 54-63 και 64-75, ενώ η έκθεση ολοκληρώνεται κατόπιν τούτου με μία διακριτή θεματικά κατακλείδα στα μ. 76-78 & 79bis-87bis.

[64] Έπειτα από την μετάπλαση του καταληκτικού υλικού της εκθέσεως σε εισαγωγικό πέρασμα προς την λα-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 79-85, η επεξεργασία αναπτύσσει συνδυαστικά στοιχεία από το καταληκτικό και από το πλάγιο θεματικό υλικό, παράγοντας στα μ. 86-97 μία νέα ιδέα που στρέφεται προς την Σι-μείζονα. Στην συνέχεια, η παράγωγη αυτή ιδέα παραλλάσσεται αφ' ενός μεν στην μι-ελάσσονα, αφομοιώνοντας και το παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος στα μ. 98-107, και αφ' ετέρου στην λα-ελάσσονα, σε μία νέα ήπια λυρική εκδοχή της που εξυφαίνεται επί μακρόν στα μ. 108-119 και 120-127, μέχρι την έλευση ενός συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση στα μ. 128-143, με μοτιβικές αναφορές στο κύριο θέμα αλλά και στην κατακλείδα.

[65] Το κύριο θέμα επανεκτίθεται εξελισσόμενο τελείως διαφορετικά μετά την επαναφορά της επικεφαλής του ιδέας (πρβλ. τα μ. 144-147 με τα μ. 1-4), αναπτύσσοντας στα μ. 148-160a ένα δευτερεύον μοτίβο του (πρβλ. τα μ. 19 και 21) μέχρι την πραγματοποίηση μίας νέας τέλειας πτώσεως στην φα-ελάσσονα. Στην συνέχεια, με μοτίβα από την κατακλείδα αλλά και από την μετάβαση της εκθέσεως παράγεται ένα νέο θέμα στην αρχική τονικότητα (στα μ. 160-173 & 174-183), το οποίο εξυφαίνεται περαιτέρω μέχρι το τέλος της επανεκθέσεως, παρεκκλίνοντας μάλιστα για ένα διάστημα ακόμη και προς το απόμακρο περιβάλλον της Μι-μείζονος, προτού φθάσει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος (στα μ. 184-205 και 206-213, αντίστοιχα). Έτσι, η coda εισέρχεται κατόπιν στην φα-ελάσσονα με μία νέα μεταμόρφωση του προηγούμενου θέματος της επανεκθέσεως στα μ. 214-237 (Allegro molto) και δη υπό την παροδική συνοδεία ενός ρυθμικού παραλλάγματος της κεφαλής του κυρίου θέματος στις εσωτερικές φωνές, ενώ περαιτέρω καταληκτικές μεταπλάσεις του δεδομένου υλικού οδηγούν το έργο στο γεμάτο απόγνωση κλείσιμό του (Presto) στα μ. 238-245 / 246-253, 254-262 και 263-274 (πρβλ. εν προκειμένω και τις όχι ιδιαίτερα διαφωτιστικές επισημάνσεις τόσο του Joseph, ό.π., σ. 468, όσο και του Fournier, ό.π., σ. 215).

[66] Πρβλ. εν προκειμένω και Krummacher, ό.π., σ. 125.

[67] Πρβλ. την εναρκτήρια κατιούσα ρυθμικομελωδική χειρονομία του πρώτου βιολιού (από το σι-ύφεση προς το μι-ύφεση) σε αμφότερα τα εξωτερικά μέρη του κουαρτέττου, καθώς επίσης τον τρόπο με τον οποίο μία αλληλουχία από τονισμένους φθόγγους της ιδίας ρυθμικής αξίας – ογδόων στην μία

του τελικού του μέρους.[68] Κατά τα λοιπά, το τέταρτο αυτό μέρος ακολουθεί τις συνήθεις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας, όπως και τα εναρκτήρια μέρη των δύο πρώτων κουαρτέττων του Nielsen. Το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του έγκειται στην σταδιακή προσέγγιση της δευτερεύουσας τονικότητος κατά το δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως, γεγονός βέβαια που δεν αφήνει κατόπιν ανεπιρρέαστο και τον τονικό σχεδιασμό της επανεκθέσεως: έτσι, από την Μι-ύφεση-μείζονα η μετάβαση στρέφεται προς την Σολ-ύφεση-μείζονα (ή – στην επανέκθεση – προς την Σι-ύφεση-μείζονα), την οποίαν η πλάγια περιοχή αποδέχεται χωρίς δισταγμό από εκεί και πέρα ως εφαλτήριο για την ιδιαίτερα περιπετειώδη πορεία της προς την αναμενόμενη Σι-ύφεση-μείζονα (ή, αντίστοιχα, προς την αρχική και πάλι τονικότητα).[69] Επιπλέον, η επεξεργασία του τελικού αυτού μέρους παρουσιάζει μεγαλύτερη πληρότητα θεματικών περιεχομένων ακόμη και από τις αντίστοιχες ενότητες των περισσοτέρων εναρκτήριων μερών, καθώς αναπτύσσει πολύ συστηματικά (και ενίοτε σε συνδυασμό) όλες τις βασικές ιδέες από την κύρια, την μεταβατική και την πλάγια περιοχή της εκθέσεως.[70]

Φθάνοντας λοιπόν στο τελευταίο κουαρτέττο εγχόρδων του Nielsen, διαπιστώνουμε την πλήρη εξάλειψη της κυκλικής αρχής μεταξύ των διαφορετικών του

περίπτωση και τετάρτων στην άλλη – οδηγεί με παρόμοια ελικοειδή κίνηση αλλά και με απόλυτο συγχρονισμό μεταξύ των τεσσάρων οργάνων στην εκάστοτε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 12-15a του πρώτου μέρους και, αντίστοιχα, στα μ. 30-33a του τέταρτου μέρους).

[68] Η coda (Allegro molto) του τελικού μέρους συνίσταται, ειδικότερα, στην ανάπτυξη εν είδει fugato και την μετέπειτα ρευστοποίηση ενός παραλλάγματος του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους στα μ. 366-383 & 384-400, καθώς και σε μία ύστατη αναδρομή στην εναρκτήρια ιδέα του τέταρτου μέρους στα μ. 400b-408.

[69] Πιο αναλυτικά, το διμερούς δομής κύριο θέμα (μ. 1-16 & 17-33a) ολοκληρώνεται στην έκθεση με μία καλά αρθρωμένη τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, προτού η μετάβαση οδηγήσει – αναπτύσσοντας σχεδόν αποκλειστικά το δικό της ανεξάρτητο θεματικό υλικό – σε δύο ακόμη τέλειες πτώσεις, στην Ρε-ύφεση- και στην Σολ-ύφεση-μείζονα (στα μ. 33b-55a και 55-71a· πρβλ. εν μέρει και Joseph, ό.π., σ. 483). Έτσι, η βασική λυρική ιδέα της πλάγιας περιοχής εισάγεται κατόπιν επανειλημμένως στην Σολ-ύφεση- αλλά και στην Ρε-ύφεση-μείζονα (στα μ. 71b-89a και 89b-104), ενώ η – φυσιολογικά αναμενόμενη εξ αρχής ως δευτερεύουσα – τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος εδραιώνεται μόλις προς το τέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (στα μ. 105-121a), σε ένα τμήμα όπου το δεδομένο υλικό εξυφαίνεται με περισσή ενεργητικότητα και δυναμισμό καθώς οδεύει προς την ακροτελεύτια τέλεια πτώση του. Μία ήσυχη κατακλείδα, βασισμένη επίσης στο πλάγιο θεματικό υλικό, αποπερατώνει εν συνεχεία την έκθεση στην Σι-ύφεση-μείζονα, χωρίς άλλη πτώση σε αυτήν (στα μ. 121-133a· πρβλ. και Joseph, ό.π., σ. 486). Στην επανέκθεση, τώρα, το κύριο θέμα παρουσιάζεται ελαφρώς περικεκομμένο (πρβλ. τα μ. 258-286a με τα μ. 1-29a), έχοντας ουσιαστικά απολέσει την πτωτική του κατάληξη, προκειμένου να συνδεθεί απευθείας με το δεύτερο μόνο σκέλος της μεταβάσεως σε μεταφορά κατά μία μεγάλη τρίτη υψηλότερα (πρβλ. τα μ. 286-302a με τα μ. 55-71a). Ακολούθως, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται με επουσιώδεις μεταβολές στα μ. 302b-320a (στην Σι-ύφεση-μείζονα· πρβλ. τα μ. 71b-89a), 320b-333 (στην φα-ελάσσονα· πρβλ. τα μ. 89b-91 & 94-104) και 334-354a (στην Μι-ύφεση-μείζονα· πρβλ. τα μ. 105-118 & 119-121a ένθεν και ένθεν των εμβόλιμων μ. 348-351), ακολουθούμενη και από ολόκληρη την κατακλείδα στα μ. 354-366a (πρβλ. τα μ. 121-133a). Για την δυνατότητα της σταδιακής προσέγγισης της δευτερεύουσας τονικότητος στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας γενικότερα, πρβλ. επίσης Rosen (ό.π., σ. 246-261), Caplin (ό.π., σ. 119-121 και 273) αλλά και Hepokoski – Darcy (ό.π., σ. 177).

[70] Στην έναρξη της παρούσας επεξεργασίας αναπτύσσεται εν είδει fugato το κύριο θέμα σε ρυθμική παραλλαγή (στα μ. 133b-169), ξεκινώντας από την Σι-ύφεση-μείζονα και καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην σχετική ντο-ελάσσονα. Στην συνέχεια, τμήμα του κυρίου θέματος ανακαλείται υπό την αυθεντική του ρυθμική μορφή για να αναπτυχθεί στα μ. 170-202a σε συνδυασμό με ακατάπαυστες φιγούρες ογδόων που προέρχονται από την μετάβαση, ενόσω ως νέος τονικός στόχος τίθεται πλέον η Φα-μείζονα, όπως φανερώνει και η κατάληξη που πραγματοποιείται σε αυτήν με τέλεια πτώση. Το επόμενο τμήμα της επεξεργασίας ανατρέχει σε υλικό από την έναρξη της μεταβάσεως (στα μ. 202b-218a), προλειαίνοντας έτσι το έδαφος για την μετέπειτα εμφάνιση και του πλαγίου θεματικού υλικού σε νέες ανακατασκευές, τόσο στα μ. 218b-238a στην Λα-μείζονα, όσο και στο συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, που ακολουθεί στα μ. 238-257.

μερών,[71] αφού και το τελικό του μέρος, ειδικότερα, είναι τελείως αυτόνομο από θεματικής πλευράς, ενώ παράλληλα παρουσιάζει μεγαλύτερη απλότητα ως προς την σονατοειδή του διαμόρφωση σε σχέση με την αντίστοιχη του εναρκτήριου μέρους. Παρά την έναρξή του με μία "βαρυσήμαντη" – πλην όμως βραχύτατη – αργή εισαγωγή, το καταληκτικό αυτό μέρος χαρακτηρίζεται από πολύ ανάλαφρο ύφος και αρκετά συμβατικές τονικές και θεματικές επιλογές. Στην έκθεση, για παράδειγμα, το πνευματώδες κύριο θεματικό σύμπλεγμα, που εκκινεί από την Φα-μείζονα, έρχεται σε αντιπαράθεση με μία πιο λυρική πλάγια ιδέα στην τονικότητα της δεσπόζουσας,[72] ενώ στην επανέκθεση η τονική αυτή σχέση απλώς αντιστρέφεται, καθώς η Ντο-μείζονα αποτελεί πλέον την αφετηρία για την κύρια περιοχή, προτού η ανακατασκευασμένη πλάγια θεματική ιδέα επανεκτεθεί τυπικά στην Φα-μείζονα.[73] Η επεξεργασία, εξ άλλου, αναπτύσσει συνδυαστικά όλες τις βασικές θεματικές ιδέες της εκθέσεως, καίτοι με αντίστροφη φορά,[74] ενώ η σύντομη coda βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του κυρίου θέματος.[75]

Κατά συνέπειαν, δεν μπορεί να διαφύγει της προσοχής μας η προϊούσα τάση στα τελικά μέρη των κουαρτέττων του Nielsen προς έναν ολοένα και μεγαλύτερο βαθμό αυτονομίας από τα υπόλοιπα μέρη: η σταδιακή εξάλειψη των θεματικών αναδρομών σε προηγούμενα μέρη,[76] από κοινού και με την παράλληλη προσαρμογή των τελικών

[71] Διαμετρικά αντίθετη είναι η σχετική τοποθέτηση του Krummacher (ό.π., σ. 126), ο οποίος αναφέρεται σε κυκλικές αναδρομές α) της έναρξης του τελικού μέρους στην αρχή του τρίτου μέρους, β) του πλαγίου θέματος του τελικού μέρους στο περίγραμμα του κυρίου θέματος του εναρκτήριου μέρους, αλλά και γ) της έναρξης της επεξεργασίας του τελικού μέρους στο μέσον του αργού μέρους, τις οποίες από την πλευρά μας ουδόλως μπορούμε να συμμερισθούμε, καθώς αδυνατούμε να τις διακρίνουμε τόσο επί της παρτιτούρας όσο και ακουστικά!

[72] Έπειτα από το εναρκτήριο εισαγωγικό μέτρο (Molto adagio), το Allegro non tanto, ma molto scherzoso εισέρχεται στην Φα-μείζονα με το κύριο θεματικό σύμπλεγμα, που αποτελείται από πολλές εναλλαγές της επικεφαλής του ιδέας (η οποία εμφανίζεται κάθε φορά σε νέα τονικά συμφραζόμενα, στα μ. 2-6, 9-10, 13-16a και 22-26a) με άλλα δευτερεύοντα μορφώματα (στα μ. 7-8, 11-12, 30-38a), εκ των οποίων μάλιστα μεγαλύτερη βαρύτητα προσλαμβάνει ένα με επίμονο παρεστιγμένο ρυθμό, που επανέρχεται ολοένα και συχνότερα στην πορεία (συγκεκριμένα στα μ. 16b-21, 26b-29 και 38b-48). Δίχως την μεσολάβηση κάποιου διακριτού μεταβατικού τμήματος (η λειτουργία αυτή μπορεί εδώ να θεωρηθεί ότι έχει αφομοιωθεί εξ ολοκλήρου στην κύρια περιοχή), το λυρικό πλάγιο θέμα εκτίθεται ακολούθως στην Ντο-μείζονα και σε συμβατική τριμερή δομή (στα μ. 49-56 & 57-64, 65-76 και 77-84a), ενώ έπεται ένα τμήμα με ανάμεικτα χαρακτηριστικά κατακλείδας αλλά και συνδετικού περάσματος προς την επεξεργασία, καθώς στρέφεται από την λα- προς την ρε-ελάσσονα (στα μ. 84b-92a / 92b-100a και 100-111).

[73] Η ανάπλαση της αργής εισαγωγικής χειρονομίας του μ. 1 στα μ. 181-182 (Molto adagio) οδηγεί σε μία συνεπτυγμένη επαναφορά του κυρίου θεματικού συμπλέγματος από την Ντο-μείζονα στα μ. 183-189 (πρβλ. τα μ. 2-8), 190-209a (πρβλ. τα μ. 22-25 & 26-40a, πλην του εμβόλιμου μ. 194) και 209b-214 (όπου λαμβάνει χώραν νέα εξύφανση του δεδομένου υλικού). Απεναντίας, το πλάγιο θέμα επιστρέφει στην συνέχεια πλήρως αναδομημένο (και μάλιστα με πολύ έντονη αντιστικτική υφή) γύρω από την Φα-μείζονα στα μ. 215-244 και 245-260a (πρβλ. τα μ. 57-64 & 81-84a, πλην των εμβόλιμων μ. 253-256), ακολουθούμενο και πάλι από το διφορούμενο – καταληκτικό αλλά και εν είδει συνδετικού περάσματος – τμήμα των μ. 260b-272 (πρβλ. τα μ. 84b-96) & 273-276, που κινείται από την ρε- και την σολ-ελάσσονα προς την Φα-μείζονα, προετοιμάζοντας την επερχόμενη coda.

[74] Αρχικά αναπτύσσεται "καταληκτικό" και πλάγιο μοτιβικό υλικό στα μ. 112-139, ενώ κατόπιν γίνονται συνδυαστικές αναφορές στο πλάγιο και στο κύριο θεματικό υλικό, με έναρξη από την σολ-ελάσσονα και κατάληξη στην Σολ-μείζονα, στα μ. 140-149, 150-158a, 158-172a και 172-179· η σύντομη καντέντσα του πρώτου βιολιού στο μ. 180, εξ άλλου, μπορεί να ιδωθεί ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

[75] Βλ. τα μ. 277-284 και 285-293, όπου – διόλου τυχαία – ανακαλούνται στην Φα-μείζονα το πρώτο και το τελευταίο από τα πολλά και διάφορα μορφώματα που έχουν παρουσιασθεί στην πορεία του κυρίου θεματικού συμπλέγματος, δηλαδή τα δύο αντιπροσωπευτικότερα εκ των συστατικών του στοιχείων.

[76] Ο Joseph (ό.π., σ. 471) επισημαίνει πάντως ότι η συνθετική αυτή εξέλιξη που παρατηρείται στα κουαρτέττα εγχόρδων του Nielsen έρχεται σε αντίθεση με την συνεχιζόμενη εφαρμογή της κυκλικής οργάνωσης στο συμφωνικό του έργο.

μερών σε ολοένα και πιο συμβατικές μορφολογικές προδιαγραφές, φανερώνει μία πορεία απομάκρυνσης από το ιδεώδες του κυκλικού έργου της ύστερης ρομαντικής περιόδου δια του αναπροσανατολισμού του συνθέτη προς μια σαφώς πιο (νεο)κλασσικιστική ροπή στις απαρχές του 20ού αιώνος.[77] Ολοκληρώνοντας λοιπόν την παρούσα μελέτη, είμαστε σε θέση να διαπιστώσουμε ότι η εξέλιξη του συνθετικού ιδιώματος του Nielsen μέσα από τα τέσσερα κουαρτέττα εγχόρδων του παρουσιάζεται σε μεγάλο βαθμό συνεπής προς αυτήν που χαρακτηρίζει συνολικά την δημιουργία του, σε μία εποχή κατά την οποίαν ο ύστερος ρομαντισμός παραχωρεί σταδιακά την θέση του στις ποικίλες εκφάνσεις του μουσικού νεωτερισμού.

[77] Πρβλ. Fanning (ό.π., σ. 887) και Krummacher (ό.π., σ. 126), σε σχέση αφ' ενός μεν με την γενικότερη εξέλιξη του Nielsen προς ένα προσωπικό νεοκλασσικό ύφος στο όψιμο έργο του και αφ' ετέρου με την πρώιμη εκδήλωση του νεοκλασσικισμού που παρατηρείται ειδικά στο τέταρτο κουαρτέττο του· αλλά και ο Fournier (ό.π., σ. 216) υπαινίσσεται τον ίδιο, ουσιαστικά, υφολογικό προσανατολισμό στο τελευταίο αυτό έργο, όταν κάνει λόγο για «μια "απορομαντικοποίηση" της μουσικής χειρονομίας, ιδίως δια του χιούμορ».

Ζητήματα μορφολογικής και μοτιβικής δομής στη *Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο αρ. 1* του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη

Δέσποινα Παναγιωτίδου, Πέτρος Βούβαρης

Η μουσική του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη (1908–1996) παραμένει εν πολλοίς ανέκδοτη, αδισκογράφητη και αδιερεύνητη. Ειδικά αναφορικά με ζητήματα δομικής οργάνωσης, οι λιγοστές σχετικές δημοσιεύσεις περιορίζονται σε γενικές περιγραφές των δομικών της παραμέτρων, χωρίς να προχωρούν σε συστηματικές αναλύσεις της δομής της. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να συμβάλει στην πλήρωση αυτού του ερευνητικού κενού, διερευνώντας περιπτωσιολογικά τη μορφολογική και μοτιβική δομή της *Σονάτας για πιάνο και βιολοντσέλο αρ. 1,* ΚΚ 21.[1]

Η σονάτα χρονολογείται το 1962 και αποτελείται από δύο μέρη, *Allegro non troppo* και *Andante con variazioni* (με μια καταληκτική φούγκα στην τελευταία παραλλαγή). Ο Κυδωνιάτης την ολοκλήρωσε στις 13 Απριλίου του 1962 και η πρώτη της εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στις 20 Νοεμβρίου του επόμενου χρόνου στο θέατρο Κεντρικόν στην Αθήνα με τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο, τον Σωτήρη Ταχιάτη στο βιολοντσέλο και την παρουσία πολλών κριτικών. Οι δυο τους την ερμήνευσαν ξανά στην πρωτεύουσα και ακολούθως στην επαρχία τα μετέπειτα χρόνια.

Για το συγκεκριμένο έργο, ο ίδιος ο συνθέτης δήλωσε ότι στα αργά μέρη χρησιμοποίησε αυτούσια ελληνικά θέματα, κάνοντας πάνω σε αυτά ποικίλες παραλλαγές. Ο μουσικοκριτικός Διονύσιος Γιατράς, σε άρθρο του το 1963 στην εφημερίδα το *Βήμα*, βρίσκει ενδιαφέρουσες ακριβώς αυτές τις παραλλαγές, όπου «είναι αισθητή η επίδραση του Brahms» (Κατραλής, 2004: 200). Με αυτήν την άποψη συμφωνεί και η Λίλυ Σπέρερ-Δράκου, η οποία αναφέρει ότι η επίδραση του Brahms είναι εμφανής «όχι τόσο στην έκθεση των θεμάτων, όσο στην ανάλυση και στις παραλλαγές τους», τονίζοντας παράλληλα τις ξεχωριστές «θεματικές εμπνεύσεις» καθώς και την «έντεχνη επεξεργασία της παρτιτούρας του πιάνου» από τον συνθέτη (Κατραλής, 2004: 201).

Η *Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο αρ. 1* επιλέχθηκε να συμπεριληφθεί ως αντιπροσωπευτικό έργο του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη στη συλλογή *Αντίς για όνειρο: Έργα Ελλήνων συνθετών του 19ου και 20ου αι.*, η οποία εκδόθηκε το 2004 (Λεωτσάκος, 2016: 3). Πρόκειται για μια ηχογράφηση με συντελεστές τον Αθανάσιο Αποστολόπουλο στο πιάνο και τον Ρενάτο Ρίπο στο τσέλο, η ραδιοφωνική μετάδοση της οποίας τον Ιούλιο του 2014 από το Τρίτο Πρόγραμμα, καθώς και τα σχόλια του ραδιοφωνικού παραγωγού που προηγήθηκαν, έδωσαν το έναυσμα για την ερευνητική μας ενασχόληση με το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, η άποψη του παραγωγού φάνηκε να ευθυγραμμίζεται με τα ως άνω σχόλια των μουσικοκριτικών, καθώς υπογράμμιζε το γεγονός ότι η σονάτα, παρά το ότι συντέθηκε το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, επιδείκνυε ρομαντικό χαρακτήρα, καθώς και ότι φαινόταν επηρεασμένη από τη μουσική του Johannes Brahms.[2]

[1] Χρονολογικός κατάλογος των έργων του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη δημοσιεύεται στο άρθρο του Χρήστου Ηλ. Κολοβού, «Χρονολογικός κατάλογος έργων Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη» (2004: 129– 158).

[2] Κρίθηκε δυστυχώς αδύνατο να εντοπιστεί το όνομα του συγκεκριμένου ραδιοφωνικού παραγωγού και

Υπό το πρίσμα της θεωρίας των Hepokoski & Darcy, μιας θεωρίας η οποία, μολονότι προτάθηκε για τη συστηματική αναλυτική διαχείριση της οργανικής μουσικής του όψιμου 18ου αιώνα, παρέχει και μεθοδολογικό υπόβαθρο για την εξέταση έργων του 19ου και 20ου αιώνα (2006: vii),[3] προσεγγίζεται ερμηνευτικά ο τρόπος κατά τον οποίο ο Κυδωνιάτης αντιλαμβάνεται και χρησιμοποιεί τη ρυθμιστική ιδέα της σονάτας για τη μορφολογική οργάνωση του υλικού του πρώτου μέρους. Από την άλλη μεριά, με αφορμή τον προαναφερθέντα σχολιασμό που αναγνωρίζει την επίδραση του Brahms στον τρόπο διαχείρισης του μοτιβικού υλικού της σονάτας, καθώς και τα κριτικά σχόλια της εποχής σχετικά με τις τμηματικές παραλλαγές του δεύτερου μέρους, υιοθετείται η τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής [*developing variation*], όπως την εισηγήθηκε ο Arnold Schoenberg ως μεθοδολογικό εργαλείο για την ανάδειξη των δομικών συνθηκών που διασφαλίζουν ή/και υπονομεύουν τη δομική συνοχή της σονάτας.

Το πρώτο μέρος της σονάτας (*Allegro non troppo*) εμπίπτει στον πλέον συνήθη τύπο 3 των Hepokoski & Darcy (2006: vi), ο οποίος περιλαμβάνει τις περιοχές της έκθεσης (μ. 1–75), της ανάπτυξης (μ. 76–142) και της επανέκθεσης (μ. 143–233). Ως προς την αρμονική του δομή, το μέρος, αν και παραμένει εντός τονικού πλαισίου, χαρακτηρίζεται από εκτενή χρήση χρωματικότητας, με αποτέλεσμα την αποσταθεροποίηση της αίσθησης τονικής κεντρικότητας.

Η έκθεση, ως η εναρκτήρια περιοχή δράσης της σονάτας, θα μπορούσε να θεωρηθεί διμερής σύμφωνα με τη θεωρία των Hepokoski & Darcy (2006), καθώς είναι εφικτός ο εντοπισμός διάμεσης τομής (ΔΤ).[4] Η περιοχή του κυρίου θέματος (ΚΘ) ξεκινά με την πλάγια σχέση της μι και της σι ελάσσονας.[5] Πρόκειται για μια λυρική οκτάμετρη φράση, η οποία, ενώ αρχικά υπαινίσσεται την τονικότητα της μι ελάσσονας, καταλήγει με υπαινιγμό ισχυρής πτωτικής επιβεβαίωσης της σι ελάσσονας (βλ. Παράδειγμα 1). Παρά τη χρήση περιστασιακής χρωματικότητας, η συνοδεία του πιάνου φαίνεται να επιβεβαιώνει την κατευθυντική αυτή τονικότητα [*directional tonality*] (Korsyn, 1996), μετακινούμενη από το ένα στο άλλο διατονικό φθογγικό περιβάλλον χωρίς, ωστόσο, υπαινιγμούς λειτουργικών αρμονικών σχέσεων μεταξύ των συγχορδιακών σχηματισμών. Δεδομένης της σαφούς πτωτικής κατάληξης του μέρους στην τονικότητα της σι ελάσσονας, θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για «έναρξη εκτός τονικής» [*off-tonic*

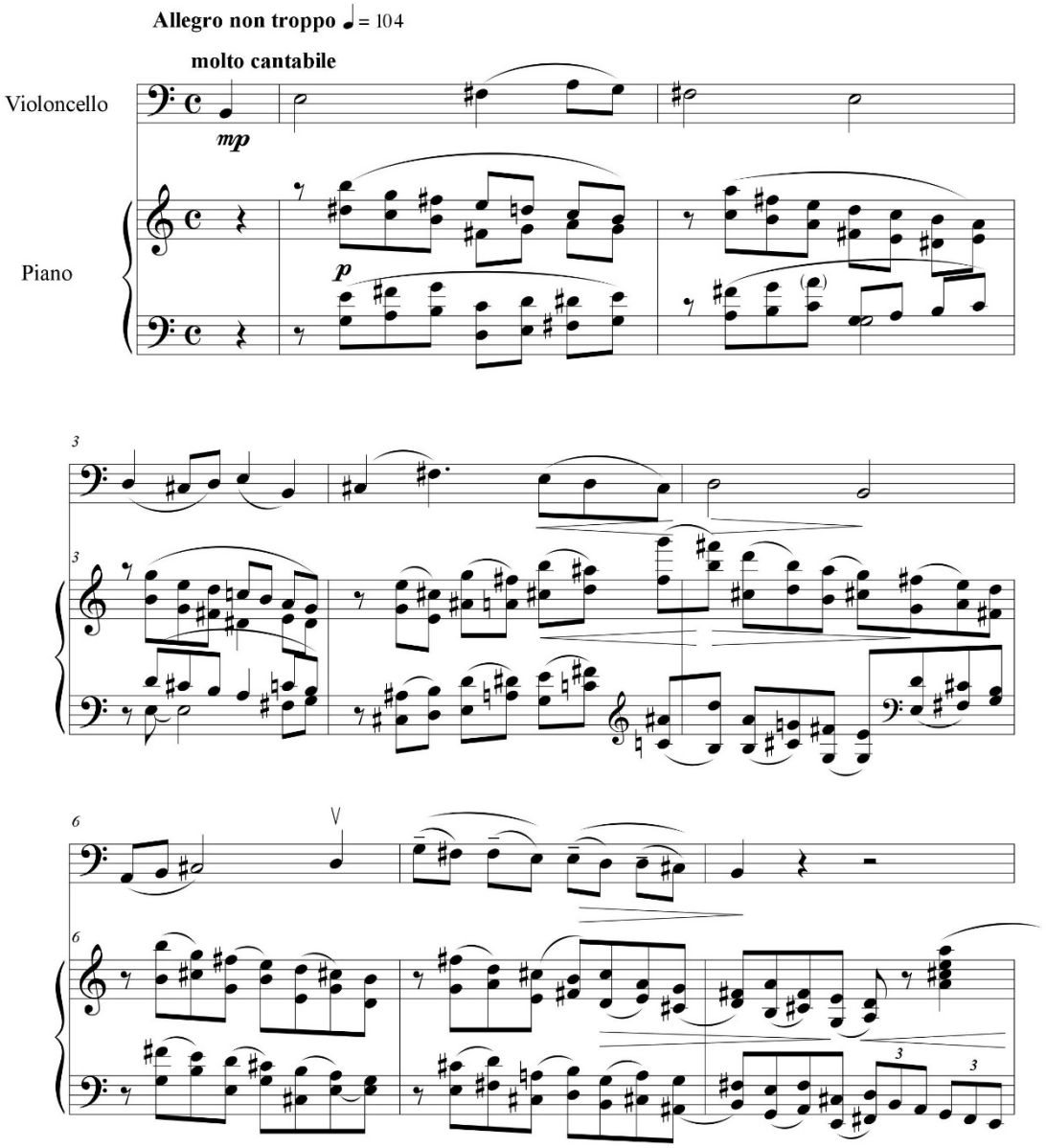
να παρατεθούν με ακρίβεια τα σχόλιά του καθώς, όπως μας πληροφόρησε μέσω e-mail στις 13 Ιουλίου 2016 ο συντονιστής του Τρίτου Προγράμματος κ. Διονύσης Μαλλούχος, η ΝΕΡΙΤ δεν ηχογραφούσε τις ζωντανές εκπομπές της και η συγκεκριμένη εκπομπή κατά πάσα πιθανότητα δεν υπάρχει σε κάποιο αρχείο.

[3] Από τις εργασίες που υιοθετούν τη θεωρία των Hepokoski & Darcy για την αναλυτική προσέγγιση της δομής έργων οργανικής μουσικής του 19ου και 20ου αιώνα αναφέρονται ενδεικτικά αυτές των Horton (2005-6), Moortele (2008), Marvin (2009), Rifkin (2009), Monahan (2011), Tarrant (2014), Walden (2015) και Perry (2016).

[4] Ως διάμεση τομή (ΔΤ) μεταφράζεται ο όρος *medial caesura* κατά τους Hepokoski & Darcy (2006: 24). Αποτελεί ένα σημείο ισχυρής άρθρωσης της αρμονικής δομής, της ρυθμικής επιφάνειας και της υφής, το οποίο χωρίζει την έκθεση σε δύο μέρη (Βούβαρης, 2015: 140). Όλες οι μεταφράσεις όρων από τα αγγλικά, καθώς και οι συντομεύσεις και τα ακρωνύμια αυτών των όρων, προέρχονται από το βιβλίο του Πέτρου Βούβαρη, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής* (2015).

[5] Σύμφωνα με τον Laitz, η συγκεκριμένη σχέση συμβάλλει στην αίσθηση τονικής αμφισημίας, σημαντικό στοιχείο της αισθητικής του 19ου αιώνα (2011: 578). Πρόκειται για μια διαδικασία αμοιβαιότητας [*reciprocity*] κατά την οποία «ο ακροατής χάνει την αίσθηση της τονικότητας λόγω των αλληλοσυγκρουόμενων τονικών υπαινιγμών που διαταράσσουν τις τρεις αρμονικές λειτουργίες» (σε αυτήν την περίπτωση, της Τ και της PD). Συνθέσεις των Schumann και Brahms έχουν κατά καιρούς επικαλεστεί ως παραδειγματικές περιπτώσεις χρήσης αυτής της πρακτικής.

beginning] (Laitz, 2011: 417) στην τονική περιοχή της iv.[6]



Παράδειγμα 1: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Allegro non troppo, μ. 1–8

Ακολουθεί η ζώνη μετάβασης (ΜΕΤ) με χαρακτήρα αποδομούμενης αναδιατύπωσης [*dissolving restatement*] του ΚΘ. Το εναρκτήριο υλικό επαναλαμβάνεται στη ρε μείζονα [III][7] και στη συνέχεια παραλλάσσεται με την εισαγωγή μιας αλυσίδας, η οποία καταλήγει στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της σι ελάσσονας [i]. Στη συνέχεια, αντί να ακολουθήσει η πιο σπάνια επιλογή διάμεσης τομής με τέλεια αυθεντική πτώση (ΤΑΠ) ή

[6] Ο Laitz (2011) χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο όρο αναφερόμενος στην εκτενή χρωματικότητα και την χαρακτηριστική περίπτωση της μουσικής των Schumann, Brahms, Wolf και Mahler, πολλά έργα των οποίων ξεκινούν με συγχορδίες της ii ή της IV βαθμίδας πριν προχωρήσουν στην εμφάνιση της I.

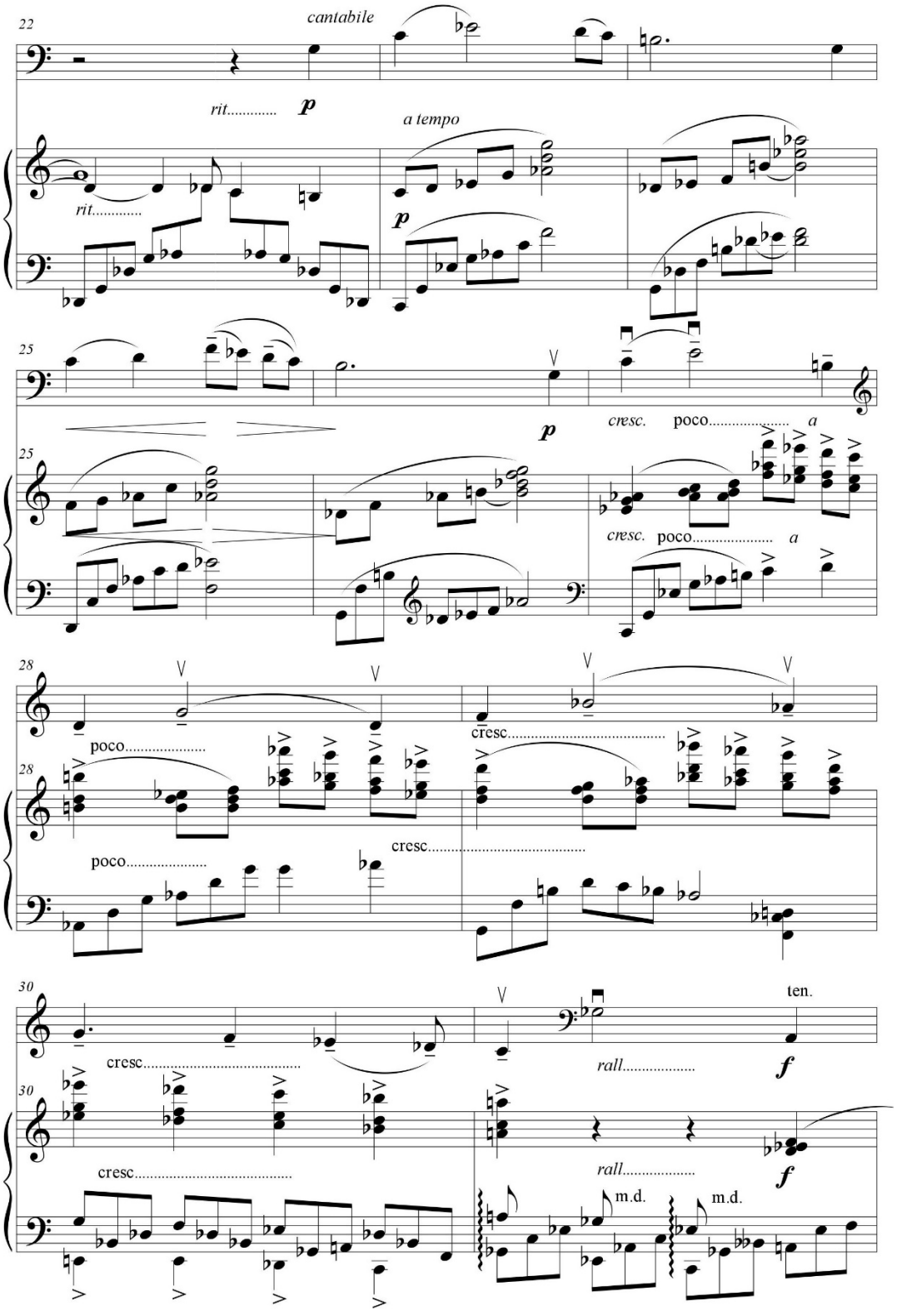
[7] Οι Hepokoski & Darcy (2006: 112) ερμηνεύουν τη συχνή εμφάνιση της τονικότητας της III ως πιθανή επιλογή για τη ΜΕΤ σε ελάσσονα τρόπο από τη σενκεριανή οπτική ότι αντιπροσωπεύει την εκδίπλωση της τρίτης της συγχορδίας της τονικής.

ατελή αυθεντική πτώση (ΑΑΠ) στην τονική (I:ΤΑΠ ΔΤ ή I:ΑΑΠ ΔΤ αντίστοιχα), αυτή ακυρώνεται και στη θέση της έρχεται μια απροσδόκητη πτώση, η οποία ακολουθείται από εκτενή πλήρωση [*caesura-fill*] στα επόμενα τέσσερα μέτρα. Πρόκειται για μια περίπτωση παραμόρφωσης [*deformation*] της ΔΤ, καθώς δεν εμπίπτει στις διαθέσιμες επιλογές [*defaults*] των Hepokoski & Darcy (2006: 8).

Στην προκείμενη περίπτωση, η οργάνωση του δεύτερου μέρους της έκθεσης φαίνεται να οργανώνεται ως τριμερές σύμπλεγμα (ΤΜΣ).[8] Η πρώτη επιφαινόμενη ΔΤ (απροσδόκητη πτώση) ακολουθείται από μια νέα, *cantabile* ενότητα με σαφή θεματικό χαρακτήρα σε προτασιακή δομή στη ντο ελάσσονα (μια ιδιαίτερα απομακρυσμένη τονική περιοχή σε σχέση με την αρχική), η οποία αμέσως μετά αποκτά χαρακτήρα *Fortspinnung*, αποκλίνοντας ταυτόχρονα σε άλλες βαρυμένες τονικές περιοχές όπως η σι ύφεση ελάσσονα και η ρε ύφεση μείζονα (βλ. Παράδειγμα 2). Πρόκειται για το πρώτο μέρος του ΤΜΣ, $ΤΜ^1$, το οποίο σταδιακά αποδομείται προς ένα $ΤΜ^2$ και επιστρέφει πίσω στην αμφίσημη σχέση μι και σι ελάσσονας. Τα όρια μεταξύ των δύο παραμένουν δυσδιάκριτα λόγω μοτιβικής συνοχής, οπότε πολύ πιθανόν να ισχύει η περίπτωση συγχώνευσής τους ($ΤΜ^1 \Rightarrow ΤΜ^2$). Το $ΤΜ^2$ προετοιμάζει με τη σειρά του την έλευση της δεύτερης διάμεσης τομής, μιας ημίπτωσης (ΗΠ) στην τονικότητα της iv (iv: ΗΠ ΔΤ), από την οποία αναπόφευκτα θα περιμέναμε να επιφέρει την ενεργοποίηση της περιοχής του δευτερεύοντος θέματος (ΔΘ) με ένα περισσότερο ιδιωματικό $ΤΜ^3$, την επίτευξη της ΟΕΚ και το οριστικό κλείσιμο της έκθεσης.

Η περιοχή του $ΤΜ^3$ ξεκινά χρησιμοποιώντας το θεματικό υλικό που εισήγαγε η προηγούμενη ενότητα στην κατάληξή της. Προσλαμβάνει μάλιστα έναν «πολύ πιο ενεργητικό χαρακτήρα» (Φούλιας, 2005: 116) μέσα από την αλλαγή στο τέμπο και την επιτάχυνση της ρυθμικής επιφάνειας με εκτεταμένη χρήση τρίηχων ογδόων (βλ. Παράδειγμα 3). Λόγω της μοτιβικής του συνάφειας με το ΚΘ, το $ΤΜ^3$ θα μπορούσε μάλιστα να θεωρηθεί ως αντιθετικό παράγωγο του πρώτου, με τη βασική ιδέα (ΒΙ) του $ΤΜ^3$ να αποτελεί ουσιαστικά μετασχηματισμό αυτής του ΚΘ. Αρμονικά ανήκει στην τονικότητα της μι ελάσσονας [iv], με την κανονιστική προτεραιότητα τονικοτήτων ΔΘ όπως η III ή η v για τις ελάσσονες τονικότητες να μένει ανεπιβεβαίωτη. Κατά την πορεία του $ΤΜ^3$ διατηρείται μακροδομικά η αρχική πλάγια κίνηση [iv → i] γύρω από την οποία με εμμονή φαίνεται να κινείται ολόκληρο το μέρος. Τελικά, η περιοχή του ΤΜΣ φαίνεται να καταλήγει με ΗΠ στη μι ελάσσονα. Η αδυναμία του $ΤΜ^3$ να φτάσει σε μια ΤΑΠ, ακόμη και σε «λάθος» τονικότητα, συνιστά δραστική παραμόρφωση, ακυρώνοντας τον ρόλο τόσο του ίδιου του ΤΜΣ ως θεματική περιοχή, όσο και της ίδιας της έκθεσης, η οποία αδυνατεί να φτάσει στην ΟΕΚ.

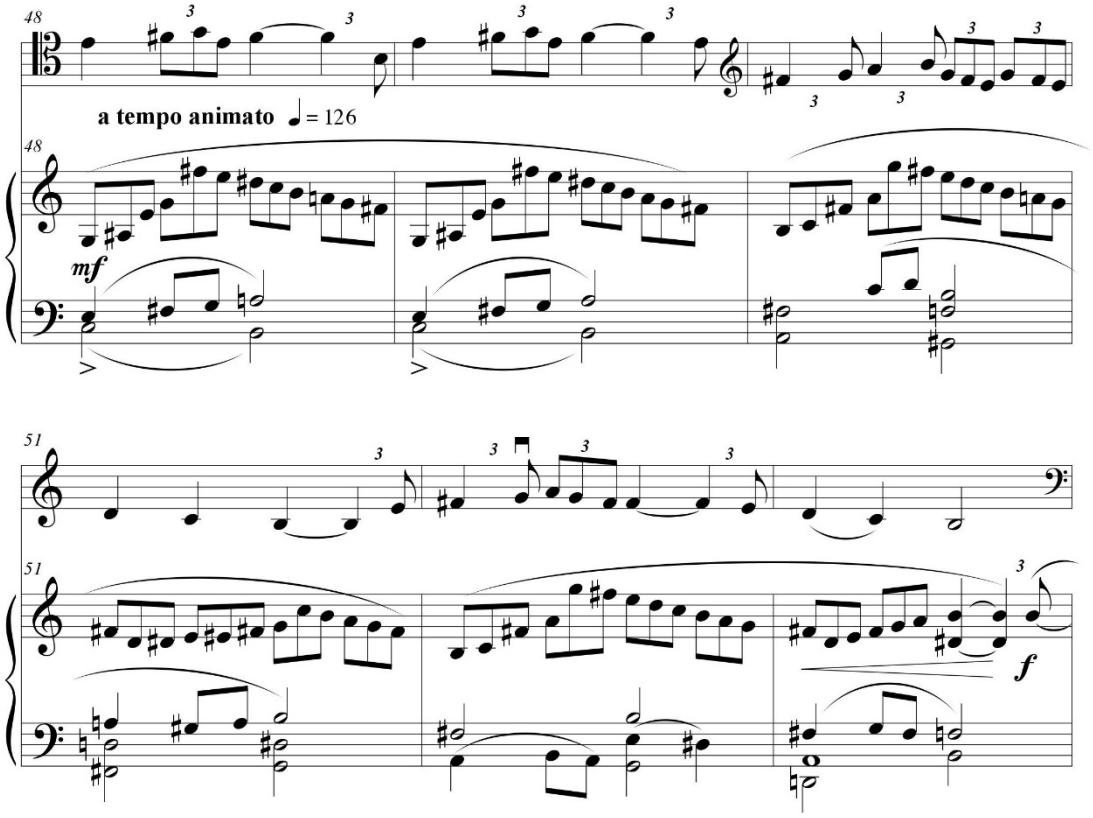
[8] Όταν συναντάμε δύο επιφαινόμενες ΔΤ [*apparent medial caesuras*] πριν την ουσιώδη εκθεσιακή κατάληξη [*essential expositional closure*] (ΟΕΚ) στη ζώνη της έκθεσης, το δεύτερο μέρος αυτής φαίνεται να οργανώνεται ως τριμερές σύμπλεγμα [*trimodular block*] (Hepokoski & Darcy, 2006: 171). Η δομική αφήγηση της έκθεσης χωρίζεται σε τρεις περισσότερο ή λιγότερο διακριτές φάσεις: εμφάνιση νέου θέματος μετά την πρώτη ΔΤ, αποδόμηση του νέου θέματος και ροπή προς δεύτερη ΔΤ, εκκίνηση διαφορετικού ΔΘ μετά τη ΔΤ και επίτευξη της ΟΕΚ. (Βούβαρης, 2015: 171–172). Η συγκεκριμένη πρακτική, η οποία εντοπίζεται ήδη στη μουσική του 18ου αι., σχετίζεται άμεσα με τις «εκθέσεις τριών τονικοτήτων» που συναντώνται στα έργα των Schubert και Brahms (Hepokoski & Darcy, 2006: vii).



Παράδειγμα 2: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Allegro non troppo, μ. 22–31

Αναδρομικά, η τελευταία φράση της εκθεσιακής περιτροπής [*expositional*

rotation],[9] θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι αποτελεί μια επιφαινόμενη ζώνη καταληκτικής περιοχής (ΚΠ). Αυτή η ζώνη λειτουργεί αναμεταβατικά στο πλαίσιο μιας συνολικής ενότητας καταληκτικής περιοχής και αναμετάβασης (ΚΠ⇒ΑΜΕΤ), καθώς καταλήγει σε μια V_E[10] της δευτερεύουσας τονικότητας, η οποία, με τη σειρά της, δικαιολογείται σε σχέση με την «έναρξη εκτός τονικής» του ΚΘ, χωρίς την ύπαρξη ΤΑΠ.



Παράδειγμα 3: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Allegro non troppo, μ. 48–53

Αξίζει να αναφερθεί ότι η έκθεση, όπως και ολόκληρο το πρώτο μέρος της σονάτας, διακρίνεται από έντονη μοτιβική συνοχή, στοιχείο που θα μπορούσε αφενός να δικαιολογήσει τον χαρακτηρισμό της ως «μονοθεματική»,[11] αφετέρου να δημιουργήσει δυσκολίες ως προς τη σαφή και αδιαμφισβήτητη οριοθέτηση των επιμέρους περιοχών δράσης. Στο πλαίσιο αυτό, καθίσταται ελκυστική η εναλλακτική θεώρηση του πρώτου μέρους, *Allegro non troppo*, ως μια αναπτυσσόμενη μορφή, εγείροντας, έτσι, μια δόκιμη

[9] Περιτροπή, κατά τους Hepokoski & Darcy, ονομάζεται η παρουσίαση μιας συγκεκριμένης διάταξης θεματικού υλικού, στο πλαίσιο της οποίας κάθε επιμέρους θεματική ενότητα προσδιορίζεται όχι μόνο από τον ιδιαίτερο τρόπο εσωτερικής οργάνωσης των δομικών της παραμέτρων, αλλά και από τη θέση της στη συγκεκριμένη διάταξη. Η περιτροπική θεώρηση του τρόπου οργάνωσης του θεματικού υλικού της έκθεσης (περιτροπή 1 ή εκθεσιακή περιτροπή) λειτουργεί ως διάταξη αναφοράς για την αντίστοιχα περιτροπική οργάνωση του θεματικού υλικού στις άλλες δύο περιοχές της σονάτας (ανάπτυξη, επανέκθεση) (Βούβαρης, 2015: 140).

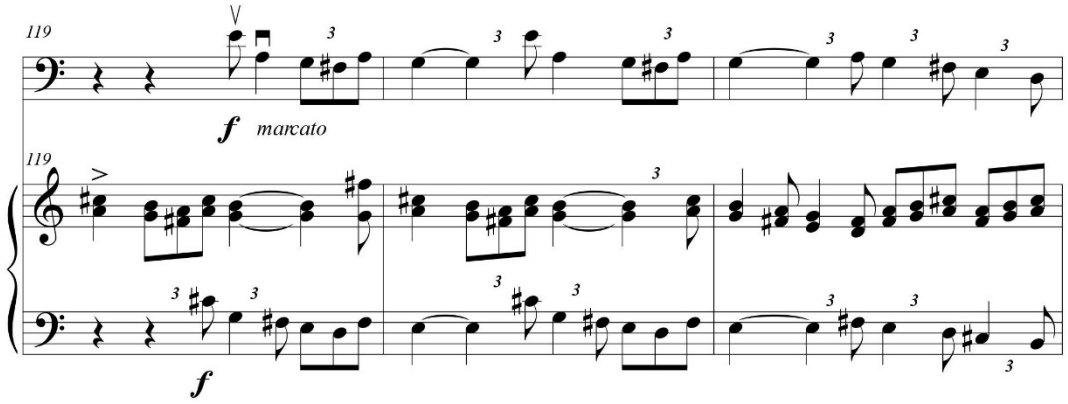
[10] Πρόκειται για την «ενεργή» V, δηλαδή, της V σε λειτουργία δεσπόζουσας στο πλαίσιο της οικείας τονικότητας, V_E (Hepokoski & Darcy, 2006: xxv).

[11] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη «μονοθεματική» έκθεση ή σονάτα, βλ. Hepokoski & Darcy (2006: 136).

αντιπρόταση στην ερμηνεία της αρθρωμένης δομικής αφήγησης του έργου κατά το πρότυπο της σονάτας, το οποίο εξαρτάται, σε μεγάλο βαθμό, από τη διαφοροποίηση του θεματικού υλικού. Για τον λόγο αυτόν, υιοθετείται στη συνέχεια ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης η τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής [*developing variation*], όπως την εισηγείται ο Arnold Schoenberg,[12] για την ανάδειξη των δομικών στοιχείων που προσδίδουν ενότητα και μοτιβικά συνεκτική λογική στη διαδοχή των μουσικών γεγονότων.

Στη σονάτα του Κυδωνιάτη, η θεμελιώδης μορφή ή δομή (*Grundgestalt* κατά Schoenberg), η οποία, μέσω της δυναμικής διεργασίας της αναπτυσσόμενης παραλλαγής, διατρέχει ολόκληρο το μουσικό έργο, παρατίθεται ήδη στα πρώτα δύο μέτρα από το μέρος του τσέλου. Παράγωγες δομές [*Gestalten*] μπορούν να εντοπιστούν τόσο στην πορεία του ΚΘ, όπου συναντώνται μοτιβικές διευρύνσεις και αναστροφές των παραπάνω στοιχείων, όσο και στο σύνολο του έργου. Ωστόσο, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της παραπάνω πρωταρχικής φράσης είναι η ανάδειξη του τονικού «προβλήματος» που διέπει κυρίως το πρώτο μέρος, στο πλαίσιο μακροδομικής διαχείρισης του οποίου γίνεται και η επιλογή της iv ως δευτερεύουσας τονικότητας στην έκθεση του πρώτου μέρους. Ουσιαστικά, η τονική αμφισημία μεταξύ της πλάγιας σχέσης των δύο τονικοτήτων παρουσιάζεται από τον συνθέτη ήδη στο πρώτο μέτρο.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οποιαδήποτε νέα ρυθμομελωδική φράση εισάγεται στο μέρος *Allegro non troppo* γίνεται κατανοητή, αν όχι αμέσως με την πρώτη εμφάνισή της, σίγουρα όμως στην περαιτέρω διαχείρισή της, σε σχέση με την πρωταρχική δομή. Έτσι, όταν εισάγεται το νέο θέμα της πρώτης περιοχής του ΤΜΣ ($ΤΜ^1 \Rightarrow ΤΜ^2$) αναδεικνύεται το νέο ρυθμικό στοιχείο της συγκοπής ενώ παραμένει σταθερό το αρχικό διάστημα ανιούσας τέταρτης. Όσον αφορά στο $ΤΜ^3$ της έκθεσης, ήδη από την προετοιμασία του φανερώνει την προέλευσή του, καθώς φαίνεται να αντλεί το φθογγικό και διαστηματικό του υλικό από το πρώτο μέτρο του ΚΘ, με τη διαφορά της ρυθμικής προσθήκης τρίηχων ογδόων.

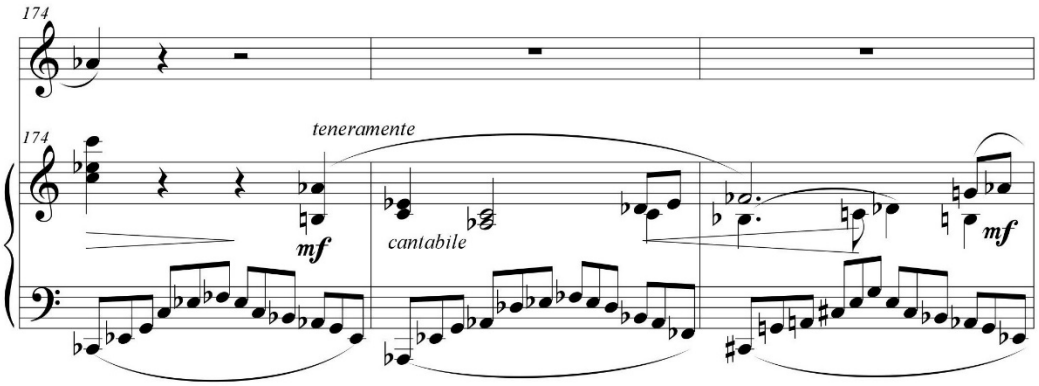


Παράδειγμα 4: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Allegro non troppo, μ. 119–121

Στην περιοχή της ανάπτυξης, ο αρχικός συνδυασμός μεταξύ στοιχείων κύριου και

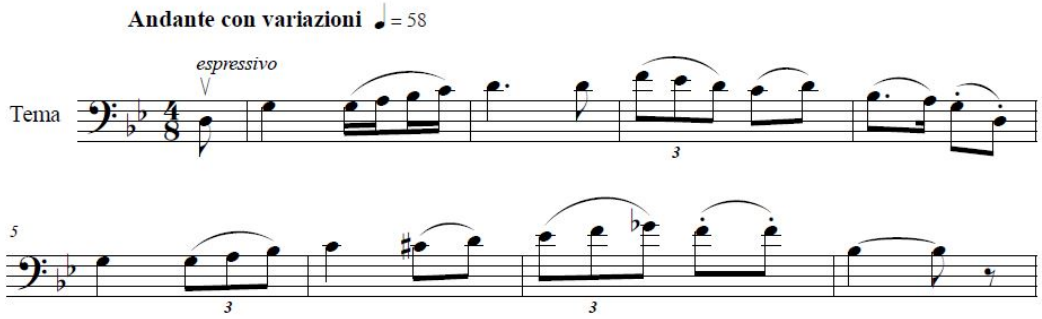
[12] Η πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά του συγκεκριμένου όρου εμφανίζεται στο ημιτελές κείμενο του Schoenberg με τίτλο *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre*, το οποίο γράφτηκε μέσα σε διάστημα δύο εβδομάδων το 1917 (Schoenberg, 1995: xxi). Από τότε και στο εξής αναφέρεται αρκετά συχνά στα γραπτά κείμενά του αλλά και σε άλλες δευτερογενείς πηγές.

δευτερεύοντος θέματος οδηγεί στη δημιουργία μιας νέας δομικής σχέσης μεταξύ τους. Κατά τη διάρκεια της δεύτερης περιτροπής (περιτροπή 2 ή περιτροπή της ανάπτυξης), το ΤΜ[3] αναδύεται απρόσκοπτα από το ΚΘ με την παρεμβολή θεματικής διεργασίας του ρυθμικού στοιχείου των τριήχων (βλ. Παράδειγμα 4). Επιπλέον, μέσα από συνεχή μετασχηματισμό και επανάληψη παρουσιάζεται σε μεγέθυνση και στη συνέχεια σε αναστροφή. Ανάλογη επεξεργασία παρουσιάζεται και στο θέμα της ζώνης του ΤΜ[1]⇒ΤΜ[2] στην επανέκθεση (βλ. Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Allegro non troppo, μ. 174–176

Το δεύτερο μέρος της σονάτας (*Andante con variazioni*) αποτελείται από δέκα παραλλαγές με καταληκτική φούγκα, βασισμένες πάνω σε ένα πρωτότυπο θέμα. Πιο συγκεκριμένα, η σύνθεση δομείται κατά το πρότυπο των τμηματικών παραλλαγών, κατά το οποίο τόσο η πρωταρχική δομή, όσο και οι συνακόλουθες παραλλαγές της εμφανίζονται τονικά κλειστές και δομικά ανεξάρτητες η μια από την άλλη (Βούβαρης, 2015: 35). Το λυρικό θέμα των παραλλαγών ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της κυκλικής διμερούς μορφής και αρμονικά βρίσκεται στην τονικότητα της σολ ελάσσονας (σε σχέση τρίτης με την τονικότητα του πρώτου μέρους). Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί η μοτιβική σχέση και η αρμονική δομή του [i → III] με το ΚΘ του πρώτου μέρους (βλ. Παράδειγμα 6).

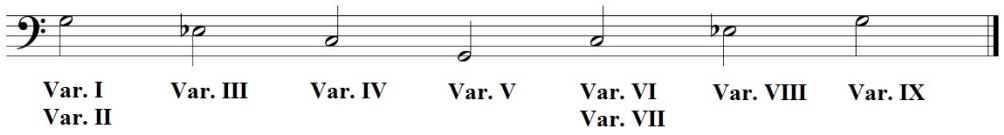


Παράδειγμα 6: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Andante con variazioni, Tema, μ. 1 – 8 (μέρος τσέλου)

Οι ακόλουθες εννέα παραλλαγές του θέματος ομαδοποιούνται σε επιμέρους ενότητες αναφορικά με την τονικότητα στην οποία ανήκουν, το μέτρο, το ύφους τους, καθώς και τη μορφολογική και αρμονική οργάνωσή τους. Μέσω της τεχνικής της

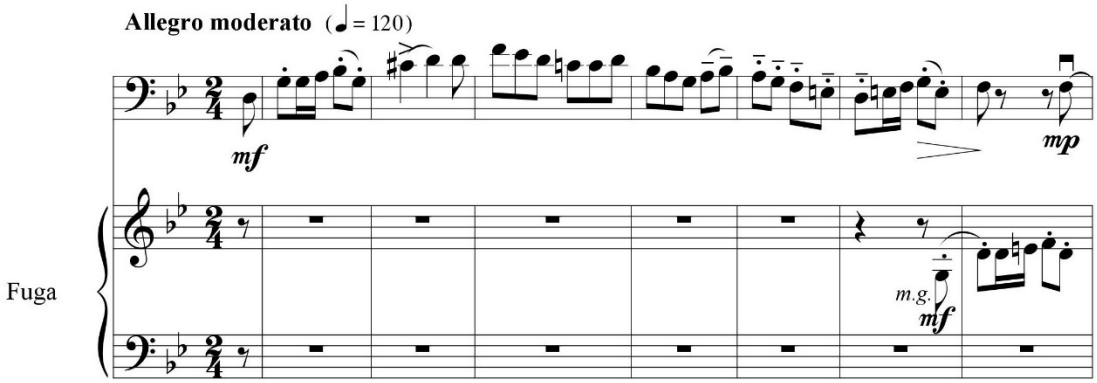
αναπτυσσόμενης παραλλαγής, δημιουργούνται νέες, ακόμη και αντιθετικές μεταξύ τους ιδέες, οι οποίες καταφέρνουν, στη διάρκεια της δομικής αφήγησης, να διατηρήσουν τη μεταξύ τους σχέση, ενώ ταυτόχρονα να γίνονται κατανοητές σε συνάρτηση με την αρχική δομή.

Ο Κυδωνιάτης καταφέρνει να διατηρήσει τη εξελικτική δυναμική του μέρους, αφενός αποφεύγοντας τη στασιμότητα που θα επέφερε η απλή παραλλαγμένη επανάληψη του θέματος, αφετέρου διασφαλίζοντας τη δομική του συνεκτικότητα, όχι μόνο στη βάση της μοτιβικής συνοχής, αλλά και στη βάση μιας ενοποιητικής αρμονικής μακροδομικής αφήγησης. Το αρμονικό πλάνο των παραλλαγών στο σύνολό τους διέπεται από την προσφιλή στους συνθέτες του ύστερου ρομαντισμού σχέση τριτών, η οποία, κατά τη δομική αφήγηση, δημιουργεί μια παλίνδρομη αρμονική μακροδομή, αρπίζοντας ουσιαστικά τη συγχορδία της ντο ελάσσονας, μιας τονικότητας που εμφανίστηκε στην περιοχή ($ΤΜ^1 \Rightarrow ΤΜ^2$) του ΤΜΣ στην έκθεση του πρώτου μέρους (βλ. Παράδειγμα 7).



Παράδειγμα 7: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Andante con variazioni, πλάνο αρμονικής μακροδομής

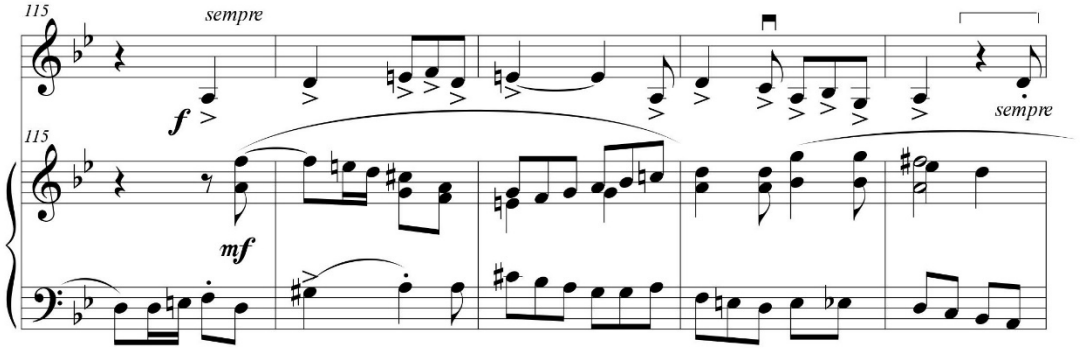
Όσον αφορά στη δέκατη παραλλαγή, αυτή πρόκειται ουσιαστικά για μια καταληκτική φούγκα στην τονικότητα της σολ ελάσσονας. Ωστόσο, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι ότι αποτελεί τον φορέα κυκλικών διεργασιών που αφορούν στην επιστροφή υλικού τόσο από το δεύτερο μέρος, όσο και από ολόκληρη τη σονάτα ως σύνολο. Ο Κυδωνιάτης καταφέρνει να συνδυάσει θεματικό υλικό από τα δύο μέρη της σονάτας και να το παραθέσει σε ένα ενιαίο αντιστικτικό σύμπλεγμα λίγο πριν την κατάληξη της φούγκας. Η κυκλικότητα αυτή δεν δίνει την εντύπωση ενός απλού αναστοχασμού ή επιστροφής, αλλά αναδεικνύει τη μοτιβική σχέση συνάφειας των δύο μερών.



Παράδειγμα 8: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Andante con variazioni, Fuga, μ. 1–7

Το θέμα της φούγκας προέρχεται μοτιβικά και μελωδικά από το θέμα των παραλλαγών (βλ. Παράδειγμα 8). Υπό το πρίσμα και πάλι της τεχνικής της

αναπτυσσόμενης παραλλαγής, η πρωταρχική ρυθμομελωδική δομή των παραλλαγών λειτουργεί ως μια εν δυνάμει παραλλαγή του ΚΘ του πρώτου μέρους, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο για ρητορικές συνέπειες. Ως αποτέλεσμα, λίγο πριν την κατάληξη της φούγκας, και έπειτα από μια αρμονική και μοτιβική αντιστοιχία με το πρώτο μέρος, εισάγεται από το τσέλο (στη θέση αντιθέματος) το μοτίβο της ΒΙ του ΤΜ[3] από το πρώτο μέρος, το οποίο είχε ανακαλέσει η μουσική λίγο νωρίτερα (βλ. Παράδειγμα 9). Το συγκεκριμένο θέμα, μάλιστα, παρατίθεται ολόκληρο στα επόμενα μέτρα σε πλήρη μεταφορά στη σολ ελάσσονα, συμμετέχοντας σε ένα αντιστικτικό θεματικό σύμπλεγμα μαζί με το αρχικό θέμα της φούγκας. Αυτός ο αβίαστος συνδυασμός των δύο θεμάτων συνάδει με το χαρακτηριστικό της τεχνικής των αναπτυσσόμενων παραλλαγών ως μιας τελεολογικής διεργασίας (Haimo, 1997: 351), κατά την οποία ύστερα συμβάντα στη μουσική, ακόμη και ιδιαίτερα αντιθετικά, μπορούν να γίνουν κατανοητά σε σχέση με προηγούμενες ενότητες.



Παράδειγμα 9: Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο, Andante con variazioni, Fuga, μ. 115–119

Αναδεικνύεται**,** επομένως, η προβληματική που ενέχεται στη δόμηση του έργου κατά τις επιταγές δύο αρχών οργάνωσης του μουσικού υλικού, κάθε μια από τις οποίες φαίνεται να υπονομεύει τους στόχους της άλλης. Από τη μια μεριά, η καταφανής μοτιβική συνοχή ενισχύει τη δομική συνεκτικότητα του έργου, υπονομεύοντας ως έναν βαθμό, ωστόσο, τη δομική αφήγηση της σονάτας, καθώς αυτή βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη διαφοροποίηση του θεματικού υλικού. Από την άλλη μεριά, η επικέντρωση στη δομική αφήγηση της σονάτας βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην παράβλεψη των μοτιβικών συνεχειών που χαρακτηρίζουν τις περιοχές δράσης της. Οι δύο αυτές αρχές δεν χρειάζεται να θεωρηθούν αμοιβαία αποκλειόμενες, αλλά σε συνεχή μεταξύ τους διάδραση σε μια διαλεκτική βάση που προσδίδει σε κάθε μια τους μια κριτική διάσταση.

Ένας πιθανός τρόπος διαχείρισης της διαλεκτικής αυτής σχέσης θα μπορούσε να αφορά την οπτική του Moortele για έργα τα οποία θα μπορούσαν να προσεγγίζονται ως σονάτες δύο διαστάσεων [*two-dimensional sonata forms*] (2009: 5). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η επαναφορά θεματικού υλικού του πρώτου μέρους της σονάτας στην καταληκτική φούγκα του δεύτερου μέρους, θα μπορούσε να δικαιολογήσει τη θεώρηση μια δεύτερης διάστασης της σονάτας ως μιας ευρύτερης εξελικτικής δομής που ακολουθεί την πορεία: «έκθεση» (πρώτο μέρος), «ανάπτυξη» (παραλλαγές) και «επανέκθεση» (φούγκα).[13] Αυτή η θεώρηση θα μπορούσε να αποτελέσει το αντικείμενο

[13] Η θεώρηση της δεύτερης αυτής διάστασης προφανώς επικεντρώνεται μόνο στο περιτροπικό θεματικό υλικό, χωρίς να ακολουθεί πιστά τις επιταγές των Hepokoski & Darcy (2006).

περαιτέρω διερεύνησης στο μέλλον.

Τέλος, δόκιμη αφετηρία για περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να αποτελέσει και η επίδραση του Brahms στη *Σονάτα για πιάνο και βιολοντσέλο αρ. 1*, αλλά και στον Κυδωνιάτη γενικότερα, καθώς αυτή ήταν έως ένα βαθμό και η αφορμή για την υιοθέτηση των συγκεκριμένων μεθοδολογικών εργαλείων και του πλαισίου εντός του οποίου αυτά χρησιμοποιήθηκαν.

Βιβλιογραφία

Βούβαρης, Πέτρος (2015): *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός,* Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα.

Κατραλής, Γεώργιος (2004): *Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης 1908–1996, η ζωή και το έργο του*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Τριπόλεως, εκδόσεις Παρουσία, Τρίπολη.

Κολοβός, Χρήστος Ηλ. (2004): «Χρονολογικός κατάλογος έργων Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη», *Πολυφωνία* 4, σελ. 129–158.

Λεωτσάκος, Γιώργος (2016): «Τα 12 CD του *Αντίς για Όνειρο* έγιναν… σκιάς όναρ». *Πέλεκυς* 2, σελ. 1–6, http://www.tar.gr/content/content/files/ Pelekys_ no2--Yorgos_Leotsakos-Tar.pdf (ημερομηνία πρόσβασης: 16 Ιουλίου 2016).

Φούλιας, Ιωάννης (2005): «*Αντίς για Όνειρο*: απόπειρα αποκατάστασης και κατανόησης ψηφίδων της έντεχνης ελληνικής μουσικής», *Πολυφωνία* 7, σελ. 116–117.

Frisch, Walter (2005): «The Snake Bites Its Tail: Cyclic Processes in Brahms's Third String Quartet, op. 67», *The Journal of Musicology* 22/1, σελ. 154–172, http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.1.154 (ημερομηνία πρόσβασης: 4 Ιανουαρίου 2016).

Haimo, Ethan (1997): «Developing Variation and Schoenberg's Serial Music», *Music Analysis* 16/3, σελ. 349–365. http://www.jstor.org/stable/854403 (ημερομηνία πρόσβασης: 4 Ιανουαρίου 2016).

Hepokoski, James & Warren Darcy (2006): *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-eighteenth-century Sonata*, Oxford University Press, New York & Oxford.

Horton, Julian (2005-6). «Bruckner's Symphonies and Sonata Deformation Theory», *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 1, σελ. 5-17.

Korsyn, Kevin (1996): «Directional Tonality and Intertextuality: Brahms's Quintet op. 88 and Chopin's Ballade op. 38», στο: William Kinderman & Harald Krebs (επιμ.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, σελ. 45–83.

Laitz, Steven G. (2011): *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (3rd edition), Oxford University Press, New York & Oxford.

Marvin, William. (2009): «Mahler's Third Symphony and the Dismantling of Sonata Form», στο: Gordon Sly (επιμ.), *Keys to the Drama: Nine Perspectives on Sonata Form*, σελ. 53–70.

Monahan, Seth (2011). «Success and Failure in Mahler's Sonata Recapitulations», *Music Theory Spectrum* 33(1), σελ. 37–58, https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.1.37

Moortele, Steven Vande (2008): «Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form», *Current Musicology* 86, σελ. 41–62,187.

Moortele, Steven Vande (2009): *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*, Leuven University Press, Leuven.

Perry, Rebecca (2016): «Thematic Simultaneity and Structural Ambiguity in the Second Movement of Prokofiev's Piano Sonata No. 4, Op. 29», *Music Theory and Analysis (MTA)* 3/2, σελ. 209–218(10).

Rifkin, Deborah (2009): «The Quiet Revolution of a B Natural: Prokofiev's "New Simplicity" in the Second Violin Concerto», *Twentieth-Century Music* 6/2, σελ. 183–208. doi: 10.1017/S1478572210000162

Schoenberg, Arnold (1995): *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, Patricia Carpenter & Severine Neff (επιμ. & μτφρ.), Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.

Tarrant, Christopher (2014): «Structural Acceleration in Carl Nielsen's Symphony No. 3, Op. 27», *SMA Newsletter* (December 2014), σελ. 5–16, http://www.sma.ac.uk/wp-content/uploads/2014/12/SMA_newsletter_Dec-2014.pdf (ημερομηνία πρόσβασης: 20 Οκτωβρίου 2017).

Walden, Joseph (2015): «Comparing Formal Analyses of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 5, Op. 47 through the Theories of James Hepokoski, Warren Darcy, and William Caplin», MM Thesis, Ohio University, https://etd.ohiolink.edu/ (ημερομηνία πρόσβασης: 20 Οκτωβρίου 2017).

Μεταξύ εξπρεσιονισμού και νεοκλασικισμού: Η επίδραση του αρχικού θεματικού υλικού στη διαμόρφωση νέων και παλαιότερων μορφολογικών προτύπων στα *Πέντε κομμάτια για πιάνο,* op. 23 (1920–1923) του Arnold Schönberg

Γιώργος Ζερβός

Μολονότι τα opp. 23, 24 και 25 γράφονται σ' ένα μεγάλο βαθμό παράλληλα (1920–1923) —με το op.26 να ακολουθεί κατά πόδας (1923–1924) τα προηγούμενα[1]— τα πέντε κομμάτια από τα οποία απαρτίζεται το op. 23 φαίνεται να κινούνται ακόμη (άλλα περισσότερο και άλλα λιγότερο) στον απόηχο του εξπρεσιονισμού σε αντίθεση με τα υπόλοιπα τρία και ιδιαίτερα τα op. 25 και op. 26, όπου τόσο οι χρησιμοποιούμενες τεχνικές όσο και η αισθητική τους υπακούουν στις αρχές και τα προτάγματα του νεοκλασικισμού. Βέβαια, στο σημείο αυτό οφείλουμε να σημειώσουμε ότι, συνολικά, το μουσικό περιεχόμενο του op. 23 διαφέρει σε πολύ μεγάλο βαθμό από το αντίστοιχο των *Τριών κομματιών για πιάνο*, op. 11 του 1909 και πολύ περισσότερο εκείνου των *Έξη μικρών κομματιών για πιάνο*, op. 19, του 1911, δηλαδή έργων τα οποία ανήκουν — σύμφωνα με την άποψη του Charles Rosen[2]— στην κατ' εξοχήν εξπρεσιονιστική περίοδο του Schönberg και των μαθητών του, Alban Berg και Anton Webern, γι' αυτό και χρησιμοποιήσαμε τον όρο «απόηχο του εξπρεσιονισμού» για την περιγραφή τους. Γραμμένα μεταξύ του 1920 και 1923, και λαμβάνοντας υπ' όψη τη μετέπειτα εξελικτική πορεία της μουσικής του Schönberg, εύκολα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα έργα αυτά αφ' ενός δεν θα μπορούσαν ποτέ να υπακούουν στις ίδιες αισθητικές αναζητήσεις των προαναφερθέντων κομματιών για πιάνο (op. 11 και op. 19) —το φάσμα των οποίων εκτείνεται από τον όψιμο ρομαντισμό έως τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό— αφ' ετέρου δεν θα μπορούσαν και να αποστασιοποιηθούν πλήρως από τα νεοκλασικά χαρακτηριστικά των έργων του εκείνης της περιόδου όπως, για παράδειγμα, της *Σουίτας για πιάνο*, op. 25, γραμμένης την ίδια ακριβώς χρονική περίοδο. Η επιλογή του 1ου και 5ου κομματιού μεταξύ των πέντε κομματιών που απαρτίζουν το op. 23 για ανάλυση και περαιτέρω σύγκριση δικαιολογείται πλήρως εάν λάβουνε υπόψη μας ότι: α) το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ της σύνθεσης τους (το 1ο γράφεται το 1920 και το 5ο το 1923) είναι εκείνο κατά τη διάρκεια του οποίου γίνεται η μεγάλη στροφή του Schönberg από τον ατονικό εξπρεσιονισμό στο δωδεκαφθογγικό νεοκλασικισμό, β) το 5ο κομμάτι είναι το μόνο κομμάτι από τα πέντε στο οποίο ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μέθοδο σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους[3] (χωρίς όμως

[1] Τα opp. 23–25 γράφονται μεταξύ του 1920 και 1923, ενώ η σύνθεση του op. 26 αρχίζει τον Απρίλιο του 1923 και ολοκληρώνεται τον Αύγουστο του 1924. Για το ιστορικό της σύνθεσης αυτών των έργων βλέπε: Jan Maegaard, «A Study in the Chronology of Op. 23–26 by Arnold Schoenberg», *Dansk aarbog for musikforskning* 2, 1962, σελ. 93–115. όπως επίσης και: Martha Hyde, «Musical Form and the Development of Schoenberg's Twelve-Tone Method», *Journal of Music Theory* 29/1, 1985, σελ. 85–143.

[2] Charles Rosen, *Schoenberg*, The Viking Press, New York 1975, σελ. 13.

[3] Το πρώτο ολοκληρωμένο δωδεκαφθογγικό έργο του Schönberg είναι η *Σουίτα για πιάνο*, op. 25, γραμμένη μεταξύ του 1921 και 1923, ενώ το πρώτο μέρος της (Präludium) αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη απόπειρα δωδεκαφθογγικής γραφής, εάν λάβουμε υπόψη μας το ιστορικό της σύνθεσης των

αναστροφές και μεταθέσεις της αρχικής σειράς, με εξαίρεση το τμήμα της coda όπου χρησιμοποιείται η καρκινική της μορφή), μολονότι και στα υπόλοιπα τέσσερα εφαρμόζεται ένα είδος σειραϊσμού, ο οποίος, όμως, χαρακτηρίζεται από τη χρήση σειρών αποτελούμενων από λιγότερους ή περισσότερους των δώδεκα φθόγγων. Παρά τη σημαντικότητα αυτών των κομματιών τόσο ως προς την καθεαυτή καλλιτεχνική τους αξία, όσο και ως προς τη χρονική περίοδο-ορόσημο κατά τη διάρκεια της οποίας αυτά γράφονται, η ενασχόληση των μελετητών υπήρξε σποραδική, εντασσόμενη είτε στα πλαίσια της έρευνας του συνολικού έργου του Schönberg (René Leibowitz, George Perle, Allen Forte, Ethan Haimo, Martha Hyde), είτε επικεντρωνόμενη επιλεκτικά στην ανάλυση ορισμένων εξ αυτών (Elaine Barkin, Michael Friedmann, Robert Morris, David S. Lefkowitz).[4]

Η πρώτη συνολική αντιμετώπιση του op. 23 επιχειρείται ουσιαστικά από την Kathryn Bailey μέσα από την έξοχη μελέτη της, *Composing with Tones* του 2001,[5] η οποία διακρίνεται αφενός για τον κριτικό σχολιασμό των απόψεων όλων των προαναφερθέντων μελετητών, αφετέρου για το πληρέστερο προτεινόμενο ερμηνευτικό μοντέλο αυτών των κομματιών, βασισμένο όχι μόνο στα εργαλεία της μουσικής θεωρίας και ανάλυσης, αλλά και στο ίδιο το ακουστικό και συγκινησιακό ερέθισμα που μας ασκούν, αποτέλεσμα της ευφυούς φθογγικής τους οργάνωσης και της τελικής τους μορφοποίησης.[6] Η κύρια συνεισφορά της Bailey, κατά την άποψή μας, αφορά στη μορφολογική προσέγγιση αυτών των κομματιών, η οποία συνίσταται αφενός στη προσπάθεια σύνδεσής τους με το παρελθόν και τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα,[7] αφετέρου στην προσπάθεια να δοθούν νέες ερμηνευτικές διαστάσεις σε αυτά τα πρότυπα, προτείνοντας, μάλιστα, πολλές φορές ακόμη και πολλαπλές μορφολογικές αναγνώσεις του ιδίου κομματιού, ή επιχειρώντας μια ερμηνευτική βασιζόμενη στη διάκριση μεταξύ της μορφής που ακούμε και της μορφής που προκύπτει από την ανάλυση της παρτιτούρας.[8] Στα τελικά συμπεράσματα του βιβλίου, η συγγραφέας γράφει: «Ίσως να είναι η ακρόαση αυτών των κομματιών, που μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε την απόσταση που υπάρχει μεταξύ των δύο πρώτων, τα οποία μοιάζουν μεταξύ τους από πολλές απόψεις —πολύ εκφραστικά, σχεδόν εξπρεσιονιστικά, χαρακτηριστικά παραδείγματα αποδόμησης της μορφής, όπου αυτό που απεικονίζεται στην παρτιτούρα είναι τελείως διαφορετικό από αυτό που ακούμε— και των τριών τελευταίων, τα οποία δίνουν τη συνολική εντύπωση των περισσότερο ψυχρών και αντικειμενικών κομματιών με λιγότερες αντιθέσεις και διακοπές, και συντεθειμένα ίσως περισσότερο συνειδητά».[9] Κατά τη συγγραφέα, ο ιδιότυπος σειραϊσμός των δύο πρώτων κομματιών δεν αποτελούσε την αφετηρία στις συνθετικές διαδικασίες, αλλά ήταν το αποτέλεσμα των μελωδικών και αντιστικτικών ιδεών οι οποίες παρήγαγαν αυτές τις σειρές, σε αντίθεση με το 3ο και 5ο κομμάτι, στα οποία η σειρά αποτελούσε την αρχική «έμπνευση» του συνθέτη. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το 4ο, του οποίου η σύνθεση, ενώ άρχισε το 1920 (και πιο συγκεκριμένα στις 26 Ιουλίου,

opp. 23–26. Βλ. Maegaard, ό.π. και Hyde, ό.π.

4 Η πληρέστερη, κατά την άποψή μας, βιβλιογραφία υπάρχει στο υπό συζήτηση βιβλίο της Kathryn Bailey (βλέπε υποσημείωση υπ' αριθμό 5).

5 Ο πλήρης τίτλος του βιβλίου είναι: Kathryn Bailey, *'Composing with Tones': A Musical Analysis of Schoenberg's Op. 23 Pieces for Piano*, Royal Musical Association Monographs 10, Royal Musical Association, London 2001.

6 Bailey, ό.π., σελ. 10–11.

7 Bailey, ό.π., σελ. 123.

8 Bailey, ό.π., σελ. 58.

9 Bailey, ό.π., σελ. 121.

την ίδια δηλαδή ημέρα που ολοκληρώθηκε το δεύτερο)[10] τελικά ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 1923, με αποτέλεσμα, πάντοτε κατά τη συγγραφέα, το μέρος αυτό, μολονότι είχε συντεθεί με τον ίδιο περίπου τρόπο με τα δύο πρώτα κομμάτια (χρησιμοποιώντας δηλαδή σειραϊκές διαδικασίες), ακουστικά να βρίσκεται «πλησιέστερα στα υπ' αριθμό 3 και 5 κομμάτια, από την άποψη ότι είναι πιο στρωτό, με συνεχή ροή και χωρίς τις έντονες αντιθέσεις και υπερβολές των προηγούμενων κομματιών».[11] Παρά τις διαφορές μεταξύ των δύο πρώτων και των τριών τελευταίων κομματιών, και τα πέντε, όπως επισημαίνει η Kathryn Bailey, «όσο και να φαίνεται περίεργο, υπακούουν στα μορφολογικά πρότυπα της μορφής σονάτας, μολονότι πρόκειται για εκκεντρικές μορφές σονάτας, αφού δεν ακούγονται ως τέτοιες αλλά περισσότερο ως χαρακτηριστικά κομμάτια».[12] Η ομαδοποίηση και ο χαρακτηρισμός των δυο πρώτων κομματιών ως εκφραστικών —σχεδόν εξπρεσιονιστικών— και των τριών τελευταίων ως περισσότερο ψυχρών και αντικειμενικών, όπως και η προσπάθεια σύνδεσής τους με τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα της μορφής σονάτας (μονοθεματικής ή διθεματικής), αποτελούν, όπως εξ άλλου τονίσαμε και προηγουμένως στο κείμενό μας, σημαντική συνεισφορά στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης και θεωρίας, αλλά δεν τονίζεται —κατά την άποψή μας—όσο θα έπρεπε η διαφορά μεταξύ των τεσσάρων πρώτων και του τελευταίου, που αποτελεί και το μόνο καθαρά δωδεκαφθογγικό κομμάτι του op. 23. Έτσι, η «καθαρότατη έκθεση και επανέκθεση […] και η επιστροφή στο εύρος, στις μορφές και στις τεχνικές των κλασικών μοντέλων»,[13] αποτελούν πράγματι βασικά χαρακτηριστικά της μορφής του πέμπτου κομματιού, αλλά η μορφή αυτή, όπως εξ άλλου και οι αντίστοιχες μορφές των υπολοίπων κομματιών, δεν είναι ανεξάρτητες από τις εκάστοτε αρχικές μουσικές ιδέες, αλλά βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση, αφού είτε παράγονται άμεσα από αυτές, είτε συνδημιουργούνται με αυτές. Διαφορετικά διατυπωμένο: τα εκάστοτε ακολουθούμενα μορφολογικά πρότυπα στα *Πέντε κομμάτια για πιάνο* μπορούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, να ερμηνευθούν αν όχι πλήρως, τουλάχιστον σ' ένα βαθμό, στη βάση των αρχικών ιδεών («θεμάτων»). Το πιθανό επιχείρημα ότι ο Schönberg μπορεί να είχε σχεδιάσει πρώτα τη μορφή και μετά να προσάρμοσε σ' αυτή τη μορφή μια θεματική ιδέα κατάλληλη γι' αυτή τη μορφή δεν ευσταθεί για τους εξής λόγους: α) η ταχύτητα σύνθεσης των κομματιών αυτών (με εξαίρεση το 4ο) και η πολυπλοκότητα των μορφών —παρά την καλυμμένη μορφή σονάτας η οποία τελικά επικρατεί σε όλα τα κομμάτια— δεν συνηγορεί υπέρ μιας τέτοιας «εγκεφαλικού τύπου» ερμηνείας, β) στα διασωθέντα σκίτσα του συνθέτη εμφανίζονται μόνο οι αρχικές μουσικές ιδέες και, σε ορισμένες περιπτώσεις η σταδιακή εξέλιξη και μορφοποίησή τους, γ) η ιστορική περίοδος στην οποία ανήκει και δραστηριοποιείται ο Schönberg —παρά την επανάσταση που επέφερε τελικά η μουσική του— συνηγορεί υπέρ μιας περισσότερο κλασικής αντιμετώπισης των διαδικασιών της σύνθεσης, με την αρχική ιδέα να αποτελεί την αφετηρία της σύνθεσης του έργου και τη μορφή να συνδιαλέγεται και να αλληλοδιαπλέκεται με αυτή.

Η σχέση των αρχικών μουσικών ιδεών (θεμάτων) με την τελική μορφή γίνεται πιο κατανοητή εάν εξετάσουμε διαχρονικά τη θεματική και μορφολογική εξέλιξη των κομματιών για πιάνο, από τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, op. 11 του 1909 στα υπό συζήτηση κομμάτια του op. 23, παρακάμπτοντας τα *Έξη μικρά κομμάτια για πιάνο*, op. 19 του 1911, αφού εκεί η αθεματικότητα (θεματική αφαίρεση) και η συρρίκνωση της

[10] Βλέπε το συνοπτικό πίνακα της σύνθεσης των κομματιών του Jan Maegaard, όπως τον παραθέτει η Martha Hyde, ό.π., σελ. 87.
[11] Bailey, ό.π., σελ. 122.
[12] Bailey, ό.π., σελ. 123.
[13] Bailey, ό.π., σελ. 121

μορφής αναιρούν ή ελαχιστοποιούν κάθε διάκριση μεταξύ των βασικών μικροδομικών και μακροδομκών ενοτήτων (θέμα, γέφυρα, έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση), διάκριση που υπάρχει στα κομμάτια τόσο του op. 11 όσο και του op. 23. Εξαίρεση αποτελεί το τρίτο κομμάτι του op. 11, το αρχικό θεματικό σύμπλεγμα του οποίου, αφού εμφανιστεί μία μόνο φορά στην αρχή, στη συνέχεια αποσυντίθεται στις επί μέρους συνιστώσες του χωρίς να εμφανιστεί ποτέ στην αρχική του κατάσταση. Όπως έλεγε ο Webern, σχολιάζοντας τα τρία αυτά κομμάτια,: «Το πρώτο και το δεύτερο έχουν ακόμη, από άποψη μορφολογική, μια χαλαρή σχέση με την τριμερή μορφή του Lied. Τα μικρά μοτίβα που συνδέονται μεταξύ τους, επαναλαμβάνονται και αναπτύσσονται. Στο τρίτο, όμως, κομμάτι αυτή η σχέση καταργείται. Εδώ ο Schönberg εγκαταλείπει επίσης τη θεματική επεξεργασία. Κανένα μοτίβο δεν αναπτύσσεται, το πολύ-πολύ μια σύντομη διαδοχή ήχων οι οποίοι επαναλαμβάνονται χωρίς μετάβαση. Το θέμα, αφού εμφανιστεί μία φορά, εκφράζει δια μιας ότι είχε να πει».[14] Για το ίδιο κομμάτι η Bailey γράφει ότι μας «εισάγει κατά ένα δραματικό τρόπο στην αθεματική ατονικότητα»[15], ενώ για τα κομμάτια που απαρτίζουν το op. 19, θεωρεί ότι «αποτελούν τη μοναδική προσπάθεια του Schönberg να υιοθετήσει το αφοριστικό στυλ του Webern».[16]

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε τη διαφορά που υπάρχει μεταξύ του Webern και της Bailey όσον αφορά στο κατά πόσο είναι θέμα αυτό που εμφανίζεται στην αρχή του τρίτου κομματιού του op. 11, ή όχι, κι' αυτό γιατί ο όρος αθεματική ατονικότητα ταιριάζει πολύ περισσότερο στα κομμάτια του op. 19 παρά σ' αυτό, του οποίου «το θέμα, αφού εμφανιστεί μια φορά, εκφράζει δια μιας ό,τι είχε να πει», εκτός και εάν η Bailey, με τη φράση «μας εισάγει με ένα δραματικό τρόπο στην ατονικότητα», εννοεί ότι το κομμάτι αυτό αποτελεί την αφετηρία της αθεματικής ατονικότητας και δεν είναι πραγματικά αθεματικό. Εάν υιοθετήσουμε την άποψη του René Leibowitz, σύμφωνα με την οποία αθεματικά είναι τα έργα εκείνα στα οποία «δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ θέματος και μη θέματος, ούτε μεταξύ έκθεσης, ανάπτυξης και επανέκθεσης, αλλά που όλα γίνονται θέμα ή όλα παραλλαγή […] και όπου οι επανεκθέσεις καταργούνται και την ευθύνη της επεξεργασίας την αναλαμβάνει η συνεχής ανανέωση της μουσικής γλώσσας»,[17] τότε τα κομμάτια που απαρτίζουν το op. 19 είναι πράγματι αθεματικά, με το τρίτο κομμάτι του op. 11 να μην είναι στον ίδιο βαθμό αθεματικό, αφού: α) η μουσική οντότητα που εμφανίζεται στην αρχή, μολονότι πολύ πυκνή και περίπλοκη, έχει θεματικό χαρακτήρα και το γεγονός αυτό τονίζεται από το διπλασιασμό των φθόγγων μέσω οκτάβων του αριστερού χεριού, γεγονός που αναδεικνύει ένα μεγάλο μέρος του μοτιβικού υλικού του θεματικού αυτού συμπλέγματος, β) μολονότι το θέμα αυτό δεν επανέρχεται ποτέ στην αρχική του κατάσταση (ουσιαστικά δεν υπάρχει θεματική επανέκθεση), οι μοτιβικές συνιστώσες του είναι σε κάθε σημείο του έργου παρούσες, γεγονός που ενισχύει τη θεματική του υπόσταση, γ) από μορφολογική άποψη, το κομμάτι μπορεί να υποδιαιρεθεί —λόγω της έκτασής του— σε επί μέρους ενότητες, αφού η συνολική του διάρκεια είναι πολύ μεγαλύτερη από τα αντίστοιχα κομμάτια του op. 19 (2,5 περίπου λεπτά έναντι των 50 περίπου δευτερολέπτων που διαρκεί κατά μέσον όρο το κάθε κομμάτι του op. 19).[18]

[14] Το κείμενο αυτό παρατίθεται στο βιβλίο του René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, L' Arche, Paris 1949, σελ. 266–267.

[15] Bailey, ό.π., σελ. 1.

[16] Bailey, ό.π., σελ. 1.

[17] Leibowitz, ό.π., σελ. 268 και σελ. 266.

[18] Το πρόβλημα της θεματικότητας και του αθεματισμού αναπτύσσονται διεξοδικά στη διδακτορική μου διατριβή: Γιώργος Ζερβός, *Η κρίση του θέματος στο έργο των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (Schoenberg, Berg, Webern*), Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Θεσσαλονίκη 1994. Για την ανάλυση και σύγκριση του op.11 με

Η άποψη της Bailey ότι τα opp. 11 και 23 αποτελούν την κρίσιμη καμπή στο έργο του Schönberg, αφού σηματοδοτούν την αρχή και το τέλος της περιόδου που μπορεί να θεωρηθεί ως «contextual atonal music»,[19] είναι μεν ορθή, αλλά η ομαδοποίηση όλων των κομματιών κάτω από τον όρο «contextual» (μολονότι η συγγραφέας αναγνωρίζει ότι το πέρασμα από την «contextual» ατονικότητα στο δωδεκαφθογγισμό γίνεται σταδιακά), υποβαθμίζει ουσιαστικά την καθαυτή έννοια του θέματος και την παράγουσα ή συνδημιουργούμενη με αυτό μορφή. Έτσι, ο παραλληλισμός μεταξύ του πρώτου κομματιού του op. 11 με το πρώτο του op. 23 όσον αφορά στη χρήση συγκεκριμένων —και στα δύο— μοτίβων τα οποία, μάλιστα, παρουσιάζουν πολλές μεταξύ τους ομοιότητες και παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των διαδικασιών της σύνθεσης, η εμφανιζόμενη περιοδικότητα, καθώς και το γεγονός ότι και στα δύο χρησιμοποιείται η τεχνική των παραλλαγών,[20] χωρίς να είναι λάθος, αποσιωπά —όχι βέβαια σκόπιμα— τις τεράστιες μεταξύ τους διαφορές τόσο ως προς τη συγκρότηση των αρχικών ιδεών (θεμάτων), όσο και ως προς τα ακολουθούμενα μορφολογικά πρότυπα. Οι διαφορές αυτές εντοπίζονται στα εξής σημεία: 1) Παρά τις ομοιότητες μεταξύ των δύο θεμάτων (στην πρώτη περίπτωση έχομε μια μεγάλη περίοδο του τύπου 3 + 5, 3 + 6 με μια παρεμβολή 7 μέτρων μεταξύ αυτών των δύο ενοτήτων,[21] και στη δεύτερη δύο περιόδους του τύπου 3 + 3, 3 + 3,[22] περίοδοι των οποίων το τέλος χαρακτηρίζεται από καθαρά πτωτικά σχήματα και στις δύο περιπτώσεις),[23] η αρχική τους σύλληψη φαίνεται να είναι τελείως διαφορετική. Έτσι, ο θεματικός πυρήνας των τριών πρώτων μέτρων του op. 11 είναι ομοφωνικός, με τα επόμενα πέντε μέτρα να αποτελούν μια σχεδόν όμοια επανάληψη των μ. 4–5, γεγονός που επαναλαμβάνεται και στο δεύτερο μέρος της περιόδου (μ. 9–11 και μ. 19–24), δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο —με εξαίρεση τα πέντε κυρίως μέτρα του παρεμβαλλομένου τμήματος— μια θεματική υπόσταση με επαναλαμβανόμενα μελωδικο-ρυθμικά μοντέλα που παραπέμπει σε θεματικές δομές τονικής μουσική με έντονα μάλιστα ρομαντικά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, όχι μόνο ο θεματικός πυρήνας των τριών πρώτων μέτρων του op. 23 είναι πολυφωνικός, αλλά και ολόκληρη η πρώτη θεματική ενότητα (μ. 1–12), διακρίνεται για την έντονα πολυφωνική της γραφή. Η καθολική επικράτηση των διαστημάτων της τρίτης μικρής και του ημιτονίου και στις τρείς φωνές των τριών πρώτων μέτρων (χρησιμοποιώντας μάλιστα τις μορφές O, R και RI των μοτίβων a και b) αποτελεί συνειδητή επιλογή του συνθέτη, αφού, με αυτόν τον τρόπο, αντικαθιστά κατά αντιστικτικό τρόπο την ενότητα του «θέματος», η οποία θα κινδύνευε να χαθεί, εάν οι τρείς σειρές από τις οποίες απαρτίζεται η πρώτη περίοδος[24] δεν είχαν κάποιο κοινό διαστηματικό περιεχόμενο και ιδιαίτερα στον αρχικό θεματικό τους πυρήνα. Σε αντίθεση με το προηγούμενο κομμάτι, η σκέψη εδώ είναι διαστηματική[25] και όχι θεματική: έχοντας σχεδόν κοινό διαστηματικό περιεχόμενο, τα κύρια μοτίβα λειτουργούν στην πρώτη περίπτωση ομοφωνικά —θα λέγαμε κλασικά— ενώ στη δεύτερη πολυφωνικά. 2) Η διαφορά αυτή, ως προς τη διάρθρωση των δύο θεμάτων, έχει σημαντικές επιπτώσεις και στην αντίστοιχη μορφολογική τους διάρθρωση. Στην πρώτη περίπτωση, τα όρια μεταξύ των επί μέρους δομικών ενοτήτων είναι σαφή είτε

το op.19, βλέπε σελ. 94–129.

[19] Bailey, ό.π., σελ.1–2. Για τον όρο «contextual» βλέπε: M. Hyde, ό. π., σελ. 86 και σελ. 98.

[20] Bailey, ό.π., σελ. 12.

[21] Βλέπε παρτιτούρα: Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke, op. 11*, Universal Edition, Vienna 1938.

[22] Βλέπε παρτιτούρα: Arnold Schönberg, *Fünf Klavierstücke, Op. 23*, Wilhelm Hansen, Copenhagen 1923–1951.

[23] Bailey, ό.π., σελ. 13–16.

[24] Bailey, ό.π., σελ. 22–24.

[25] Βλ. Ζερβός, ό.π., σελ. 104–136.

το κομμάτι αυτό θεωρηθεί ως μια κλασική μορφή σονάτας (μονοθεματική ή διθεματική), είτε ως μια τριμερής μορφή του τύπου ΑΒΑ΄, και αυτή η σαφήνεια αποτυπώνεται και στον τρόπο επανέκθεσης του αρχικού θεματικού πυρήνα των μ. 1–3, του οποίου η μελωδία τώρα ενισχύεται, παιζόμενη με οκτάβες από το δεξί χέρι (μ. 53–55), έτσι ώστε να γίνει αντιληπτή μετά την περιπλάνηση που υπέστη το αρχικό θέμα στο τμήμα της ανάπτυξης. Το θέμα τώρα πρέπει να αναδειχθεί (μολονότι η επανέκθεση είναι ελλιπής και από τα 24 μέτρα του θέματος επανεκτίθενται μόνο τα τρία, δηλαδή μόνο ο θεματικός πυρήνας), επειδή ακριβώς είναι θέμα και μάλιστα να αναδειχθεί μέσα από μια όσο το δυνατόν πιο άμεσα κατανοητή μορφή. Αντίθετα, οι προκύπτουσες ερμηνευτικές δυσκολίες στη μορφή του δεύτερου, οφείλονται ακριβώς στην αρχική πολυφωνική υφή του «θέματος». Οι διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης και το τελικό ερμηνευτικό μοντέλο το οποίο προτείνει τελικά η Bailey, [έκθεση]-[ανάπτυξη]-[επανέκθεση]-[2η ανάπτυξη = coda], υποδηλώνουν ακριβώς το γεγονός ότι μια τέτοιου είδους θεματική διάρθρωση παράγει απρόβλεπτα, κατά κάποιον τρόπο, μορφολογικά μοντέλα που απαιτούν πολλαπλές ερμηνείες, άλλοτε απομακρυσμένες και άλλοτε πιο κοντά στα κλασικά μορφολογικά μοντέλα, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου η δεύτερη ανάπτυξη ταυτίζεται με την coda, όπως συμβαίνει πολλές φορές στον Beethoven και σε άλλους συνθέτες.[26] Το πολυφωνικό τρίφωνο σύμπλεγμα του θεματικού πυρήνα των τριών πρώτων μέτρων δεν έχει νόημα να επανέλθει στο τμήμα της επανέκθεσης στην αρχική του κατάσταση κατά ένα απόλυτα πιστό τρόπο (όπως εξ άλλου και τα επόμενα τρία μέτρα της πρώτης περιόδου του θέματος) —γεγονός που συμβαίνει στην περίπτωση του op. 11— και έτσι πρέπει να βρεθεί ένας τρόπος να επανεκτεθεί με ένα διαφορετικό τρόπο, αντίστοιχο της αρχικής του θεματικής φυσιογνωμίας. Τα 12 μέτρα του τμήματος της έκθεσης τώρα συρρικνώνονται σε 6 (3 + 3), με το θεματικό πυρήνα (προηγούμενη), αλλά και τα επόμενα τρία μέτρα (επόμενη), να παίζονται δύο φορές (μ. 23–25 και μ. 26–28) παραλλαγμένα, διατηρώντας, όμως, αναλογικά το ρυθμικό προφίλ του θεματικού πυρήνα. Η δεύτερη ανάπτυξη-coda, κατά τη Bailey, επαναφέρει άλλες δύο φορές τον αρχικό πυρήνα και την επόμενή του παραλλαγμένα και πάλι, με αποτέλεσμα ο θεματικός πυρήνας (όπως εξ άλλου και η επόμενή του) να ακούγεται συνολικά μετά το τμήμα της ανάπτυξης άλλες τέσσερις φορές. Εάν μάλιστα λάβουμε υπ’ όψη και την εμφάνισή του στα μ. 22–23 υπό τη μορφή της ψευδο-επανέκθεσης, τότε συνολικά έχομε πέντε επανεκθέσεις. Αυτό δηλαδή που στο πρώτο κομμάτι του op. 11 χρειάστηκε μία φορά να επανεκτεθεί ως ο βασικός θεματικός πυρήνας, εδώ χρειάστηκε πέντε!

Στο δεύτερο κομμάτι του op. 23 η θεματική αφαίρεση φαίνεται να είναι μεγαλύτερη, αφού η μελωδία του αρχικού «θέματος» περιορίζεται σε μια ανερχόμενη διαδοχή από εννέα φθόγγους (0,1,2,3,4,5,6,8,9), οι οποίοι, μαζί με τη συνοδεία του αριστερού χεριού (μ. 1), δημιουργούν το συμπληρωματικό σύνολο (0,1,4) αυτής της διαδοχής που παίζει σημαντικό ρόλο ως φθογγικό υλικό σε όλο το κομμάτι. Το θέμα αυτό πλαισιώνεται με ένα δεύτερο θέμα, εάν θεωρήσουμε βέβαια ότι το περιεχόμενο των μ. 5–6 αντιπροσωπεύει πράγματι ένα δεύτερο θέμα και δεν αποτελεί συνέχεια του πρώτου, αφού, κατά την επανέκθεση, δεν εμφανίζεται, με εξαίρεση ένα μικρό μόνο τμήμα του που ακούγεται προς το τέλος του τμήματος της πρώτης ανάπτυξης (μ. 13–14). Από μορφολογική άποψη, το κομμάτι είναι αυτό για το οποίο η Bailey κάνει το διαχωρισμό μεταξύ της μορφής που ακούμε: A-B-A-C-coda και της πραγματικής του μορφής που ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο: [έκθεση (πρώτο θέμα, δεύτερο θέμα)]-[επανάληψη έκθεσης (πρώτο θέμα, δεύτερο θέμα)]-[1η ανάπτυξη]-[επανέκθεση]-[2η

[26] Bailey, ό.π., σελ. 37–40.

ανάπτυξη = coda]-[κατάληξη].[27] Ο διαχωρισμός αυτός από μόνος του, και ανεξάρτητα από το εάν συμφωνούμε ή όχι στο τελικό μορφολογικό μοντέλο που προτείνει η συγγραφέας, υποδηλώνει σαφώς μια ερμηνευτική δυσκολία, στο ποια, δηλαδή, είναι η αληθινή μορφή του κομματιού, δυσκολία η οποία δεν μπορεί να μην συνδέεται με το σύνολο του θεματικού υλικού. Είναι ενδιαφέρον ότι τη μελωδία των ανιόντων φθόγγων των δύο πρώτων μέτρων, που ουσιαστικά αποτελεί τον πυρήνα του πρώτου θέματος, ο Schönberg προσπαθεί κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου να την καμουφλάρει με διάφορους τρόπους, διατηρώντας σχετικά μόνο το ρυθμικό στοιχείο: στη δεύτερη έκθεση (μ. 7) αλλάζει τις εκτάσεις των φωνών (παράδειγμα, η τρίτη μικρή του μ. 1 γίνεται δεκάτη, με τον πρώτο φθόγγο ρε να παίζεται τώρα δυο οκτάβες πιο κάτω, κ.τ.λ.), ενώ στην επανέκθεση (μ. 14–17) την εμφανίζει υπό τη μορφή δίφωνων συγχορδιών. Σημαντικό είναι επίσης να παρατηρήσουμε ότι και κατά τη διάρκεια της πρώτης ανάπτυξης διατηρείται το ρυθμικό μοντέλο του αρχικού θεματικού πυρήνα (παρά τις «αρμονικές αλυσίδες στα μ. 10–13) και μάλιστα καθ' όλη τη διάρκειά της έτσι που να ακούγεται ως επανέκθεση και όχι ως ανάπτυξη του Α. Μόνο στη δεύτερη ανάπτυξη, που ουσιαστικά αποτελεί την coda (μ. 18–21), μετασχηματίζεται κατά κάποιον τρόπο ο αρχικός θεματικός πυρήνας, με την αρχική ανιούσα διαδοχή όχι μόνο να αντικαθίσταται από τις αναστροφές της (I_1, I_5, I_3, I_{11}), αλλά να αλλάζει και το αρχικό ρυθμικό μοντέλο των συνεχών δεκάτων έκτων των μ. 1–2, μετατρεπόμενο σε τρίηχα τετάρτων και ογδόων. Όμως, και σ' αυτή την περίπτωση, λόγω του ότι μετά το πρώτο μισό του μ. 18 η ένταση αρχίζει να εκτονώνεται σιγά-σιγά και μάλιστα κατά ένα ομοιόμορφο ρυθμικό τρόπο, δημιουργώντας την αίσθηση ότι το κομμάτι πάει προς το τέλος του, πολύ δύσκολα μπορεί να γίνει αντιληπτό το περιεχόμενο των μ. 18–21 ως ένα τμήμα ανάπτυξης. Όπως και στην περίπτωση του πρώτου κομματιού, η αρχική σύλληψη είναι διαστηματική με μία όμως διαφορά: στο πρώτο, τα επιλεγέντα διαστήματα δημιουργούν μελωδικές γραμμές και αυτές με τη σειρά τους θεματικές ενότητες, σε αντίθεση με το δεύτερο, όπου τα αντίστοιχα διαστήματα παράγουν ανιούσες διαδοχές φθόγγων τελείως αντιμελωδικές. Την ίδια αποθεματοποιημένη και αφηρημένη φυσιογνωμία έχει και το δεύτερο (κατά Bailey) θέμα των μ. 4–5, μολονότι κατά διαφορετικό τρόπο, αφού αυτό εκδηλώνεται μέσα από το συνδυασμό μιας περισσότερο συγχορδιακής γραφής μελωδία (δεξί χέρι), με μια καθαρά μελωδική γραμμή που παίζεται από το αριστερό χέρι. Το πολυφωνικό αυτό σύμπλεγμα του δευτέρου θέματος είναι περισσότερο ευλύγιστο και κατάλληλο για ανάπτυξη από το πρώτο λόγω της έλλειψης ενός σταθερού και ισχυρού ρυθμικού προφίλ (μολονότι η μια φωνή συμπληρώνει την άλλη) που, αντίθετα με αυτό, διαθέτει το πρώτο. Έτσι, τα μ. 5–6 (δεύτερο θέμα) του τμήματος της έκθεσης μπορούν να μεταμορφωθούν κατά τη διάρκεια της δεύτερης έκθεσης (μ. 8–9) σε σημείο που όχι μόνο να μην αναγνωρίζονται ακουστικά, αλλά να δυσκολευόμαστε να τα αναγνωρίσουμε και πάνω στην παρτιτούρα. Ουσιαστικά, όλο το κομμάτι δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια αλληλοδιαδοχή των δύο αντιθετικού χαρακτήρα «θεμάτων» (το πρώτο με ισχυρό ρυθμικό προφίλ και το δεύτερο μια δίφωνη αφηρημένη θεματική δομή κι' αυτό γιατί ακούγεται περισσότερο ως συμπλήρωμα του πρώτου θέματος παρά ως ένα ανεξάρτητο δεύτερο θέμα) και εάν ξεχάσουμε προς στιγμή τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα καθώς και το προτεινόμενο μοντέλο ερμηνείας της Bailey, τότε βγαίνει μια μορφή του τύπου: [Α (μ. 1–4)]-[Β (μ. 5–6)]-[Α′ (μ. 7)]-[Β′ (μ. 8–9)]-[Α′′ (μ. 10–12)]-[Β′′ (μ. 13)]-[Α′′′ (μ. 14–17)]-[Α′′′′ (μ. 18–21)]-[κατάληξη = Α (μ. 22–23)], με τους τόνους να δηλώνουν τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις των θεμάτων Α και Β από την αρχική τους εμφάνιση, καθώς και τις

[27] Bailey, ό.π., σελ. 57–58.

αναπτύξεις τους όπου αυτές υπάρχουν. Μολονότι η μορφή δεν είναι αυτή, εάν το περιεχόμενο των μ. 18–21 αντιστοιχούσε στο Β και όχι στο Α (δηλαδή αντί να έχουμε Α′′′′, να έχουμε Β′′′′), το παραπάνω μορφολογικό σχήμα θα είχε μια λογική, υπό την έννοια ότι οι συνεχές εναλλαγές των Α και Β σε διάφορες εκδοχές, άλλοτε απομακρυνόμενες από τις αρχικές τους μορφές και άλλοτε προσεγγίζοντάς τις, δημιουργούν μια «ροντοειδή» μορφή. Και, πράγματι, εάν συγκρίνουμε όχι το φθογγικό, αλλά το «ρυθμικό» περιεχόμενο των δύο πρώτων μέτρων του τμήματος της δεύτερης ανάπτυξης (μ. 18–19) με τα μ. 8–9 της δεύτερης —κατά Bailey— έκθεσης του δευτέρου θέματος Β, θα διαπιστώσουμε και στις δύο περιπτώσεις ότι έχουμε: την ίδια αλλαγή της μετρονομικής ένδειξης (η μετρονομική μονάδα από1/4 γίνεται1/2), τον ίδιο περίπου αριθμό μέτρων (δύο μέτρα των 3/2 = 6/2 στην πρώτη περίπτωση, έναντι του αθροίσματος 4/2 + 1/2 = 5/2 στη δεύτερη) και την ίδια εσωτερική διάρθρωση, αποτελούμενη από συνεχή τρίηχα στο αριστερό και δεξί χέρι του πιάνου. Επί πλέον, στα μ. 18–19 της δεύτερης ανάπτυξης, ο θεματικός πυρήνας του πρώτου μέτρου επανεμφανίζεται τώρα σε αναστροφή και μάλιστα δύο φορές παίζοντας τις I_1, I_3 και I_5, I_{11} μορφές της αρχικής σειράς των εννέα φθόγγων, από το δεξί και αριστερό χέρι αντίστοιχα, επιτυγχάνοντας μια καθοδική κίνηση —αντίθετη δηλαδή από εκείνη του μ. 1— προσεγγίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την καθοδική κίνηση του δευτέρου θέματος στα μ. 5–6 (Β) και μ. 8–9 (Β′). Βέβαια, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, θα πρέπει να τονίσουμε ότι το περιεχόμενο των μ. 18–19 αφορά στην επαναφορά του θεματικού πυρήνα του Α και όχι του δευτέρου θέματος Β. Το παραπάνω επιχείρημά μας περί της λειτουργίας των μέτρων αυτών ως υποκατάστατων του Β ενισχύεται από το εξής: από την πρώτη του εμφάνιση και ύστερα, το Β αρχίζει να αποδομείται σταδιακά: στα μ. 8–9 γίνεται αγνώριστο σε βαθμό που να δυσκολευόμαστε να το αναγνωρίσουμε ως επανάληψη του Β (σύμφωνα με το ερμηνευτικό μοντέλο της Bailey), ενώ η επανεμφάνισή του κατά τη διάρκεια του τέλους του τμήματος της ανάπτυξης στο μ. 13 είναι ελλιπής, αφού επανεμφανίζεται το φθογγικό υλικό μόνο του μ. 5, διατηρώντας, όμως, θα πρέπει να σημειώσουμε, το ρυθμικό προφίλ του. Κατά την άποψή μας, η υποτιθέμενη απουσία του από το τμήμα της επανέκθεσης δεν οφείλεται τόσο στο ότι αυτό εμφανίζεται στο τέλος της ανάπτυξης, αλλά ότι αυτό πιθανώς να υπάρχει καμουφλαρισμένο —σύμφωνα με την προηγούμενη επιχειρηματολογία μας— μέσω του ρυθμικού περιεχομένου των μ. 18–19, αντίστοιχου των μ. 8–9. Το επιχείρημά μας μπορεί να ενισχυθεί και από το γεγονός ότι στα επόμενα μέτρα (μ. 20–23 μαζί με την κατάληξη) επανεμφανίζεται, μέσα από επαναλαμβανόμενα ρυθμικά σχήματα του αριστερού χεριού, η ανιούσα διαδοχή του μ. 1 (ο θεματικός δηλαδή πυρήνας του Α), με το δεξί χέρι να παίζει το φθογγικό περιεχόμενο της I_7, ενώ τα δύο τελευταία μέτρα της κατάληξης κλείνουν και πάλι με τους εννέα φθόγγους του μ. 1, μοιρασμένους στα δύο χέρια και με μια καθοδική κίνηση της μελωδίας στο αριστερό χέρι. Βέβαια, κάποιος θα μπορούσε να ισχυρισθεί ότι τα μ. 20–23 αποτελούν το τελευταίο τμήμα της coda και, ως εκ τούτου, δεν θα μπορούσαν να αντιπροσωπεύουν τμήμα επανέκθεσης. Σ' αυτήν όμως την περίπτωση, θα μπορούσε, κατά την άποψή μας, να συμβεί κάτι τέτοιο ακριβώς λόγω της φύσης του αρχικού θέματος: η γρήγορη και ανοδική κίνηση των εννέα φθόγγων του πρώτου μέτρου (όπως εξ άλλου και των επόμενων δύο) όχι μόνο δεν συνιστά θέμα, αλλά δυσκολεύει και την ακρόαση-πρόσληψη των διαστημάτων που διαρθρώνουν τη «μελωδία» αυτών των φθόγγων. Το ίδιο συμβαίνει και στην επανέκθεση, και μόνο στο μ. 20 της coda ακούγεται ξεκάθαρα το φθογγικό περιεχόμενο και των εννέα φθόγγων. Υπό αυτήν την έννοια, τα μ. 20–23 μπορούν να θεωρηθούν ταυτόχρονα ως coda αλλά και ως επανέκθεση.

Εάν λοιπόν αντικαθιστούσαμε την ενότητα Α′′′′ με ένα Β′′′ (μ. 18–19) και,

λαμβάνοντας υπ' όψη ότι στα επόμενα τέσσερα μέτρα επικρατεί το φθογγικό υλικό του Α, θα καταλήγαμε στο προαναφερθέν μορφολογικό μοντέλο, το οποίο χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή του Α και Β καθώς και των μεταμορφώσεών τους. Το ανωτέρω προτεινόμενο ερμηνευτικό μοντέλο έρχεται αν όχι να λύσει, τουλάχιστον να γεφυρώσει τη διαφορά που προκύπτει μεταξύ της μορφής που ακούμε και της μορφής που αντιστοιχεί στο μουσικό περιεχόμενο του κομματιού σύμφωνα με την ανάλυση της Bailey, διαφορά που ουσιαστικά είναι το αποτέλεσμα της δυσκολίας να ερμηνευθεί το έργο, όπως εξ' άλλου και άλλα έργα των συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης της περιόδου του εξπρεσιονισμού. Κατά την άποψή μας, η διαφορά οφείλεται στην ερμηνεία του τμήματος που περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 7–9 και το οποίο η Bailey το ονομάζει δεύτερη έκθεση, ερμηνεία που δημιουργεί ερωτηματικά αφού η έκθεση φαίνεται να τελειώνει στο μέτρο 7, όπως εξ' άλλου ακούγεται και από την κορώνα στο δεύτερο μισό του μέτρου, ενώ, παράλληλα, το περιεχόμενο του δευτέρου θέματος (μ. 8–9) μόνο από φθογγική άποψη έχει το ίδιο περιεχόμενο με τα μ. 5–6 του τμήματος της έκθεσης, αφού η ρυθμική, μελωδική και συγχορδιακή του συγκρότηση το καθιστούν περισσότερο παραλλαγή ή ανάπτυξη του Β παρά δεύτερη επανέκθεση. Άρα αυτό που ακούμε (κατά Bailey) είναι Α (μ. 1–7) και Β (μ. 8–9), και αυτό που πραγματικά ανταποκρίνεται (πάλι κατά Bailey) στην αληθινή μορφή είναι: έκθεση [Α (μ. 1–4)]-[Β (μ. 5–6)], δεύτερη έκθεση [Α (μ. 7)-[Β (μ. 8–9)]. Αυτή η αντίφαση αίρεται, εάν θεωρήσουμε ότι το θέμα έχει τριμερή διάρθρωση του τύπου [Α (μ. 1–4)]-[Β (μ. 5–6)]-[Α′ (μ. 7)]. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το περιεχόμενο των μ. 8–9, αυτό δηλαδή που ακούγεται ως κάτι διαφορετικό από το περιεχόμενο των μ. 1–7 και το οποίο η Bailey ονομάζει Β (σελ. 57), εμείς το θεωρούμε ως ανάπτυξη του Β (στην προηγηθείσα ανάλυσή μας το ονομάσαμε Β′). Είναι λογικό, μετά από μια τριμερή θεματική διάρθρωση, να ακολουθήσει είτε μια άλλη θεματική ιδέα είτε ανάπτυξη του Β και όχι του Α, αφού η τριμερής διάρθρωση του θέματος ολοκληρώνεται με την επαναφορά του Α. Εάν λάβουμε υπ' όψη τη μικρή έκταση του κομματιού (23 συνολικά μέτρα), μια τρίτη ιδέα θα αποτελούσε υπερβολικό βάρος στη συνολική του διάρθρωση και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια πολύ απομακρυσμένη μορφή του Β στα μ. 8–9, δημιουργώντας, έτσι, μια πρώτη αντίθεση μεταξύ του περιεχομένου των μ. 1–7 (Α-Β-Α′) και των μ. 8–9 (Β′). Δεδομένου του τμήματος της ανάπτυξης στα μ. 10–13, το τμήμα της επανέκθεσης (που έχει ως αφετηρία το δεύτερο τέταρτο του μ. 14) θα μπορούσε να θεωρηθεί, με όσα είπαμε και παραπάνω, ότι δεν περιορίζεται μόνο στα μ. 14–17, αλλά ότι διαρθρώνεται και αυτό όπως και το τμήμα της έκθεσης σε τρία μέρη: [Α (μ. 14–17)]-[Β (μ. 18–19)-[Α′ (μ. 20–23)], με τα μ. 18–19 να αποτελούν ταυτόχρονα ανάπτυξη, μερική επανέκθεση και coda του Α, επενδυμένα, όμως τώρα, με το μετρικό και ρυθμικό μανδύα της ανάπτυξης του δευτέρου θέματος Β′ (μ. 8–9) και της καθοδικής του κίνησης —που επιτυγχάνεται δια μέσου των αναστροφών του Α— και τέλος με τα μ. 20–23 να αποτελούν ταυτόχρονα επανέκθεση και κατάληξη. Με αυτές τις προϋποθέσεις, προκύπτει μια πιο ισορροπημένη δομή με: έκθεση [Α (μ. 1–4)]-[Β (μ. 5–6)]-[Α′ (μ. 7)], ανάπτυξη του Β = Β′ (μ. 8–9), κυρίως τμήμα της ανάπτυξης με ανάπτυξη του Α = Α′′ (μ. 10–13) και πολύ λίγο του Β = Β′′ (μ. 13), επανέκθεση [Α′′′ (μ. 14–17)]-[Β′′′ (μ. 18–19)]-[Α′′′′ (μ. 20–23)], με τις δύο τελευταίες ενότητες (μ. 18–23) να αποτελούν ταυτόχρονα και coda. Το πλεονέκτημα αυτής της πρότασης είναι ότι αυτό που υπάρχει στην παρτιτούρα του έργου και αναλύουμε ταυτίζεται με αυτό που ακούμε, με εξαίρεση ίσως το περιεχόμενο των μ. 18–19, αυτό δηλαδή το οποίο η Bailey το χαρακτηρίζει ως C (σύμφωνα με το ερμηνευτικό μοντέλο που δίνει για το πώς ακούγεται το κομμάτι), το οποίο, όπως ήδη τονίσαμε, μόνο κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις μπορεί να χαρακτηριστεί ως Β′′′. Το ότι η συγγραφέας χαρακτηρίζει αυτήν την ενότητα ως C και όχι ως Α ή Β, σημαίνει ότι

ακούγεται διαφορετικά τόσο από το πρώτο, όσο και από δεύτερο θέμα. Και αυτή η «αντίφαση», όμως, αίρεται, εάν υιοθετήσουμε την άποψη που προηγουμένως υποστηρίξαμε και που θέλει το περιεχόμενο αυτών των μέτρων να αποτελεί μια συνένωση στοιχείων του Α (καθοδική κίνηση των φωνών μέσω της χρήσης των αναστροφών του Α η οποία παραπέμπει στην αντίστοιχη καθοδική κίνηση των Β και Β΄) με του Β (μετρική και ρυθμική εξομοίωση με το περιεχόμενο των μ. 8–9).

Το τέταρτο κομμάτι, δεδομένου ότι άρχισε να γράφεται τον Ιούλιο, αφού είχε συνθέσει το 1ο και το 2ο κομμάτι, και τελείωσε δυόμιση περίπου χρόνια αργότερα (και πιο συγκεκριμένα στις 13 Φεβρουαρίου του 1923), από την άποψη της αφετηρίας των διαδικασιών της σύνθεσης, βρίσκεται πλησιέστερα στα δύο πρώτα, αλλά τελικά το ακουστικό αποτέλεσμα βρίσκεται κοντύτερα στα υπ' αριθμό 3 και 5 κομμάτια, όπως επισημαίνει και η Bailey, αφού «είναι πιο στρωτό, με συνεχή ροή και χωρίς τις ξαφνικές αντιθέσεις, τις υπερβολές των προηγουμένων κομματιών». [28] Αν και, όπως επιβεβαιώνεται από τα σκίτσα, ο συνθέτης φαίνεται να έγραψε αρχικά μόνο τη μελωδία της πάνω φωνής —αποτελουμένης από έξη μέτρα και χωρίς συνοδεία, με εξαίρεση το πρώτο μέτρο— στην αμέσως επόμενη ολοκληρωμένη σε μεγάλο βαθμό εκδοχή του έργου (σύνολο 14 μέτρων), ο Schönberg ήδη από το πρώτο μέτρο της πρώτης σελίδας σημειώνει με τα γράμματα A, B_1B_2 B_3, C_1C_2, D_1D_2, μέσα σε κύκλους, τέσσερις ομάδες φθόγγων που αποτελούνται από τρία εξάχορδα (A, C_1C_2, D_1D_2) και ένα οκτάχορδο ($B_1B_2B_3$), πάνω στα οποία θα χτιστεί όλο το κομμάτι, όπως φαίνεται εξ άλλου και από τα επόμενα μέτρα της ίδιας σελίδας. Το γεγονός αυτό —ότι δηλαδή στην αρχική του εκδοχή υπήρχε μόνο η μελωδία και αργότερα έγινε η ομαδοποίηση των φθόγγων— η Bailey το ερμηνεύει ως εξής: «αυτό δείχνει ότι η πρώτη του μουσική σκέψη δεν είχε να κάνει με σύνολα φθόγγων μέσω των οποίων θα ενοποιούσε τη μελωδική με την αρμονική συνιστώσα». [29] Η συγγραφέας, θέλοντας να κριτικάρει την εμμονή πολλών θεωρητικών να ανακαλύπτουν μονίμως σύνολα φθόγγων πίσω από κάθε οργάνωση του μουσικού υλικού στα έργα της ατονικής περιόδου του Schönberg, παραμελώντας πολλές φορές άλλες σημαντικές παραμέτρους, όπως για παράδειγμα τη μορφή, προτάσσει αυτό το παράδειγμα ως επιχείρημα για να υποστηρίξει την άποψή της. Όμως, αυτό που θεωρούμε πιο σημαντικό είναι το γιατί, ενώ το κομμάτι ξεκίνησε μέσω της εξάμετρης μελωδίας, πολύ γρήγορα πήρε τη μορφή που γνωρίζουμε μέσα από το συνδυασμό των προαναφερθέντων τεσσάρων συνόλων φθόγγων, οριζόντια και κάθετα. Κατ' αρχάς θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η μελωδία παραμένει ουσιαστικά αναλλοίωτη στα πρώτα τέσσερα μέτρα και στο επόμενο σκίτσο, και αυτό που προστίθεται είναι οι υπόλοιπες φωνές, με τον αρχικό θεματικό πυρήνα του πρώτου μέτρου να παραμένει περίπου όπως ήταν στο πρώτο σκίτσο. Η συνεχής εμφάνιση των συνόλων A, B, C, D και των υποσυνόλων τους οριζόντια και κάθετα έρχεται να λύσει το πρόβλημα της ενοποίησης της οριζόντιας και κάθετης διάστασης, διαδικασία όχι άγνωστη ήδη από το op. 11, με μία όμως διαφορά: τα σύνολα A, C και D έχουν διαφορετικό μεταξύ τους φθογγικό περιεχόμενο και μόνο το περιεχόμενο του D (D_1+D_2) συμπίπτει με το περιεχόμενο του B (B_1 + B_3), σε αντίθεση με το θεματικό πυρήνα των τριών πρώτων μέτρων του πρώτου κομματιού του op. 11, των οποίων το φθογγικό περιεχόμενο ανάγεται σε μεγάλο βαθμό στο σύνολο (0,1,4). Επί πλέον και σημαντικότερο κατά την άποψή μας είναι ότι στην τελευταία περίπτωση τόσο ο θεματικός πυρήνας των τριών πρώτων μέτρων όσο και τα επόμενα πέντε μέτρα, φαίνεται να έχουν μια πορεία προς ένα στόχο έστω και εάν αυτός δεν είναι εύκολα προσδιορίσιμος, ο οποίος είναι το αποτέλεσμα της κίνησης των φωνών μέσα από

[28] Bailey, ό.π., σελ.122.
[29] Bailey, ό.π., σελ. 88.

επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοντέλα μικρών φράσεων που δημιουργούν «αναμονές» και «λύσεις αυτών των αναμονών», σε αντίθεση με τη μελωδία του υπό συζήτηση κομματιού, όπως φαίνεται μέσα από το πρώτο σκίτσο της εξάμετρης χωρίς συνοδεία μελωδίας, της οποίας η πορεία είναι ασαφής και απροσδιόριστη σε σχέση πάντοτε με την αντίστοιχη του op. 11. Είναι πολύ ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, ενώ στο πρώτο σκίτσο ο τελευταίος φθόγγος σολ του πρώτου μέτρου στο δεξί χέρι κρατιέται και στο επόμενο μέτρο, στην τελική εκδοχή το σολ αυτό (μ. 2) αντικαθίσταται από παύση τετάρτου και το ίδιο συμβαίνει και με το φθόγγο λα ύφεση του αριστερού χεριού που κι' αυτός αντικαθίσταται, στο πρώτο τέταρτο του δευτέρου μέτρου, με παύση τετάρτου. Με τις δύο αυτές παύσεις στο αριστερό και δεξί χέρι στην αρχή του δευτέρου μέτρου, η ροή της μουσικής διακόπτεται και έτσι το συνολικό φθογγικό περιεχόμενο του πρώτου μέτρου, μελωδικό και αρμονικό, γίνεται πιο συνεπές: η έννοια ενός θέματος που εκτυλίσσεται οριζόντια μέσα από τη συνεχή κίνηση μιας μελωδικής γραμμής, φαίνεται να τείνει να αντικατασταθεί από μια νέα αντίληψη περί θέματος, η οποία το θέλει περισσότερο ασυνεχές και αφηρημένο, όπως μπορούμε εξ άλλου να το διαπιστώσουμε ήδη από το πρώτο σκίτσο, εάν λάβουμε υπ' όψη μας τη μελωδικο-ρυθμική δομή της μελωδίας και τις παύσεις στα μ. 3 και μ. 4, στοιχεία που όλα μαζί μας δημιουργούν την αίσθηση της ασάφειας και της δυσκαμψίας αυτού του θέματος. Αρκεί να ακούσουμε μόνο το περιεχόμενο του πρώτου μέτρου μαζί με τις δύο παύσεις στο πρώτο τέταρτο του δευτέρου, για να αντιληφθούμε τη διαφορά με τις θεματικές υποστάσεις όχι μόνο του πρώτου κομματιού του op. 11, αλλά και των δύο προηγουμένων κομματιών που αναλύσαμε.

Η οριζόντια και κάθετη αλληλοδιαπλοκή των A, B, C, D και των υποσυνόλων τους αποτελεί ένα ακόμη αναπόφευκτο στάδιο προσπάθειας δημιουργίας ενός νέου τύπου θεματοποίησης, με το A να αποτελεί μεν το κατ' εξοχή θεματικό στοιχείο του κομματιού, αλλά να μην είναι επαρκές από μόνο του, χωρίς τα συνοδά σύνολα, να υπάρξει θεματικά. Αυτού του τύπου η θεματοποίηση δεν θα μπορούσε να μην έχει και τις αντίστοιχες «συνέπειες» στη μορφοποίηση του έργου. Στα τελικά συμπεράσματα, η Bailey γράφει: «Το κομμάτι αυτό είναι το πιο συνεχές από τα πέντε […] δεν υπάρχουν διακοπές και πραγματικές αντιθέσεις. Όλο το υλικό είναι ντυμένο με τα ίδια ρούχα, μουσικά αλλά και θεωρητικά. Το κορύφωμα στη μέση του κομματιού δίνει την αίσθηση μιας αψιδωτής μορφής, μολονότι η μορφή του είναι αυτή που περιγράψαμε προηγουμένως».[30] Το μορφολογικό πρότυπο που προτείνει η συγγραφέας είναι: [έκθεση (μ. 1–5)]–[παραλλαγή/ανάπτυξη της έκθεσης (μ. 6–10)]-[κυρίως τμήμα της ανάπτυξης (μ. 11–20)]-[ψευδοεπανέκθεση (μ. 20–23)]-[επανέκθεση (μ. 23–29)]-[coda (μ. 20–35)],[31] σε αντίθεση με την ερμηνεία της Martha Hyde, η οποία χωρίζει το κομμάτι σε τρία ίσα τμήματα [A (μ. 1–13)]-[B (μ. 14–22)]-[A΄ (μ. 24–35)],[32] κάθε ένα από τα οποία υποδιαιρείται εσωτερικά σε δύο μικρότερα τμήματα. Μολονότι η πρώτη ασκεί δριμεία κριτική στη δεύτερη για τη μορφολογική της προσέγγιση,[33] η ίδια ομολογεί κάποιες δυσκολίες όσον αφορά στην ανάλυση, όπως για παράδειγμα το ποιό είναι το ακριβές σημείο έναρξης της ανάπτυξης, λόγω, κυρίως, της έλλειψης τομής στο τέλος του μ. 10, κάτι που υπήρχε στο τέλος του μ. 5, στο επόμενο μέτρο του οποίου άρχιζε η πρώτη ανάπτυξη του κομματιού («δεν είναι καθαρό που ακριβώς αρχίζει η ανάπτυξη»).[34] Επί πλέον προβληματική είναι και η ερμηνεία της ύπαρξης ενός πρώτου

[30] Bailey, ό.π., σελ. 97.
[31] Bailey, ό.π., σελ. 89.
[32] Hyde, ό.π., σελ. 100.
[33] Bailey, ό.π., σελ. 97–99.
[34] Bailey, ό.π., σελ. 91.

τμήματος παραλλαγής-ανάπτυξης (μ. 6–10), το οποίο προηγείται του κυρίως τμήματος της ανάπτυξης των μ. 11–20, μορφολογικό σχήμα που για πρώτη φορά προτείνεται στην ανάλυση των υπό συζήτηση κομματιών. Το προβληματικότερο όμως σημείο, κατά την άποψή μας, αφορά στο τμήμα της αρχής του τμήματος της ανάπτυξης (μ. 11–13), γιατί πέρα του γεγονότος ότι υπάρχει ήδη μια πρώτη ανάπτυξη στα μ. 6–10 και ότι δεν υπάρχει τομή μεταξύ του τέλους του μ. 10 και της αρχής του μ. 11, η οποία θα σηματοδοτούσε την αρχή της ανάπτυξης, στο μ. 13, με την επανεμφάνιση των A και C, του βασικού δηλαδή θεματικού υλικού του πρώτου μέτρου, στο δεξί και αριστερό χέρι του πιάνου αντίστοιχα, η ένταση και το ενδιαφέρον, που θα έπρεπε να αρχίζει να διαφαίνεται, εκτονώνεται πολύ γρήγορα και η εντύπωση που δημιουργείται είναι ότι το μ. 13 κλείνει το πρώτο τμήμα του κομματιού και δεν αποτελεί μέρος του τμήματος της ανάπτυξης, δικαιολογώντας έτσι την άποψη της Hyde ότι το πρώτο τμήμα του κομματιού (μ. 1–14) αρχίζει και τελειώνει με το φθογγικό περιεχόμενο του A, όπως εξ άλλου και οι δύο υποενότητες στις οποίες υποδιαιρείται αυτό το τμήμα: μ. 1–5 και μ. 6–13. Βέβαια, η Bailey ισχυρίζεται ότι η ανάπτυξη προχωρεί σταδιακά, χωρίς όμως να δικαιολογεί τη λειτουργία του περιεχομένου του μ. 13, το οποίο όχι μόνο «φρενάρει» τη ροή της ανάπτυξης, αλλά επαναφέρει και τον αρχικό θεματικό πυρήνα A και τη συνοδεία του C_1. Η ίδια εξ άλλου όταν ισχυρίζεται ότι το κομμάτι «ακούγεται σαν να έχει μια αψιδωτή μορφή μολονότι η πραγματική του μορφή είναι αυτή που προαναφέραμε»,[35] υπονοεί, και σ' αυτήν την περίπτωση, μια διαφορά μεταξύ αυτού που ακούμε και αυτού που ισχύει ως η πραγματική μορφή του κομματιού. Το τελευταίο, σε συνδυασμό με την ασάφεια ως προς το σημείο αφετηρίας του κυρίως τμήματος της ανάπτυξης, υποδηλώνουν μια διαφωνία μεταξύ του ενός και του άλλου ερευνητή όσον αφορά στη λειτουργία κάποιων σημείων του κομματιού και κυρίως του μ. 13, το οποίο, κατά την άποψή μας, είναι και το κρισιμότερο σημείο της ανάλυσης, μολονότι η Bailey φαίνεται να το προσπερνάει κατά τη διάρκεια της ανάλυσής της. Οι αντιθέσεις μεταξύ των δύο αναλύσεων, καθώς και των αδυναμιών να ερμηνευθεί το έργο στην κάθε του λεπτομέρεια, μπορούν να αμβλυνθούν εάν ανατρέξουμε στον τρόπο διάρθρωσης του πρώτου μέτρου που συνιστά και το θεματικό πυρήνα όλου του έργου. Ο οριζόντιος και κάθετος συνδυασμός των A, C, D, σε συνδυασμό με τις παύσεις στο μέσο του μέτρου και στην αρχή του δευτέρου, δημιουργούν μια τελείως αφηρημένη θεματική υπόσταση που μας θυμίζει πολύ έντονα, κατά την άποψή μας, τη μουσική του Webern, γεγονός που ακούγεται, αρκεί να ακούσουμε μόνο το πρώτο μέτρο. Σε σχέση όχι μόνο με τα προηγούμενα, αλλά και με τα επόμενα κομμάτια, ποτέ ο Schönberg δεν έχει χρησιμοποιήσει τέτοιου είδους θεματική υπόσταση και αυτό —όπως ίσχυε και για τις προηγούμενες αναλύσεις μας— δεν μπορεί να μην παίζει σημαντικό ρόλο και να μην έχει τις αντίστοιχες «μορφολογικές συνέπειες» στη διαμόρφωση της τελικής μορφής. Δεδομένης της εμμονής του συνθέτη στην αρχή της «συνοχής» και κυρίως της «κατανοητότητας», αυτό το A, λόγω ακριβώς της αφηρημένης, «αθεματικής» του, θα λέγαμε, διάρθρωσης, πρέπει, κατά τακτά διαστήματα, να επανέρχεται είτε όπως είναι στην αρχική του κατάσταση, είτε υπό τη μορφή της μεταφοράς, αναστροφής, ή και της εσωτερικής αναδιάταξης των φθόγγων του, με έναν όμως τρόπο που θα εξυπηρετεί τη συνολική μορφή και αυτό είναι που κάνει και ο συνθέτης: κάθε του εμφάνισή και κάτω από την οποιαδήποτε μορφή του σηματοδοτεί και μια διαφορετική λειτουργία. Έτσι, στο A: α) το τέλος του μ. 5 (μεταφορά στην T_2 και αναδιάταξη φθόγγων) σηματοδοτεί το τέλος της πρώτης θεματικής ενότητας, β) η αρχή του μ. 6 (μεταφορά στην T_9 και αναδιάταξη φθόγγων) σηματοδοτεί μια πρώτη ανάπτυξη κατά Bailey και το δεύτερο,

[35] Bailey, ό.π., σελ. 97.

κατά Hyde, μέρος του πρώτου τμήματος, γ) το μ. .13 (μεταφορά στην T_2) σηματοδοτεί το τέλος του πρώτου τμήματος του κομματιού, κατά Hyde, ενώ η Bailey δεν ασχολείται καθ' όλου με αυτό, πιθανώς γιατί το θεωρεί μέρος της ανάπτυξης, δ) το μ. 14 (μεταφορά στην T_3 και αναδιάταξη φθόγγων) σηματοδοτεί την αρχή του μεσαίου τμήματος του κομματιού, κατά Hyde, ενώ για την Bailey, συνέχιση και κορύφωση της ανάπτυξης, ε) το μ. 20 (πλήρης εμφάνιση του A στην T_0) σηματοδοτεί, κατά Bailey, την αρχή της ψευδοεπανέκθεσης, στ) το μ. 23 (μεταφορά στην T_{10} με ταυτόχρονη αναστροφή της στην T_3 και αναδιάταξη φθόγγων) σηματοδοτεί την αρχή της επανέκθεσης, ζ) το μ. 28 (μεταφορά στην T_9 και αναδιάταξη φθόγγων) σηματοδοτεί το τέλος της επανέκθεσης και την έλευση της coda, η) τα μ. 34–35 (πλήρης εμφάνιση τόσο του A όσο και των συνοδών συνόλων των Cκαι D). Κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, τα δυο προαναφερθέντα από τις δύο συγγραφείς προτεινόμενα μορφολογικά μοντέλα, μπορούν να συγκλίνουν, εάν θεωρήσουμε ότι, λόγω ακριβώς της φύσης του αρχικού θέματος, ο συνθέτης, για να ενισχύσει την ενότητα και τη συνοχή, απομακρύνεται σταδιακά από την αρχική κατάσταση, επανερχόμενος, όμως, κάθε τόσο, δημιουργώντας, έτσι, συνεχείς ανελίξεις μέχρι το σημείο της επανέκθεσης και σχηματοποιώντας μια μορφή που θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής: [έκθεση (μ. 1–5)]-[πρώτη απομάκρυνση = πρώτη ανάπτυξη (μ. 6–13, με το μ. 13 να «φρενάρει» κατά κάποιο τρόπο την ανάπτυξη και ταυτόχρονα να μας υπενθυμίζει το μ. 1)]-[δεύτερη ανέλιξη-ανάπτυξη (μ. 14–23), μέσα στην οποία εμπεριέχεται η ψευδοεπανέκθεση (μ. 20–23), με το μ. 23 να αποτελεί τέλος του τμήματος της ανάπτυξης αλλά και την αρχή της επανέκθεσης]-[επανέκθεση (μ. 24–28)]–[coda (μ. 29–35), με το φθογγικό περιεχόμενο του μ. 1 (A, C, D) να επανέρχεται για ακόμη μια φορά, αυτή τη φορά τελευταία, στα μ. 34–35].

Σε αντίθεση με το 4ο κομμάτι, το 3ο ολοκληρώνεται σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα και, πιο συγκεκριμένα, μόλις σε τρείς ημέρες, 6 με 9 Φεβρουαρίου του 1923. Ίσως να φανεί παράξενο, αλλά πρόκειται για μια φούγκα με θέμα απάντηση και αντίθεμα, μετά το οποίο ακολουθεί μια δεύτερη θεματική ομάδα, συνδυάζοντας έτσι τη μορφή της φούγκας με τη μορφή της σονάτας. Σύμφωνα με την Bailey, μορφολογικά ακολουθεί το σχήμα: έκθεση-ανάπτυξη-ψευδοεπανέκθεση-επανέκθεση-coda[36] Ενδιαφέρον προκαλεί η ύπαρξη επτά συνολικά στρέτι που διατρέχουν το σύνολο του έργου, δια μέσου των οποίων ο Schönberg επιτυγχάνει αλλαγές στην υφή, κάνοντάς την αραιότερη ή πυκνότερη σύμφωνα με τις ανάγκες της επιδιωκόμενης μορφοποίησης. Το θέμα — μολονότι διατηρούνται πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά του και κυρίως τα περιγράμματα της μελωδίας καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του κομματιού, με εξαίρεση την αρχή— δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμο όχι μόνο ακουστικά αλλά και οπτικά, διαβάζοντας δηλαδή την παρτιτούρα, και αυτό ισχύει και για την απάντηση και το αντίθεμα. Μολονότι έχουμε διαδοχικές εμφανίσεις του θέματος από την αρχή της ψευδοεπανέκθεσης (μ. 18–21) μέχρι και την ολοκλήρωση του τμήματος της επανέκθεσης (μ. 21–30), ακόμη και το σημείο έναρξης του τμήματος της επανέκθεσης δεν είναι απόλυτα σαφές, όπως εξ άλλου επισημαίνει και η Bailey στο βιβλίο της,[37] κι' αυτό γιατί αλληλοδιαπλέκονται ταυτόχρονα θέμα, απάντηση και αντίθεμα, δημιουργώντας περίπλοκες δομές και συνδυάζοντας την αρχική μορφή P_0 , με τις μεταφορές και τις αναστροφές τους (P_3, P_7, I_4, I_{11}, κ.τ.λ.). Το θέμα, όπως αυτό ακούγεται στα μ. 1–2 (όπως επίσης και η απάντηση) υπό την ένδειξη Langsam, δεν πρόκειται ποτέ πλέον να γίνει άμεσα αντιληπτό όχι επειδή αλλοιώνεται ο χαρακτήρας του, αλλά λόγω της εκάστοτε πυκνότητας του ηχητικού περιβάλλοντος που το εμποδίζει να αναδυθεί

[36] Bailey, ό.π. σελ. 59.
[37] Bailey, ό.π., σελ. 63.

και να αναγνωριστεί ως τέτοιο παρά τις αλλεπάλληλες εμφανίσεις του.

Όπως είπαμε και προηγουμένως, φαίνεται από λίγο έως και πολύ περίεργη, μετά τη σύνθεση των προηγουμένων κομματιών, η σύνθεση ενός έργου δομημένου στα μορφολογικά πρότυπα μιας φούγκας. Βέβαια, η επανεμφάνιση του είδους αλλά και της μορφής της φούγκας κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του ’20 και ’30 αποτελεί σύνηθες φαινόμενο, ιδιαίτερα στα πλαίσια του κινήματος του νεοκλασικισμού, που ανθεί κατά κόρον στην κεντρική Ευρώπη. Επισημαίνεται ότι ο Schönberg έχει ήδη εξασκηθεί στο είδος μέσα από τη σύνθεση ορισμένων μερών από τα opp. 24 και 25. Όμως, το κομμάτι αυτό δεν έχει και πολύ μεγάλη σχέση με τα αντίστοιχα έργα του τονικού νεοκλασικισμού των ευρωπαίων συναδέλφων του. Εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μορφή της φούγκας για να «λύσει» τα προβλήματα μορφοποίησης που αναπόφευκτα προκύπτουν από την κατάργηση της τονικότητας και όχι απλώς να συνθέσει μια φούγκα, όπως για παράδειγμα θα συνέθετε ένας Shostakovich. Το καμουφλάρισμα και η εν συνεχεία ουσιαστική «εξαφάνιση» του θέματος, σε ακουστικό, τουλάχιστον, επίπεδο, αποτελούν γεγονότα που υποδηλώνουν ότι σε αυτό το κομμάτι το θέμα δεν παράγει μορφή, αλλά ότι καλουπώνεται μέσα σε μία μορφή. Δεν είναι κατά την άποψή μας τυχαίο γεγονός ότι το θέμα έχει ουσιαστικά ένα απρόσωπο και αφηρημένο-αθεματικό, θα λέγαμε, χαρακτήρα —αντίστοιχο του θέματος του 4ου κομματιού— γεγονός που γίνεται άμεσα αντιληπτό αρκεί και μόνο να ακούσουμε το πρώτο και την αρχή του δευτέρου μέτρου. Το σημαντικότερο, όμως, όλων είναι ότι μέσα από μια κλασική, παραδοσιακή πλέον μορφή, όπως είναι η μορφή της φούγκας, εισάγεται ξανά η έννοια του θέματος έστω και μέσα από μια «μη θεματική» και αφηρημένη έκφανσή της. Επίσης, δεν είναι τυχαίο ότι, μολονότι το κομμάτι αρχίζει με ένα αφηρημένο τρόπο λόγω της ιδιάζουσας θεματικής του διάρθρωσης, στα επόμενα αμέσως μέτρα (μ. 3–7), η μουσική αρχίζει να αποκτά ένα νεοκλασικό χαρακτήρα μέσα από τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοντέλα τόσο της δεύτερης θεματικής ομάδας (μ. 4–5), όσο και —κυρίως— του πρώτου στρέτου (μ. 6–7). Γενικότερα, τα νεοκλασικά αυτά στοιχεία, πέρα από τη μορφή, και κάποια άλλα σημεία του έργου, όπως τα προαναφερθέντα μ. 6–7, δεν επαρκούν για να χαρακτηρίσουν το κομμάτι ως νεοκλασικό, αφού, σε πολλά άλλα σημεία του, η ατμόσφαιρα μας ξυπνά εξπρεσιονιστικές, ακόμη και ρομαντικές αναμνήσεις.

Εάν σε μια φούγκα μπορεί να υπάρξει μια θεματική υπόσταση του τύπου του 3ου κομματιού, σε μια καθαρή μορφή σονάτας και μάλιστα διθεματική, που η οριζόντια ανάπτυξη και εξέλιξη της μελωδίας είναι απαραίτητη, καμία από τις θεματικές υποστάσεις των προηγουμένων κομματιών δεν θα μπορούσε να προσαρμοστεί σε αυτή τη μορφή, παρά μόνο μια που θα είχε τα ίδια ή παρόμοια χαρακτηριστικά με αυτά που συναντούμε στο 5ο κομμάτι. Γραμμένο μεταξύ 13 και 17 Φεβρουαρίου του 1923, το κομμάτι αυτό ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο: έκθεση (Α θέμα [μ. 1–28], Β θέμα [μ. 29–43]), τρίο-ανάπτυξη (μ. 44–60-μ. 61–67), επανέκθεση του Β (μ. 68–73), επανέκθεση του Α (Α΄) (μ. 74–99), coda (μ. 100–113). Το πρώτο δείγμα νεοκλασικισμού δεν εντοπίζεται μόνο σε μακροδομικό επίπεδο, στη χρησιμοποιούμενη διθεματική μορφή σονάτας, αλλά και στην καθαρότητα αυτής της μορφής: τα όρια των επί μέρους ενοτήτων είναι σαφή και στο σημείο που ολοκληρώνεται μια ενότητα αρχίζει μια άλλη χωρίς να υπάρχει η οποιαδήποτε αλληλοδιείσδηση μεταξύ αυτών των ενοτήτων που πιθανώς να δημιουργούσε ασάφεια ως προς τον καθορισμό των μεταξύ τους ορίων.[38] Το δεύτερο αφορά στον εσωτερικό τρόπο διάρθρωσης των επί μέρους ενοτήτων, οι οποίες ακολουθούν τον ίδιο «καθαρό» τρόπο διάρθρωσης, αντίστοιχο των μεγάλων

[38] Εξαίρεση αποτελεί το περιεχόμενο των μ. 74–77, το οποίο, όπως θα δούμε παρακάτω, μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα ως τέλος της ανάπτυξης, αλλά ως και η αρχή της επανέκθεσης.

ενοτήτων, και στις οποίες εμφανίζονται —για πρώτη φορά σε αυτά τα κομμάτια— επαναλαμβανόμενες ρυθμικές φιγούρες, οι οποίες σηματοδοτούν καταλήξεις ή και συνδέσεις μεταξύ μικρότερων ή μεγαλύτερων ενοτήτων. Τέτοια σημεία συναντούμε στο τμήμα της έκθεσης στα μ. 5–7, μ. 8–14 και μ. 15–16, και στα καταληκτικά μέτρα του πρώτου θέματος μ. 22–25 και μ. 26–28. Πολύ ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε ότι το ρυθμικό σχήμα μέσω του οποίου επενδύονται τα καταληκτικά μ. 22–25 είναι αυτό με το οποίο επενδύεται και ο θεματικός πυρήνας του δευτέρου θέματος Β στα μ. 29–34, καθώς και η συνέχειά του (μ. 35–40), αυτή τη φορά, όμως, λίγο μεταλλαγμένο. Εάν συγκρίνουμε το πρώτο με το δεύτερο θέμα, θα διαπιστώσουμε ότι η ασύμμετρη και αφηρημένη, κατά κάποιον τρόπο, ρυθμική διάρθρωση του πρώτου (μ. 1–3 και μ. 4–7) αντισταθμίζεται από μια καθαρά νεοκλασικού τύπου διάρθρωση στο δεύτερο και μάλιστα με διαστηματικές σχέσεις που αφήνουν τονικά υπονοούμενα (Bailey, σελ. 112–114). Ενώ, δηλαδή, η αρχική σειρά των δώδεκα φθόγγων, μαζί με τη συνοδεία της, ξεκινά ως μια σχετικά αφηρημένη θεματική οντότητα, σταδιακά αρχίζει να παράγει θέματα, δηλαδή, να θεματοποιείται, αρχικά παράγοντας επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοντέλα (μ. 5–7, μ. 8–14 και μ. 22–25) και στη συνέχεια θεματοποιώντας τα και κατά μελωδικό τρόπο (μ. 29–34), κατασκευάζοντας έτσι το Β θέμα, του οποίου ο νεοκλασικός χαρακτήρας είναι πλέον εμφανής. Η εμφάνιση αυτού το οποίο η Bailey ονομάζει τρίο έρχεται ουσιαστικά ως φυσική συνέπεια για να απαλύνει αυτή την έντονη ρυθμικοποίηση της υφής και να δημιουργήσει μια αντίθεση με το ρυθμικό κυρίως περιεχόμενο του τμήματος της έκθεσης. Αφού επιτευχθεί αυτό, το τέλος του τρίο και το κυρίως τμήμα της ανάπτυξης (μ. 61–67), μας εισάγουν και πάλι σταδιακά, όχι όμως με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, στη νεοκλασική ατμόσφαιρα του Β θέματος, το οποίο τώρα είναι συμπυκνωμένο και του οποίου ο θεματικός του πυρήνας διαμορφώνεται σε 2 + 2 + 2 μέτρα, αντί του σχήματος 2 + 1 +, 2 + 1 του τμήματος της έκθεσης. Μετά από αυτή την εξέλιξη και την επίδραση που κανονικά θα ασκήσει η ανάπτυξη, στην αρχή τουλάχιστον του τμήματος της επανέκθεσης, θα ήταν λίγο ανορθόδοξο η τελευταία να αρχίσει με μια πιστή —τουλάχιστον στην αρχή— επανέκθεση του Α θέματος. Ο Schönberg, εκμεταλλευόμενος το crescendo των μ. 70–73 του τέλους του Β θέματος, εισάγει με την ένδειξη *ff* το θεματικό πυρήνα του Α, ενώνοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το τέλος του Β θέματος με την αρχή της επανέκθεσης του Α, με το πρώτο μέτρο του (μ. 74) να έχει τη ρυθμική διάρθρωση του Β, ενώ στα επόμενα τρία μέτρα, από ρυθμική άποψη, φαίνεται σχετικά να «αποδομείται». Έτσι, ενώ το φθογγικό περιεχόμενο των μ. 74–77 ταυτίζεται με το αντίστοιχο των μ. 1 – αρχή του μ. 5 του τμήματος της έκθεσης, ακούγεται περισσότερο ως τέλος της προηγούμενης κατάστασης παρά ως αρχή της επανέκθεσης. Υπό αυτήν την έννοια, η επανέκθεση «σιγουρεύεται» κατά κάποιο τρόπο από το μ. 78 και κάτω, αφού το περιεχόμενο των μ. 78–99 ταυτίζεται σχεδόν πλήρως με το αντίστοιχο των μ. 5–28 του τμήματος της έκθεσης.[39] Δεν είναι καθόλου τυχαίο γεγονός ότι το φθογγικό, αλλά κυρίως και το ρυθμικό, περιεχόμενο των μ. 78–80 είναι το ίδιο με αυτό των μ. 5–7, δηλαδή, των μέτρων εκείνων μέσω των οποίων αρχίζει η «ρυθμικοποίηση-θεματοποίηση» της αρχικής αποθεματοποιημένης δωδεκαφθογγικής θεματικής υπόστασης. Η coda (μ. 100), αφού προαναγγελθεί μέσα από τα δύο φα του αριστερού χεριού στο μ. 99 = μ. 28, επαναφέρει το φθογγικό περιεχόμενο του θεματικού πυρήνα των μ. 1–4 μέσα από μια σε μεγάλο βαθμό αποθεματοποημένη μορφή, χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά την καρκινική μορφή της σειράς στα μ. 104–106 και, μέσα από ένα συνεχές τρέμολο μεταξύ των δύο αρχικών φθόγγων λα και ντο δίεση (μ. 109–1112), καταλήγει στο μ. 113 μέσα σ' ένα πέπλο μυστηρίου, αλλά και

[39] Για την ανάλυση του 5ου κομματιού και την οριοθέτηση του σημείου έναρξης της επανέκθεσης βλέπε: Ζερβός, ό.π., σελ. 140–146.

αφαίρεσης.

Για την πραγματοποίηση της μορφής αυτού του κομματιού ήταν απαραίτητο να κατασκευαστεί ένα θέμα με προδιαγραφές ενός όσο το δυνατόν πιο κλασικού θέματος στα πλαίσια της νέας ατονικής γλώσσας, το οποίο, όμως, δεν θα μπορούσε να έχει ακόμη την εμφανή νεοκλασική διάρθρωση ενός θέματος όπως για παράδειγμα του *Κουϊντέτου πνευστών* ή του *Τρίτου* και *Τέταρτου κουαρτέτου εγχόρδων*. Έτσι, η αρχική, σ' ένα αρκετά μεγάλο βαθμό αφηρημένη, δωδεκαφθογγική θεματική υπόσταση των τεσσάρων πρώτων μέτρων μετατρέπεται —όπως ήδη δείξαμε— σταδιακά και μέσα από νέο-κλασικού τύπου συνθετικές διαδικασίες, σ' ένα νεοκλασικού χαρακτήρα παράγωγο της αρχικής σειράς δεύτερο θέμα, διαμορφώνοντας τελικά μια σε μεγάλο βαθμό κλασική μορφή σονάτας που καταλήγει και πάλι σε μια αφηρημένη, από θεματική άποψη, ενότητα, η οποία εκπροσωπείται από το τμήμα της coda.

Όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, οι αρχικές θεματικές υποστάσεις των κομματιών που απαρτίζουν το op. 23 είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις παραγόμενες μορφές και το γεγονός αυτό αποδεικνύεται συγκρίνοντας τη συμβατότητα αυτών των αρχικών μουσικών ιδεών με τις αντίστοιχες μορφοποιήσεις τους, ή και το αντίστροφο, λαμβάνοντας όμως πάντοτε υπ' όψη ότι μια τέτοια σύγκριση μπορεί μεν να δείξει και να διαφωτίσει σ' ένα μεγάλο βαθμό την αλληλοδιαπλοκή μεταξύ της αρχικής ιδέας και της τελικής της μορφοποίησης, αλλά όχι και να αποδείξει ότι αυτή η σχέση είναι και απόλυτα αμφιμονοσήμαντη. Από ιστορική άποψη, ο Schönberg μετά το 3ο κομμάτι για πιάνο του op. 11 και τα έξη κομμάτια του op. 19, θέλοντας να επανέλθει στις μεγάλες φόρμες, όφειλε να ανασυστήσει και την έννοια του θέματος, έτσι ώστε αρχική ιδέα και η τελική μορφή να βρίσκονται σε πλήρη συμβατότητα. Εφ' όσον το θέμα παύει πλέον να είναι μια μελωδία υπό την έννοια μιας αρχικής έμπνευσης —ομοφωνικής, μάλιστα, υφής (παράδειγμα το πρώτο κομμάτι του op. 11) — αποτελούμενης από ένα σύνολο διαστημάτων τα οποία είναι το αποτέλεσμα αυτής της έμπνευσης και όχι το αντίστροφο, θα έπρεπε αυτό να αντικατασταθεί από μια άλλου τύπου θεματική οντότητα, όπου η έννοια του διαστήματος θα παίζει σημαντικό ρόλο, χωρίς όμως να και να αποθεματοποιεί πλήρως την έννοια του θέματος, όπως στην περίπτωση των έργων της αθεματικής ατονικότητας (Schönberg: op. 19, Webern: op .5 και op .9). Ο θεματικός πυρήνας της τρίφωνης πολυφωνικής θεματικής ενότητας αποτελούμενης από διαστήματα τρίτης μικρής στο 1ο κομμάτι του op. 23, αποτελεί την πρώτη προσπάθεια «επανίδρυσης» του θέματος, για να ακολουθήσουν οι αδιάφορες, από μελωδική άποψη, διαστηματικές κατασκευές του 2ου κομματιού και η αποσπασματική και αφηρημένη θεματική κατασκευή του 4ου, αποτέλεσμα των οριζόντιων και κάθετων συνδυασμών των φθογγικών συνόλων A, B, C, D, ενώ η χρησιμοποίηση της μορφής της φούγκας στο 3ο κομμάτι, έρχεται να συνδυάσει μια και πάλι αφηρημένη θεματική υπόσταση με μια κατ' εξοχήν πολυφωνική μορφή όπως είναι αυτή της φούγκας, μέσω της οποίας το θέμα —μολονότι αποσπασματικού χαρακτήρα— αποκτά ξανά την οριζόντια μελωδική διάσταση που μέχρι τώρα έλειπε από τα τρία προηγούμενα κομμάτια του op. 23. Με το 5ο κομμάτι, η έννοια του θέματος αποκαθίσταται, πλησιάζοντας την αντίστοιχη έννοια της μελωδικο-ρυθμικο-αρμονικής ενότητας που κατέχει ένα θέμα τονικής μουσικής, όπως, εξ άλλου, παράλληλα αποκαθίσταται και η κλασική μορφή διθεματικής σονάτας, προαναγγέλλοντας έτσι το νεοκλασικισμό των επόμενων μεγάλων διαστάσεων έργων.

Η συμβατότητα των αρχικών θεματικών υποστάσεων των πέντε κομματιών με τα αντίστοιχα μορφολογικά πρότυπα που ακολουθεί το κάθε ένα από αυτά είναι ιδιαίτερα αισθητή στην περίπτωση του 1ου και 5ου κομματιού, αφού μέσα από αυτά διαγράφεται το τέλος του εξπρεσιονισμού και η έναρξη της νεοκλασικής περιόδου του Schönberg. Οι πολλαπλές ερμηνείες και οι διαφωνίες μεταξύ των ερευνητών ως προς τα μορφολογικά

πρότυπα που ακολουθούν κυρίως το 1ο, 2ο και 4ο κομμάτι είναι ακριβώς, το άμεσο αποτέλεσμα αυτής της ιδιότυπης μορφολογίας τους, σε σχέση με τη παλαιά μορφή της φούγκας του 3ου και της κλασικής μορφής σονάτας του 5ου κομματιού. Αλλά, το ότι, ακόμη και στη περίπτωση της μορφής της φούγκας του 3ου κομματιού, το σημείο έναρξης του τμήματος της επανέκθεσης δεν είναι απόλυτα σαφές, και ότι, επίσης, το αρχικό θέμα πολύ δύσκολα αναγνωρίζεται μετά την πρώτη του εμφάνιση καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου, αποτελούν γεγονότα που υποδηλώνουν την ανάγκη ύπαρξης «καθαρότερων» θεματικών υποστάσεων και μορφών, οι οποίες τελικά θα πραγματοποιηθούν μέσα από τη νεοκλασικού τύπου θεματική και μορφολογική διάρθρωση της μορφής σονάτας του 5ου κομματιού.

Παρά τη σημαντική συνεισφορά της Bailey —στην οποία ήδη αναφερθήκαμε στην αρχή του κειμένου μας— στη μορφολογική προσέγγιση αυτών των κομματιών, η αποσύνδεση του εκάστοτε αρχικού θεματικού υλικού με την αλληλοδιαπλεκόμενη με αυτή μορφή δημιουργεί, κατά την άποψη μας, σε ορισμένες περιπτώσεις, ερωτηματικά ως προς την προσπάθεια σύνδεσης αυτών των κομματιών με παλαιότερα μορφολογικά πρότυπα, όπως αυτά εκδηλώνονται κατά την περίοδο του κλασικισμού μέσα από τα έργα του Haydn και του Beethoven: 1) Γιατί, για παράδειγμα, μόνο το 1ο και 4ο κομμάτι είναι μονοθεματικά, και όχι το 2ο, το οποίο μάλιστα είναι και μικρότερων διαστάσεων, ή ακόμη και το 3ο, το οποίο ακολουθεί μια μονοθεματική μορφή όπως είναι αυτή της φούγκας; 2) Πώς τεκμηριώνεται η μεταφορά της σχέσης τονικής-δεσπόζουσας από την τονική μουσική σε ατονικό περιβάλλον, που επιχειρεί η Bailey με αφορμή την ανάλυση του 1ου κομματιού και σύμφωνα με την οποία «η διαφορά μεταξύ των δύο περιόδων στο τμήμα της έκθεσης —ότι δηλαδή η πρώτη βασίζεται ολοκληρωτικά στις τρείς σειρές, ενώ η δεύτερη δεν τις χρησιμοποιεί καθόλου— αποτελεί μια διαδικασία που είναι της ιδίας τάξης με μια πορεία προς τη δεσπόζουσα, στην τονική μουσική. Η μεγάλη ομοιότητα μεταξύ των δύο περιόδων υποδηλώνει μια μορφή μονοθεματικής σονάτας με τον τρόπο του Haydn, όπου μια παραλλαγμένη εκδοχή του πρώτου θέματος, που βρίσκεται στην τονική, πηγαίνει στη δεσπόζουσα, όπως θα συνέβαινε εάν υπήρχε δεύτερο θέμα. Στο τμήμα της επανέκθεσης διατηρούνται όλες οι αναλογίες με την τονική μουσική: εδώ και οι δύο παρουσιάσεις του θέματος βασίζονται στις σειρές, δηλαδή το θέμα, που αρχικά ήταν στη δεσπόζουσα, τώρα είναι στην τονική»;[40] 3) Για ποιό λόγο σε τόσο μικρά έργα η coda είναι ταυτόχρονα και ανάπτυξη και μάλιστα τόσο διαφορετικού τύπου ανάπτυξη όπως συμβαίνει στην περίπτωση των υπ' αριθμό 1, 2 και 5 κομματιών; 4) Πώς δικαιολογείται η συχνή ύπαρξη των «ψευδοεπανεκθέσεων» στα κομμάτια (1ο, 3ο και 4ο) και γιατί αυτή δεν υπάρχει στο 5ο, του οποίου η μορφή βρίσκεται πλησιέστερα στα κλασικά μορφολογικά πρότυπα;

Μολονότι η σύνδεση του Schönberg με το παρελθόν είναι γνωστή, η υιοθέτηση των οποιωνδήποτε πρακτικών από την παράδοση, και μάλιστα εκ μέρους ενός συνθέτη αυτού του διαμετρήματος, θα πρέπει να τεκμηριώνεται κατά περίπτωση και σύμφωνα με τις προδιαγραφές του κάθε έργου. Έτσι: 1) η περίπλοκη διάρθρωση των θεματικών υποστάσεων του 1ου και 4ου κομματιού δεν επιτρέπει κατά την άποψη μας την ύπαρξη δευτέρου θέματος, αφού α) στην μεν πρώτη περίπτωση, ο θεματικός πυρήνας των διαστημάτων της τρίτης μικρής και του ημιτονίου, που δεσπόζουν καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, θα έπρεπε να αντισταθμισθεί από μια άλλη διαδοχή διαστημάτων ενός υποτιθέμενου δευτέρου θέματος, διαδικασία που και μηχανιστική θα ήταν και θα υπήρχε μεγάλος κίνδυνος να χαθεί η ενότητα μέσα από ένα σύνολο συνδυασμών διαστημάτων, β) στη δε δεύτερη, η ύπαρξη μιας δεύτερης θεματικής ομάδας θα

[40] Bailey ό.π., σελ. 39.

δημιουργούσε πραγματικό χάος στη συνολική δομή και τη συνοχή του έργου, δεδομένης της ήδη περίπλοκης διάρθρωσης του αρχικού θεματικού πυρήνα δια μέσου των φθογγικών συνόλων A, B, C, D. Αντίθετα, στο 2ο κομμάτι, μολονότι πολύ μικρότερων διαστάσεων από τα δύο προαναφερθέντα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί δύο θέματα κι' αυτό γιατί είναι αναγκαίο: η ανοδική πορεία των εννέα φθόγγων στα δύο πρώτα μέτρα δεν συνιστούν πραγματικό θέμα και θα πρέπει αυτή η πορεία να αντισταθμιστεί με μια σχετικά καθοδική κίνηση και αυτό γίνεται μέσω ενός δευτέρου θέματος στα μ. 5–6. Όσον αφορά στο 3ο, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε παρακάτω, αυτό που η Bailey θεωρεί ως δεύτερο θέμα λειτουργεί περισσότερο ως επεισόδιο παρά ως δεύτερο θέμα, μολονότι ο Schönberg δεν θα μπορούσε να δουλέψει καθαρά μονοθεματικά, αφού μορφολογικά πρόκειται για ένα κομμάτι που συνδυάζει τη μορφή της φούγκας με εκείνη της σονάτας, ενώ ταυτόχρονα προετοιμάζει το επόμενο υπ' αριθμό 5 κομμάτι. Συμπερασματικά, η προς τα πίσω ματιά προς τον Haydn, στην οποία αναφέρεται η Bailey στις περιπτώσεις που μόλις προαναφέραμε, μπορεί να μην συνιστούν απλώς αναφορές στις συνθετικές διαδικασίες που χρησιμοποιούσε ο Haydn, αλλά συνειδητές επιλογές του συνθέτη για την επίτευξη συμβατότητας μεταξύ των αρχικών ιδεών και των παραγομένων μορφών, χωρίς δηλαδή να υπάρχει η οποιαδήποτε πρόθεση να μιμηθεί τις τεχνικές του Haydn, ή να τις χρησιμοποιήσει για να λύσει κάποιο συνθετικό πρόβλημα. 2) Προβληματικότερη είναι η ερμηνεία που δίνει η Bailey στην επανεμφάνιση του περιεχομένου της δεύτερης περιόδου των μ. 7–12, στο τμήμα της επανέκθεσης υπό συμπυκνωμένη μορφή στα μ. 26–28, κι' αυτό γιατί θεωρούμε υπερβολική την ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η επανεμφάνιση των τριών σειρών των μ. 1–6 (οι οποίες δεν εμφανίζονται στα μ. 7–12) στα μ. 26–28 —οι οποίες τώρα προστίθενται στο περιεχόμενο των μ. 7–12— υποδηλώνει μια σχέση τονικής–δεσπόζουσας, δηλαδή, έκθεση: μ. 1–6 = τονική, μ. 7–12 = δεσπόζουσα, επανέκθεση: μ. 23–25 = τονική, μ. 26–28 = τονική. Προσωπικά δεν πιστεύω ότι ο Schönberg συνειδητά, ή ακόμη και ασυνείδητα, επαναφέρει τις τρείς σειρές στα μ. 26–28, θεωρώντας ότι αυτά λειτουργούν ως επαναφορά της δεύτερης περιόδου των μ. 7–12, αυτή τη φορά στην τονική, παραπέμποντας, έτσι, όπως ισχυρίζεται η Bailey, στη μονοθεματική σονάτα τύπου Haydn, αλλά ότι οι λόγοι που τον ωθούν σε αυτό το είδος της επανέκθεσης αφορούν στην ενίσχυση της ενότητας αλλά και στο αίτημα της κατανοητότητας (βασική αρχή στο έργο του) αυτού του κομματιού. Μολονότι κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει την ύπαρξη των τριών σειρών στα μ. 1–6, η κύρια θεματική ιδέα του έργου διατυπώνεται μέσα στα τρία πρώτα μέτρα μέσω των συνόλων (0,1,3) και (0,1,4) και δευτερευόντως του (0,1,2), όπως εξ άλλου φαίνεται καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του κομματιού. Τα σύνολα αποδυναμώνονται, κατά κάποιον τρόπο, στη δεύτερη περίοδο των μ. 7–12 (αφ' ενός γιατί περνάνε στην εσωτερική φωνή, αφ' ετέρου γιατί εμφανίζονται νέα μελωδικά στοιχεία), όπως αποδυναμώνονται και στο τμήμα της ανάπτυξης, αφού επικρατούν για πρώτη φορά τα διαστήματα της τρίτης και έβδομης μεγάλης σε συνδυασμό με το περιεχόμενο των τριών σειρών. Για να γίνει αντιληπτό τόσο το σημείο της επανέκθεσης, όσο και ο θεματικός πυρήνας των μ. 1–3, ο Schönberg συμπυκνώνει το περιεχόμενο των μ. 1–6 σε τρία (μ. 23–25), ενισχύοντας το περιεχόμενο των επόμενων μ. 26–28, αντίστοιχο των μ. 7–12, με τις τρείς σειρές της πρώτης περιόδου, διαδικασία που επαναλαμβάνεται σχεδόν παρόμοια στη δεύτερη έκθεση = ανάπτυξη = coda των μ. 29–35.Οι συμπυκνώσεις αυτές έχουν ως μόνο σκοπό την ενίσχυση του θεματικού πυρήνα κυρίως των δύο πρώτων μέτρων, κάθε τρία μέτρα: μ. 23, μ. 26, μ. 29, μ. 31–32, αρχής όμως γενομένης από το τέλος της ανάπτυξης μ. 21–22 σημείο το οποίο η Bailey το θεωρεί ως ψευδοεπανέκθεση. 3) Οι περιπτώσεις όπου η coda αποτελεί ταυτόχρονα και ανάπτυξη διαφέρει από κομμάτι σε κομμάτι. Στην

περίπτωση του τμήματος της coda (μ. 29–34) του 1ου κομματιού, μια δεύτερη ανάπτυξη μπορεί να δικαιολογηθεί από το γεγονός ότι το τμήμα αυτό, αποτελούμενο από έξη μέτρα, έρχεται να συμπληρώσει τα πρώτα έξη μέτρα του τμήματος της επανέκθεσης (μ. 23–28), έτσι ώστε το άθροισμα να είναι 12 μέτρα, όσο δηλαδή και τα αντίστοιχα μέτρα του τμήματος της έκθεσης. Δεδομένου ότι όλο το θεματικό υλικό της έκθεσης έχει ήδη επανεκτεθεί στα μ. 23–28, τα υπόλοιπα μέτρα (μ. 29–34) έρχονται —όπως προείπαμε— όχι μόνο να τονίσουν τον αρχικό θεματικό πυρήνα, αλλά και να επανεκθέσουν με έναν αναπτυκτικό τρόπο αυτό που ήδη ειπώθηκε στα μ. 23–28, όπως επίσης μπορούν να θεωρηθούν και ως παραλλαγμένο συμπλήρωμα αυτής της ενότητας, η οποία, έτσι κι' αλλιώς, έχει στοιχεία ανάπτυξης, αφού εξακολουθεί το τμήμα της ανάπτυξης να έχει επίδραση σε όλο το τμήμα επανέκθεσης, συμπεριλαμβανομένης και της coda. Σε αντίθεση με το 1ο, στο 2ο κομμάτι, το περιεχόμενο των μ. 18–19, που αποτελεί την αναστροφή του συνόλου των εννέα φθόγγων του θεματικού πυρήνα του μ. 1 υπό τη μορφή μίμησης, πολύ δύσκολα θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε ως ανάπτυξη, εκτός και εάν ως ανάπτυξη θεωρήσουμε το συνδυασμό της μίμησης και μεταφοράς, όπου το μ. 19 αποτελεί τη μεταφορά του μ. 18 ένα τόνο κάτω. Εξ άλλου, όπως προηγουμένως υποστηρίξαμε, το περιεχόμενο αυτών των μέτρων, από ρυθμική άποψη, ταιριάζει με το αντίστοιχο της ανάπτυξης του Β θέματος (Β′, μ. 8–9) το οποίο, όμως τώρα, αναπαραγόμενο μέσω των επαναλαμβανόμενων ρυθμικών μοντέλων, ακούγεται ως απλή coda και όχι ως coda = ανάπτυξη. Η coda των μ. 100–113 του 5ου κομματιού αποτελεί ακόμη μια διαφορετική περίπτωση, αφού, κατά την άποψη μας, συνιστά περισσότερο μια coda = επανέκθεση, παρά μια coda = ανάπτυξη, για τους εξής λόγους: α) Το περιεχόμενο των μ. 100–103 της coda έρχεται ουσιαστικά να αντισταθμίσει την έλλειψη των τεσσάρων πρώτων μέτρων από το τμήμα της επανέκθεσης, αφού τα μ. 74–77 θεωρητικά αποτελούν μεν την αρχή της επανέκθεσης, αναπαράγοντας το περιεχόμενο των μ. 1–4, αλλά ακούγονται περισσότερο ως το τέλος της ανάπτυξης παρά ως αρχή της επανέκθεσης, την οποία αντιλαμβανόμαστε να αρχίζει στο μ. 78, το περιεχόμενο του οποίου είναι το ίδιο με το αντίστοιχο του μ. 5. β) Ο τρόπος γραφής αυτής της coda τόσο ως προς την υφή, όσο και ως προς τη δυναμική της, αποτελούν στοιχεία που συνηγορούν υπέρ μιας κλασικής μορφής coda της οποίας ο αρχικός πυρήνας λειτουργεί ως επανέκθεση. 4) Εάν θεωρήσουμε ότι η έννοια της ψευδοεπανέκθεσης είναι συνδεδεμένη με την τονική μουσική, και ιδιαίτερα με την περίοδο του κλασικισμού, τότε μπορεί να μας φανεί περίεργο γιατί τη συναντάμε στο 1ο, 3ο και 4ο και όχι στο 5ο κομμάτι, που είναι και το πλέον κλασικό-νεοκλασικό; Συνήθως μια ψευδοεπανέκθεση μας προαναγγέλλει, ή και καμιά φορά μας αποπροσανατολίζει ως προς τη χρονική στιγμή που θα έλθει η πραγματική επανέκθεση, δημιουργώντας μας μια μικρο-έκπληξη, με το μουσικό της υλικό να βρίσκεται στην αρχική τονικότητα ή σε μια κοντινή προς αυτήν, όπως την υποδεσπόζουσα ή τη δεσπόζουσα. Έτσι, πέρα από το ερώτημα ποιος ο λόγος ύπαρξης της σε τόσο μικρής διάρκειας κομμάτια όπως είναι αυτά του op. 23, τίθεται και το πρόβλημα ποιο είναι το ισοδύναμο των αρμονικών σχέσεων (τονική, δεσπόζουσα, υποδεσπόζουσα) στα πλαίσια της ατονικής μουσικής. Επί πλέον, ο τρόπος εμφάνισης αλλά και λειτουργίας αυτών των επανεκθέσεων αλλάζει από κομμάτι σε κομμάτι, με αποτέλεσμα να καθίσταται ακόμη πιο δύσκολη η επαγωγή ενιαίων συμπερασμάτων. Η μικρής έκτασης, για παράδειγμα, επανέκθεση του θεματικού πυρήνα των δύο πρώτων μέτρων στα μ. 21–22 του 1ου κομματιού, παιγμένη μάλιστα *f*, υποδηλώνει το τέλος της ανάπτυξης, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα και την αρχή της επανέκθεσης που θα ακολουθήσει στο επόμενο μέτρο, τονίζοντάς μας ότι το πραγματικό θέμα δεν είναι τόσο οι τρεις σειρές, αλλά τα φθογγικά σύνολα (0,1,3) και (0,1,4). Αντίθετα, στο 3ο κομμάτι, η κατάσταση

είναι πιο περίπλοκη για τους εξής λόγους: α) Εάν η ψευδοεπανέκθεση περιλαμβάνεται μεταξύ των μ. 18^3–21^1, όπως ισχυρίζεται η Bailey,[41] και η πραγματική επανέκθεση αρχίζει στο μ. 21^2, τότε προκύπτει το παράδοξο ότι, από θεματική άποψη, η ψευδοεπανέκθεση είναι περισσότερο έκθεση από την πραγματική έκθεση, αφού στο τμήμα αυτό συνυπάρχουν το θέμα κάτω από τις P_3, P_7, P_{11}, I_1, I_6, RI_6 μορφές υπό μορφή στρέτο, καθώς και το αντίθεμα, σε αντίθεση με το μ. 21, όπου κατά τελείως αποσπασματικό και μη θεματικό τρόπο, εμφανίζονται ταυτόχρονα η P_0 και I_4 με μια μικρή παραπομπή της θεματικής φιγούρας a της δεύτερης θεματικής ομάδας. Επί πλέον, η ύπαρξη της κορώνας στο τέλος του μ. 21, σε συνδυασμό με την παύση του ενός ογδόου και ενός δεκάτου έκτου πριν την έναρξη της επανέκθεσης στο ίδιο μέτρο, σταματάει τη ροή της μουσικής, δημιουργώντας μας ένα ερωτηματικό για το ποιό πραγματικά είναι το σημείο έναρξης της επανέκθεσης, κάτι που γενικότερα θίγει και η ίδια η Bailey στο βιβλίο της.[42] Αντίθετα με το πρώτο θέμα, του οποίου η παρουσία είναι εξασθενημένη στο τέλος του μ. 21, στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 22–23), η παρουσία της δεύτερης θεματικής ομάδας είναι ξεκάθαρη, για να ακολουθήσει στα μ. 24–25 υπό μορφή στρέτο το θέμα της φούγκας και η απάντηση (P_0, P_7), προετοιμάζοντας, έτσι, το τελευταίο τμήμα του κομματιού (μ. 26–30) πριν την coda. Όπως ορθότατα επισημαίνει η Bailey, «το τμήμα αυτό αποτελείται από δύο στρέτι, μέσα στα οποία παρουσιάζονται οι τέσσερεις μορφές της σειράς που αντιπροσωπεύουν την τονική σταθερότητα P_0, P_7, I_4, I_{11}».[43] Κατά την άποψή μας, το τμήμα αυτό αποτελεί τον κύριο κορμό της επανέκθεσης του θέματος της φούγκας με αφετηρία το μ. 24^3 και σ' αυτό συνηγορεί και η διπλή τρίλια στο τέλος του μ. 25, αντίστοιχη του μ. 11, μέτρο στο οποίο τελείωνε το τμήμα της έκθεσης για να αρχίσει στο επόμενο η ανάπτυξη. Η δυσκολία στη μορφολογική προσέγγιση αυτού του κομματιού έγκειται στο γεγονός ότι συνδυάζει τη μορφή της φούγκας με εκείνη της μορφής σονάτας. Στο τελικό μορφολογικό σχεδιάγραμμα (σελ. 59) της Bailey,[44] η μορφή σονάτας φαίνεται να επισκιάζει τις ιδιαιτερότητες της μορφής της φούγκας, η οποία θέλει την επαναφορά του αρχικού θέματος στην αρχική τονικότητα να γίνεται προς το τέλος. Βέβαια, μέσα από το σχεδιάγραμμα, αυτή η επαναφορά φαίνεται, αρχής γενομένης από το μ. 24, αλλά δεν μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός γιατί μετά την ψευδοεπανέκθεση του θέματος και του αντιθέματος στα μ. 18–21 δεν εμφανίζεται και πάλι το πρώτο θέμα ως όφειλε, αλλά η δεύτερη θεματική ομάδα (μ. 22). Η αντίφαση αυτή αίρεται εάν θεωρήσουμε ότι το περιεχόμενο των μ. 22–24^2 παίζει το ρόλο ενός επεισοδίου, στο οποίο περιέχεται η δεύτερη θεματική ομάδα αλλά και το σημείο προετοιμασίας (μ. 24^3–25, P_0 , P_7) της έναρξης της πραγματικής επανέκθεσης στο μ. 26. Εάν δώσουμε περισσότερο βάρος στο μορφολογικό πρότυπο της φούγκας και το συνδυάσουμε με εκείνο της σονάτας, το κομμάτι μπορεί να ερμηνευθεί και ως εξής: θέμα-απάντηση-αντίθεμα (μ. 1–3), επεισόδιο-δεύτερη θεματική ομάδα (μ. 4–5), πρώτη διεξοδική επεξεργασία (μ. 6–11), ανάπτυξη (μ. 12–18^2), ιδιότυπη επαναφορά του περιεχομένου των μ. 1–3 (μ. 18^3–21) ως εκτόνωση όλης της προηγούμενης έντασης, δεύτερο επεισόδιο-δεύτερη θεματική ομάδα, αντίστοιχο των μ. 4–5 (μ. 22–24^2), δεύτερη διεξοδική επεξεργασία-επανέκθεση σε δύο στάδια: α) μ. 24^3–25 = ψευδοεπανέκθεση, β) επανέκθεση (μ. 26–29), coda (μ. 30–35). Εάν στρογγυλοποιήσουμε τον αριθμό των μέτρων θα έχουμε: 5μ. (3 + 2) + 6μ.+ 6μ.+ 6μ. (4 + 2) + 6μ.+ 6μ. = 35μ. Το κομμάτι μπορεί να υποδιαιρεθεί σε δύο ίσα τμήματα: μ. 1–18^2 και μ. 18^3–35 με τα εξής χαρακτηριστικά: μετά την απομάκρυνση από τον αρχικό

[41] Bailey, ό.π., σελ. 63–68.
[42] Bailey, ό.π., σελ. 63.
[43] Bailey, ό.π., σελ. 68.
[44] Bailey, ό.π., σελ. 59.

θεματικό πυρήνα των μ. 1–3 μέσω της πρώτης διεξοδικής επεξεργασίας και της εν συνεχεία ανάπτυξης του, ο πυρήνας αυτός θα επανέλθει στην πρότερη ήσυχη κατάσταση με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο στα μ. 18^3–21, εξισορροπώντας όλη την προηγούμενη δημιουργηθείσα ένταση, για να ακολουθήσει το δεύτερο επεισόδιο (μ. 22–24^2), το οποίο θα μας οδηγήσει σε νέα ένταση μέσα από τη δεύτερη και τελική, διεξοδική επεξεργασία = επανέκθεση (μ. 24^3–29) —όπως συνήθως συμβαίνει στα μορφολογικά πλαίσια της φούγκας— και τελική λύση μέσω της coda. Το προτεινόμενο μοντέλο νομίζω ότι συνδυάζει τη μορφή σονάτας με εκείνη της φούγκας, τοποθετώντας, επί πλέον, την αρχή της ψευδοεπανέκθεσης και επανέκθεσης στα μ. 24^3 και μ. 26 αντίστοιχα. Αντίθετα με το προηγούμενο, στο $4^ο$ κομμάτι, το τμήμα το περιλαμβανόμενο μεταξύ των μ. 20–23, αποτελεί πράγματι μια ψευδοεπανέκθεση και μάλιστα με το πρώτο μέτρο της (μ. 20) να κάνει πιο εμφανές το φθογγικό περιεχόμενο του θεματικού πυρήνα του μ. 1 απ’ ότι στο μ. 24, σημείο έναρξης της κανονικής κατά Bailey επανέκθεσης. Σ’ αυτήν την περίπτωση, όπως εξ άλλου και στην περίπτωση του $1^{ου}$ κομματιού, η ψευδοεπανέκθεση έρχεται να ενισχύσει τη θεματικότητα του έργου, δηλαδή την κατανοητότητα, και όχι μόνο να προαναγγείλει την οποιαδήποτε επερχόμενη θεματική υπόσταση, όπως συμβαίνει στα έργα της τονικής μουσικής.

Διαστηματικά και φθογγικά σύνολα ως μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης ατονικής μουσικής: Εφαρμογή στο *Romance-Lied* από τα *32 Κομμάτια για πιάνο* του Νίκου Σκαλκώτα

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγικά - Θεωρητικό υπόβαθρο

Στο πεδίο της ανάλυσης της ατονικής και δωδεκαφθογγικής μουσικής, η θεωρία των φθογγικών συνόλων, η συστηματοποίηση της οποίας έγινε από τον Allen Forte το 1973,[1] αποτελεί το πλέον διαδεδομένο μεθοδολογικό εργαλείο. Η συμβολή του, ως γνωστόν, στην ανάλυση είναι η κατάτμηση και κατηγοριοποίηση συνηχήσεων και μελωδικών θραυσμάτων σε τάξεις φθογγικών συνόλων. Οι ενδεχόμενες σχέσεις ανάμεσα σε αυτά αφορούν απλές μεταφορές και αναστροφές των φθογγικών συνόλων, καθώς επίσης τις σχέσεις ομοιότητας (μέγιστη φθογγική ομοιότητα [R_p], 1ος και 2ος τύπος μέγιστης διαστηματικής ομοιότητας [R_1, R_2]) και τη σχέση Z, οι οποίες, στο σύνολό τους, βασίζονται στα διαστηματικά διανύσματα των εκάστοτε φθογγικών συνόλων. Μέσα, λοιπόν, από το διαστηματικό διάνυσμα δίνονται όλα τα δυνατά στοιχεία για τη διαστηματική φύση του κάθε θραύσματος, περιλαμβανομένων και των ενδεχόμενων συσχετισμών. Ωστόσο, οι πρωταρχικές μορφές φθογγικών συνόλων δεν αποτελούν παρά μια αφηρημένη απεικόνιση κάποιας συνήχησης και, ως εκ τούτου, τα χαρακτηριστικά που τις συνοδεύουν, αντιστοίχως, αποτελούν μια καθαρά θεωρητική αναπαράσταση του πραγματικού διαστηματικού περιεχομένου των μουσικών θραυσμάτων σε κάθετο ή οριζόντιο άξονα. Τέλος, η ανίχνευση συμπλόκων και υποσυμπλόκων που επιχειρείται κατά την ανάλυση δεν είναι πάντα εφικτή, ενώ, ταυτόχρονα, η ιεράρχηση των συνόλων, που προκύπτει από τις αντίστοιχες σχέσεις που αποδεικνύουν την ενότητα μια ατονικής δομής, δεν βασίζεται πάντα στην πραγματική δομή. Κοινώς, η σχέση της θεωρητικής αναπαράστασης ενός συνόλου από στοιχεία και συσχετισμούς με τις διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στη μουσική επιφάνεια μπορεί να κλονιστεί μέσα από την σε βάθος εξερεύνηση μεμονωμένων και αφηρημένων παραγόντων ενότητας. Ο εντοπισμός των παραγόντων αυτών στην εν λόγω μεθοδολογία ανάλυσης βασίζεται σε λογικές διεργασίες, προβάλλοντας συχνά μια άλλη από την αντικειμενική όψη ενός μουσικού έργου, παράλληλη με αυτό, η οποία ενδεχομένως και να αντιτίθεται στο πραγματικό περιεχόμενο.

Τόσο πριν, όσο και μετά από το 1973 (το έτος που εκδόθηκε η ατονική θεωρία του Forte), οι προσπάθειες προσέγγισης του διαστηματικού περιεχομένου που έχουν γίνει, όχι μόνο από τον Forte, αλλά και από άλλους θεωρητικούς ξεκινώντας από τον Milton Babbit και φτάνοντας μέχρι τον David Lewin με την GMIT[2] και τον Dmitri Tymoczko[3] καλύπτουν μεγάλο μέρος της αρθρογραφίας γύρω από την ατονική μουσική. Για παράδειγμα, ο Charles Lord, στο άρθρο του «Intervallic Similarity Relations in Atonal

[1] Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973.

[2] David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations,* Oxford University Press, Oxford & New York 2007.

[3] Dmitri Tymoczko, Generalizing Musical Intervals, *Journal of Music Theory* 53/2, 2009, σελ. 227–254.

Set Analysis» (1981),[4] αφού ασκεί κριτική στις σχέσεις R και στο κατά πόσο αυτές καλύπτουν όλες τις πιθανότητες, προτείνει μία συνάρτηση ομοιότητας, η οποία, ανάλογα με τις τιμές που φέρει ως αποτέλεσμα, κατανέμει σε βαθμούς ομοιότητας τις σχέσεις που μπορεί να έχουν δύο σύνολα σε επίπεδο διαστημάτων. Η συνάρτηση μπορεί να εφαρμοστεί σε σύνολα με τον ίδιο αριθμό μελών, καλύπτοντας, όμως το σύνολο των σχέσεων που μπορεί αυτά να έχουν.

Στα ίδια πλαίσια της μαθηματικοποίησης των διαστηματικών σχέσεων μεταξύ συνόλων μέσω μιας συνάρτησης, οι τιμές της οποίας δείχνουν βαθμό ομοιότητας, κινήθηκαν νωρίτερα και οι: [5]

- David Lewin, «Re: Intervallic Relations Between Two Collections of Notes», *Journal of Music Theory* 3, 1959, σελ. 298–301
- David Lewin, «Re: The intervallic Content of a Collection of Notes and its Complement: An Application to Schoenberg's Hexachordal Pieces», *Journal of Music Theory* 4, 1960, σελ. 98–101
- Richard Teitelbaum, «Intervallic Relations in Atonal Music», *Journal of Music Theory* 9, 1965, σελ. 72–127
- David Lewin, «A Response to a Response: On Pcset Relatedness», *Perspectives of New Music* 18, 1979–80, σελ. 498–502
- Robert Morris, «A similarity Index for Pitch-Class Sets», *Perspectives of New Music* 18, 1979–80, σελ. 445–60
- John Rahn, «Relating Sets», *Perspectives of New Music* 18, 1979–80, σελ. 483–98.

Λιγότερο μαθηματική ήταν η προσέγγιση του Richard Chrisman,[6] ο οποίος, στο άρθρο του, προτείνει «παρατάξεις από διαστήματα» («interval arrays»), οι οποίες τίθενται σε σύγκριση, μεταφορά, αντιμεταθέσεις, κ.α., επιτυγχάνοντας τη σαφήνεια στην έκφραση των διαστηματικών σχέσεων χωρίς μαθηματικές συναρτήσεις και, ως εκ τούτου, την ευκολία στη χρήση και τον διαχωρισμό ανάμεσα σε ένα σύνολο και την αναστροφή του, χωρίς όμως να δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο αν το σύνολο παρουσιάζεται κάθετα ή οριζόντια. Ένα ακόμη βήμα έγινε το 1987 από τον Christopher Hasty,[7] ο οποίος εξετάζει συστηματικά την έννοια της τάξης συνόλου ως προς τα διαστήματα και τις σχέσεις μεταξύ τους, καθώς και το διαστηματικό διάνυσμα, θέτοντας τέσσερις τύπους διαστηματικής ισοδυναμίας (J, K, L, M), έχοντας ως επίκεντρο της σκέψης το ίδιο το φθογγικό περιεχόμενο, όχι ως σύνολο τάξεων φθόγγων. Ωστόσο, εξακολουθεί να παραμένει το ζήτημα της αναγωγής σε διαστηματικές τάξεις των 1–6 ημιτονίων και το διαστηματικό διάνυσμα ως παράγοντας αφαίρεσης.

Αντίθετα, το 1981, στο άρθρο του «*Some intervallic aspects of pitch-class set relations*»,[8] ο Alan Chapman εστιάζει περισσότερο στα διαστήματα, επιχειρώντας την αποτίμηση της δομικής σημασίας που μπορεί να έχουν διαφορετικά φθογγικά σύνολα, μέσα από τη θεώρηση των διαστηματικών σχέσεων ανάμεσα σε συνηχήσεις, μια θεώρηση που παραβλέπει τις πρωταρχικές μορφές συνόλων (καθώς αυτές

[4] Charles Lord, «Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis», *Journal of Music Theory* 25/1, 1981, σελ. 91–111.

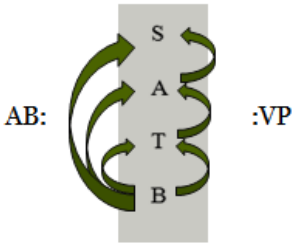
[5] Αναγράφονται κατά χρονολογική σειρά δημοσίευσης του άρθρου.

[6] Richard Chrisman, «Describing Structural Aspects of Pitch-sets Using Successive-interval Arrays», *Journal of Music Theory* 21/1, 1977, σελ. 1–28.

[7] Christopher Hasty. «An Intervallic Definition of Set Class», *Journal of Music Theory* 31/2, 1987, σελ. 183–204.

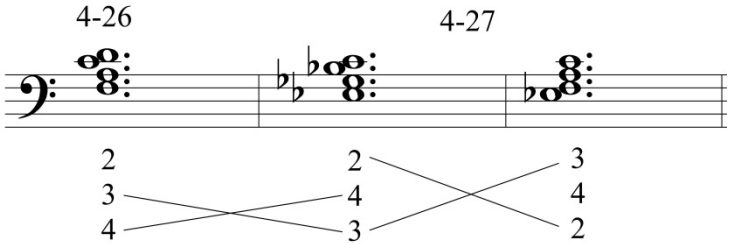
[8] Alan Chapman, «Some Intervallic Aspects of Pitch-class Set Relations", *Journal of Music Theory* 25, 1981, σελ. 275–290.

ενδεχομένως δεν εμφανίζονται καν στη μουσική επιφάνεια). Βασιζόμενος σε τετράχορδα, προτείνει και χρησιμοποιεί, λοιπόν, δύο τύπους διαστηματικών —όχι φθογγικών— συνόλων, τα οποία μπορεί να έχουν 6 διαφορετικούς μεταθετικούς συνδυασμούς (διαφορετικούς, δηλαδή, τρόπους συνδυασμού των μελών ενός συνόλου): α) το σύνολο AB («above bass»), το οποίο περιγράφει τις διαστηματικές σχέσεις των τριών ανώτερων φωνών με το μπάσο (την κατώτερη) και σημειώνεται AB: X-Y-Z, και β) το σύνολο VP («voice pairs»), στο οποίο αναγράφονται οι σχέσεις μεταξύ όλων των φωνών ως εξής: VP: X/Y/Z (Παράδειγμα 1).

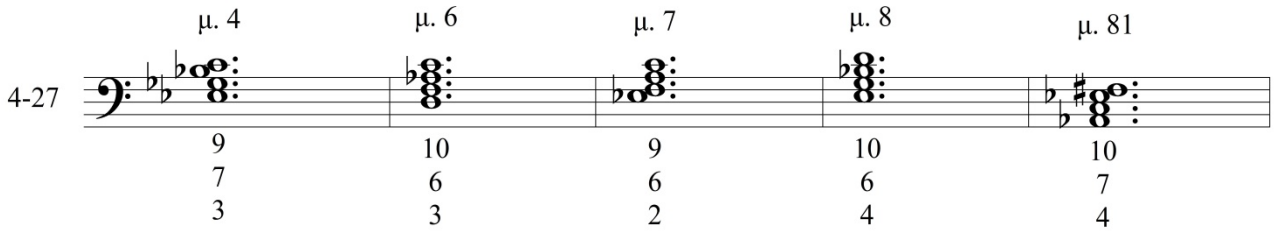


Παράδειγμα 1: Μεταθετικοί συνδυασμοί - Είδη διαστηματικών συνόλων

Για κάθε τετράχορδο υπάρχουν οχτώ διαφορετικά AB σύνολα που σχετίζονται με αυτό, ενώ, αντίθετα, κάθε VP σύνολο μπορεί να αντιστοιχεί σε περισσότερα από ένα φθογγικά σύνολα. Για παράδειγμα, το φθογγικό σύνολο 4-27 εμφανίζεται σε 5 διαφορετικές μορφές AB συνόλου (Παράδειγμα 2), ενώ, παράλληλα, το VP: 2/3/4 είναι κοινό για τα σύνολα 4-26 (μ. 13) και 4-27 (Παράδειγμα 3)[9]. Η «ανταλλαγή διαστημάτων» σε VP διαστηματικά σύνολα, που παρουσιάζεται στο παράδειγμα 3 και σημειώνεται με διαγώνιες γραμμές, αποτελεί την κυριότερη συνδετική σχέση ανάμεσα σε συνηχήσεις, των οποίων οι φθόγγοι ανήκουν σε διαφορετικά φθογγικά σύνολα.



Παράδειγμα 2: Μορφές AB συνόλου του 4-27



Παράδειγμα 3: Φθογγικά σύνολα με κοινό VP: 2/3/4

[9] Τα παραδείγματα 2 και 3 παρουσιάζουν συνηχήσεις από το τμήμα των μ. 1–12, ως επαρκές δείγμα για την παρούσα συνάφεια.

Αξίζει να σημειωθεί πως, στην προσέγγιση αυτή, τα συμπληρωματικά διαστήματα (π.χ. 3ης-6ης) δεν αντιμετωπίζονται ως όμοια αλλά διαχωρίζονται και οι τιμές περιλαμβάνουν 1–11 ημιτόνια.[10]

Η *Romance-Lied* του Νίκου Σκαλκώτα

Το υπό εξέταση έργο είναι το 21ο από τον κύκλο των *32 Κομματιών για πιάνο* που συνέθεσε ο Νίκος Σκαλκώτας το καλοκαίρι του 1940. Φέρει τον (περιγραφικό) τίτλο *Romance-Lied*, ο οποίος τονίζει τον έντονα λυρικό-ρομαντικό χαρακτήρα του έργου.[11] Η μορφή του, συμπεριλαμβάνοντας και το τελευταίο επτάμετρο τμήμα επαναφοράς του αρχικού υλικού, είναι κυκλική: Α (μ. 1–20) - Β (μ. 20–35) - Α΄ (μ. 36–59) - Β΄ (μ. 59–74) - Α΄΄ (μ. 75–82). Αυτή η θεώρηση της μορφής βασίζεται, κατά κύριο λόγο, στις επανεμφανίσεις του αρχικού θέματος (Α), αλλά και σε παράγοντες μουσικής υφής, όπως το σταθερό ρυθμικό σχήμα συνοδείας (το οποίο σταματάει στις ενότητες Β) και η δυναμική. Παράλληλα, διαφοροποίηση προκύπτει και από το ίδιο το φθογγικό περιεχόμενο, το οποίο αλλάζει σύμφωνα με τη λειτουργία του κάθε τμήματος στη μορφή. Ωστόσο, τα ενδιάμεσα τμήματα (Β και Β΄) παραμένουν σχετικά ασαφή ως προς το περιεχόμενό τους, καθώς εν πρώτοις δεν φέρουν κάποια νέα ιδέα, αλλά ούτε στηρίζονται και σε ήδη υπάρχουσα ιδέα με εμφανείς παραλλαγές. Το γεγονός αυτό είναι φανερό τόσο από μελωδικής και ρυθμικής απόψεως, όσο και από την απουσία ουσιαστικών τομών στη μουσική. Στη συνέχεια, βέβαια, της παρούσας προσέγγισης, οι παραλληλισμοί σε διαστηματικό επίπεδο θα δείξουν συνάφειες και διαφοροποιήσεις μέσα στη μορφή —στοιχεία τα οποία αποτελούν και το βασικό ερευνητικό ερώτημα σε σχέση με το έργο και θα επιχειρηθεί να εξερευνηθούν μέσω της ανάλυσης.

Το κομμάτι οργανώνεται σε τρία, κατ' αρχήν, και, κατά περίπτωση, τέσσερα ή περισσότερα συνηχητικά επίπεδα, που κατά βάση περιλαμβάνουν: α) τη μελωδική γραμμή στο ανώτερο επίπεδο, β) τετράφωνες συνοδευτικές συνηχήσεις στο μεσαίο επίπεδο και γ) το κατώτερο επίπεδο «αρμονικής» βάσης. Παρότι η αναλυτική διαδικασία που ακολουθεί ασχολείται με αρκετές λεπτομέρειες και φέρνει στο φως πολλά από τα δομικά του στοιχεία, δεν αποτελεί πλήρη ανάλυση του συγκεκριμένου κομματιού, καθώς ο κύριος στόχος, στον περιορισμένο χώρο του παρόντος, είναι η επέκταση και εφαρμογή του θεωρητικού μοντέλου του Alan Chapman για τα διαστηματικά σύνολα.

Ανάλυση του έργου

Μεθοδολογικά, η προσέγγιση του ατονικού αυτού υλικού με τη θεωρία συνόλων,

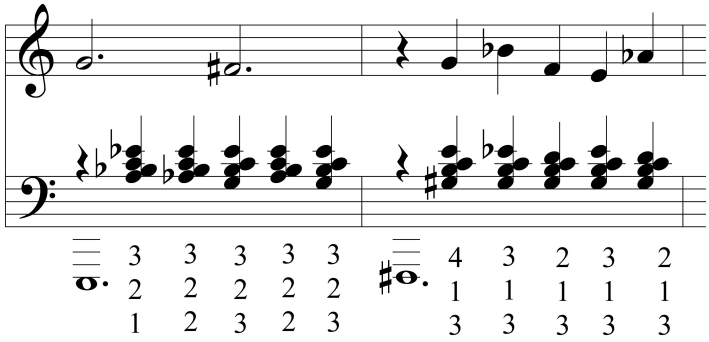
[10] Στην παρούσα επέκταση της αναλυτικής μεθόδου, προτείνεται και η χρήση 12 ημιτονίων, ως μία ακόμα τιμή, σε περιπτώσεις που είναι αναγκαίο να καταδειχθεί ο διπλασιασμός σε —μία ή περισσότερες— οκτάβες, όπως θα συμβεί και στη συνέχεια της προσέγγισης.

[11] Άλλα από τα κομμάτια έχουν περιγραφικούς τίτλους, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις δίνουν στοιχεία και για τη μορφή του κομματιού, όπως στην προκειμένη περίπτωση, και άλλα όχι. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Σκαλκώτας στο δισέλιδο χειρόγραφων σημειώσεων που βρίσκονται μαζί με τα κομμάτια: «Κάθε κομμάτι για πιάνο φέρει μίαν επιγραφή η οποία δίδει και την μορφή του όλου [...] έχω σε μερικά τεμάχια μιαν επιγραφή ως ονομασία η οποία δεν αλλάζει την μουσική μορφή...». Ολόκληρος ο κύκλος των *32 Κομματιών για πιάνο* συντέθηκε μέσα σε ένα μήνα (Αύγουστος 1940) σε μια πολλή δημιουργική φάση για τον συνθέτη και τα χειρόγραφα σώζονται στο Αρχείο Σκαλκώτα (τα οποία και χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση). Το σύνολο του έργου έχει επίσης εκδοθεί από τη Universal Edition το 1955 και έχει δισκογραφηθεί από τους Ν. Σαμαλτάνο (*Nikos Skalkottas: 32 Pieces for Piano*, BIS RECORDS [BIS-CD-1133/34], διπλός δίσκος ακτίνας/CD, 2001, Σουηδία) και I. Meshulam (*Nikos Skalkottas: Thirty-two Piano Pieces*, GM RECORDINGS [GM2074CD], διπλός δίσκος ακτίνος/CD, 2004, Η.Π.Α.).

περιοριζόμενη στο μεσαίο συνηχητικό επίπεδο (καθώς η επέκταση της κατάτμησης στο ανώτερο ή και το κατώτερο επίπεδο δε θα ήταν δόκιμη και πιθανότατα δεν θα οδηγούσε σε συμπεράσματα), καταλήγει σε μεγάλο πλήθος φθογγικών συνόλων, τα οποία μάλιστα εν πολλοίς δεν συνδέονται με σχέσεις ομοιότητας, όπως αυτές ορίζονται από τη θεωρία. Αρκεί μόνο να δει κανείς το δεύτερο και τρίτο μέτρο, όπου τα σύνολα τα οποία εμφανίζονται στο συνοδευτικό επίπεδο με τις συνηχήσεις, είναι κατά σειρά τα εξής:

4-13 με Δ.Δ.: <1, 1, 2, 0, 1, 1>
4-22 με Δ.Δ.: <0, 2, 1, 1, 2, 0>
4-26 με Δ.Δ.: <0, 1, 2, 1, 2, 0>
4-19 με Δ.Δ.: <1, 0, 1, 3, 1, 0>
4-17 με Δ.Δ.: <1, 0, 2, 2, 1, 0>
4-12 με Δ.Δ.: <1, 1, 2, 1, 0, 1>

Τα φθογγικά αυτά σύνολα, με εξαίρεση τη σχέση ομοιότητας με αμοιβαία αντικατάσταση ανάμεσα στα διαστηματικά διανύσματα των 4-12 και 4-13, τα οποία μάλιστα απέχουν αρκετά στη μουσική επιφάνεια, δεν αποκαλύπτουν περαιτέρω ομοιότητες. Αντιθέτως, μέσω των διαστηματικών συνόλων VP των συνηχήσεων των μέτρων αυτών, τα οποία είναι κατά σειρά τα παρακάτω (Παράδειγμα 4), γίνεται άμεσα φανερή η σχέση των συνηχήσεων μεταξύ τους στα δύο αυτά μέτρα, όπου, από τις τέσσερις φωνές, μία μόνο κινείται χρωματικά γύρω από έναν φθόγγο. Μέσω αυτού του είδους σύνδεσης με «χρωματικό διαβατικό φθόγγο», όπως ορίζεται από τον Alan Chapman, δημιουργείται για το έργο ένα πλέγμα αρμονικών σχέσεων με επίκεντρο το φθογγικό σύνολο 4-27, το οποίο και εμφανίζεται περισσότερο μέσα στο έργο, γεγονός που το καθιστά κεντρικό.

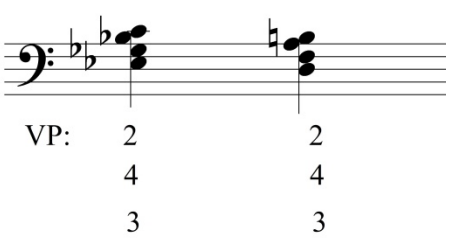


Παράδειγμα 4: Φθογγικά σύνολα, μ. 3–4

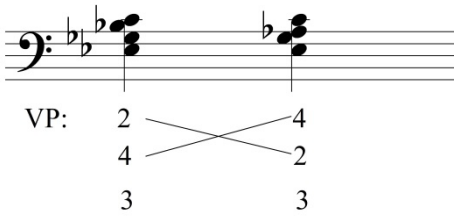
Συνοπτικά, λοιπόν, οι σχέσεις που μπορεί να προκύπτουν ανάμεσα σε διαστηματικά σύνολα μπορούν να κατηγοριοποιηθούν βάσει του αν αφορούν: (1) σε συνηχήσεις που βρίσκονται κοντά στη μουσική επιφάνεια ή (2) γενικώς σε δύο συνηχήσεις που μπορεί και να απέχουν μεταξύ τους:

1) Α. Μεταφορά (Παράδειγμα 5)
   Β. Ανταλλαγή διαστημάτων (Παράδειγμα 6)
   Γ. Σύνδεση με έναν ή περισσότερους φθόγγους που είναι κοινοί για κάποιες συνηχήσεις (Παράδειγμα 7)
   Δ. Σύνδεση με χρωματικό διαβατικό φθόγγο (Παράδειγμα 8)

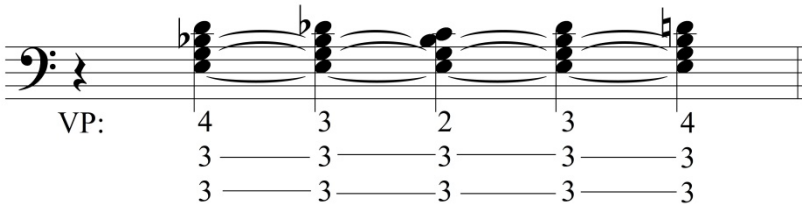
2) Ε. Σχέσεις παρεμφερούς διαστηματικής κατάστασης[12]
ΣΤ. Κοινό διαστηματικό σύνολο VP για συνηχήσεις με διαφορετικό φθογγικό περιεχόμενο
Ζ. Σύμπτωση VP διαστηματικού συνόλου με πρωτογενές ΑΒ.



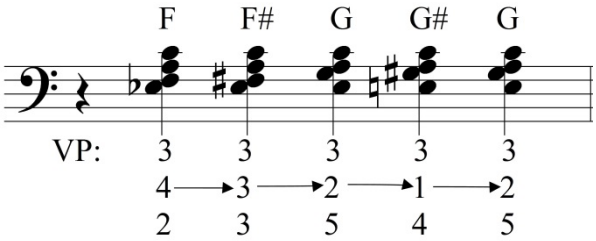
Παράδειγμα 5: Τύπος σχέσης Α, μ. 4–5



Παράδειγμα 6: Τύπος σχέσης Β, μ. 4



Παράδειγμα 7: Τύπος σχέσης Γ, μ. 8

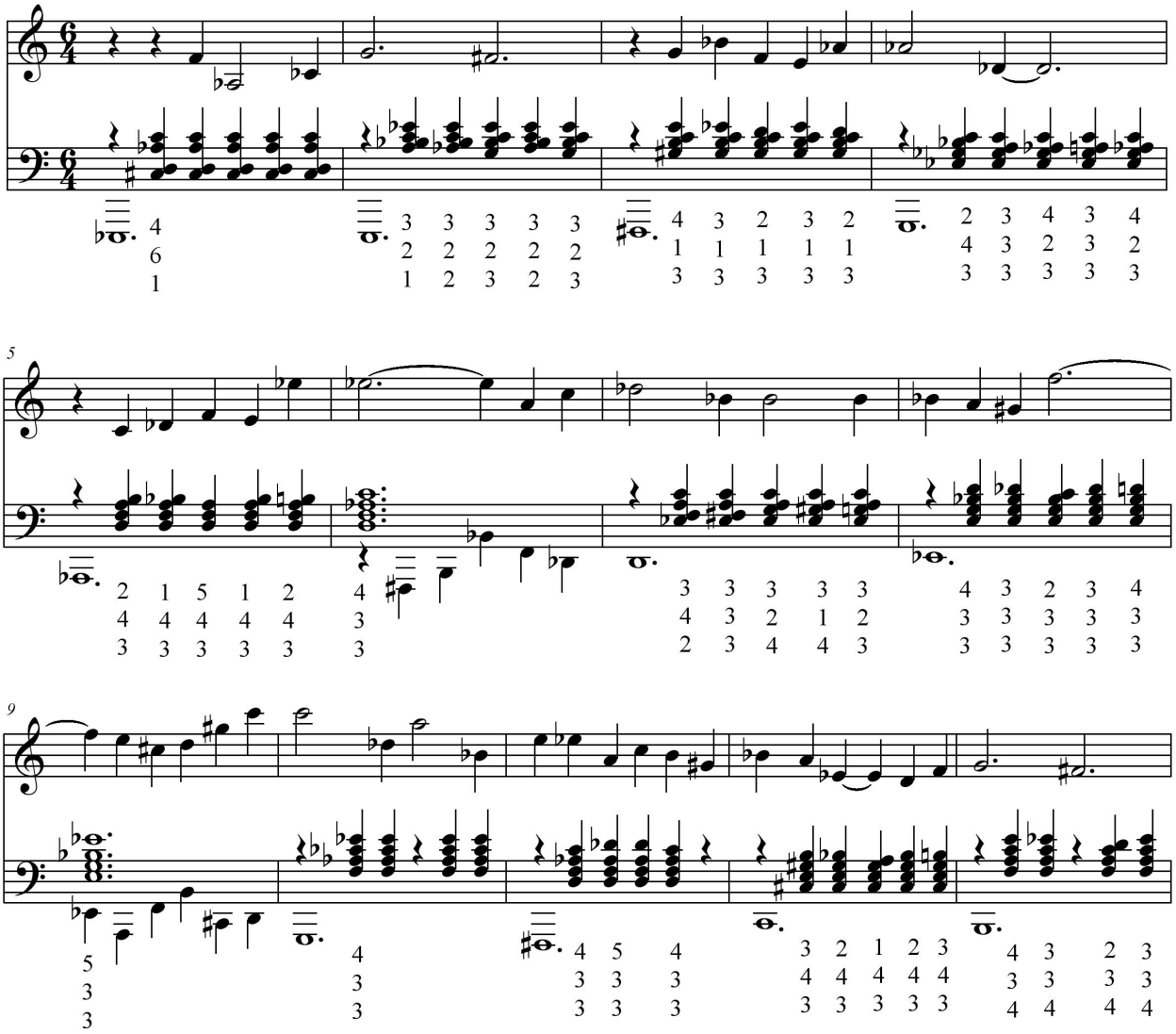


Παράδειγμα 8: Τύπος σχέσης Δ, μ. 7

Έτσι, το σύνολο αυτών των σχέσεων ανάμεσα σε διαστηματικά σύνολα, καθώς και οι διαστηματικές διεργασίες που συνεχώς μετασχηματίζουν το υλικό και λαμβάνουν χώρα

[12] Οι σχέσεις παρεμφερούς διαστηματικής κατάστασης είναι περισσότερες, καθώς η ομοιότητα είναι σχετικό μέγεθος. Για παράδειγμα, το διαστηματικό σύνολο VP: 2/3/4 είναι παρεμφερές με το 3/3/4. Παράλληλα, όμως, το ίδιο σύνολο είναι παρεμφερές και με το VP: 2/3/6, όμως η ομοιότητά του με το 3/3/4 του πρώτου παραδείγματος είναι μεγαλύτερη λόγω του μικρού διαστήματος της διαφοράς. Επίσης, σε διαστηματικά σύνολα με μεγαλύτερο αριθμό μελών, παρεμφερής διαστηματική κατάσταση μπορεί να υπάρξει με περισσότερα διαφορετικά διαστήματα. Έτσι, ορίζεται ως Ε1α η σχέση μεταξύ δύο διαστηματικών συνόλων που έχουν κοινά ν–1 διαστήματα και τα διαφορετικά διαστήματα στα δύο σύνολα διαφέρουν κατά ένα ημιτόνιο, και ως Ε1β η σχέση μεταξύ δύο διαστηματικών συνόλων που έχουν κοινά ν–1 διαστήματα και τα διαφορετικά διαστήματα στα δύο σύνολα έχουν διαφορά μεγαλύτερη του ενός ημιτονίου. Αντιστοίχως, ορίζονται ως Ε2α και Ε2β οι σχέσεις μεταξύ δύο διαστηματικών συνόλων που έχουν κοινά ν–2 διαστήματα και τα διαστήματα διαφοράς διαφέρουν κατά ένα (α) ή περισσότερα ημιτόνια (β). Φυσικά, η σχέση αυτή δεν συνίσταται για χρήση σε τετράχορδα (και ιδιαιτέρως η Ε2β) καθώς τα διαφορετικά διαστήματα είναι περισσότερα των κοινών. Έτσι, για μεγαλύτερα σύνολα, ορίζονται σχέσεις Ε3α, Ε3β, Ε4α, Ε4β, κλπ. (σύμφωνα με το παραπάνω πρότυπο) με μοναδική προϋπόθεση τα κοινά διαστήματα να είναι περισσότερα από τα διαφορετικά.

στα πρώτα 12 μέτρα του κομματιού, στα οποία παρουσιάζεται το θέμα, περιγράφονται ως εξής (Παράδειγμα 9):



Παράδειγμα 9: Διαστηματικά σύνολα, μ. 1–9

Μέσω αυτών των σχέσεων, προκύπτει ένα πλέγμα με οικογένειες αρμονικών δομών, οι οποίες αποτελούν και ενοποιητικό στοιχείο για το τμήμα. Να σημειωθεί ότι η επικράτηση διαστημάτων 3 και 4 ημιτονίων, που μπορεί κανείς να παρατηρήσει παραπάνω, στο βαθμό που δεν χρησιμοποιούνται για τη συμμετρική διαίρεση της οκτάβας, παρότι παραπέμπει σε τονικό αρμονικό σύστημα, στην εν λόγω περίπτωση δεν αποτελεί παρά μέσο σύνδεσης διαστηματικών συνόλων με παράγοντες από 2 έως 5. Παρακάτω (Παράδειγμα 10) εμφανίζεται το πλέγμα διαστηματικών σχέσεων για τα μ. 1–12 του κομματιού, στο οποίο οι συνηχήσεις φέρουν την ονομασία Forte, ώστε να αναδειχτεί ο συσχετισμός διαφορετικών συνόλων, καθώς και η κεντρική θέση και, ως εκ τούτου, δομική σημασία που κατέχουν κάποια άλλα.[13]

[13] Σημειωτέον ότι η σχέση (α) εξαιρείται, καθώς με τη μεταφορά προκύπτει ακριβώς το ίδιο σύνολο. Επίσης, όταν υπάρχει η σχέση (β), εξυπακούεται ότι τα δύο σύνολα έχουν και σχέση (ε), γι' αυτό το αντίστοιχο γράμμα σημειώνεται σε παρένθεση στις περιπτώσεις αυτές. Παράλληλα, ο τύπος σχέσεων Ε

	4-5	4-12	4-13	4-17	4-18	4-19	4-20	4-22	4-26	4-27	4-28
4-5	-		Γ								
4-12		-	Β,(Ε)	Γ,Δ,Ε		Ε	Ε	Ε			
4-13			-	Ε				Γ,Δ,Ε	Δ,Ε	Ε	
4-17				-		Γ,Δ,Ε	Ε		Ε	Ε	Ε
4-18					-	Β,(Ε)	Β,(Ε)		Ε	Β,Γ,Δ,(Ε)	Ε
4-19						-	Β,(Ε)			Β,Γ,(Ε)	Ε
4-20							-			Β,Γ,Δ,(Ε)	
4-22								-	Γ, Δ,Ε	Ε	
4-26									-	Β,Γ,Δ,(Ε)	Ε
4-27										-	Β,Γ,Δ,(Ε)
4-28											-

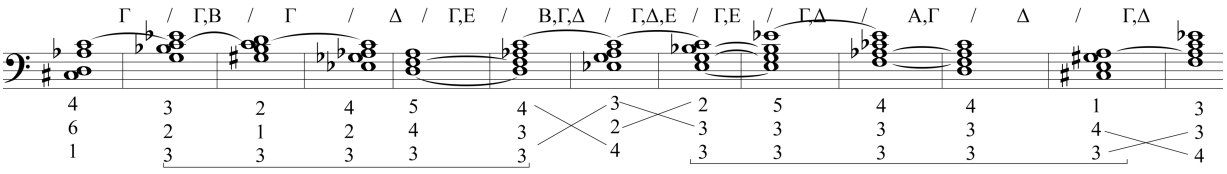
Παράδειγμα 10: Πλέγμα διαστηματικών σχέσεων για τις συνηχήσεις συνοδείας στα μ. 1–12

Ωστόσο, αυτή η μέθοδος περιγραφής και συσχέτισης του φθογγικού-διαστηματικού υλικού, παρότι βρίσκεται πιο κοντά στη μουσική επιφάνεια από οποιαδήποτε αφηρημένη κατάταξη, δεν παύει, στην προκειμένη περίπτωση, να απέχει από το προσλαμβανόμενο. Το παραπάνω πλέγμα αποδεικνύει με σαφήνεια τον τρόπο με τον οποίο προκύπτουν συσχετισμοί στο ευρύτερο πλαίσιο της συνοδείας, χωρίς όμως να επικεντρώνεται στις διαδικασίες μετασχηματισμού του διαστηματικού περιεχομένου σε επίπεδο συνεχόμενης ροής τετραχόρδων συνοδείας. Για παράδειγμα, η τελευταία συνήχηση κάθε μέτρου σε σχέση με την πρώτη του επόμενου, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, διατηρεί ένα ή περισσότερα κοινά διαστήματα. Κατά πόσο, όμως, έχει δομική σημασία η συνήχηση που ηχεί στον έκτο και αντίστοιχα στο δεύτερο χρόνο του μέτρου των έξι τετάρτων; Και, επιπλέον, κατά πόσο αυτή η σχέση γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή; Έτσι, διαχωρίζοντας τα περισσότερο σημαντικά γεγονότα σε επίπεδο ρυθμικό και δημιουργώντας τη μετρική δομή του τμήματος,[14] μπορεί να εφαρμοστεί εκ

θα χρησιμοποιηθεί ως ενιαίος τύπος χωρίς δηλαδή τις υποκατηγορίες που τέθηκαν παραπάνω (βλ. υποσημείωση 9), καθώς στο παρόν παράδειγμα χρησιμοποιούνται μόνο οι σχέσεις Ε1 (αφού κατ' εξοχήν περιλαμβάνει τετράχορδα), ενώ, παράλληλα, μια πολύ λεπτομερής προσέγγιση σε ένα τόσο μικρό δείγμα θα ήταν εις βάρος της σαφήνειας της κατάδειξης συσχετισμών.

[14] Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να τονιστεί ότι σε οποιαδήποτε εφαρμογή αναγωγικών τακτικών σε ατονικό περιβάλλον υπάρχει η δυσκολία της απουσίας σταθερών κριτηρίων. Δεν μπορούν να υπάρξουν

νέου η διαδικασία με τα διαστηματικά σύνολα, φέροντας στην επιφάνεια νέους συσχετισμούς, οι οποίοι πλέον προκύπτουν από ένα αναγωγικό πρώτο επίπεδο. Για παράδειγμα, στο ίδιο τμήμα των μ. 1–12 προκύπτουν οι εξής σχέσεις:



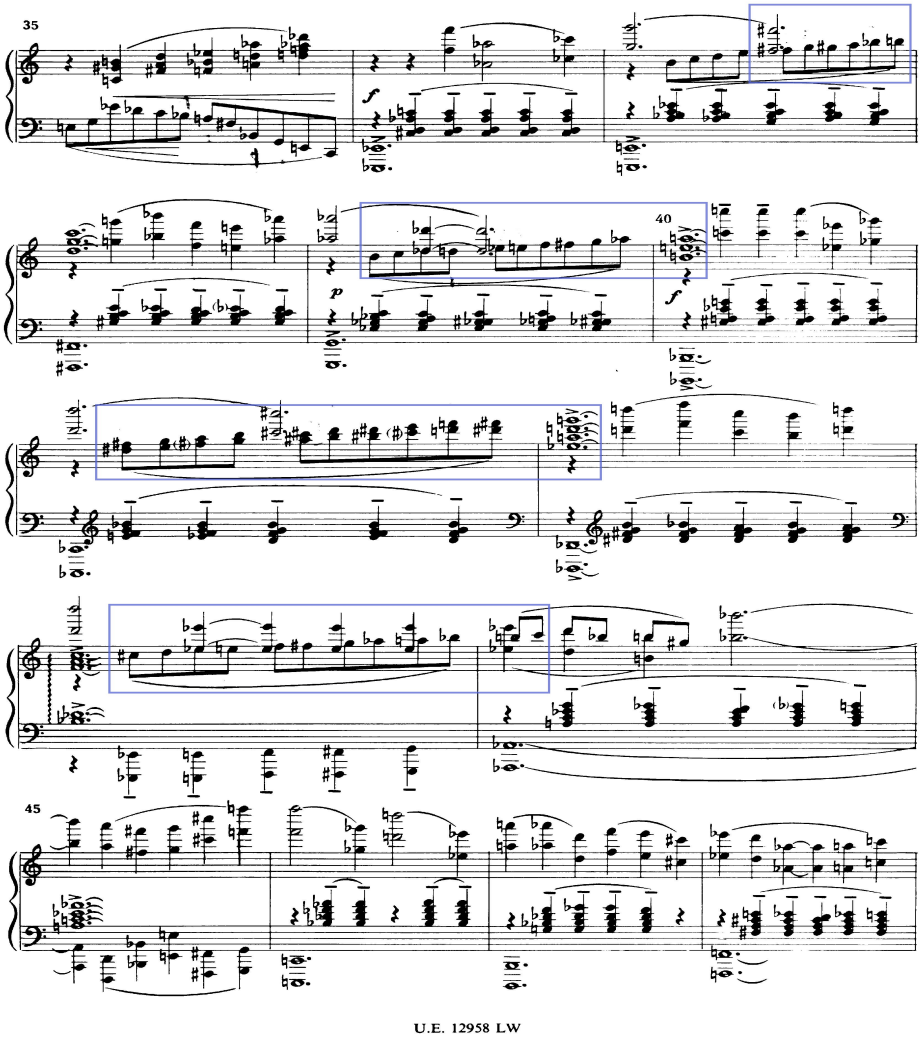
Παράδειγμα 11: Προκύπτουσες σχέσεις μεταξύ συνηχήσεων σε αναγωγικό επίπεδο (μ. 1–12)

Από το παραπάνω, φαίνεται ότι οι σχέσεις των τετράφωνων συνηχήσεων αλλάζουν σύμφωνα με την εσωτερική δομή της δωδεκάμετρης αυτής εμφάνισης του θέματος. Έτσι, στα μ. 1–4, όπου παρουσιάζεται ο θεματικός πυρήνας, η συνοδεία κινείται βάσει κρατημένων (κοινών) φθόγγων (σχέση Γ), ενώ η σχέση Δ (χρωματικά κινούμενος φθόγγος) σηματοδοτεί την αλλαγή σε επίπεδο μικροδομικό που συντελείται στο μ. 5, και στη συνέχεια στα μ. 8–9. Στα τελευταία μέτρα, όπου η μελωδική γραμμή βασίζεται σε θραύσματα προηγούμενων μοτιβικών ιδεών ως κατάληξη, η σχέση Δ αποτελεί βασικό στοιχείο της συνοδευτικής διαδοχής τετραχόρδων, δείχνοντας και τη σχετικά χαλαρή αρμονική και κατ' επέκταση δομική συγκρότηση του καταληκτικού τμήματος, η οποία φυσικά οφείλεται στο γεγονός ότι δεν τελειώνει ουσιαστικά εκεί το θέμα, αλλά επεκτείνεται μέχρι το μ. 20 με επαναφορά σε κανόνα των πρώτων πέντε μέτρων σε μεταφορές πέντε και εννιά ημιτονίων. Ο συσχετισμός των διαστηματικών διεργασιών με τη δομική συγκρότηση γίνεται περισσότερο φανερός στο τμήμα αυτό της επέκτασης, όπου, παρότι το φθογγικό υλικό αλλάζει περιλαμβάνοντας περισσότερα διαστήματα 5 ημιτονίων, οι σχέσεις τύπου Γ περιορίζονται μόνο στο περιθώριο ενός μέτρου, ενώ επικρατούν των άλλων οι σχέσεις τύπου Δ.

Εμμένοντας στις εμφανίσεις του Α, στα μ. 36–48, όπου επαναφέρεται το αρχικό (θεματικό) περιεχόμενο σε ακριβή μεταφορά επτά ημιτονίων (μ. 40–48), το στοιχείο της σύνδεσης συνηχήσεων με χρωματικό φθόγγο εντάσσεται με την προσθήκη ενός ενδιάμεσου επιπέδου με χρωματικά περάσματα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, στην περίπτωση της εμφάνισης αυτής, παράλληλα με την προαναφερθείσα προσθήκη.

εκ των πραγμάτων κανόνες σταθερότητας, αλλά σημαντικότερα γεγονότα στη μουσική επιφάνεια, των οποίων η σημασία έγκειται στη μετρική θέση τους. Όπως αναφέρει και ο Fred Lerdhal, αναφερόμενος στην ατονική μουσική,: «δεν υπάρχει διαφοροποίηση ανάμεσα σε αρμονικούς και μη αρμονικούς φθόγγους ή, πιο γενικά, ανάμεσα σε σταθερές και μη σταθερές δομές» και, ως εκ τούτου, «δεν υπάρχουν συνθήκες σταθερότητας, αλλά σχετική σταθερότητα […] μόνο για την αναγωγή ως προς τα χρονικά διαστήματα» (Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space,* Oxford University Press, Oxford & New York 2001, σελ. 344 και Fred Lerdahl, «Atonal Prolongational Structure», *Contemporary Music Review* 4, 1989, σελ. 73). Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση, θεωρούνται οι συνηχήσεις που βρίσκονται στον τέταρτο χρόνο του μέτρου των έξι τετάρτων ως «σημαντικότερα» γεγονότα αρχικά λόγω της θέσης τους στο ισχυρό μέρος του μέτρου, το οποίο επιβεβαιώνεται ως τέτοιο από την πορεία της μελωδικής γραμμής και τις καταλήξεις της. Παράλληλα, βασικό κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων συνηχήσεων αποτέλεσε το γεγονός ότι, στα πλαίσια του ενός μέτρου, στην πλειονότητα των περιπτώσεων (μ. 2, 3, 4, 7, κ.α.), η συνήχηση του τέταρτου επιστρέφει ξανά στον έκτο χρόνο του μέτρου, καταδεικνύοντας τη σημασία του έναντι των υπόλοιπων συνηχήσεων που μπορούν να θεωρηθούν διαβατικοί προς αυτή. Φυσικά, μια άλλη προσέγγιση θα υποδείκνυε τη συνήχηση που ηχεί αμέσως μετά από τον φθόγγο του πρώτου χρόνου ως σημαντική λόγω του ότι είναι η πρώτη συνοδευτική συνήχηση που ακούγεται μέσα στο μέτρο. Το αξιοσημείωτο, σε αυτήν την περίπτωση, είναι ότι οι σχέσεις διαστηματικών συνόλων που καταδεικνύονται στο παράδειγμα 11 δεν θα άλλαζαν σημαντικά!

η οποία εντείνει τη χρωματικότητα, οι φθόγγοι της μεταφερμένης μελωδικής γραμμής διπλασιάζονται στην οκτάβα, εμφανίζοντας στα διαστηματικά σύνολα ως σταθερό μέλος το διάστημα των 12 ημιτονίων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα νέα διαστηματικά σύνολα, τα οποία φτάνουν να έχουν έως και δέκα μέλη, ενώ προκύπτουν από υλικό το οποίο προέρχεται άμεσα από το θέμα (Α), συνδέονται με πολύ περισσότερες σχέσεις κοινών αλλά και χρωματικών φθόγγων, σταθεροποιώντας περαιτέρω το αρχικό αρμονικό-μελωδικό περιεχόμενο, αλλά και τις διαδικασίες μετασχηματισμού των διαστημάτων, οι οποίες τελικά αποτελούν βασικό χαρακτηριστικό κάθε δομικής ενότητας.



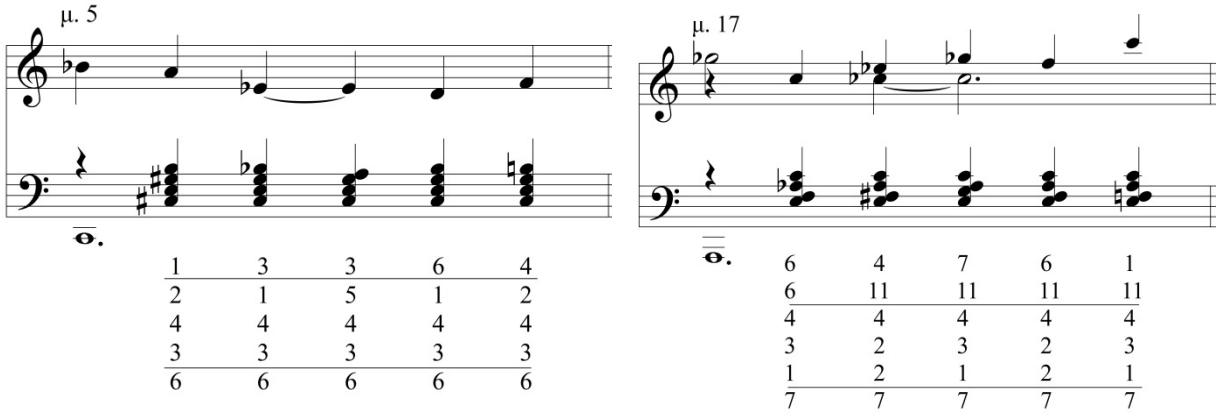
Παράδειγμα 12: Χρωματικά περάσματα στην επαναφορά του αρχικού υλικού, μ. 35–44

Παράλληλα, η διαστηματική απεικόνιση των σχέσεων δεν θα μπορούσε να περιοριστεί μόνο στο ένα εκ των τριών επιπέδων της μουσικής επιφάνειας, παραβλέποντας τη μελωδική γραμμή και το κατώτερο επίπεδο. Επεκτείνοντας, λοιπόν, στο σύνολο την παρούσα μεθοδολογία, προκύπτουν διαστηματικά σύνολα με πέντε έως και έντεκα μέλη (π.χ. μ. 51–52)[15]. Έτσι, η ανάλυση μπορεί να προχωρήσει σε κάθε συγκρίσιμο τμήμα του αντικειμένου, όπως τμήματα (μικρότερα ή μεγαλύτερα) με κοινά

[15] Για λόγους σαφήνειας, θα χρησιμοποιηθούν οριζόντιες γραμμές, οι οποίες διαχωρίζουν τα διαφορετικά επίπεδα της μουσικής επιφάνειας, ώστε να διακρίνονται οι συνηχήσεις από τις σχέσεις που προκύπτουν ανάμεσα σε άλλες γραμμές.

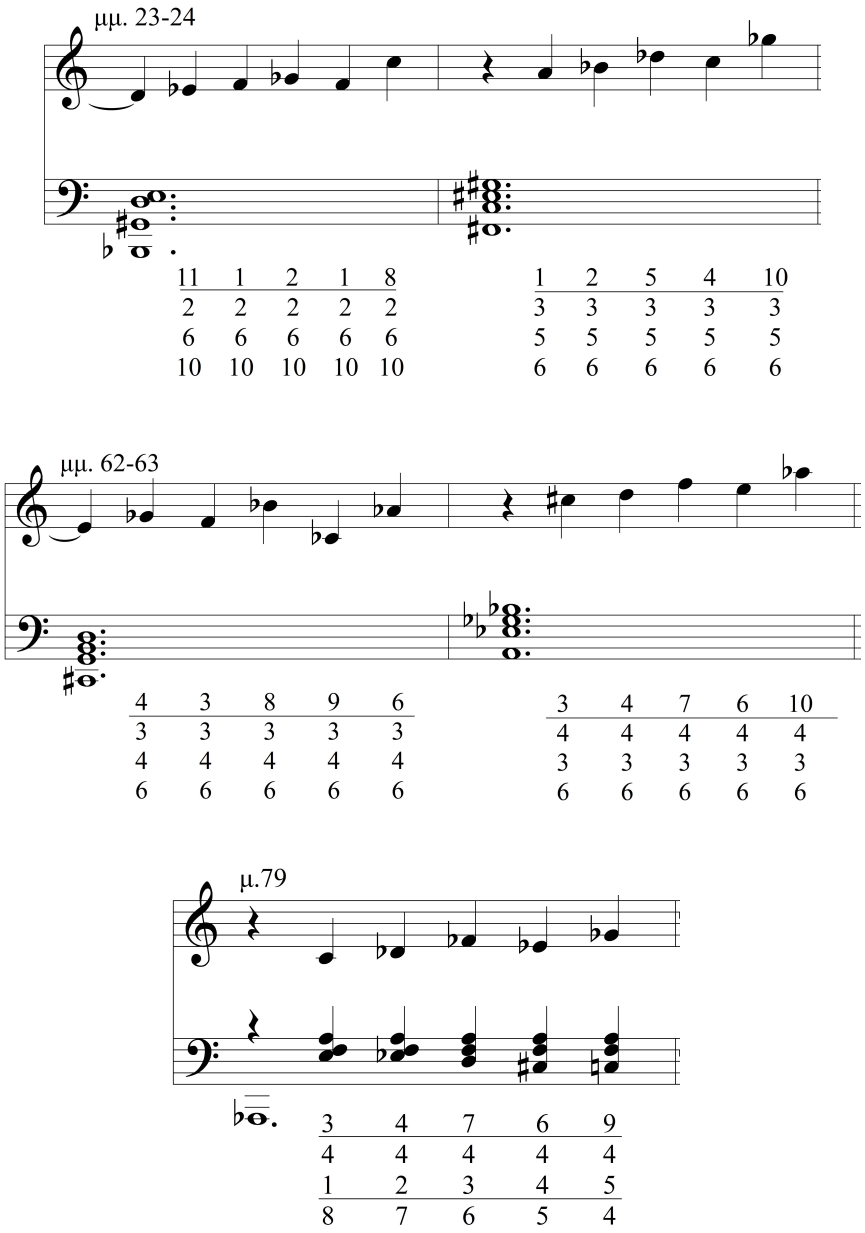
μοτιβικά χαρακτηριστικά (Περίπτωση 1), τμήματα με κοινή μορφολογική λειτουργία (Περίπτωση 2), ή τμήμα το οποίο να περιλαμβάνει μια διαφορετική εξέλιξη ιδέας που έχει ήδη εμφανιστεί (Περίπτωση 3).

Εν προκειμένω, ως περίπτωση 1 χρησιμοποιούνται τα μέτρα που περιλαμβάνουν ως κοινό μοτιβικό τους χαρακτηριστικό τη συνεχή διαδοχή από τέταρτα ως μεταβατικό-προωθητικό στοιχείο σε μια μουσική φράση. Αρχικά το στοιχείο εμφανίζεται στο μ. 5, όπου συνοδεύεται από τις τετράφωνες συνηχήσεις που διατρέχουν το σύνολο του Α και μία ακόμη βαθύτερη φωνή ως βάση, η οποία κρατάει διαρκή σχέση 6 ημιτονίων με τον κατώτερο φθόγγο των συνηχήσεων. Οι φωνές που κρατούν σταθερή σχέση μεταξύ τους είναι οι τρεις κατώτερες από τις έξι, σε αντίθεση με την επόμενη εμφάνιση του μοτίβου στο μ. 17, όπου, λόγω της μίμησης στις ανώτερες δύο φωνές, υπάρχουν 7 διαφορετικά επίπεδα, εκ των οποίων σταθερά παραμένουν το κατώτερο και δύο ενδιάμεσα —το δεύτερο λόγω του φθόγγου κατάληξης της πρώτης φράσης. Παρά την προσθήκη νέας φωνής, την αύξηση διάφωνων διαστημάτων (1 και 11 ημιτόνια), την αλλαγή (μεγέθυνση και σμίκρυνση) διαστημάτων στη μελωδική γραμμή και την γενική αστάθεια στις σχέσεις μεταξύ των «φωνών», στις δύο εμφανίσεις εξακολουθούν να υπάρχουν διαστηματικά σύνολα με συγκρίσιμη διαστηματική κατάσταση (σχέση Ε).



Παράδειγμα 13: Διαστηματική σχέση Ε σε στοιχεία με κοινό μοτιβικό περιεχόμενο στο Α, μ. 5–17

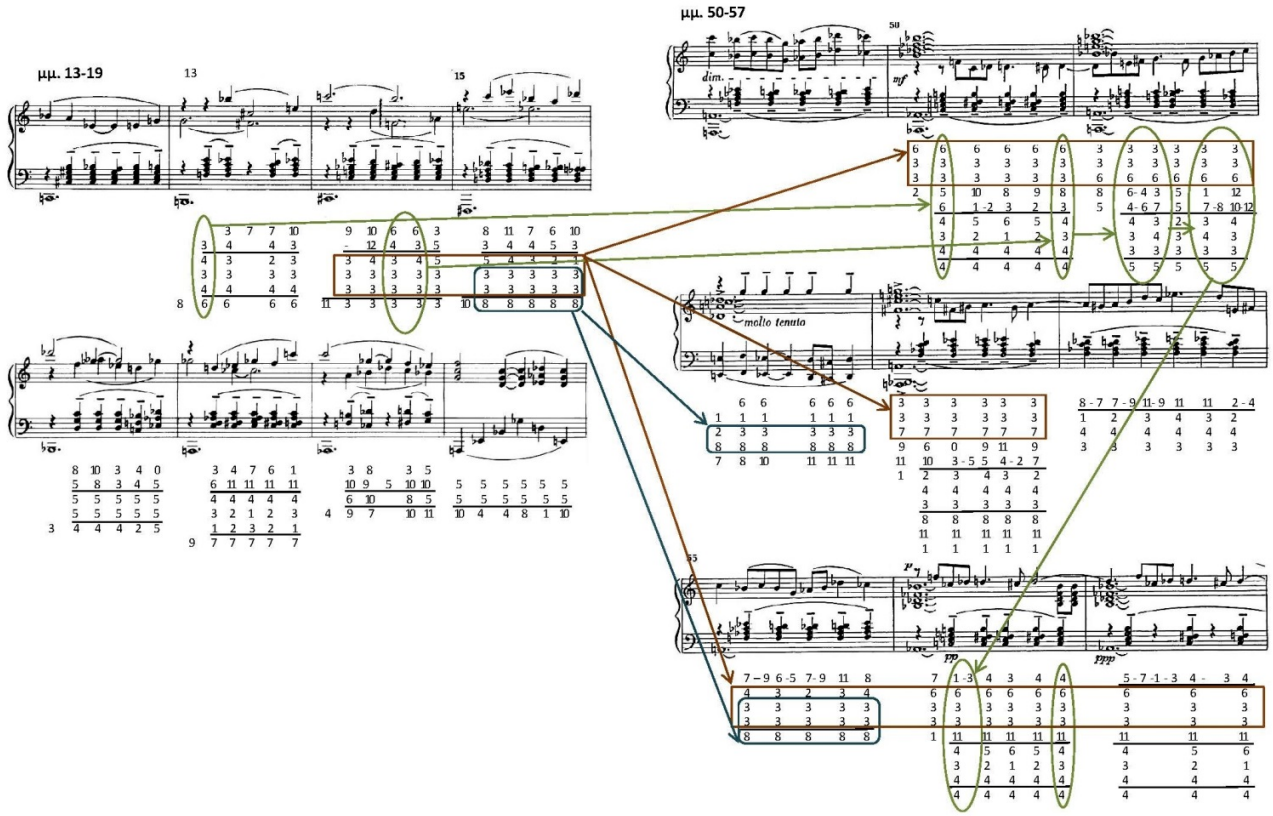
Το στοιχείο εμφανίζεται ξανά μέσα στο Β, στα μ. 23–24, αυτή τη φορά πιο στατικό, λειτουργώντας ως συνδετικό, όπως συμβαίνει και στο Β′, στα μ. 62–63. Στις εμφανίσεις αυτές, όπως φαίνεται και στον πίνακα παρακάτω, οι σχέσεις τύπου Γ και Δ, οι οποίες χαρακτήριζαν το Α, αποκλείονται. Ωστόσο, στην περίπτωση των μ. 62–63 εμφανίζονται σχέσεις όχι μόνο τύπου Ε, αλλά και ανταλλαγής διαστημάτων (τύπου Β) ανάμεσα σε συνηχήσεις, ενώ, στη συνέχεια του κομματιού, μέχρι το μ. 75, οι σχέσεις αυτές συνδυάζονται με τις υπόλοιπες, προετοιμάζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, την εν λόγω ακριβή επαναφορά των πρώτων μέτρων του Α. Στη επαναφορά αυτή περιλαμβάνεται και η τελευταία εμφάνιση του εν λόγω μοτιβικού στοιχείου, στο μ. 79, η οποία διαφοροποιείται ως προς την κατώτερη γραμμή που κινείται χρωματικά με κατεύθυνση το ρε και όχι γυρνώντας σε προηγούμενο φθόγγο όπως στο Α, διαφοροποίηση η οποία δημιουργεί νέες διαστηματικές σχέσεις.



Παράδειγμα 14: Διαστηματικές σχέσεις σε στοιχεία με κοινό μοτιβικό περιεχόμενο στο Β, το Β′, και την επαναφορά του Α

Προχωρώντας, στην περίπτωση 2, η σύγκριση επικεντρώνεται στα μ. 13–20 και μ. 50–59, τα οποία έχουν ως κοινό παρονομαστή τη μορφολογική τους λειτουργία ως επεκτάσεις των ενοτήτων Α και Α′. Ωστόσο, μοτιβικά και θεματικά δεν έχουν ομοιότητες, καθώς στην πρώτη περίπτωση η επέκταση γίνεται με χρήση του υλικού των πρώτων μέτρων αυτούσιου, σε κανόνα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση το μοτιβικό υλικό προκύπτει από την μοτιβική επεξεργασία στοιχείων του Α, και παίρνει διαστάσεις νέου θεματικού μορφώματος. Τα τμήματα διαφέρουν επίσης και ως προς τον αριθμό συνηχητικών επιπέδων: στα μ. 50–59, περιλαμβανομένων και των τετράφωνων συνηχήσεων στο ανώτερο επίπεδο, ο αριθμός των παραγόντων του διαστηματικού συνόλου φτάνει και τους 11. Οι ομοιότητες, όμως, σε επίπεδο διαστηματικών συνόλων δεν είναι αμελητέες και καταδεικνύουν ακριβώς τη σχέση που έχουν τα δυο τμήματα σε επίπεδο θέσης και λειτουργίας στη μορφή. Το πρώτο στοιχείο ομοιότητας, που αφορά

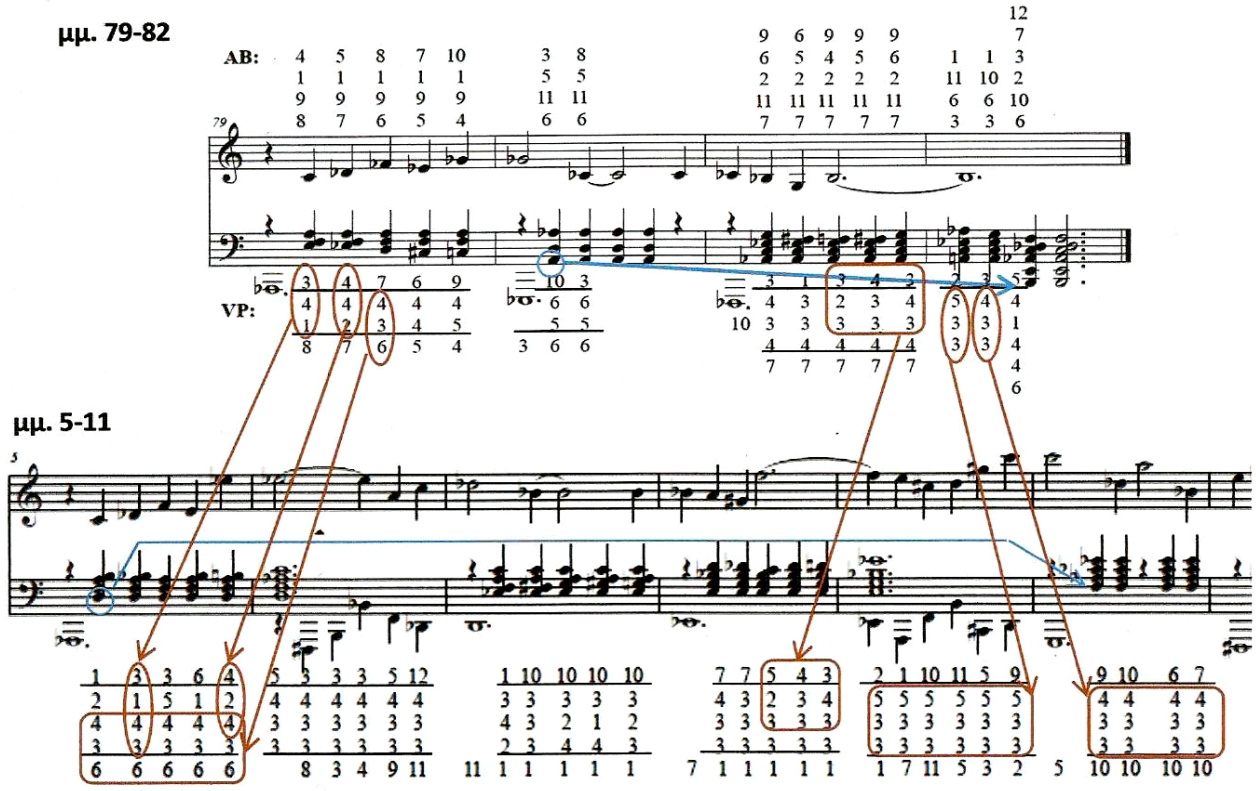
στον κάθετο άξονα, είναι ότι πολλά από τα διαστηματικά σύνολα στα μ. 13–15 είναι υποσύνολα αυτών των μ. 50–51 και κατ' επέκταση του μ. 55 (σημειώνονται κυκλωμένα στον παρακάτω πίνακα). Επιπλέον, υπάρχουν παραλληλισμοί και στον οριζόντιο άξονα. Συγκεκριμένα, οι τετράφωνες συνηχήσεις στο ανώτερο επίπεδο των μ. 50, 51, 53 και 55–57 σχετίζονται με συγκρίσιμη διαστηματική κατάσταση (σχέση Ε) με τα μεσαία συνοδευτικά επίπεδα στα μ. 14–15. Παράλληλα, προκύπτουν δευτερεύουσες ομοιότητες, οι οποίες αφορούν σε συνδυασμό επιπέδων. Για παράδειγμα, τα κατώτερα μέλη των διαστηματικών συνόλων του μ. 15 (3/8/8) βρίσκονται και στο μ. 55, ενώ παράλληλα, συγκρίσιμο είναι και το μ. 52. Τέλος, όσον αφορά τις σχέσεις μελωδικής γραμμής με τα κατώτερα συνοδευτικά επίπεδα, οι χρωματικές σχέσεις που στην πρώτη περίπτωση προέκυπταν έμμεσα σε διάφορα επίπεδα, στα μ. 50–59 εκτός από τις συνοδευτικές συνηχήσεις, αποτελούν και βασικό στοιχείο της μελωδικής γραμμής, συνδέοντας ετερογενή σύνολα.



Παράδειγμα 15: Διαστηματικά σύνολα και συγκρίσεις σε στοιχεία με κοινή μορφολογική λειτουργία

Στην 3η περίπτωση παρουσιάζονται τα τελευταία μέτρα του κομματιού (μ. 79–82), στα οποία ο συνθέτης έντεχνα διαφοροποιεί το διαστηματικό περιεχόμενο του θέματος, οδηγώντας σταδιακά και ταυτόχρονα κατευθύνοντας προς την τελική συνήχηση. Ωστόσο, εκτός από το μελωδικό περίγραμμα, υπάρχουν κι άλλες ομοιότητες σε διαστηματικό επίπεδο σε σχέση με τα αντίστοιχα μέτρα του αρχικού Α. Αρχικά, όπως φαίνεται και στον πίνακα παρακάτω (Παράδειγμα 16), μέρος των συνόλων των μ. 79–82 είναι υποσύνολα αντίστοιχων στα μ. 5–10. Από τη συνάφεια αυτή φαίνεται πως η εξάλειψη της μίας από τις φωνές του μεσαίου συνηχητικού επιπέδου δεν θα επέφερε σημαντικές αλλαγές σε διαστηματικό επίπεδο. Διαφοροποίηση έγκειται και στη χρωματική κίνηση που περιλαμβάνεται στις δύο περιπτώσεις: στα μ. 5–10 ο φθόγγος ρε

κινήθηκε σταδιακά με χρωματική κίνηση προς το φα του μ. 10, με δύο μόνο χρωματικές κινήσεις και συνδυαζόμενο με κρατημένους φθόγγους σε όλες τις συνηχήσεις, ενώ, στην περίπτωση αυτή, η χρωματική κίνηση περιλαμβάνεται μέσα στο μ. 79, ξεκινώντας από το μι και καταλήγοντας στο ντο, και οι περαιτέρω χρωματικές κινήσεις περιορίζονται ημιτονιακά γύρω από το φθόγγο λα για τα επόμενα μέτρα. Στη συνέχεια, στο μ. 80, το οποίο ξεκινάει με κρατημένο φθόγγο από το προηγούμενο (σχέση Γ), επαναφέρεται η στατικότητα σε διαστήματα 5 και 6 ημιτονίων που παρατηρήθηκε στα τμήματα Β και Β΄.

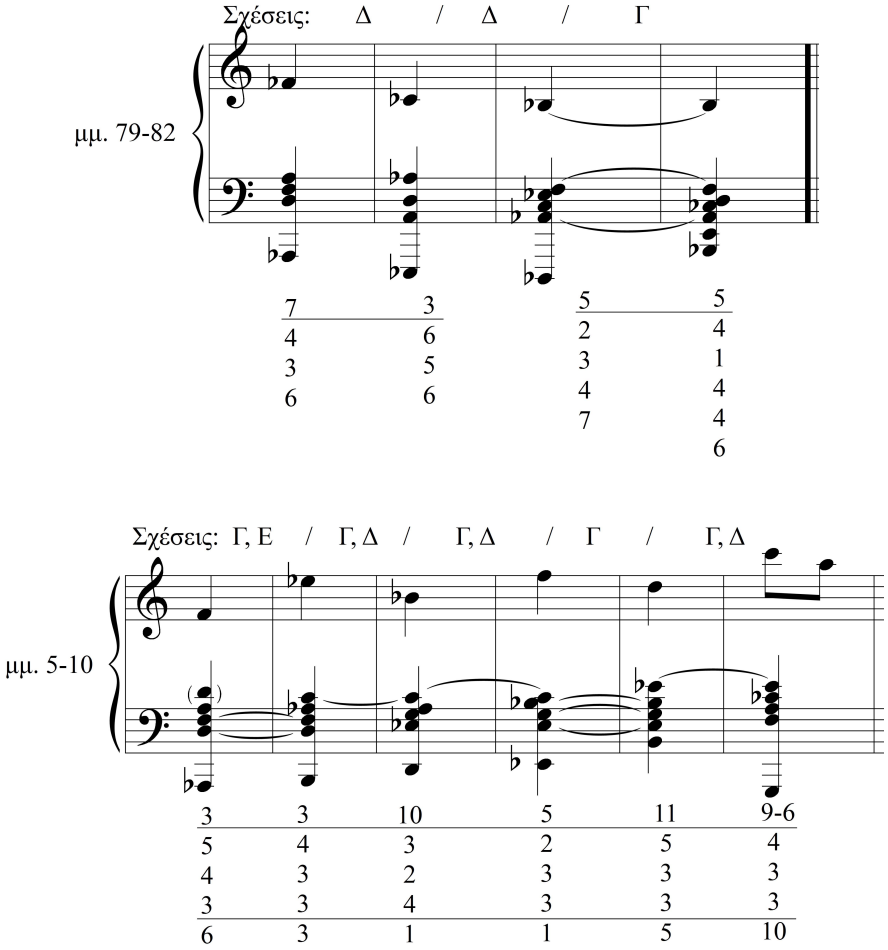


Παράδειγμα 16: Σύγκριση επαναφοράς Α με αρχική εμφάνιση – συσχετισμοί φθογγικών συνόλων

Παράλληλα, όπως φαίνεται στο διάγραμμα με την αναγωγή των εν λόγω τμημάτων (Παράδειγμα 17[16]), ένας ακόμη παραλληλισμός με τις ενότητες Β είναι η αλλαγή όσον αφορά στις σχέσεις μεταξύ συνηχήσεων. Συγκεκριμένα, οι πολλαπλές συνδέσεις με κοινό φθόγγο (σχέσεις Γ) του θέματος αντικαθίστανται με μία μόνο Δ (χρωματικός διαβατικός φθόγγος) για κάθε μέτρο, φέροντας μια αστάθεια σε αρμονικό επίπεδο, αστάθεια η οποία χαρακτήρισε περισσότερο κατά τη διάρκεια του κομματιού τα τέλη των ενοτήτων Β και Β΄. Έτσι, φαίνεται ότι, στα τελευταία αυτά μέτρα, ο συνθέτης επέλεξε να συνδυάσει συνηχήσεις οι οποίες προέρχονται από οικογένειες συνηχήσεων του Α, καθώς και μελωδικό-μοτιβικό περιεχόμενο από αυτό (όπως οι χαρακτηριστικές

[16] Στο μ. 5 του παραδείγματος 16, η συνήχηση περιλαμβάνει πέντε φθόγγους και, ως εκ τούτου, τέσσερα διαστήματα, δηλαδή, ένα λιγότερο από της υπόλοιπες συνηχήσεις του τμήματος. Ωστόσο, το διαστηματικό σύνολο περιλαμβάνει και αυτό πέντε μέλη, προκειμένου να γίνει συγκρίσιμο με τα υπόλοιπα, προσθέτοντας τον φθόγγο ρε3 στο ενδιάμεσο συνοδευτικό επίπεδο, ο οποίος διπλασιάζει στην οκτάβα τον χαμηλότερο φθόγγο του επιπέδου. Την τεχνική αυτή εφαρμόζει ο ίδιος ο Alan Chapman στο άρθρο του (ό.π., 1981, σελ. 278) προκειμένου να συγκρίνει τις διαστηματικές σχέσεις τριχόρδων με τετράχορδα.

καταλήξεις των μ. 11–12), αλλά διαστηματικά το περιεχόμενο να μεταλλάσσεται βάσει των διαδικασιών που έλαβαν χώρα στις ενδιάμεσες ενότητες (και για την ακρίβεια στα τέλη αυτών των ενοτήτων), αποδομώντας σταδιακά τη σταθερότητα που προκύπτει μέσω των κρατημένων φθόγγων.



Παράδειγμα 17: Σύγκριση διαστηματικών σχέσεων σε αναγωγικό επίπεδο

Συμπεράσματα

Τελικά, η προτεινόμενη επέκταση στο μεθοδολογικό εργαλείο των διαστηματικών συνόλων, η οποία περιλαμβάνει κατηγοριοποίηση των σχέσεων, επέκταση σε περισσότερα συνηχητικά επίπεδα, συνδυασμό με αναγωγικές πρακτικές, σύνδεση με κεντρικά φθογγικά σύνολα και χρήση ενός ακόμα διαστήματος (αυτού των 12 ημιτονίων), έφερε στο φως, μέσω των συσχετισμών σε διαστηματικό επίπεδο, συγκεκριμένα στοιχεία για την αρμονική πορεία του υλικού σε σχέση με τη μορφή μέσα σε αυτή την αποσπασματική παρουσίαση. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις των παραπάνω δειγμάτων της ανάλυσης, που συμπεριέλαβαν διαστηματικά σύνολα και υποσύνολα, κατηγορίες σχέσεων ανάμεσα σε συνηχήσεις και διαδικασίες μετατροπής αυτών, παραλληλισμούς σε οριζόντιο ή κάθετο άξονα και, κυρίως, οικογένειες αρμονικών δομών (η παρουσίαση των οποίων περιορίστηκε στην παρούσα ανάλυση λόγω χώρου μόνο στο θέμα), αποτελούν τα βασικά στοιχεία της μεθοδολογίας εξερεύνησης του διαστηματικού υλικού του υπό εξέταση κομματιού. Η σύνθεση του κομματιού ακολουθεί μια σχεδόν αυστηρή λογική, η οποία διέπει το σύνολο των διαδικασιών μετασχηματισμού του ατονικού υλικού, διαδικασίες οι οποίες αποτελούν ταυτόχρονα μέσο για την επεξεργασία του φθογγικού υλικού, παράγοντα συσχετισμού

των διαφόρων φθογγικών συμβάντων στη μουσική επιφάνεια, αλλά και παράγοντα μορφοποίησης. Ο βαθμός συγγένειας διαφορετικών συνηχήσεων, συνηχήσεων δηλαδή με διαφορετικά φθογγικά σύνολα, αποτελεί τη βάση στην οποία στηρίζεται η προσέγγιση, η οποία δεν αφορά μόνο στην αρμονία, αλλά δίνει παράλληλα στοιχεία για την κίνηση των φωνών και τη μουσική υφή. Το τελευταίο είναι από τα βασικά πλεονεκτήματα του αναλυτικού αυτού εργαλείου, συνδυαζόμενο φυσικά με το γεγονός ότι βασίζεται σε πραγματικά συμβάντα της μουσικής επιφάνειας και όχι σε στοιχεία που προκύπτουν από αυτή. Παράλληλα, πλεονεκτεί έναντι άλλων στο ότι χρησιμοποιεί έντεκα και —στην περίπτωση που ο αναλυτής επιθυμεί να καταδειχτούν οι οκτάβες, όπως στην παραπάνω περίπτωση της ενδιάμεσης εμφάνισης του A— δώδεκα διαφορετικών διαστημάτων, δίνοντας το σύνολο των διαστηματικών σχέσεων, χωρίς να ανάγονται, δηλαδή, τα διαστήματα σε τάξεις των 1–6 ημιτονίων. Τέλος, βάσει των οικογενειών συνηχήσεων που προκύπτουν από τους προτεινόμενους τύπους σχέσεων, μπορεί να δώσει μια σαφή εικόνα της αρμονικής δομής του εκάστοτε τμήματος ή ακόμα και ολόκληρου έργου, λαμβάνοντας υπ' όψη και την περίπτωση εφαρμογής σε αναγωγικό επίπεδο. Φυσικά, όπως φάνηκε και από τη θεώρηση του A παραπάνω, μέσω των προαναφερθέντων στοιχείων και πρακτικών, μία ακόμη χρησιμότητα του μεθοδολογικού αυτού εργαλείου είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων για τη μορφή.

Ένα στοιχείο που θα μπορούσε να ενταχθεί στην παρούσα αναλυτική προσέγγιση είναι η πιθανή κεντρικότητα του φθόγγου σι ύφεση ως αρμονικό στοιχείο στο συγκεκριμένο κομμάτι (όπως φάνηκε στην τρίτη περίπτωση στο τέλος του κομματιού, με την προετοιμασία του τελικού φθόγγου —βλ. παράδειγμα 16). Έτσι, λοιπόν, δυνητικά προτείνεται για περαιτέρω έρευνα η δημιουργία κριτηρίων για την ένταξη κεντρικών φθόγγων στην ανάλυση αντίστοιχων ατονικών έργων με διαστηματικά σύνολα.

Ποιητικά αίτια και δυνάμεις φθόγγων
δια τον διττόν ορισμόν του αρχαιοελληνικού μουσικού διαστήματος

Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης

Ένια ορολογία εν τῇ αρχαιοελληνικῇ επιστήμῃ της Αρμονικής

Κυρίαι και κύριοι σύνεδροι, ο Βακχυλίδης (*Παιάνες*, Σπάραγμα 2, 1-2), χορικός ποιητής του 6ου προχριστιανικού αιώνος, κατηγορηθείς ότι χρησιμοποιεί φράσεις του Σιμωνίδου του Κείου, αδελφού της μητρός του, και όχι μόνον ιδικάς του, εδήλωσεν υμνών την "Βιβλιογραφίαν" «*Έτερος εξ ετέρου σοφός το τε πάλαι το τε νυν*», τουτέστιν έκαστος καθίσταται σοφός από τον άλλον και παλαιά και τώρα· υπονοών ότι η επιστήμη βασίζεται εις την προεργασίαν την επιτελεσθείσαν υπό χαλκεντέρων ερευνητών του παρελθόντος και του παρόντος.

Ο Κλεωνίδης εις το έργον του *Αρμονική Εισαγωγή* (1, 1-4) ορίζει:

> Ἁρμονική ἐστιν ἐπιστήμη θεωρητική τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἠρμοσμένου φύσεως.
>
> [Η Αρμονική είναι θεωρητική και πρακτική επιστήμη μελετώσα το διαστηματικόν μέλος εκ των οξέων και των βαρέων φθόγγων.]

Ο Επίκτητος εις το έργον του *Διατριβαί* (1, 17, 12, 2-5) κατονομάζει τον Σωκράτην ως τον γράψαντα την φράσιν 'ἀρχὴ παιδεύσεως ἡ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις' και τον Ξενοφώντα ως τον γράψαντα ότι ο Σωκράτης 'ἤρχετο ἀπὸ τῆς τῶν ὀνομάτων ἐπισκέψεως, τί σημαίνει ἕκαστον'.

Δι' αυτών επιθυμώ να επισημάνω ότι οι αρχαίοι Έλληνες Αρμονικοί εκάστην έννοιαν, ήντινα εχρησιμοποίουν, την ώριζον και την ετεκμηρίωνον επακριβώς και λεπτομερώς· τουτέστιν είχον πλήρη επιστημονικήν ορολογίαν.

Η αδυναμία ημών των νεοελλήνων είναι ότι, μη κατέχοντες την εκείνων ορολογίαν πλήρως και λεπτομερώς, δεν δυνάμεθα συχνάκις να αντιληφθώμεν και να κατανοήσωμεν πλείστας όσας εκ των εκείνων επιστημονικάς γνώσεις, απόψεις και θεωρίας.

Τυγχάνει γνωστόν τοις πάσι ότι οι αρχαίοι Έλληνες μουσικοί εθεμελίωσαν θεωρητικώς και πρακτικώς την Ακουστικήν επιστήμην επί των εγχόρδων (=καθαπτῶν) μουσικών οργάνων, διατυπώσαντες ορθώς εν πολλοίς τους νόμους των χορδών.

Ο Αριστείδης ο Κοϊντιλιανός εις το έργον του *Περί Μουσικής* (1, 5, 21-26) εξηγεί την έννοιαν της χειρουργικής (=πρακτικής) μουσικής «τάσις (=μουσικόν ύψος)» λέγων:
«τάσις δέ έστι μονὴ καὶ στάσις τῆς φωνῆς·»
[Μουσικόν ύψος δε είναι η παραμονή και η στάσις της φωνής.]
Διευκρινίζει δε ο Κλεωνίδης εις το έργον του *Αρμονική Εισαγωγή* (§2, γρμ. 17-21) λέγων:

> καλοῦνται δὲ αἱ τάσεις καὶ φθόγγοι· τάσεις μὲν ἀπὸ τῶν καθαπτῶν ὀργάνων παρὰ τὸ τετάσθαι, φθόγγοι δέ, ἐπεὶ ὑπὸ φωνῆς ἐνεργοῦνται.
>
> [καλούνται δε αι τάσεις (=μουσικά ύψη) και φθόγγοι. Τάσεις εκ των εγχόρδων οργάνων εξ αιτίας του τεντώματος των χορδών, φθόγγοι δε, επειδή αποδίδονται δια της φωνής.]
>
> «φθόγγοι δέ είσι τῇ μὲν τάσει ἄπειροι, τῇ δὲ δυνάμει καθ' ἕκαστον γένος δεκαοκτώ.»
>
> Αυτόθι, §2, γρμ. 19-21

Εις ένα έγχορδον όργανον άνευ τάστων υπάρχουν άπειροι –υπό την έννοιαν πάρα πολλαί– δυνατότητες δημιουργίας μουσικών υψών. Άπαντα τα μουσικά ύψη πλην δεκαοκτώ δεν ανήκουν είς τινα μουσικήν κλίμακα γένους τινός και δημιουργούν τους λεγομένους ψόφους. Τα δεκαοκτώ μουσικά ύψη, έχον έκαστον ίδιον ακουστικόν αίσθημα και συναισθηματικόν φορτίον, ανήκουν είς τινα μουσικήν κλίμακα γένους τινός του Τελείου Αμεταβόλου Συστήματος και σχηματίζουν τους φθόγγους ταύτης.
Το προκαλούμενον υφ' εκάστου φθόγγου ακουστικόν αίσθημα ονομάζεται «*δύναμις του φθόγγου*» και είναι ψυχοακουστικού χαρακτήρος.

> ἡ δύναμις τοῦ φθόγγου, καθ' ἣν ὀξύν τινα ἢ βαρὺν λέγομεν.
>
> Ανώνυμος του Bellermann, §19

Η σπάνις των πληροφοριών περί της «*δυνάμεως του φθόγγου*» εις την αρχαιοελληνικήν γραμματείαν τυγχάνει μεγίστη.

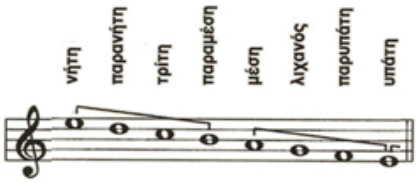
Συνηθίζεται να λέγεται ότι ο όρος «δύναμις φθόγγου» εσήμαινε μίαν ειδικήν ιδιότητα των φθόγγων, ήτοι μίαν λειτουργίαν ήντινα εἷς φθόγγος της κλίμακος εκτελεί εν σχέσει προς τους λοιπούς φθόγγους της κλίμακος. Το συναισθηματικόν φορτίον το προκαλούμενον υπό της μουσικής εις την ψυχήν του ανθρώπου, ήτοι το ήθος της μουσικής, οφείλεται εις τας δυνάμεις των ακουομένων φθόγγων.

Έκαστος των φθόγγων αρμονίας (οκταχόρδου) ή τόνου (δις διαπασών) τινός ονομάζεται διττώς· «*κατά θέσιν*» και «*κατά δύναμιν*».

Ο Κλαύδιος Πτολεμαίος κατά τον 2ον μεταχριστιανικόν αιώνα εισήγαγεν την «*κατά θέσιν*» ονομασίαν των φθόγγων βάσει της τάξεως αυτών εντός της αρμονίας κατά την ανιούσαν διαδοχήν. Εκκινών εκ του πρώτου φθόγγου ονομάζει αυτόν υπάτην, τον δεύτερον φθόγγον ονομάζει παρυπάτην και συνεχίζει ονομάζων τους λοιπούς λιχανόν, μέσην, παραμέσην, τρίτην, παρανήτην και νήτην.

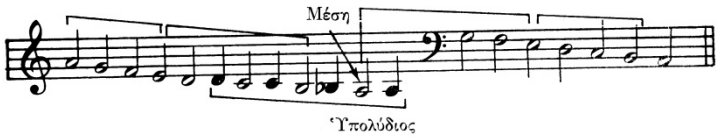
Για την «κατά δύναμιν» ονομασίαν ενός φθόγγου εντός αρμονίας τινός λαμβάνεται ως αρμονία αναφοράς η *Δώριος* (Ε-Ε), ήτις έχει ως Μέσην τον φθόγγον Α και εις την οποίαν δεχόμεθα ότι αμφότεραι αι ονομασίαι των φθόγγων –«κατά θέσιν» και «κατά δύναμιν»– συμπίπτουν απολύτως.

Δοθείσης μιας αρμονίας μετά των «κατά θέσιν» ονομάτων των φθόγγων αυτής και ζητούντες τα «κατά δύναμιν» ονόματά των, ανευρίσκομεν τον φθόγγον Α μεταξύ των φθόγγων αυτής της αρμονίας και τον ονομάζομεν Μέσην. Αυτομάτως πλέον οι εκατέρωθεν της Μέσης φθόγγοι της δοθείσης αρμονίας προσλαμβάνουν τα «κατά δύναμιν» ονόματά των εκ των «κατά θέσιν» ονομάτων της *Δωρίου* (Ε-Ε) αρμονίας.



Για την «κατά δύναμιν» ονομασίαν ενός φθόγγου εντός τόνου (δις διαπασών) τινός λαμβάνεται ως τόνος αναφοράς ο *Υπολύδιος*,[1] όστις έχει τον φθόγγον Α ως Μέσην κι ενεργούμεν ως προηγουμένως.

[1] Σημειωτέον ότι μόνον εις τον Υπολύδιον τόνον αμφότεραι αι ονομασίαι των φθόγγων –«κατά θέσιν» και «κατά δύναμιν»– συμπίπτουν απολύτως.



Το μουσικόν διάστημα εν τῇ αρχαιοελληνικῇ επιστήμῃ της Αρμονικής

Εις την επιστήμην της Αρμονικής το μουσικόν διάστημα κατά τον Αριστείδην Κοϊντιλιανόν αντιμετωπίζεται «διχῶς, κοινῶς καὶ ἰδίως». Αντιμετωπίζεται «κοινῶς» υπό του πυλώνος των Πυθαγορείων και αντιμετωπίζεται «ἰδίως» υπό του πυλώνος των Αριστοξενείων.

> Διάστημα δὲ λέγεται διχῶς, κοινῶς καὶ ἰδίως, καὶ κοινῶς μὲν πᾶν μέγεθος τὸ ὑπό τινων περάτων ὁριζόμενον· ἰδίως δὲ κατὰ μουσικὴν γίνεται διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον.
>
> Αριστείδης Κοϊντιλιανός, Περί Μουσικής, Βιβλ. 1, Κεφ. 7

Οι Πυθαγόρειοι κατά την μελέτην των μουσικών διαστημάτων εδράζονται επί των λόγων των ποιητικών αιτίων, ήτοι επί των μηκών L των ταλαντουμένων τμημάτων χορδής του μονοχόρδου:

$$Μουσικόν\ διάστημα = \left(\frac{L_i}{L_j}\right),\ L_i > L_j.$$

Οι Αριστοξένειοι βασιζόμενοι και εις την αίσθησιν της ακοής και εις την διάνοιαν (Αριστόξενος, *Αρμονικά*) ορίζουν το μουσικόν διάστημα ως την διαφοράν της «δυνάμεως» εκάστου των δύο φθόγγων.

$$Μουσικόν\ διάστημα\ (εις\ μονάδας\ μουσικού\ διαστήματος) = (\text{δύναμις φθόγγου})_j - (\text{δύναμις φθόγγου})_i$$

Μολονότι ο Κλαύδιος Πτολεμαίος (*Αρμονικά*, Κεφ. 1, §1) δηλοί ότι οι Αριστοξένειοι «παραμετροῦσι τὰς συμφωνίας» υπονοών ενόργανον προσδιορισμόν της δυνάμεως των φθόγγων, τα όσα ανηύρον και παρέθεσα περί δυνάμεων φθόγγων δεν φαίνεται να εκφράζουν αριθμητικῷ τῷ τρόπῳ ακουστικά αισθήματα, ώστε δια της αφαιρέσεώς των να υπολογίζωμεν Αριστοξενικώς τα μουσικά διαστήματα.

Εντρυφών κατέληξα ότι η φυσική σημασία του όρου *δύναμις φθόγγου* είναι οπόσα ημίτονα χαμηλότερον ακούγεται ο εν λόγῳ φθόγγος εν σχέσει προς τον οξύτερον παραγόμενον φθόγγον υπό της χρησιμοποιουμένης χορδής.

Η προσωπική μου άποψις είναι ότι αι δυνάμεις των φθόγγων υπό των Αριστοξενείων εκφράζονται μυστικῷ τῷ τρόπῳ αριθμητικώς εξ ενοργάνων μετρήσεων και, όπως διευκρινίζει ο Πορφύριος εις το έργον του *Υπόμνημα εις τα Αρμονικά του Πτολεμαίου*, σελ.29, γρμ. 13, δεν ομολογούν τίποτα.

> ὅτι καὶ οὓς τοῖς διαστήμασι παραλαμβάνουσιν ἀριθμοὺς τοῖς κατὰ τὰς αἰσθήσεις μερισμοῖς οὐχ ὁμολογοῦσιν.

Ο Πορφύριος διευκρινίζει ότι τους Αριστοξενείους δεν τους ενδιέφερε η διαφορά του μεγάλου από το μικρό ως απλά μεγέθη, αλλά η διαφορά ακουστικών αισθημάτων, ήτοι η διαφορά του ακουομένου ως οξύτερον από το ακουόμενον ως βαρύτερον ή η διαφορά των *δυνάμεων* των ακουομένων ήχων.

Ο Αριστόξενος, ο πρώτος συστηματικός θεωρητικός μελετητής της αρχαιοελληνικής μουσικής, με τον τρόπον του και την έκφρασιν της εποχής του προσπαθεί να τονίσει ότι η έννοια «δύναμις του φθόγγου» είναι ψυχοακουστικόν μέγεθος, ενώ το ποιητικόν αίτιον ή ερέθισμα είναι φυσικόν μέγεθος.

Εκ των ανωτέρω καταφαίνεται ότι οι Πυθαγόρειοι προσδιώριζον τα διαστήματα δι'

αριθμητικών λόγων οι δε Αριστοξένειοι δι' αριθμητικών διαφορών.

Κατόπιν πολυετούς μελέτης της αρχαιοελληνικής μουσικής με λίαν ουσιαστικήν εντρίφυσιν εις το θέμα των μουσικών διαστημάτων μετά λόγου γνώσεως δηλώ ότι δεν απεδώσαμεν την πρέπουσα προσοχήν εις αυτάς τας δύο απλάς μαθηματικάς πράξεις, ήτοι την αφαίρεσιν και την διαίρεσιν, όσον αφορά εις τον ρόλον των εις τον ορισμόν της εννοίας του μουσικού διαστήματος.

Και εάν αναρωτηθώμεν οποία αντιμετώπισις του μουσικού διαστήματος υπερέχει της άλλης, ο Πορφύριος (*Υπόμνημα εις τα Αρμονικά του Πτολεμαίου*, 26, 26-29) μας πληροφορεί ότι άλλοι θεωρούν αμφοτέρας εξ ίσου σημαντικάς και ότι άλλοι θεωρούν υπερτέραν την δια των λόγων αντιμετώπισιν του μουσικού διαστήματος, αναφέρων μάλιστα τον Αρχέστρατον μεταξύ αυτών.

Και ο Πορφύριος εις το ανωτέρω έργον του αναφέρεται εις την ένστασιν του Ερατοσθένους, όσον αφορά εις τον ορισμόν ενός μεγέθους είτε δια του λόγου δύο αριθμών, είτε δια της διαφοράς δύο αριθμών λέγοντος *ότι άλλο πράγμα είναι η διαφορά από τον λόγον.*

Ἐρατοσθένης μὲν οὖν φησιν ἕτερον εἶναι διάστημα λόγου·

Εγείρεται αμείλικτον το ερώτημα: Είναι δυνατόν τους αριθμούς των ποιητικών αιτίων, τους οποίους διαιρούν οι Πυθαγόρειοι για τον υπολογισμόν ενός μουσικού διαστήματος να τους αφαιρούν οι Αριστοξένειοι;

Ο Κλαύδιος Πτολεμαίος (*Αρμονικά,* 1, 1) ρητώς αναφέρει ότι η διαφορά δύο μηκών ταλαντουμένων τμημάτων χορδής, τα οποία δια του λόγου των καθορίζουν συγκεκριμένον σύμφωνον μουσικόν διάστημα, καθίσταται ολοέν και μικροτέρα, όσον τα ταλαντούμενα τμήματα χορδής λαμβάνονται ολοέν προς την περιοχήν των οξυτέρων ήχων.

Ποιητικά αίτια		Λόγος	Διαφορά
L_1 (μ.μ.)	L_2 (μ.μ.)	L_1/L_2	L_1-L_2 (μ.μ.)
60	40	60/40=3/2	60-40=20
30	20	30/20=3/2	30-20=10
12	8	12/8=3/2	12-8=4

Ήτο γνωστόν εις τους Αριστοξενικούς ότι ίσοι λόγοι ταλαντουμένων τμημάτων χορδής, ήτοι ίσα μουσικά διαστήματα κατά την Πυθαγόρειον άποψιν, δεν παρέχουν ίσας διαφοράς, δηλαδή δεν παρέχουν ίσα μουσικά διαστήματα κατά την Αριστοξένειον άποψιν, εάν όντως οι Αριστοξένειοι εβασίζοντο επί της διαφοράς των ταλαντουμένων τμημάτων χορδής.

Επειδή δεν δύναμαι να αποδεχθώ για τους Αριστοξενικούς τοιούτον αδρομερές σφάλμα εν τοις πράγμασι γιγνόμενον, οδηγούμαι εις το να ερευνήσω το ενδεχόμενον άλλους αριθμούς να διῄρουν οι Πυθαγόρειοι και άλλους αριθμούς να αφῄρουν οι Αριστοξένειοι, ώστε αμφότεροι να αποφαίνωνται ορθώς περί του ερευνουμένου μουσικού διαστήματος.

Προκειμένου οι δύο ορισμοί Πυθαγόρειος και Αριστοξένειος να παράσχουν ισοδύναμα αποτελέσματα, ελλείψει άλλης πληροφορήσεως εκ πηγών, ωδηγήθην εις την παραδοχήν ότι η «δύναμις φθόγγου» σχετίζεται με τον λογάριθμον[2] ως προς βάσιν τον

[2] Άπασαι αι εγκυκλοπαιδείαι αναφέρουν τον John Napier (1550-1617), 8ον Λόρδον του Merchistoun εις την Σκωτίαν, μαθηματικόν, φυσικόν, αστρονόμον, αστρολόγον και θεολόγον ως τον ανακαλύψαντα τους λογαρίθμους και ως τον εδραιώσαντα την υποδιαστολήν εις την Αριθμητικήν.

αριθμόν 2 –λόγῳ οκτάβας (2/1)- του ποιητικού του αιτίου, ήτοι:
δύναμις του φθόγγου = $k\cdot\log_2(L)$

Ο προσδιορισμός της τιμής του k επιτυγχάνεται εκ του ευφώνου μουσικού διαστήματος της διαπασών λ.χ. 4/2

12 ημίτονα = $k\cdot\log_2(4/2) = k\cdot\log_2(2) = k$

Άρα, δύναμις φθόγγου εις ημίτονα = $12\cdot\log_2(L)$

Ο αριθμός 12 εκφράζει ότι υπάρχουν 12 ημίτονα ανά οκτάβα, υπονοών έναν κάποιον ίσον συγκερασμόν, όστις εις την Πυθαγόρειον θεωρίαν κατά προσέγγισιν υφίσταται και εις την Αριστοξένειον υφίσταται απολύτως.

Εις την επιλογήν της σχέσεως $\log_2(L)$ δια την έκφρασιν της «δυνάμεως» ενός φθόγγου με παρώτρυνε η Κλεωνίδειος πληροφορία «δύναμις φθόγγου είναι η τάξις του φθόγγου εντός ενός μουσικού συστήματος».

Όντως, αυξανομένου του μήκους του ποιητικού αιτίου ενός φθόγγου, αυξάνει και η θέσις κατατάξεως του εν λόγῳ φθόγγου εις το συγκεκριμένον μουσικόν σύστημα.
$Μουσικόν\ διάστημα$ εις ημίτονα $= (\text{Δύναμις φθόγγου})_j - (\text{Δύναμις φθόγγου})_i =$
$=12\cdot\log_2(L_j) - 12\cdot\log_2(L_i) = 12\cdot\log_2(L_j/L_i),\ L_j>L_i$

Εκ των μέχρι τούδε εκτεθέντων προκύπτει κατά ξεκάθαρον τρόπον ότι εις περίπτωσιν κατά την οποίαν το ποιητικόν αίτιον αναφέρεται εις μήκος ταλαντουμένου τμήματος χορδής, το αίσθημα αναφέρεται εις την δύναμιν του παραγομένου ήχου, ήτοι εις το μουσικόν ύψος του παραγομένου ήχου. Δηλαδή για δύο δοθέντα μήκη ηχούντων ταλαντουμένων τμημάτων χορδής το μουσικόν των διάστημα εκφράζεται Πυθαγορικώς ως καθαρός αριθμός δια του λόγου των εν λόγῳ μηκών, ενώ Αριστοξενικώς εκφράζεται εις ημίτονα όχι δια της διαφοράς των μηκών αυτών των δύο ταλαντουμένων τμημάτων χορδής, αλλά δια της διαφοράς των λογαρίθμων αυτών των μηκών ως προς βάσιν τον αριθμόν 2, όπερ σημαίνει δια της διαφοράς των ηχητικών αισθημάτων των προκαλουμένων υπ' αυτών των ηχούντων ταλαντουμένων τμημάτων χορδής.

Μελετών τα της μουσικής θεωρητικά και πρακτικά θέματα εις τα γραπτά των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων αρμονικών ή και φιλοσόφων εστάθην ενεός προ μιας δηλώσεως του μεγίστου Κλαυδίου Πτολεμαίου, όστις εις το έργον του *Αρμονικά*, Κεφ. 1, §1, γρμ.1. δηλοί ότι οι Αριστοξένειοι καθορίζουν με σωστόν τρόπον τα σύμφωνα μουσικά διαστήματα (=συμφωνίας) συγκρίνοντάς τα με κάτι άλλο, το οποίον δεν είναι ούτε μουσικά διαστήματα, ούτε μουσικοί φθόγγοι.

> Ὅτι ού δεόντως οἱ Ἀριστοξένειοι τοῖς διαστήμασι καὶ ού τοῖς φθόγγοις παραμετροῦσι τὰς συμφωνίας.

Ανατρέχων εις το Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης των Liddell & Scott ευρίσκω την σημασίαν του ρήματος παραμετρέω: μετρῶ τι δι' άλλου, τοποθετῶν δηλ. τὸ ἓν παραλλήλως πρὸς τὸ ἄλλον, συγκρίνω, παραβάλλω.

Τι είναι αυτό, το οποίον δι' αυτής της δηλώσεώς του επιδιώκει ο Κλαύδιος Πτολεμαίος να μας καταστήσει σαφές;

Πυθαγόρειοι λογάριθμοι

> Οἱ δὲ Πυθαγόρειοι τὰς τῶν φθόγγων διαφορὰς θεωροῦσιν, ἐν οἷς εἰσι λόγοις καὶ ἀριθμοῖς. οἱ δ' Ἀριστοξένειοι τὰ περιλαμβανόμενα ὑπὸ τῶν φθόγγων διαστήματα καταμετροῦσι καὶ τοῖς διαστήμασι τοὺς ἀριθμοὺς ἀπονέμουσι παραλόγως, ὡς προελθὼν διὰ πλειόνων ἀποδείξει. τοῦτο μὲν οὖν παρὰ τὸν λόγον αὐτῶν ἁμάρτημα,

> παρὰ δὲ τὰ ἐναργῆ ἐσφάλθαι φησὶν αὐτούς, ὅτι καὶ οὓς τοῖς διαστήμασι παραλαμβάνουσιν ἀριθμοὺς τοῖς κατὰ τὰς αἰσθήσεις μερισμοῖς οὐχ ὁμολογοῦσιν.
>
> Πορφύριος, Υπόμνημα εις τα Αρμονικά του Πτολεμαίου, 29, 18-25.
>
> [Οι Πυθαγόρειοι τας διαφοράς των φθόγγων τας εκφράζουν δι' αριθμητικών λόγων. Οι δε Αριστοξένειοι μετρούν με ακρίβειαν τα διαστήματα τα περιλαμβανόμενα μεταξύ των φθόγγων και εις τα διαστήματα απονέμουν ακατανοήτους αριθμούς προερχομένους εκ πολυπλόκων διαδικασιών. Τούτο λοιπόν παρά τον αριθμητικόν λόγον των φθόγγων είναι σφάλμα, και λέγουν ότι οφθαλμοφανώς σφάλλουν, αλλά δεν φανερώνουν τους αριθμούς με τους οποίους μετρούν τα αισθήματα.]

Εγνώριζον οι Πυθαγόρειοι τους λογαρίθμους;

Δι' εμέ η απάντησις είναι καταφατική. Ο Πυθαγόρας διετύπωσε μίαν πλήρη μαθηματικήν θεωρίαν λογαριθμικού χαρακτήρος περί των μουσικών διαστημάτων, δεδομένου ότι προσθέτει τα μουσικά διαστήματα πολλαπλασιάζων τας αριθμητικάς των σχέσεις και τα αφαιρεί διαιρών ταύτας. Πώς είναι δυνατόν να το επιτύχει τούτο χωρίς να γνωρίζει τι εστί λογάριθμος;

Οι Πυθαγόρειοι και εγνώριζον και εχρησιμοποίουν τους λογαρίθμους ως προς βάσιν τον αριθμόν 2 και τους υπελόγιζον, ως κατώρθωσα να ανακαλύψω, με την μεσότητα της 4ης εκ των δέκα Πυθαγορείων αναλογιών και τῇ βοηθείᾳ των αρτιάκις αρτίων αριθμών ($2^{\nu},\ \nu = 0, 1, 2,\ 3, \ldots$).

Όντως, δοθέντων δύο μη διαδοχικών ακεραίων αριθμών α και γ (α>γ) εντίθεται μεταξύ αυτών ο ακέραιος αριθμός β κατά την τετάρτην Πυθαγόρειον μεσότητα:

Η 4η Πυθαγόρειος Αναλογία	Η μεσότης β των αριθμών α,γ (α>γ)
$\frac{\alpha-\beta}{\beta-\gamma}=\frac{\gamma}{\alpha}$	$\beta=\frac{\alpha^2+\gamma^2}{\alpha+\gamma}$

Εάν δεν προαπαιτείται ο εντιθέμενος αριθμός β να είναι ακέραιος, τότε δυνατόν οι αριθμοί α, γ να είναι διαδοχικοί ακέραιοι αριθμοί. Ευκόλως προκύπτει ότι:
$\beta_4 = 2\beta_1$-β_3 ένθα β1 και β3 αι μεσότητες κατά την πρώτην και την τρίτην Πυθαγορείους αναλογίας.

Εχρησιμοποιήθη η γεννήτρια συνάρτησις $\left[L=\left(\frac{2^{\alpha}+2^{\gamma}}{2}\right)\ \ \alpha,\gamma\in N\right]$ για τον καθορισμόν των τιμών των ποιητικών αιτίων των μουσικών διαστημάτων.

Όσον πλησιέστερον μεταξύ των κείνται οι αριθμοί α, γ, τοσούτον περισσότερον $\beta_4 \to log_2(L)$. Λαμβάνοντες τους α, γ ως διαδοχικούς ακεραίους αριθμούς η προσέγγισις είναι εξαιρετική εις πρώτον δεκαδικόν ψηφίον.

Τους λογαρίθμους που ανεκάλυψα τους ωνόμασα Σπυριδείους (slog), ηύρον τας κάτωθι αναφερομένας ιδιότητάς των και βάσει αυτών συνέταξα λογαριθμικούς πίνακας, ως εικάζω θα είχον πράξει και οι Πυθαγόρειοι κατά την αρχαιότητα για την επίλυσιν οιωνδήποτε λογαριθμικών προβλημάτων.

Ιδιότητες των slog:

1. Πας διπλασιασμός του L αυξάνει το β_4 κατά μονάδα και πας υποδιπλασιασμός του L μειώνει το β_4 κατά μονάδα.
2. Εάν $\text{slog(L)} = \beta_4$, τότε $\text{slog}(L^{\nu}) = \nu \cdot \beta_4$, $\nu \in N$.
3. Έστωσαν $\text{slog}(L_1) = \beta_{4,1}$ και $\text{slog}(L_2) = \beta_{4,2}$.

Τότε ο αρμονικός μέσος (β_3) των L_1 και L_2 έχει ως slog τον αριθμητικόν μέσον (β_1) των $\beta_{4,1}$ και $\beta_{4,2}$. Ήτοι: $slog\left(\frac{2L_1L_2}{L_1+L_2}\right) = \frac{\beta_{4,1}+\beta_{4,2}}{2}$ και

ο γεωμετρικός μέσος (β_2) των L_1 και L_2 έχει ως slog τον αρμονικόν μέσον (β_3) των $\beta_{4,1}$ και $\beta_{4,2}$. Ήτοι: $slog\left(\sqrt{L_1 \cdot L_2}\right) = \frac{2\cdot\beta_{4,1}\cdot\beta_{4,2}}{\beta_{4,1}+\beta_{4,2}}$.

Προς επίρρωσιν παντων των ανωτέρω παρατίθεται ο Πίναξ 1 κι ἓν παράδειγμα.

α	γ	$L = \left(\frac{2^\alpha + 2^\gamma}{2}\right)$	β_1	β_3	slog(L) $= \beta_4$	slog(L) $=2\beta_1-\beta_3$	$\log_2$(L)
1	2	3	1.5	1.3	1.7	1.7	1.6
2	3	6	2.5	2.4	2.6	2.6	2.6
3	4	12	3.5	3.4	3.6	3.6	3.6
4	5	24	4.5	4.4	4.6	4.6	4.6
5	6	48	5.5	5.5	5.5	5.5	5.6
6	7	96	6.5	6.5	6.5	6.5	6.6
7	8	192	7.5	7.5	7.5	7.5	7.6
8	9	384	8.5	8.5	8.5	8.5	8.6
9	10	768	9.5	9.5	9.5	9.5	9.6
10	11	1536	10.5	10.5	10.5	10.5	10.6

Πίναξ 1: Διττός υπολογισμός των slog(L, α, γ) και η σύγκρισις αυτών μετά των log2(L)

L_1	L_2	Πυθαγορικό Διάστημα L_2/L_1	$\Delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma 1 = log_2(L_1) = \beta_{41}$	$\Delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma 2 = log_2(L_2) = \beta_{42}$	$\Delta\beta_4$	Αριστοξενικό Διάστημα $H\mu\acute{\iota}\tau o\nu\alpha$=12·$\Delta\beta_4$	Ονομασία Διαστήματος
18	24	4/3	4.14	4.56	0.42	5.04≅5	Διατεσσάρων
12	18	3/2	3.57	4.14	0.57	6.86≅7	Διαπέντε
6	12	2/1	2.60	3.57	0.97	11.64≅ 12	Διαπασών
6	18	3/1	2.60	4.14	1.54	18.48≅ 19 = 12 + 7	Διαπασών και Διαπέντε

Παράδειγμα

Και εις το σημείον τούτο ανατρέχω εις την δήλωσιν του μεγίστου Κλαυδίου Πτολεμαίου (*Αρμονικά*, Κεφ. 1, 1, 1) ότι «οἱ Ἀριστοξένειοι [...] παραμετροῦσι τὰς συμφωνίας», όπερ σημαίνει ότι μετρούν τας συμφωνίας δια δύο παραλλήλων διαδικασιών και συγκρίνουν παραβάλλοντες τα προκύπτοντα αποτελέσματα.
Τίνι τρόπῳ δυνατόν να εγίγνετο η παραμέτρησις αύτη;

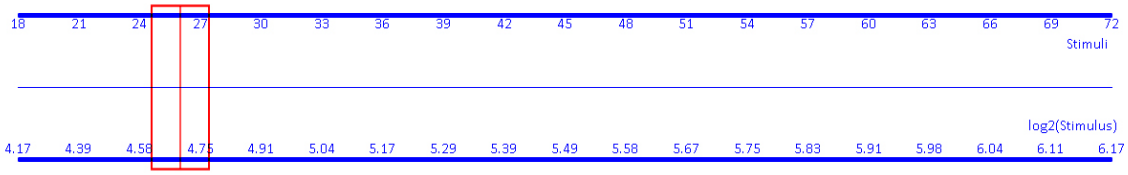
Προσωπική μου άποψις είναι δι' ενός συνθέτου κανόνος, ήτοι μονοχόρδου, πιθανώς δια του αποκαλουμένου υπό του Κλαυδίου Πτολεμαίου (*Αρμονικά*, 1, 2, 2-4) *αρμονικού κανόνος*.

> Τὸ μὲν οὖν ὄργανον τῆς τοιαύτης ἐφόδου καλεῖται κανὼν ἁρμονικός, ἀπὸ τῆς κοινῆς κατηγορίας καὶ τοῦ κανονίζειν τὰ ταῖς αἰσθήσεσιν ἐνδέοντα πρὸς τὴν ἀλήθειαν παρειλημμένος.

Φαντάζομαι έναν λογαριθμικόν κανόνα, ήτοι ἓν μονόχορδον εκατέρωθεν της χορδής του οποίου να υπάρχουν δύο διαφορετικαί κλίμακες μεγεθών με την αρχήν των εις τον χορδοκράτην· μία γραμμική και μία λογαριθμική (=αρμονική). Εκ της γραμμικής

κλίμακος να προκύπτουν τα μεγέθη των ποιητικών αιτίων, ήτοι τα μήκη των ηχούντων δονουμένων τμημάτων χορδής (από τον χορδοκράτην έως τον κινούμενον υπαγωγέα), εκ των οποίων υπολογίζεται Πυθαγορικώς το μουσικό διάστημα ως λόγος μηκών.

Εκ της λογαριθμικής κλίμακος να προκύπτουν τα μεγέθη των προκαλουμένων ακουστικών αισθημάτων, ήτοι αι τιμαί β_4 (δυνάμεις φθόγγων), εκάστη δίπλα εις το αντίστοιχον μήκος του δονουμένου τμήματος χορδής $\beta_4 = log_2(L)$. Εκ της προκυπτούσης διαφοράς $\Delta\beta_4 = \beta_{41} - \beta_{42}$ να προκύπτει το Αριστοξενικόν μέγεθος του μετρουμένου μουσικού διαστήματος εις ημίτονα ($διάστημα\ εις\ ημίτονα = 12 \cdot \Delta\beta_4$).



Αι δύο παράλληλοι κλίμακες του αρμονικού κανόνος (μονοχόρδου) για την παραμέτρησιν των μουσικών διαστημάτων, Κλαύδιος Πτολεμαίος (Αρμονικά, Κεφ. 1, 1, 1)

Κατακληΐς

Εν κατακληΐδι, εκ της ανωτέρω μελέτης προκύπτουν εξαιρετικώς ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την Μουσικήν (Θεωρητικήν και Πρακτικήν), τα Μαθηματικά, την Ψυχοακουστικήν, την Ιστορίαν των Επιστημών και την Ιστορίαν των Ελλήνων.

1. άπαντα τα αναφερθέντα και χρησιμοποιηθέντα μεγέθη δύνανται να υπολογισθούν δι' απλών και γνωστών εις τους Πυθαγορείους και τους Αριστοξενείους θεωριών και πράξεων.
2. Δυνάμεθα να υποθέσωμεν ότι ο λογάριθμος ενός αριθμού ως προς βάσιν τον αριθμόν 2 είναι καρπός της Πυθαγορείου θεωρίας περί των Μεσοτήτων και δη της πρώτης -της αριθμητικής-, της τρίτης -της αρμονικής ή υπεναντίου- και της τετάρτης -της εναντίου της υπεναντίου ή της υπεναντίου της αρμονικής-.
3. Τα μεγέθη των προκαλουμένων αισθημάτων προστίθενται κατά τα της Αριθμητικής. Λόγῳ αυτής της ευκολίας έκτοτε και μέχρι σήμερον επεκράτησεν η Αριστοξενική διαχείρισις των μουσικών διαστημάτων αυτής των Πυθαγορείων, ήτις απαιτεί ειδικήν Άλγεβραν.
4. Τα ποιητικά αίτια μεταβάλλονται αριθμητικώς, ενώ τα αισθήματα μεταβάλλονται λογαριθμικώς,[3] αφού το υποκειμενικόν ακουστικόν αίσθημα είναι ανάλογον του λογαρίθμου ως προς βάσιν τον αριθμόν 2 του ποιητικού του αιτίου.

Σας ευχαριστώ.

[3] Αύτη η παρατήρησις κατά την σύγχρονον Επιστήμην της Φυσικής διετυπώθη υπό του Gustaf Fechner το έτος 1860 μελετήσαντος τα εκ του έτους 1848 εξαχθέντα πειραματικά συμπεράσματα υπό του Γερμανού φυσιοδίφου Ernst H. Weber και αποτελεί τον Ψυχοφυσικόν νόμον των Weber-Fechner.

Μνημονάρι
«Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου τῆς “Βυζαντινῆς Μουσικολογίας – Ψαλτικῆς Τέχνης” σὲ πλήρη Τομέα» (9 Ἀπριλίου 2002)*

Γρηγόριος Στάθης

Προοίμιο

Ἀγαπητοί μου, ὅλοι ἐσεῖς·

Ἴσως γνωρίζετε, κάποιοι, ἀπ’ τὰ διάφορα γραφτά μου – τοὺς Καταλόγους χειρογράφων κ.ἄ – ὅτι “μνημοναρίζω” τὴν ἐποχή μου, ἀνέκαθε. Δηλαδή, ἀσχολοῦμαι μὲ τὸ ἀνεπιτήδευτο λογοτεχνικὸ εἶδος, ποὺ ἐγὼ καὶ τὸ πρωτοσκέφτηκα καὶ τὸ βάφτισα ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ, μὲ ἡμερολογιακὸ χαρακτῆρα. Εἶναι μιὰ φυσικὴ καταφυγή μου καὶ θέληση, σχεδὸν καθημερινὴ ἢ κυριολεκτικὰ “κατανυχτερινή”, νὰ κλείνω κάποι’ ἀπ’ τὰ ἐνδιαφέροντά μου, μὲ ὅσο γίνεται ἀντικειμενικὸ τρόπο, μέσα σὲ ἕνα κείμενο μὲ ἀέναη ροή. Ἔγραψα παλαιότερα: «Τὰ Μηνονάρια εἶναι πολυδύναμα κείμενα, ὡσὰν καὶ τὰ Συναξάρια. Ὅλα χωροῦν σ’ αὐτά· καὶ φιλολογία καὶ θεολογία καὶ ποίηση καὶ μουσική, κι ὅ,τι ἄλλο, κι ὅλα μὲ τίμια καθημερινὰ ἄμφια καὶ μὲ δικές τους μορφές, ἂν θέλεις κι ἂν ξέρεις νὰ ἱερουργεῖς τὸν λόγο καὶ νὰ σοῦ ἐπιβάλλεται αὐτὸς πρῶτα σὲ σένα, καὶ νὰ προβάλλεται ὕστερα ἔξω ἀπὸ σένα, καὶ νὰ στέκει ὀλόρθος καὶ ἀντράνταχτος…» (*Τιμὴ πρὸς τὸν Διδάσκαλον…*, Ἀθῆναι 2001, σ. 260).

Πέρα ἀπ’ τὶς Αὐτοβιογραφίες μου, τρία εἶναι τὰ μεγάλα *ΜΝΗΜΟΝΑΡΙΑ*, καὶ μόνο τὸ ἕνα ἔκλεισε· τὸ *ΣΙΝΑΪΤΙΚΟ ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ* (1967). Τὰ ἄλλα δυό, ποὺ κρατοῦν ἀκόμα ἀπ’ τὴν μιὰν ἄκρη τὸν “μίτο” – τὸ νῆμα τῆς σκέψης μου, καὶ μαζὶ κρατοῦν κι ἐμένα ζωντανὸν καὶ “γρήγορον”, εἶναι τὸ *ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ* καὶ τὸ *ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΟ ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ* μου. Καὶ δίπλα σ’ αὐτὰ κι ἕνα ἄλλο, τὸ *ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ ΠΕΡΙΤΙΠΡΕΠΟΝ*. Ξεπερνοῦν τὶς τρεῖς χιλιάδες – κοντὰ τέσσερεις τώρα – σελίδες αὐτὰ τὰ γραφτά μου.

Καὶ λίγοι, πάλι, θὰ γνωρίζετε ὅτι ἡ στέρεη κειμενικὴ δομή, ὡς καταγραφὴ μὲ τὰ δάχτυλα τῶν φτερουγισμάτων τοῦ νοῦ, βρίσκει, ἀρκετὲς φορὲς – ὅσες ἡ χρεία καὶ ἡ δημιουργικὴ ὀρμὴ τὸ καλεῖ – τὴν τέλεια ἔκφρασή της σὲ ὀργανωτικὰ κείμενα, ὅπου δὲν χωροῦν ἀμφισημίες, πάρεξ ἂν εἶναι σκόπιμες. Καὶ τέτοια κείμενά μου ἀποτελοῦν δυὸ κατηγορίες:

- Πρώτη· ἡ ἐκπόνηση καὶ κατάρτιση τριῶν Καταστατικῶν: α) ἡ Ἱδρυτικὴ Πράξη τοῦ Ἱδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας (1972), β) ἡ Ἱδρυτικὴ Πράξη καὶ τὸ Καταστατικὸ τοῦ Χοροῦ Ψαλτῶν “Οἱ Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης” (1985), γ) τὸ Καταστατικὸ τῆς Ἀστικῆς Ἑταιρείας μὲ τὸ ὁμότιτλο μουσικολογικὸ περιοδικὸ

* Ὁμιλία στὸ «8ο Διατμηματικὸ Μουσικολογικὸ Συνέδριο ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικολογικῆς Ἑταιρείας, Ἀθήνα, 25-27 Νοεμβρίου 2016» – Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν. Τὸ Συνέδριο αὐτὸ ἦταν ἀφιερωμένο στὴν ἀγλαόκαρπη εἰκοσιπενταετία λειτουργίας τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Ἡ πρώτη – στὴν ὁποία ἦταν ἐνταγμένη καὶ ἡ Ὁμιλία μου – ἀπ’ τὶς δυὸ εἰδικὲς συνεδρίες μὲ τίτλο «Ἀρχαία, Βυζαντινὴ καὶ Ἑλληνικὴ Λαϊκὴ Μουσική» καὶ μὲ προεδρεύοντα τὸν καθηγητὴ Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη πραγματοποιήθηκε στὴν συνεδριακὴ αἴθουσα τοῦ Μεγάρου τὴν Κυριακή, 27 Νοεμβρίου 2016, τὸ δίωρο 10:00-12:00. Συναπτὰ ἀκολούθησε καὶ ἡ δεύτερη ὁμότιτλη συνεδρία.

“Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα” (1998).

- Δεύτερη· τὰ Προγράμματα Σπουδῶν: α) Μεταπτυχιακὸ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς “Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς” στὸ Ballamand τῆς Τρίπολης τοῦ Λιβάνου (Ἀπρίλιος 1998)· β) ἡ Σύσταση καὶ τὸ Μεταπτυχιακὸ Πρόγραμμα “Χριστιανικὴ Λατρεία” στὸ Τμῆμα Κοινωνικῆς Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (1985-1986)· γ) τὸ Πρόγραμμα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν – μὲ ἔκδοση τῶν δύο πρώτων Ὁδηγῶν Σπουδῶν (1991, 1993), καὶ σὲ δακτυλόγραφη μορφὴ μέχρι τὸ 2004-2005· δ) τὸ Πρόγραμμα τοῦ Τμήματος Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καὶ Ψαλτικῆς τῆς Ἀνωτάτης Ἐκκλησιαστικῆς Ἀκαδημίας Βελλᾶς – Ἰωάννινα (2006).
- Ἐμπνεύσεις καὶ ὀραματισμοὶ εἶναι καταγραμμένες καὶ σὲ διάφορα Ὑπομνήματα, μὲ κυριώτερο τὸ “Περὶ βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ἐθνικῆς μουσικῆς παιδείας γενικώτερα”, τὸ 1980, ποὺ κυκλοφορήθηκε μὲ τίτλο “Καλονάρχημα” τὸ 1981, ὅπου προτείνεται ἡ δημιουργία Μουσικῶν Σχολείων καὶ Ἀνωτάτης Μουσικῆς Ἀκαδημίας, τόσο πρώιμα! Σὲ παραπέρα σκέψεις, εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, στὸν πρακτικὸ κυρίως χῶρο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, κινοῦνται καὶ δυὸ ἄλλα δημοσιεύματά μου, σχετικὰ πρόσφατα: στὴ Θεσσαλονίκη, τὸ 2011, “Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη σήμερα”, καὶ στὴν Βελλᾶ Ἰωαννίνων, τὸν ἴδιο χρόνο, “Περιψαλτολογία”.

Τὰ εἶπα ὅλα αὐτὰ προοιμιακὰ ἐδῶ, ὄχι βέβαια ἀπὸ αὐταρέσκεια, ἀλλὰ ὡς πληροφόρηση γεγονότων καὶ πράξεων τετελεσμένων, καὶ μὲ τὸ πρόσημο μάλιστα τῆς δημοσιοποίησής τους, γιὰ τὴν καλύτερη πρόσληψη καὶ τοῦ ἀποσπάσματος ἀπ’ τὸ Μουσικολογικὸ Μνημονάρι μου ποὺ θέλω εὐθὺς τώρα νὰ ξεδιπλώσω ἐνώπιόν σας. Κι αὐτὸ τό… “Μουσικολογικοῦ Μνημοναρίου Στάθη τὸ ἀνάγνωσμα” τὰ ἔχει ὅλα, ὅσα προανάφερα. Ὁ τρόπος καταγραφῆς, βέβαια, εἶναι προσωπικός-ὑποκειμενικός· τὰ γενόμενα ὅμως τότε ἔγιναν ὅπως ἀναγράφονται. Μάρτυρες οἱ ἀναφερόμενοι μὲ τὸ ὄνομά τους. Εἶναι λίγες σελίδες τῆς ἱστορίας τοῦ Τμήματός μας, τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, κατὰ τὸ δέκατο ἔτος, τότε, τὸ 2002, λειτουργίας του.

Ἡ ἀγλαόκαρπη εἰκοσαπενταετία του, τώρα, πάτησε γερὰ σὲ πολλοὺς ἀναβαθμούς, τοὺς ὁποίους ὁ ζῆλος καὶ ἡ ἔγνοια τῶν ἀγαπητῶν συναδέλφων πανεπιστημιακῶν διδασκάλων, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, καὶ τῶν ἀγαπητῶν ἢ καὶ ἀγαπητοτέρων φοιτητῶν καὶ φοιτητριῶν μας ἔστησαν μὲ τὴν ἐμπειρία καὶ τὶς γνώσεις τους καὶ μὲ τὴν φρεσκάδα τῆς θέλησης καὶ τῶν ὀραματισμῶν τους. Ἕνας ἀπ’ τοὺς ἀναβαθμοὺς αὐτοὺς ἦταν καὶ τὰ ὅσα τελεσφοροῦνταν τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 2002 καὶ τὰ μνημονάρισε ἡ πέννα μου.

❁

ΜΝΗΜΟΝΑΡΙ, 9 Ἀπριλίου 2002

«Σήμερα, μέρα Τρίτη 9 Ἀπριλίου τοῦ σωτηρίου ἔτους 2002, ὅλο τὸ πρωινὸ στὸ γραφεῖο μου στὸ κτήριο τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, στὰ Ἄνω Ἰλίσια, συντελέσθηκε, ὡς σχέδιο, ἡ πλήρης ἀνάπτυξη τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας μὲ συνακόλουθη τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη – Θεωρία καὶ Πράξη. Ἡ χαρά μου εἶναι μεγάλη, ἡ ἱκανοποίηση μεγαλύτερη καὶ οἱ προσδοκίες μου μεγαλώτατες! Ἂν ἀναλογισθῶ ὅτι τὸ ὄνειρό μου κι οἱ ὀραματισμοί μου, ὅταν ἐπέστρεψα στὴν Ἑλλάδα, τὸ 1970, ὕστερα ἀπ’ τὴν πάλη, στὴν Ἑσπερία, στὰ μαρμαρένια ἀλώνια γιὰ τὸ θεμέλιωμα τῆς ἐπιστήμης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ τὴν ὀρθὴ ἑρμηνεία τῆς σοφῆς σημειογραφίας της, ἦταν ἡ ἵδρυση μιᾶς ἕδρας στὸ Πανεπιστήμιο, γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὴν πανεπιστημιακὴ περίοπτη θέση ποὺ τῆς ταιριάζει, μὲ ἕνα, ἔστω, ἢ δυὸ μαθήματα, δὲν μπορῶ παρὰ ν’ ἀναφωνήσω κατευχαριστημένος τώρα· “Δόξα τῷ Θεῷ!”.

Καὶ πράγματι, α) καὶ Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας ἱδρύθηκε στὴν Ἑλλάδα, τὸ 1970, κι εἶμαι τώρα Διευθυντής του κατ᾽ εὐδοκία Θεοῦ, β) καὶ πρώτη ἕδρα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας ἱδρύθηκε στὴν ἐνιαία τότε Θεολογική Σχολή (1978), στὴν ὁποία ἤμουν ὑποψήφιος "ἐπικουρικὸς Καθηγητής" (ἔτσι ἦταν ὁ τίτλος τότε), ὅπου στὴ συνέχεια – ἀπ᾽ τὴν 17η Ἰανουαρίου 1983 – ὡς Ὑφηγητὴς ἢ "ἄμισθος ἐπίκουρος Καθηγητὴς" καὶ στὴ συνέχεια ὡς Ἀναπληρωτὴς Καθηγητὴς (1985) πρωτοδίδαξα τὰ δύο πανεπιστημιακὰ μαθήματα "Βυζαντινὴ Μουσικολογία" καὶ "Βυζαντινὴ Μουσικὴ – Ψαλτική", γ) καὶ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν συστήθηκε στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, ὅπου, ἀπ᾽ τὸ 1992 καὶ δῶθε, ὡς ἐκλεγμένος Καθηγητὴς ἀνέπτυξα τέσσερα-πέντε βασικὰ "ὑποχρεωτικὰ" μαθήματα, – δηλαδή, "Βυζαντινὴ Μουσικολογία (Εἰσαγωγή)", "Βυζαντινὴ Σημειογραφία", "Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς", "Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς", "Λειτουργικὴ καὶ Τελετουργική" – καὶ δύο-τρία ἐλεύθερα ἐπιλεγόμενα μαθήματα – δηλαδή "Βυζαντινὴ Μελοποιία", "Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας – Ὑμνολογίας" – τοῦ εὐρυτέρου γνωστικοῦ ἀντικειμένου "Βυζαντινὴ Μουσικολογία", στὸ ὁποῖο ὑπέδειξα καὶ ἀναδείχθηκαν συνεργάτες οἱ ἀπ᾽ τοὺς πρώτους μαθητές μου ὑποψήφιοι διδάκτορες τότε Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης καὶ Δημήτριος Μπαλαγεῶργος. Καὶ ἰδοὺ τώρα τὰ ἕξι-ἑπτὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης ἀναπτύχθηκαν σὲ εἴκοσι δύο - εἴκοσι τέσσερα καὶ συναποτελοῦν ἕναν αὐτόνομο Τομέα· τὸν Τομέα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας!

Δοξασμένο τὸ ὄνομά σου, Θεέ μου! ὅτι ἐπιβλέπεις καὶ εὐδοκεῖς στὴν δημιουργία ἔργων, ποὺ συμβάλλουν στὴν καλὴ αὔξηση τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς γνώσεως καὶ εἶναι "σοὶ εὐάρεστα", ὡς συντελοῦντα στὴν καλύτερη ὕμνηση τῆς δόξας τοῦ ὀνόματός σου!

Σήμερα, λοιπόν, 9 Ἀπριλίου 2002, κάλεσα στὸ γραφεῖο μου τὸν Λέκτορα Ἀχιλλέα Χαλδαιάκη καὶ τὸν Διδάκτορα – ἐπιστημονικὸ συνεργάτη Δημήτριο Μπαλαγεῶργο καὶ ἀνταλλάξαμε ἀπόψεις καὶ βαλθήκαμε νὰ διατυπώσουμε σὲ τίτλους μαθημάτων τὶς ἐμπνεύσεις μας καὶ τοὺς ὁραματισμούς μας γιὰ τὴν πληρέστερη δυνατὴ ἀνάπτυξη τοῦ γνωστικοῦ λεγομένου ἀντικειμένου "Βυζαντινὴ Μουσικολογία – Ψαλτικὴ Τέχνη". Εἶχε προηγηθῆ ἡ διάκριση-χωρισμὸς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν σὲ τέσσερεις Τομεῖς, ἤτοι Τομέα Ἱστορικῆς καὶ Συστηματικῆς Μουσικολογίας, Τομέα Ἐθνομουσικολογίας, Τομέα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Τομέα Μουσικῆς Ἀκουστικῆς καὶ Τεχνολογίας. Στὴν καταλυτικὴ συνεδρίαση τῆς 13ης Μαρτίου 2002, συνεισέφερα μὲ σχετικὸ γραπτὸ ὑπόμνημα-πλαίσιο τῶν ἀρχῶν ποὺ πρέπει νὰ διέπουν τὴν ἀνάπτυξη τῶν μαθημάτων στοὺς Τομεῖς καὶ τὴν κατάστρωσή τους σὲ δύο κύκλους σπουδῶν, ὅπως ὥριζε ὁ σχετικὸς Νόμος τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας τότε, ἕνα τριετῆ γιὰ βασικὰ μουσικολογικὰ μαθήματα ἀπὸ ὅλο τὸ φάσμα τοῦ μουσικολογικοῦ ἐπιστητοῦ, καὶ ἕνα διετῆ γιὰ μαθήματα εἰδικεύσεως προσφερόμενα ἀπὸ κάθε ἕνα Τομέα. Τὸ Ὑπόμνημά μου ἐκεῖνο ἔγινε δεκτὸ καὶ ἀπετέλεσε τὸν ἄξονα τῶν συζητήσεων γιὰ τὸ καταστάλλαγμα τῶν ἀπόψεων σὲ συγκεκριμένο νέο Πρόγραμμα. Τὸ μεταφέρω κι ἐδῶ, γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πράγματος.

❁

Α ν α δ ι ά ρ θ ρ ω σ η
Προγράμματος Σπουδών
(εισήγηση – {πλαίσιο συσκέψεων} Γρ. Θ. Στάθη,
2 Φεβρουαρίου 2002)
συζητήθηκαν στις 13 Μαρτίου 2002

δ ι ο ι κ η τ ι κ ή δ ο μ ή
α. να ληφθεί υπ᾽ όψη ο χωρισμός του Τμήματος σε τέσσερεις τομείς:
– Ιστορικής Μουσικολογίας

– Εθνομουσικολογίας
– Βυζαντινής Μουσικολογίας
– Μουσικής Ακουστικής και Τεχνολογίας

και να λαμβάνεται φροντίδα για ισόρροπη ανάπτυξη των τομέων

αα. να γίνει σαφές ότι ο κάθε τομέας δεν χορηγεί Πτυχίο, και επομένως τα μαθήματα που προσφέρονται από τους τομείς είναι βασικά και υποχρεωτικά μαθήματα για όλον τον κύκλο σπουδών

β. να προσδιορισθεί το περιεχόμενο του πτυχίου:
– αν είναι ενιαίο
– αν προχωρήσουμε σε πτυχία ειδικεύσεως, και σε τέτοια περίπτωση,
ποιές θα είναι οι ειδικεύσεις:
πρώτη, Μουσικολογίας;
δεύτερη, Μουσικοπαιδαγωγικών;
τρίτη, Σύνθεσης;
τέταρτη, Βυζαντινής Μουσικολογίας – Ψαλτικής;

γ. να αποφασισθεί η διάκριση σε κύκλους σπουδών:
– έναν βασικό και υποχρεωτικό
– και άλλον ένα ειδικότερο

§ ο βασικός κύκλος θα είναι τριετής και ο ειδικότερος διετής;

§ ο δεύτερος κύκλος να έχει εκπόνηση πτυχιακής εργασίας, που μπορεί να οδηγήσει σε μετεξέλιξή του σε Μεταπτυχιακό Δίπλωμα;

δ. να σκεφθούμε αν πρέπει να αναπτύξουμε σπουδές πρακτικής φύσεως της Μουσικής, δηλαδή:
– Θεωρητικά της Μουσικής, α) του πενταγράμμου, και β) της βυζαντινής σημειογραφίας
– Όργανα, α) πιάνο, β) βιολί, γ) ταμπουράς , δ) …

§ σε μια τέτοια περίπτωση θα πρέπει η ανάπτυξη αυτή να γίνει στον δεύτερο κύκλο σπουδών, και ίσως πρέπει να καθορισθούν και άλλες ειδικεύσεις ακριβώς της πρακτικής μουσικής.

μ α θ ή μ α τ α

α. η διάκριση των μαθημάτων σε υποχρεωτικά (Υ) και επιλεγόμενα (ΕΕ) είναι τηρητέα υποχρεωτικώς από το Νόμο Πλαίσιο

§ να αποφασισθεί αν πρέπει να διατηρήσουμε την διάκριση των υποχρεωτικών μαθημάτων σε Υ, ΥΠ, σε ΥΕ, σε ΥΣ (Σεμινάρια)

§ να αποφασισθεί η εκπόνηση Πτυχιακής Διατριβής, στον δεύτερο κύκλο, ανεξάρτητα από τις σεμιναριακές εργασίες, οι οποίες πρέπει να διατηρηθούν (δύο ή τρεις) στον πρώτο κύκλο, και ο τρόπος αξιολόγησής τους από διμελή επιτροπή διδασκόντων καθηγητών

§ να εξετασθεί η περίπτωση ανάθεσης και υποχρεωτικής παράδοσης ολιγοσέλιδων εργασιών στα υποχρεωτικά μαθήματα του πρώτου κύκλου, σε συνάρτηση με την φύση της εξέτασης στο τέλος των εξαμήνων (προφορικής ή γραπτής)

β. να καθορισθεί η απαραίτητη αλληλουχία και προαπαίτηση μαθημάτων

γ. να προσδιορισθούν τα υποχρεωτικά μαθήματα των τομέων και συνυφανθούν οργανικά στο πρόγραμμα σπουδών

γγ. να διατυπωθούν και προσδιορισθούν τα μαθήματα ειδίκευσης, ανά τομέα, για τον δεύτερο κύκλο και να ορισθεί η συγγένεια και συνάφεια μαθημάτων που θα αλληλοπροσφέρονται από τους τομείς

δ. να ανασυνταχθεί ο κατάλογος των προσφερομένων μαθημάτων και να οριοθετηθεί ο αριθμός τους (περισσότερα από 48, ή με τα κρυφά δεύτερα εξάμηνα των ΥΠ 56;)

§ σε συνάρτηση με τον αριθμό μαθημάτων και διακρίσεώς τους σε Υ, ΥΕ, ΕΕ, κ.λπ. να ορισθεί ο αριθμός μονάδων για την λήψη του Πτυχίου.

Στὴ συνάφεια τῶν κανονιστικῶν ρυθμίσεων τότε γιὰ τὸ σύνολο πρόγραμμα καὶ τὴν ὁρατὴ πλέον ἀνάπτυξη καὶ ἀναγκαιότητα, ὁ κάθε Τομέας νὰ προσφέρει πολλὰ μαθήματα εἰδικεύσεως στὸν δεύτερο διετῆ κύκλο, περίπου 12-13 μαθήματα, εἶχε κυοφορηθῆ σχεδὸν στὸ μυαλό μου τὸ πλέγμα τῶν μαθημάτων τῆς Βυζαντινῆς

Μουσικολογίας. Ἀνάλογες σκέψεις εἶχαν στὸ νοῦ τους καὶ ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Δημήτρης. Μιὰ πρώτη καλὴ ἀρχὴ ἦταν ἡ ὕπαρξη τῶν μέχρι σήμερα προσφερομένων στὸ Τμῆμα μας μαθημάτων Βυζαντινῆς Μουσικολογίας – συστηματικά, ἱστορικά, θεωρητικά, πρακτικά, παρεπόμενα – ποὺ πολὺ φιλότιμα ἀναπτύξαμε αὐτὰ τὰ δέκα χρόνια λειτουργίας τοῦ Τμήματός μας.

Αὐτὰ τὰ μαθήματα εἶναι τὰ ἑξῆς:

Υποχρεωτικά (Υ)

Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσικολογία
Ιστορία της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Ψαλτικής Τέχνης

Υποχρεωτικά Πρακτικά (ΥΠ)

Αναλυτική Βυζαντινή Σημειογραφία. Θεωρία και Πράξη
Μουσική Καταγραφή στη Βυζαντινή Σημειογραφία

Υποχρεωτικά Επιλεγόμενα (ΥΕ)

Βυζαντινή Σημειογραφία και Παλαιογραφία
Μελοποιία – Μορφολογία της Βυζαντινής Μουσικής

Υποχρεωτικά Συγγραφικά – Σεμινάρια (ΥΣ)

Το Ψαλτήρι του Δαβίδ στη Βυζαντινή Μελοποιία
Προσωπογραφία Μελουργών κατά τόπους
Τα Είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας

Ελεύθερα Επιλεγόμενα (ΕΕ)

Βυζαντινή Υμνολογία και Μετρική
Βυζαντινή Λειτουργική – Τελετουργική
Αναλυτική Βυζαντινή Σημειογραφία I
Αναλυτική Βυζαντινή Σημειογραφία II

Μὲ βάση αὐτὰ τὰ μαθήματα, ἔπρεπε νὰ σκεφθοῦμε καὶ συσκεφθοῦμε ἂν κάποια ἀπ᾽ αὐτὰ ἔπρεπε νὰ καταργήσουμε ἢ κάποια νὰ τ᾽ ἀλλάξουμε ὡς πρὸς τὴν διατύπωσή τους ἀλλὰ καὶ τὸ συγκεκριμένο περιεχόμενό τους, καὶ κυρίως κάποια ἄλλα νέα νὰ προτείνουμε καὶ ὁριστικοποιήσουμε. Κι ἔπρεπε νὰ προτείνουμε ἕνα πρόγραμμα ποὺ νὰ ἀνταποκρίνεται στὶς ἀνάγκες καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ νέου Προγράμματος σπουδῶν τοῦ Τμήματος· δηλαδή, νὰ καλύπτει τὴν ἀπαίτηση τῶν ὑποχρεωτικῶν μαθημάτων καὶ τῶν ὑποχρεωτικῶν ἐπιλεγομένων στὸν Α΄ τριετῆ βασικὸ κύκλο σπουδῶν, καὶ νὰ ἐπαρκεῖ, ἔστω στὸ ἐλάχιστο στὴν ἀνάγκη ἀναπτύξεως μιᾶς εἰδικεύσεως στὸν Β΄ διετῆ κύκλο, γιὰ τὴν πιθανὴ περίπτωση ποὺ κάποιοι φοιτητὲς θὰ θελήσουν νὰ διακούσουν μαθήματα μόνο Βυζαντινῆς Μουσικολογίας. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Τομέας πρέπει νὰ καλύψει τὴν ἀνάγκη προσφορᾶς τουλάχιστον 13 μαθημάτων. Κι αὐτό, παραπέρα, σημαίνει, ὅτι ὑπάρχει ἡ εὐχέρεια καὶ ἡ δυνατότητα προσφορᾶς καὶ ἄλλων μαθημάτων, ἰδίως ἐλευθέρων ἐπιλεγομένων καὶ ὑποχρεωτικῶν ἐπιλεγομένων, γιὰ νὰ ἔχουν, ἀκριβῶς, τὴν δυνατότητα οἱ φοιτητὲς νὰ "ἐπιλέγουν"· ἀλλοιῶς καὶ τὰ ἐπιλεγόμενα μαθήματα εἶναι (=καταντοῦν) "ὑποχρεωτικά".

Ὕστερα ἀπὸ πολλὴ περίσκεψη καὶ μὲ τὸ νοῦ στὶς δυνατότητες ποὺ ἔχουμε τώρα, ἀλλὰ καὶ στὶς μέλλουσες γενεὲς τῶν ὅσοι θὰ θελήσουν νὰ ἐντρυφήσουν τὰ βυζαντινοδίδακτα σπουδάσματα στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ μαζὶ τὴν Ἱστορία καὶ Ὑμνολογία, τὴν Λειτουργικὴ καὶ Τελετουργική, μέσα σὲ τρεῖς ὧρες, οἱ τρεῖς μας καταγράψαμε τοὺς τίτλους τῶν μαθημάτων τοῦ "Τομέως τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας". Τοὺς καθαρογράφησα σὲ δυὸ φύλλα χαρτί, μὲ "ἰόχροη" μελάνη, ποὺ ἀγαπῶ, γιατὶ εἶναι τὸ χρῶμα τῶν μανουσιῶν ποὺ ὑπεραγαπῶ ἀπὸ παιδί, καὶ τοὺς τίτλους τῶν κατηγοριῶν τῶν μαθημάτων μὲ ἐρυθρόχροη μελάνη, σημείωσα στὴν κάτω δεξιὰ γωνία καὶ τῶν δυὸ φύλλων τὴν ἡμερομηνία "9 Ἀπριλίου 2002" κι ἔβαλα τὴν

ὑπογραφή μου, καὶ κάλεσα τοὺς φίλους μαθητές μου, Ἀχιλλέα καὶ Δημήτρη, νὰ ὑπογράψουν καὶ αὐτοί· ὑπέγραψαν μὲ κόκκινη μελάνη, πρῶτα ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὕστερα ὁ Δημήτρης. Φωτοτύπησα τὶς δυὸ σελίδες δυὸ φορὲς κι ἔδωσα ἀπὸ ἕνα φωτοαντίγραφο στὸν καθένα τους, λέγοντάς τους μαζί, πὼς αὐτὴ ἡ μέρα “ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος” εἶναι μιὰ ἱστορικὴ μέρα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικολογίας καὶ Ψαλτικῆς Τέχνης στὴν Ἑλλάδα μας καὶ νὰ τὴν θυμοῦνται. Σφίξαμε καὶ τὰ χέρια μας καὶ ἀλληλοασπαστήκαμε συγκινημένοι.

Αὐτὴ ἡ εὐλογημένη ἀνάπτυξη τοῦ γνωστικοῦ ἀντικειμένου τῆς “Βυζαντινῆς Μουσικολογίας – Ψαλτικῆς Τέχνης” ἔχει τὴν ἀκόλουθη εἰκόνα:

ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μ α θ ή μ α τ α

Α΄ Κύκλος (τριετής)

Υποχρεωτικά [μαθήματα Κορμού] (Υ) 4

Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσικολογία
Χρονοτοπογραφία της Ψαλτικής Παραδόσεως
Προθεωρία της Ψαλτικής Τέχνης
Θεωρία και Πράξη της Οκτωηχίας

Υποχρεωτικά Επιλεγόμενα [μαθήματα Βάσης] (ΥΕ) 2

Ορθογραφία της Ψαλτικής Σημειογραφίας
Βυζαντινή Λειτουργική και Τελετουργική

Ελεύθερα Επιλεγόμενα (ΕΕ) 2

Βυζαντινή Υμνογραφία
Ψάλτες και Χοροί Ψαλτών

Υποχρεωτικά Συγγραφικά – Σεμινάρια (ΥΣ) 1

Το Ψαλτήρι του Δαβίδ στη Βυζαντινή Μελοποιία
Τα Είδη της Βυζαντινής Μελοποιίας

Β΄ Κύκλος (διετής)

Υποχρεωτικά Ειδίκευσης (ΥΕιδ.) 6

Βυζαντινή Σημειογραφία και Παλαιογραφία
Ψαλτική Μελοποιία και Μορφολογία Α΄
Ψαλτική Μελοποιία και Μορφολογία Β΄
Ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης Α΄
Ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης Β΄
Ελληνική Ρυθμοποιία

Υποχρεωτικά Πρακτικά Επιλεγόμενα (ΥΠΕ) 6

Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης Α΄
Θεωρία και Πράξη της Ψαλτικής Τέχνης Β΄
Εκφωνητική Σημειογραφία και Πράξη
Εξήγηση της <Ψαλτικής> Σημειογραφίας
Ηλεκτρονική Χρήση της Ψαλτικής Σημειογραφίας
Έντυπα Ψαλτικά Βιβλία

Υποχρεωτικά Συγγραφικά – Σεμινάρια (ΥΣ) 1

Κριτική Έκδοση Ψαλτικών Μελοποιημάτων
Θέματα Ψαλτικής Ερμηνείας
Συνδρομητές…

Κάναμε κι ἕναν ὑπολογισμό, γιὰ τὸ πόση διδακτικὴ δουλειὰ πρέπει νὰ κάνουμε τρεῖς ἄνθρωποι, ἐγώ, ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Δημήτρης· τρεῖς διδάσκοντες θὰ ἔχουν ἀνὰ ἐξάμηνο

τουλάχιστον ὑποχρέωση νὰ διδάξουν ἀπὸ τρία μαθήματα, ὅταν τὸ Πρόγραμμα θὰ εἶναι σὲ πλήρη ἐξέλιξη, κατὰ τὸ πέμπτο ἔτος λειτουργίας του. Ἂν εἶναι τέσσερεις οἱ διδάσκοντες θὰ ἔχουν ἀπὸ δύο τουλάχιστον μαθήματα. Αὐτὸς ὁ ὑπολογισμὸς μᾶς ἔφερε μπροστὰ στὸ θέμα τῆς ἀνάγκης προκηρύξεως τῆς μιᾶς προγραμματισμένης θέσεως γιὰ τὴν Βυζαντινὴ Μουσικολογία, καὶ εἴπαμε στὸν Δημήτρη νὰ κάνει τὸ σταυρό του καὶ νὰ ἑτοιμάζεται καλά, γιατὶ μπορεῖ νὰ ὑπάρχουν καὶ συνυποψήφιοι ὅταν προκηρυχθῆ ἡ θέση. Κι εἴπαμε ἀκόμη πὼς θὰ φροντίσουμε, στὸ πλαίσιο τῆς ἰσόρροπης ἀνάπτυξης τῶν Τομέων, νὰ διεκδικήσουμε καὶ μία ἀκόμη θέση στὸ ἄμεσο μέλλον. Κι ἔχει ὁ Θεός.

Τὸ ἀπόγευμα ἢ βράδι τῆς ἴδιας μέρας, πάντως μὲ τὴν ἴδια ἡμερομηνία, 9 Ἀπριλίου 2002, ὁ Ἀχιλλέας δακτυλογράφησε στὸν ὑπολογιστή του τὸ πρόγραμμα διαστρωματωμένο κατὰ ἐξάμηνα καὶ κατὰ τοὺς δύο κύκλους. Ἔτσι, ὡς Τομέας Βυζαντινῆς Μουσικολογίας εἴμαστε ἕτοιμοι γιὰ τὴν τελικὴ ρύθμιση τοῦ συνόλου Προγράμματος σπουδῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν.

❁

Θὰ ἤθελα, ἀκόμη, νὰ σημειώσω, γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πράγματος, καὶ λίγα σχετικὰ μὲ τὴν ἀτελέσφορη πολύμηνη συζήτηση γιὰ τὴν ἵδρυση τῶν τριῶν-τεσσάρων Ἐργαστηρίων στὸ Τμῆμα μας, καὶ τὴν στροφή μας νὰ προχωρήσουμε πρῶτα στὴν διάκριση-χωρισμὸ τῶν γνωστικῶν ἀντικειμένων τοῦ Τμήματός μας σὲ τέσσερεις Τομεῖς.

Ἐδῶ θὰ μποροῦσα νὰ γράψω πολλά, γιατὶ ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια ἀπ᾽ τὴν ἵδρυση καὶ λειτουργία τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν μέλημά μου ἦταν ἡ διαφύλαξη ἑνὸς μεγάλου μέρους τῆς ἐπιστήμης τῆς Μουσικολογίας ὡς "Ἑλληνικῆς Μουσικῆς" στὴ διαχρονικότητά της, δηλαδὴ Ἀρχαίας – Βυζαντινῆς – Νεοελληνικῆς, μὲ τὴν παράπλευρη πάντοτε Δημοτικὴ Ἑλληνικὴ Μουσική. Ἡ προσπάθειά μου αὐτὴ ἀπέρρεε καὶ ἀπ᾽ τὴν ἱδρυτικὴ διαγνώμη τῆς Συγκλήτου τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν – εἶναι γραμμένη, ἄλλωστε, στοὺς Ὁδηγοὺς Σπουδῶν – καὶ στάθηκε ἡ ἀφορμὴ γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ μαθημάτων στὸ Πρόγραμμα μὲ σαφῆ ὀρολογία τοῦ κάθε εἴδους Μουσικῆς, δηλαδὴ Ἑλληνικῆς, ἢ Δυτικῆς-Εὐρωπαϊκῆς, ἢ Ἀνατολικῶν Μουσικῶν Πολιτισμῶν, κ.λπ., ἄρα καὶ στὸ θαυμαστὸ εὖρος γνωστικῶν ἀντικειμένων τῆς Μουσικολογίας γενικά (βλ. εἰδικότερα τὸ κεφάλαιο «3. Φυσιογνωμία καὶ λειτουργία τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν. § 3.1. Τὸ ἐπιστημονικὸ ἀντικείμενο τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν», στὸν πρῶτο Ὁδηγὸ Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημιακοῦ ἔτους 1991-1992, σελ. 24-26).

Ἡ σκέψη εἶναι ἁπλῆ· ὑπάρχει, καὶ ὑπῆρχε ἀνέκαθε, ἡ Ἑλληνικὴ Μουσική, καὶ ὑπάρχουν ἐκατέρωθεν ἡ Εὐρωπαϊκὴ ἢ Δυτικὴ Μουσικὴ καὶ οἱ Ἀνατολικὲς Μουσικές. Ἡ ἐπιβολὴ αὐτοῦ τοῦ καθέτου σχήματος θέλει τόλμη· κι ἐγὼ τὸ τόλμησα. Καὶ βέβαια, τὸ καθένα ἀπ᾽ αὐτὰ τὰ τρία, παρμένα γεωγραφικὰ καὶ κάθετα, μουσικὰ μεγέθη πρέπει νὰ ἐρευνηθοῦν καὶ διδαχθοῦν μὲ τὴν ὁριζόντια μεθοδολογία ποὺ ἀνέπτυξε ἡ διεθνὴς ἐπιστήμη τῆς Μουσικολογίας· δηλαδὴ μὲ τὶς μεθόδους τῆς Ἱστορικῆς Μουσικολογίας, τῆς Συστηματικῆς Μουσικολογίας, τῆς Θεωρητικῆς καὶ Αἰσθητικῆς, τῆς Μουσικοπαιδαγωγικῆς κ.λπ. Ἂν γνωρίζουμε τὴν Ἱστορία τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς – ἢ ὅπως μέχρι τώρα ὑποστήριζαν "τῆς Μουσικῆς", χωρὶς κανένα προσδιορισμό – τὸ ἴδιο πρέπει νὰ κάνουμε καὶ γιὰ τὴν Ἱστορία "τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς", τὴν Ἱστορία "τῆς Ἑλληνικῆς Δημοτικῆς Μουσικῆς", τὴν Ἱστορία "τῆς Ἀραβοπερσικῆς Μουσικῆς", καὶ τὰ ὅμοια, γιὰ ὅλα τὰ μαθήματα. Δηλαδή, "Μορφολογία τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς" – "Μορφολογία τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς" κ.λπ. Καὶ ἂν γιὰ τὰ Πανεπιστήμια τῆς Δύσεως καὶ τῆς Ἀμερικῆς ἡ Μουσικολογία χωρίζεται ἐπιστημολογικὰ σὲ Ἱστορικὴ καὶ σὲ Συστηματικὴ Μουσικολογία, μὲ ἀντικείμενο ἐρεύνης τὴν λεγόμενη κλασσικὴ ἢ Εὐρωπαϊκὴ Μουσική, καὶ στοιβάζουν στὸν κλάδο τῆς Ἐθνομουσικολογίας ὅλες τὶς ἄλλες Μουσικὲς τοῦ Κόσμου, κι ὅλους τοὺς ἄλλους κόσμους τῆς Μουσικῆς, καὶ σ᾽ αὐτὲς

περιλαμβάνουν καὶ τὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ σὲ δυὸ-τρεῖς σελίδες καὶ τὴν Βυζαντινὴ σὲ μία, τὸ πολὺ δύο σελίδες, δὲν πρέπει καὶ δὲν μπορεῖ γιὰ μᾶς τοὺς Ἕλληνες νὰ ἰσχύει ἕνα τέτοιο μουσικολογικὸ σχῆμα. Ἡ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ στὴν διαχρονικότητά της εἶναι ὅρος μεγαλώτατο καὶ τῆς ἀξίζει ἕνα ὁλόκληρο Τμῆμα Μουσικολογίας. Ἐπειδὴ ὅμως κάτι τέτοιο αὐτοὺς τοὺς καιροὺς εἶναι ἀνέφικτο, κι ἐπειδὴ ἡ Εὐρωπαϊκὴ-Δυτικὴ Μουσικὴ εἶναι μιὰ παγκόσμια Μουσική, ἡ διάκριση τοῦ δικοῦ μας Τμήματος παίρνει ἄλλες διαστάσεις. Θὰ ἐρευνᾶ α) τὴν Ἑλληνικὴ Μουσική, β) τὴν Εὐρωπαϊκὴ-Δυτικὴ Μουσική, καὶ γ) τὴν Ἐθνομουσικολογία γιὰ τὶς Μουσικὲς κυρίως τοῦ Ἀνατολικοῦ Κόσμου, ἀλλὰ καὶ γενικὰ τῶν ἄλλων λαῶν.

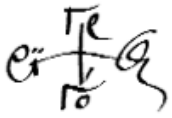
Αὐτὲς οἱ σκέψεις πέρασαν καὶ κατὰ τὶς συζητήσεις στὴν Προσωρινὴ Γενικὴ Συνέλευση, μὲ Πρόεδρο τὸν Πρύτανη τότε Μ. Σταθόπουλο, καὶ ἱδρύθηκαν τρία Ἐργαστήρια· Ἐργαστήριο Δυτικῆς Μουσικῆς, Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ Ἐργαστήριο Ἀνατολικῶν Μουσικῶν. Τὰ Ἐργαστήρια αὐτὰ δυστυχῶς δὲν ἐνεργοποιήθηκαν τότε, γιατὶ εἴχαμε ἄλλες προτεραιότητες καὶ γιατὶ δὲν ὑπῆρχε ἀρκετὸ Καθηγητικὸ προσωπικό. Δὲν ὑπῆρχε καὶ ὁ σχετικὸς χῶρος γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν Ἐργαστηρίων. Ἀργότερα, μὲ τὴν ἐκλογὴ τοῦ Χ. Σπυρίδη γιὰ τὴν Μουσικὴ Ἀκουστικὴ καὶ Πληροφορική, σὲ σχετικὲς συζητήσεις νὰ ἐνεργοποιήσουμε μὲ Κανονισμοὺς τὰ Ἐργαστήρια, προέκυψε ἡ ἀνάγκη συστάσεως καὶ ἑνὸς ἄλλου Ἐργαστηρίου, Ἐργαστηρίου Ἀκουστικῆς. […]».

Ἡ συνέχεια εἶχε πολλές… συνέχειες σὲ πολλὲς συνεδριάσεις γιὰ νὰ φτάσει στὸ σημερινὸ πλαίσιο σπουδῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ περιφήμου "Ἀθήνησι" Πανεπιστημίου.

Καὶ τὸ Μνημονάρι μου ἔχει συνέχεια…

Καὶ τῷ Θεῷ χάρις!

Ἀθήνα, 27 Νοεμβρίου 2016



Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής: ένα ταξίδι στο χρόνο και το χώρο

Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης[1]

Η παρούσα εισήγηση εστιάζει στο θέμα της διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής παλαιογραφίας στην ανώτατη εκπαίδευση. Η παλαιογραφία μπορεί να αποτελέσει ένα χρυσό κλειδί για τη συστηματική μελέτη πρακτικών και μουσικοθεωρητικών πηγών, τροφοδοτώντας την ιστοριογραφία, μορφολογία και ανάλυση, καθώς και πολλούς άλλους κλάδους των Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών, θεωρητικούς και εφαρμοσμένους. Παρακάτω παρουσιάζεται συνοπτικά ένα καινούργιο διδακτικό εγχειρίδιο με τίτλο *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*,[2] το οποίο έχει ως στόχο να ταξιδέψει το μελετητή στο χρόνο και το χώρο, προσφέροντάς του έναν «χάρτη» των διάφορων ειδών ελληνικής μουσικής γραφής από τον 3ο μ.Χ. αιώνα μέχρι τη Μεταρρύθμιση των Τριών Διδασκάλων στις αρχές του 19ου αιώνα, πίνακες αντιπροσωπευτικών χειρογράφων, παρουσιάσεις και περιλήψεις για τα διάφορα είδη μουσικής γραφής και αναφορές στη μεθοδολογία μελέτης τους, ασκήσεις, ηχογραφήσεις και παραπομπές στην ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

1. Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο (σ. 29-74), ο αναγνώστης εισάγεται στην έννοια της Παλαιογραφίας γενικά και της Παλαιογραφίας της Βυζαντινής Μουσικής ειδικά,[3] θεωρημένης στα ευρύτερα συμφραζόμενα της εξέλιξης των γραφών στην παγκόσμια ιστορία και στο ειδικότερο πλαίσιο της Νευματικής Επιστήμης. Έπειτα από μια εστίαση στις γραφές του Ελληνισμού, εξετάζεται η θέση του βιβλίου και της γραφής στο βυζαντινό και μεταβυζαντινό πολιτισμό, και ο σπουδαστής εισάγεται στην τυπολογία των μουσικών κωδίκων (σ. 45-51). Αμέσως μετά μπορεί να βρει έναν συνοπτικό πίνακα, όπου αναφέρονται τα γνωστά σήμερα είδη ελληνικής μουσικής γραφής που χρησιμοποιήθηκαν από τον 3ο αι. μ.Χ. μέχρι τις μέρες μας για την καταγραφή προβυζαντινής, βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής (σ. 53-59) – μια σύνοψη, η

[1] Η παρούσα εισήγηση πραγματοποιήθηκε από τα εξής μέλη της Ομάδας Παλαιογραφίας: Μαρία Αλεξάνδρου (υπεύθυνη), Αποστολία Γοργολίτσα (σχετικά με την παλαιοβυζαντινή σημειογραφία), Συμεών Κανάκης (κεφάλαιο περί της εκφωνητικής σημειογραφίας), Δημοσθένης Σπανουδάκης (αναφορά στο κεφάλαιο για την εξήγηση).

[2] Το εγχειρίδιο εκπονήθηκε στο πλαίσιο της Δράσης «Κάλλιπος». Συγγραφή: Μαρία Αλεξάνδρου· μουσικά παραδείγματα (ηχογραφήσεις, βίντεο): *Ομάδα Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής από το Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ.* και *Θεσσαλονικείς Υμνωδοί* με χοράρχη τον Ιωάννη Λιάκο· κριτικός αναγνώστης: Ευστάθιος Μακρής. Δημοσιεύθηκε από το Σύνδεσμο Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα, 2017: www.kallipos.gr, και βρίσκεται προς το παρόν υπό τη διεύθυνση: https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6487 (17.5.2017).

[3] «Η *Παλαιογραφία της Βυζαντινής Μουσικής* αποτελεί βασικό κλάδο των Βυζαντινών Μουσικών Σπουδών. Ασχολείται με τα χειρόγραφα της βυζαντινής μουσικής και μελετά τις διάφορες παλαιές μορφές της βυζαντινής παρασημαντικής και την εξελικτική τους πορεία, από την πρώτη χιλιετία μ.Χ., μέχρι το α΄ μισό του 19ου αιώνα, όταν εισήχθη (1814/1815) και διαδόθηκε μέσω μουσικής τυπογραφίας (από το 1820 και μετά) η λεγόμενη Νέα Μέθοδος αναλυτικής μουσικής γραφής, η οποία είναι εν χρήσει μέχρι σήμερα» (Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 29).

οποία αποτελεί, τρόπον τινά, τη ραχοκοκαλιά του μαθήματος της Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής.

2. Στοιχεία Παλαιογραφίας της Ελληνικής Γλώσσας και Βυζαντινής Κωδικολογίας

Προτού προχωρήσει ο σπουδαστής στη μελέτη των επιμέρους ειδών της παρασημαντικής, καλείται να ασχοληθεί με βασικά στοιχεία της Παλαιογραφίας της Ελληνικής Γλώσσας και της Κωδικολογίας, για να μπορέσει να διαβάσει αργότερα τα ποιητικά κείμενα και τα ερυθρογράμματα (ρουμπρίκες) των μουσικών χειρογράφων, και να μπορέσει να προσανατολιστεί ως προς την εξέλιξη της χειρόγραφης παράδοσης της βυζαντινής μουσικής ανά τους αιώνες (σ. 75-153).

Επίσης, πληροφορείται για τα υλικά γραφής (σε χρονολογική σειρά: πάπυρος, περγαμηνή, χαρτί), τα όργανα γραφής, τα μελάνια, τις μορφές χειρογράφων (κύλινδρος, κώδικας, παλίμψηστο) και στοιχεία που αφορούν την καταλογογράφηση των χειρογράφων της βυζαντινής μουσικής. Ακολουθεί μια συνοπτική παρουσίαση της ειδολογίας της ελληνικής αλφαβητικής γραφής (μεγαλογράμματη και μικρογράμματη, με τις διάφορες υποκατηγορίες τους) και μια αναφορά στα προσωδιακά σημεία, τα οποία έπαιξαν γενεσιουργό ρόλο στη διαμόρφωση της βυζαντινής παρασημαντικής. Οι θεωρητικές γνώσεις βρίσκουν άμεση εφαρμογή σε σειρά ασκήσεων με χειρόγραφα στη βιβλική μεγαλογράμματη γραφή, στην αμιγώς μικρογράμματη στουδιτική γραφή, στη μικρογράμματη μαργαριτόπλεχτη και άλλες γραφές, με αποσπάσματα κειμένων που αφορούν άμεσα τη Βυζαντινή Μουσικολογία (πρωτοχριστιανικοί ύμνοι, Βίος Αγίου Ρωμανού Μελωδού κ.ά.).

3. Θέματα χρονολόγησης βυζαντινών και μεταβυζαντινών χειρογράφων

Το τρίτο κεφάλαιο (σ. 154-173) ασχολείται με τα βιβλιογραφικά σημειώματα (κολοφώνες) των βυζαντινών και μεταβυζαντινών χειρογράφων, προσφέροντας βασικές πληροφορίες σχετικά με τα ελληνικά συστήματα αρίθμησης και τα συστήματα χρονολόγησης κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (από κτίσεως κόσμου και με βάση την ινδικτιώνα), και συμπληρώνει τα προκαταρκτικά κεφάλαια του εγχειριδίου, για να είναι έτοιμος ο σπουδαστής να ξεκινήσει με θέματα που αφορούν τη μουσική σημειογραφία στα ποικίλα είδη της.

4. Η εκφωνητική σημειογραφία

Η μελέτη των μουσικών σημειογραφιών ξεκινά, για διδακτικούς λόγους, με την εκφωνητική σημειογραφία (σ. 174-226), η οποία τεκμηριώνεται κυρίως σε χειρόγραφα του 9ου έως 15ου αιώνος και αφορά την εμμελή ανάγνωση περικοπών της Καινής και της Παλαιάς Διαθήκης. Απαντά στους εξής τύπους κωδίκων: α) Ευαγγέλια, β) Απόστολοι και γ) Προφήτες.

Μετά από μία σύντομη παρουσίαση των διάφορων τύπων πηγών με εκφωνητική σημειογραφία και αναφορά σε υποθέσεις σχετικά με την προέλευση και την αρχαιότητα της εκφωνητικής πράξεως και της αντίστοιχης σημειογραφίας, δηλώνεται η εξελικτική πορεία της σημειογραφίας, η οποία κατανεμήθηκε από τους C. Høeg και S. Engberg στα παρακάτω τρία στάδια: α) αρχαϊκό ή προκλασικό σύστημα, β) κλασικό σύστημα, γ) παρακμασμένο σύστημα. Ο Høeg είναι της απόψεως ότι αυτή η σημειογραφία πρέπει να ήταν πολύ προγενέστερη. Ωστόσο, τα εκφωνητικά σημαδόφωνα στον περίφημο παλίμψηστο Κώδικα Ephraemi rescriptus δεν μπορούν να είναι σύγχρονα με τον πρώτο γραφέα του χειρογράφου, δηλαδή τον 5ο αιώνα, αλλά πρόκειται για μεταγενέστερες προσθήκες, όπως φανερώνουν παλαιογραφικές μελέτες του ιδίου ερευνητή.

Η προσοχή του αναγνώστου στρέφεται, εν συνεχεία, προς τις βυζαντινές λίστες – διδακτικά ποιήματα της εκφωνητικής σημειογραφίας. Παρουσιάζεται η παλαιότερη σήμερα γνωστή λίστα εκφωνητικών σημαδιών-φορμουλών, η οποία διασώθηκε στον κώδικα Σινά 213 (φ. 116v) και χρονολογείται περί τα τέλη του 10ου αιώνος. Μια ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η λίστα εκφωνητικών σημαδίων, η οποία κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών μελετητών και παρουσιάζεται μέσα από το χειρόγραφο Σινά 8 (φ. 303r), όπου υπάρχουν δύο σειρές παρασημαντικής: α) με μεγάλα κόκκινα σχήματα, η εκφωνητική σημειογραφία, β) πάνω απ' αυτήν, με μικρότερα μαύρα σχήματα, μία μεταγραφή σε παλαιοβυζαντινή παρασημαντική, η οποία μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη λογική της λειτουργίας της εκφωνητικής σημειογραφίας γενικά και τον τρόπο χρήσης των λιστών εκφωνητικής σημειογραφίας ειδικά.

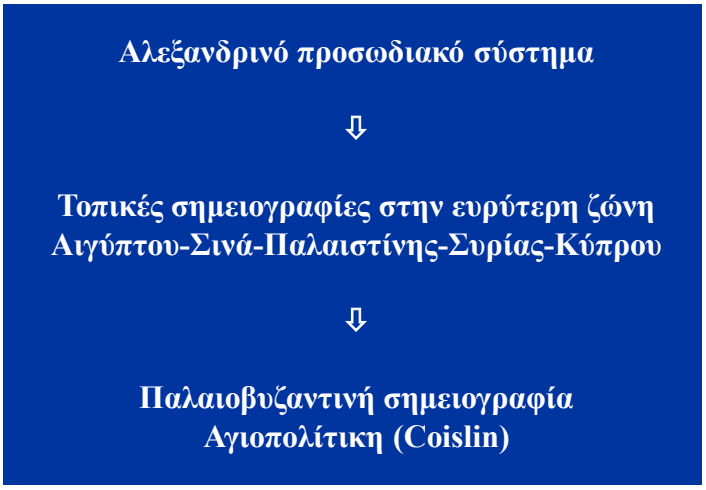
Επιπλέον, ο φοιτητής-μελετητής προσκαλείται μέσω ασκήσεων να δημιουργήσει μνημοτεχνικές καρτέλες για την εκμάθηση των σημαδιών του κλασικού συστήματος της εκφωνητικής σημειογραφίας, έχοντας παρακάτω και μία πρόταση λύσης. Σκοπός των παραπάνω ασκήσεων είναι η εφαρμογή των γνώσεων του φοιτητού στην αποκρυπτογράφηση διαφόρων περικοπών με εκφωνητική σημειογραφία. Παρακάτω παρουσιάζεται μια μελέτη περίπτωσης της Sandra Martani, σχετικά με την εξαιρετικά πλούσια σε συνδυασμούς εκφωνητική σημειογραφία στο Ευαγγέλιο της Βιέννης Supplementum graecum 128.

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση του εγχειρήματος των κριτικών εκδόσεων από τον Carsten Høeg, την S. Engberg και άλλους συνεργάτες των Monumenta Musicae Byzantinae, καθώς και με αναφορά σε διάφορες προσπάθειες αποκρυπτογραφήσεως της εκφωνητικής σημειογραφίας, βάσει της χειρόγραφης, θεωρητικής και σύγχρονης προφορικής παράδοσης της εκφώνησης.

5. Απαρχές μελωδικών και εκφωνητικών σημειογραφιών: Αποσπάσματα και τοπικά σημειογραφικά συστήματα

Το πέμπτο κεφάλαιο (σ. 227-255) είναι αφιερωμένο στην ανίχνευση δειγμάτων μουσικής γραφής για ελληνικούς χριστιανικούς ύμνους, τροπάρια και αναγνώσματα από την πρώτη χριστιανική χιλιετία. Συνδυάζοντας τα πορίσματα μελετών στον τομέα αυτό (των Thibaut, Raasted, Troelsgård, Pöhlmann, West, Παπαθανασίου, Μπούκα, Sarischouli, Nikiforova, Chronz κ.ά.) με τη μελέτη πρωτογενών πηγών, παρουσιάζονται λεπτομερέστερα και με αντίστοιχες ασκήσεις τα διάφορα είδη μουσικών γραφών που διασώθηκαν σε πηγές όπως ο Πάπυρος της Οξυρρύγχου αρ. 1786 από το β΄ μισό του 3ου αι. μ.Χ. (αρχαιοελληνική αλφαβητική φωνητική σημειογραφία), ο Πάπυρος Berolinensis 21319 (αγκιστροειδή νεύματα και ένδειξη ήχου, 6ος-8ος αι.), καθώς και οι σημειογραφίες της Ερμούπολης, «Θήτα», «Διπλή», Σιναϊτική (Codex Sinaiticus liturgicus Petrop. gr. 44 και άλλες πηγές του 9ου-10ου αιώνα) και Κύπρο-Παλαιστινιακή.

Με βάση τη συστηματική ενασχόληση με τις προαναφερθείσες αρχέγονες μουσικές γραφές, ο σπουδαστής έρχεται σε επαφή με τους προγόνους της παλαιοβυζαντινής σημειογραφίας (βλ. Εικόνα 1) και ετοιμάζεται να προβεί στη μελέτη της μεγάλης γραπτής παράδοσης της βυζαντινής μουσικής, η οποία τεκμηριώνεται σε μουσικά χειρόγραφα από τον 10ο αιώνα και μετά.



Εικόνα 1: Αναζητώντας τις ρίζες της παλαιοβυζαντινής αγιοπολίτικης σημειογραφίας. Μια υπόθεση εργασίας[4]

6. Παλαιοβυζαντινές σημειογραφίες

Το έκτο κεφάλαιο (σ. 256-304) αφορά τις δύο οικογένειες της παλαιοβυζαντινής, αδιαστηματικής σημειογραφίας (πρώιμης βυζαντινής σημειογραφίας, 10ος-12ος αι.): αθωνική (Chartres) και αγιοπολίτικη (Coislin). Η μελέτη ξεκινά με πίνακες αρχαιότατων και αρχαίων χειρογράφων (Petropolitani graeci 557 και 789, Λαύρας Β 32 και Γ 67, Parisinus Coislin 220, Vindobonensis theol. gr. 136 κ.ά.), που σηματοδοτούν τα διάφορα εξελικτικά στάδια της παλαιοβυζαντινής παρασημαντικής, και με αναφορά στις μεγάλες μελέτες περί παλαιοβυζαντινής σημειογραφίας (της Σχολής της Κοπεγχάγης, του Κ. Φλώρου κ.ά.).

Έπονται η σπουδή θεωρητικών (Λαύρας Γ 67 και *Αγιοπολίτης*) και η συστηματοποίηση του συνόλου των παλαιοβυζαντινών νευμάτων, βάσει αντίστοιχου πίνακα από την *Παγκόσμια / Καθολική Νευματική Επιστήμη* του Κωνσταντίνου Φλώρου.[5]

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της σύγχρονης μεθοδολογίας έρευνας (αντιπαραβολές πηγών, μεταγραφές in campo aperto) και με ποικίλες ασκήσεις για την εκμάθηση βασικών στοιχείων της αθωνικής και της αγιοπολίτικης σημειογραφίας.

7. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Α΄): Εισαγωγή

Τα επόμενα πέντε κεφάλαια αφορούν τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (μέση πλήρης και μεταβατική εξηγητική). Κατά τη διάρκεια του 12ου αιώνα πραγματοποιήθηκε μια πρώτη αλλαγή παραδείγματος στη βυζαντινή παρασημαντική, οδηγώντας σε έναν καινούργιο τρόπο λειτουργίας της μουσικής γραφής, με τη δυνατότητα σαφούς καταγραφής των βασικών διαστηματικών κινήσεων του μέλους. Η μεσοβυζαντινή σημειογραφία, σε αντιδιαστολή με την παλαιοβυζαντινή, είναι διαστηματική.

Το κεφάλαιο 7 (σ. 305-400) παρουσιάζει διάφορες εκδοχές της Προθεωρίας της Παπαδικής, η οποία αποτελούσε το μουσικό αλφαβητάρι του ιεροψάλτη από τον 13ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα. Βάσει της Προθεωρίας συγκροτούνται διάφοροι πίνακες με τα έμφωνα σημάδια, τις μεγάλες αργίες, τα άφωνα σημάδια και τις φθορές, τα οποία σημάδια καλείται ο σπουδαστής να μάθει με τη βοήθεια διάφορων μνημοτεχνικών καρτελών και το διδακτικό παιχνίδι «Νεύμα» (κριτήριο αξιολόγησης 1).

[4] Για περισσότερα στοιχεία και σχετική βιβλιογραφία, πρβλ. Αλεξάνδρου, ό.π., σ. 243-249.

[5] Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, Bärenreiter Antiquariat, Kassel – Wilhelmshöhe, Kassel 1970, τ. III, σ. 39-50.

Την εκμάθηση των σημαδιών διαδέχεται μια αναφορά στη μεθοδολογία μελέτης της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, με έμφαση στα σύγχρονα μουσικολογικά εργαλεία των μεταγραμματισμών (μεταφορά των έμφωνων σημαδιών από τη μεσοβυζαντινή σημειογραφία στο πεντάγραμμο ή σε ειδική αλφαβητική σημειογραφία, χωρίς να ληφθεί υπόψη η προφορική παράδοση που καταγράφηκε αργότερα με τη μορφή μουσικών εξηγήσεων).

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με δείγματα από αντιπροσωπευτικά χειρόγραφα της περιόδου από τον 13ο έως τις αρχές του 19ου αιώνα, βάσει των οποίων ο σπουδαστής μπορεί να αποκομίσει μια εμπεριστατωμένη εικόνα για τη αργή εξέλιξη της γραφής μέχρι τη Νέα Μέθοδο.

8. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Β΄): Η οκτώηχος στο Παλαιό Σύστημα

Το όγδοο κεφάλαιο (σ. 401-471) εστιάζει στο τροπικό σύστημα της Βυζαντινής Μουσικής στην Παλαιά Μέθοδο. Έπειτα από μια σύντομη αναφορά στις αρχαιοελληνικές αρμονίες και στους μεγάλους συστηματοποιούς του τροπικού συστήματος στο Βυζάντιο και Μεταβυζάντιο (Αγ. Ιωάννης Δαμασκηνός, Αγ. Ιωάννης Κουκουζέλης, Τρεις Διδάσκαλοι), η προσοχή του αναγνώστου στρέφεται προς τις θεωρητικές βάσεις των οκτώ ήχων, τις μαρτυρίες και τα αντίστοιχά τους ηχήματα-απηχήματα (βλ. ιδιαίτερα την εικόνα 8.11 και τον πίνακα 8.4. του εγχειριδίου).

Διάφορες ασκήσεις μέσα στο κεφάλαιο αλλά και στο τέλος του φροντίζουν για την πολύπλευρη εξάσκηση πάνω στο θέμα των μαρτυριών και των απηχημάτων, καθώς η καλή εκμάθηση αυτών αποτελεί τη βάση για την περαιτέρω μελέτη των κομματιών σε μεσοβυζαντινή σημειογραφία.

Στο τέλος του κεφαλαίου γίνεται αναφορά στην εξέλιξη του μουσικοθεωρητικού στοχασμού σχετικά με την οκταηχία, δείχνοντας βασικούς σταθμούς όπως την παλαιοβυζαντινή λίστα *μελωδημάτων* (Λαύρας Γ 67), τους τροχούς στον *Αγιοπολίτη*, το *Σύνθετο τροχό* του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη και το *Κανόνιο των οκτώ ήχων*, το *Δένδρο της παραλλαγής* και τα κανόνια του Ανωνύμου του χειρογράφου ΕΒΕ 968, όπου πλέον κάθε ήχος αποκτά ειδικό διάγραμμα με σαφή αναφορά στη δομή του. Κατά προέκταση, τα κανόνια του προαναφερθέντος Ανωνύμου τεκμηριώνουν καθαρά τις χρωματικές δομές στην οικογένεια του δευτέρου ήχου (β΄, πλ. β΄, νενανω).

9. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Γ΄): Μετροφωνία – Παραλλαγή – Μέλος, το διδακτικό τρίπτυχο του Παλαιού Συστήματος

Το ένατο κεφάλαιο (σ. 472-514) ασχολείται με τρεις έννοιες-κλειδιά για την κατανόηση του Παλαιού Συστήματος:

1. Η μετροφωνία αποτελούσε μια μέθοδο μέτρησης των διαστημάτων με μονάδα τη *φωνή* (διάστημα δευτέρας). Εφαρμοζόταν ως υπολογισμός της ποσότητας μεμονωμένων διαστημάτων, αλλά και σε επίπεδο μουσικών φράσεων και ολόκληρων κομματιών. Εκτελεστικά μπορούσε να πάρει τη μορφή της απόδοσης του διαστηματικού σκελετού ενός κομματιού, είτε με τα πηδήματα που παρουσίαζε το κομμάτι, είτε αποκλειστικά με βαθμηδόν κινήσεις. Στην τελευταία περίπτωση, προετοίμαζε την παραλλαγή του κομματιού.
2. Η παραλλαγή στο Παλαιό Σύστημα αποτελούσε ένα είδος *solmisatio – solfège*, με τη χρήση των λεγόμενων *πολυσύλλαβων φθόγγων* (μικρά ηχήματα – γνωριστικές φόρμουλες για κάθε ήχο): για τις μελωδικές βαθμίδες σε ανοδική σειρά τα ηχήματα ήταν των κυρίων ήχων (*ανανες*, *νεανες*, *νανα*, *αγια*), ενώ για τους φθόγγους σε καθοδική σειρά ήταν τα ηχήματα των πλαγίων ήχων (*ααvες*, *νεεανες*, *ανεανες*, *νεαγιε*).

3. Το μέλος, δηλαδή το ηχητικό αποτέλεσμα, ήταν ο στόχος της όλης εκπαιδευτικής διαδικασίας. Η εκμάθησή του στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στην προφορική παράδοση, έχοντας ως αρωγούς τα μεγάλα σημάδια και την τέχνη της χειρονομίας και της μουσικής εξήγησης.

Ως παραδείγματα αναφέρονται δύο μέθοδοι μετροφωνίας και παραλλαγής από την Προθεωρία της Παπαδικής: *Χορός τετραδεκαπύρσευτος*, σε ήχο α΄, και *Θεολόγε παρθένε*, σε ήχο β΄, όπου η παραλλαγή μεν είναι διατονική, σύμφωνα με το σύστημα του τροχού, το δε μέλος είναι χρωματικό. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να ερμηνευτεί με βάση το αντιθετικό εννοιολογικό ζεύγος *από παραλλαγής – από μέλους*, το οποίο χρησιμοποιούν διάφοροι θεωρητικοί, όπως ο Μανουήλ Χρυσάφης ο Παλαιός και ο Ανώνυμος του χειρογράφου ΕΒΕ 968 (βλ. σ. 489 του εγχειριδίου).

10. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Δ΄): Χειρονομία, Μεγάλα σημάδια, Θέσεις

Προτελευταίο σταθμό του βιβλίου αποτελεί το κεφάλαιο 10 (σ. 515-574), το οποίο πραγματεύεται ζητήματα που αφορούν την τέχνη της διεύθυνσης χορού, με τα αντίστοιχα μεγάλα σημάδια χειρονομίας, και τη μέθοδο σημαδιών του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη, γνωστή ως *Μέγα Ίσον*.

Εξετάζονται οι ρόλοι της χειρονομίας κατά τους παλαιούς θεωρητικούς (βοηθητικός ρόλος, δεικτικός, συντονιστικός, προσδιοριστικός της μουσικής ορθογραφίας), καθώς και διάφορες αλληγορικές ερμηνείες της κινησιολογίας (π.χ. η χειρονομία του ίσου γίνεται με τρία δάχτυλα ενωμένα κατά τον τύπο της Αγίας Τριάδας: Μιχαήλ Βλεμύδης, 13ος αι.).

Έπειτα εξετάζονται οι – ως επί το πλείστον – ετυμολογικές ερμηνείες των ονομάτων των μεγάλων σημαδιών από τον Γαβριήλ Ιερομόναχο (15ος αι.).

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τη μελέτη της έννοιας της *θέσεως* (μελωδικής φόρμουλας) στους βυζαντινούς θεωρητικούς και με ασκήσεις μεταγραμματισμού και μεταγραφής από το *Μέγα Ίσον*. Για τις μεταγραφές (μεταφορά συμβόλων από τη Νέα Μέθοδο στο πεντάγραμμο, με τη βοήθεια της προφορικής παράδοσης), ο αναγνώστης μπορεί να συμβουλευθεί και το Παράρτημα 3 του εγχειριδίου.

Επιπλέον, ο σπουδαστής εισάγεται στη συνδυαστική μελέτη σχημάτων – ονομάτων – μουσικής σημασίας των επιμέρους σημαδιών του Παλαιού Συστήματος, με τη βοήθεια του συνοπτικού πίνακα 10.3 (σ. 553-541: περιέχει μεγάλα σημάδια από την παλαιοβυζαντινή σημειογραφία μέχρι και τη Νέα Μέθοδο), σε συνδυασμό με το *Γλωσσάριο με ονόματα σημαδιών και θέσεων σε βυζαντινούς, μεταβυζαντινούς και νεότερους θεωρητικούς* (Παράρτημα 1) και τον *Κατάλογο θέσεων του Παλαιού Συστήματος* (Παράρτημα 2).

11. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Ε΄): Μουσική εξήγηση

Στο 11ο και τελευταίο κεφάλαιο (σ. 575-662) προσεγγίζεται η μουσική εξήγηση ως τέχνη και ως τεχνική. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνεται μία τυπολογία της εξήγησης και μία τυπολογία των αντιπαραβολών. Ακολουθούν σημαντικά στοιχεία και παραδείγματα χειρογράφων από τις απαρχές της θεωρητικοποίησης της εξήγησης και τις πρώιμες σλαβονικές σημειογραφίες σε πεντάγραμμο. Έπεται πλήθος παραδειγμάτων και ασκήσεων επί της παλαιογραφίας, με χρήση πολυμέσων και διαδραστικών αντικειμένων. Εν τέλει, υπάρχει, όπως σε όλα τα κεφάλαια, κλασική και σύγχρονη, ελληνική και διεθνής βιβλιογραφία.

Στην τυπολογία των αντιπαραβολών διακρίνονται διάφοροι τύποι αντιπαραβολής με δύο κύρια κριτήρια: α) τη σειρά των πηγών και β) την πληρότητα καταχώρησης των πηγών με θετική ή αρνητική ή μεικτή αντιπαραβολή.

Στις απαρχές της θεωρητικοποίησης της εξήγησης περιλαμβάνεται το αυτόγραφο του Ακακίου Χαλκεοπούλου (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος 917), από τις αρχές του 16ου αιώνος, όπου αναφέρονται για πρώτη φορά οι λέξεις: *ἐξήγησις*, *θέσεις ὁλόγραφες* και *ἀπορροὲς ἐξηγημένες*.

Στις απαρχές της καταγραφής εξηγήσεων στις πρακτικές πηγές συγκαταλέγεται το νεκρώσιμο Τρισάγιο, το λεγόμενο *ἀθηναΐϊκον*, όπως επισημαίνει και ο κ. Γρ. Στάθης, το οποίο κατά το χειρόγραφο Ιβήρων 1250 ψάλλεται *ἀργόν*. Ο γραφέας Μπαλάσιος ο Ιερεύς σημειώνει χαρακτηριστικά, στο φ. 212α: «τὸ αὐτὸ ἐξηγήθη παρ' ἐμοῦ ἤχος πλ. β΄ νενανω».

Στις πρώιμες πηγές σλαβικής σημειογραφίας σε πεντάγραμμο περιλαμβάνεται έγχρωμη η «παλαιότερη χρονολογημένη καταγραφὴ ἑλληνικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους» (κατά τον κ. Ευστ. Μακρή), το *Πολίτικο Χερουβικό* σε ήχο γ΄, από το Ειρμολόγιο του Supraśl του τέλους του 16ου αιώνος. Τονίζεται η σημασία των συγκεκριμένων σημειογραφιών, καθώς, κατά τον Γρηγόριο Στάθη, «οἱ ἐν λόγῳ μεταγραφὲς ἀφοροῦν στὴν οὐσία τῆς μουσικῆς, στὸ μελικὸ περιεχόμενο ποὺ παρασημαίνεται συνοπτικὰ μὲ τὰ σημάδια τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας» και, κατά τον Ευστάθιο Μακρή, «περιέχουν ακριβείς πληροφορίες σχετικά με τη μελωδική γραμμή και το ρυθμό των αντίστοιχων κομματιών» (βλ. σ. 580 του εγχειριδίου).

Ακολουθεί πλήθος αντιπαραβολών για διάφορα βυζαντινά μέλη από τα τρία γένη της μελοποιίας, με περισσότερες από εβδομήντα πηγές από τον 11ο έως το 20ό αιώνα. Τις αντιπαραβολές πλαισιώνουν μεταγραμματισμοί και μεταγραφές στο πεντάγραμμο, καθώς και αναγωγικές αναλύσεις του φαινομένου της εξήγησης, που σχετίζονται με τους δομικούς φθόγγους και το περίγραμμα του μέλους, καθώς και τη διάρκεια των αδόμενων συλλαβών και την έκταση της εξήγησης σε κάθε συλλαβή.

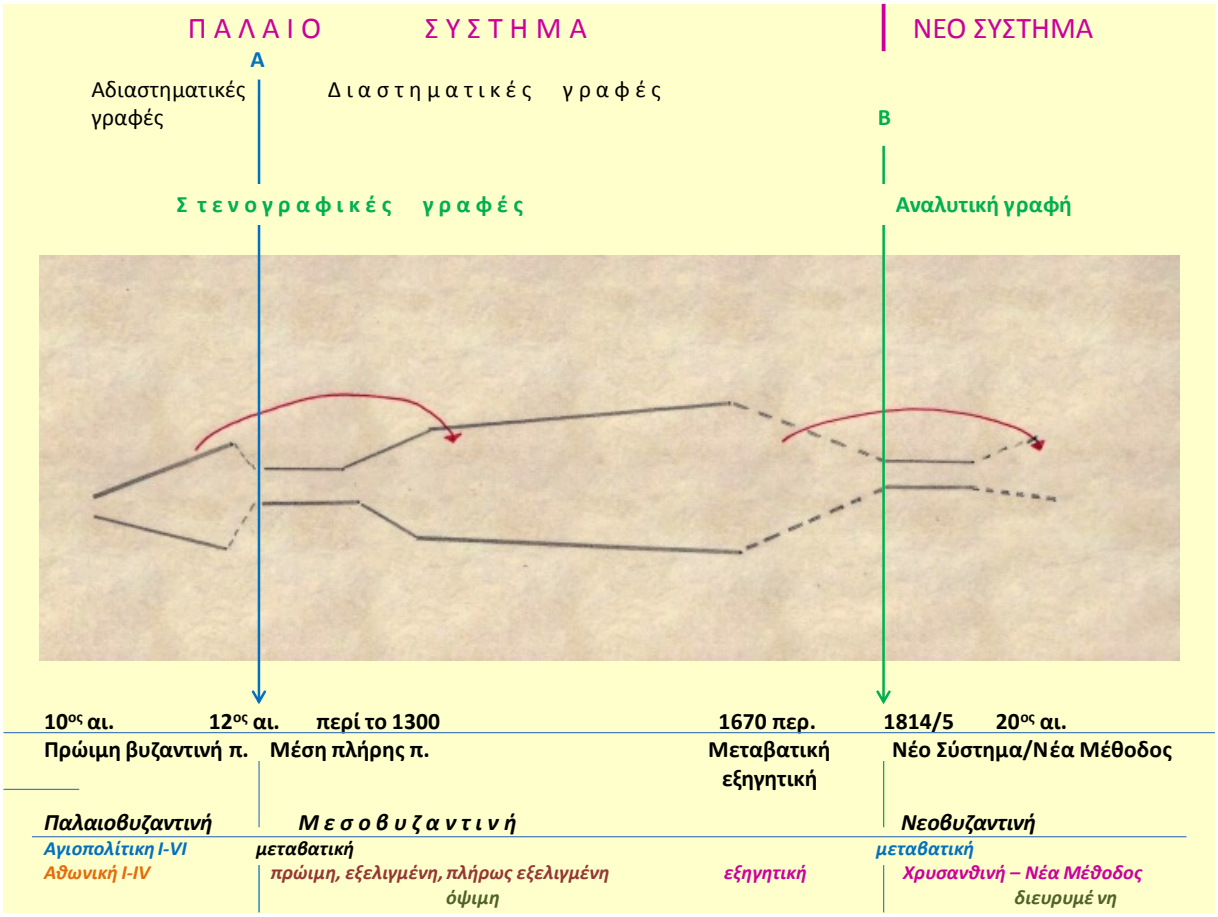
Παρακάτω, τα κριτήρια αξιολόγησης ενσωματώνουν ακόμη οκτώ μέλη με αντιπαραβολές, συμπεριλαμβανομένων και ασκήσεων με καλοφωνικά μέλη, καθώς και την ενότητα: «Πέτρος ο Πελοποννήσιος, ο Beethoven της Βυζαντινής Μουσικής».

12. Επίλογος

Η Παλαιογραφία είναι υπόθεση ζωής για έναν μελετητή. Το παρόν εγχειρίδιο δεν προσφέρει παρά μόνο μια εισαγωγή στον τομέα αυτό. Η προσέγγιση είναι κάθετη, τρόπον τινά: τα κεφάλαια διαδέχονται το ένα το άλλο στη διδασκαλία σε γρήγορο ρυθμό και ο φοιτητής έρχεται αντιμέτωπος με πολλές πληροφορίες σε σύντομο χρονικό διάστημα. Για να κατασταλάξουν όμως οι πληροφορίες αυτές μέσα του και να γίνουν κτήμα του σπουδαστή, αυτός καλείται να προσθέσει, μέσα από την προσωπική του μελέτη, και έναν «οριζόντιο άξονα»: να εξασκηθεί, δηλαδή, με *υπομονή, επιμονή και ενθουσιασμό*, όπως συνιστούσε ο Κωνσταντίνος Φλώρος, σε κάθε στάδιο της σημειογραφίας, με πολλές ασκήσεις – πάντα συνοδευόμενες από ψάλσιμο – μέχρι που θα αποκτήσει εμπειρία και θα μπορέσει να βαδίζει με ασφάλεια στις ασκήσεις ταύτισης σημειογραφιών, αντιπαραβολών, μεταγραμματισμών και μεταγραφών.

Με τη σειρά της, η γνώση της παλαιογραφίας ανοίγει στο μελετητή νέους ορίζοντες για τη μουσικολογική μελέτη: ιστορική, συστηματική, εκδοτική, εφαρμοσμένη.

Η ενασχόληση με τα παλαιά χειρόγραφα φανερώνει, επιπλέον, ότι η βυζαντινή παρασημαντική δεν είναι στάσιμη, αλλά βρίσκεται εδώ και πάνω από χίλια χρόνια σε συνεχόμενη, αργή κίνηση, όπως και η μουσική την οποία κωδικοποιεί: βλ. Εικόνα 2.

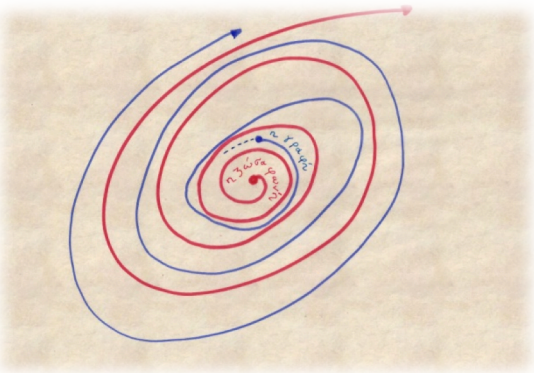


Εικόνα 2: Σκίτσο με την εξέλιξη της βυζαντινής παρασημαντικής από το 10ο αιώνα έως σήμερα. Προβάλλονται οι δύο αλλαγές παραδείγματος στη λειτουργία της γραφής (A: από αδιαστηματική σε διαστηματική, και B: από στενογραφική διάφορων επιπέδων σε αναλυτική). Κάτω αναφέρονται οι ορολογίες που χρησιμοποιούνται στο εγχειρίδιο[6]

Με τη ζώσα φωνή, την προφορική παράδοση, η βυζαντινή παρασημαντική βρίσκεται σε μια δυναμική, διαλεκτική σχέση. Στη σχέση αυτή, η προφορική παράδοση προηγείται: βλ. την Εικόνα 3 και, συνειρμικά, την Εικόνα 4. Μαζί, γραπτή και προφορική παράδοση, μας ταξιδεύουν στο χθες και το αύριο μιας μεγάλης μουσικής παράδοσης, η οποία έχει ως κύριο στόχο την εναρμόνιση του προσώπου με τον εαυτό του, τους συνανθρώπους και το Θεό.[7]

[6] Η ορολογία στη σειρά κάτω από τις χρονολογίες προέρχεται από τις μελέτες του Γρηγορίου Στάθη. Η ορολογία που αναφέρεται συμπληρωματικά στην κάτω σειρά στηρίζεται σε πολλαπλές μελέτες της ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας. Για περισσότερα στοιχεία, πρβλ. τις σ. 53-59 του εγχειριδίου και την αντίστοιχη σημείωση τέλους (cxxi, σ. 74), καθώς και τη βιβλιογραφία των κεφαλαίων 5-11.

[7] Πρβλ. Άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, *Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας*, Είσαγωγή, Κείμενο, Μεταφράσεις, Σχόλια Π. Κ. Χρήστου, *Φιλοκαλία*, τ. 3, Πατερικαὶ Ἐκδόσεις «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς», Θεσσαλονίκη 1986, κεφ. 3, παρ. 5, σ. 376-377: «Ὅταν λοιπὸν ἡ ὑμνολογία, ὡς περιεκτικὴ τῶν πανιέρων πραγμάτων, διαθέση τὶς ψυχικές μας ἕξεις ἁρμονικὰ πρὸς ἐκεῖνα ποὺ θὰ ἱερουργηθοῦν λίγο ἀργότερα *καὶ μὲ τὴν ὁμοφωνία τῶν θείων ὠδῶν ἐπιβάλη τὴν ὁμοιοφροσύνη μας πρὸς τὰ θεῖα, πρὸς τοὺς ἑαυτούς μας καὶ πρὸς ἀλλήλους*, σὰν ἐνιαία καὶ ὁμόλογη χορωδία ἱερῶν ἀνδρῶν, τότε τὰ περιλαμβανόμενα στὴ νοερὴ ὑμνολογία τῶν ψαλμῶν κάπως συντετμημένα καὶ συνεσκιασμένα διευρύνονται μὲ τὰ ἱερώτατα ἀναγνώσματα τῶν ἁγιογραφικῶν κειμένων ποὺ περιέχουν περισσότερες καὶ σαφέστερες εἰκόνες καὶ διδαχές». Βλ. και Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2nd ed., Clarendon Press, Oxford 1962, σ. 58.





Εικόνες 3-4: Αριστερά: Σχέδιο που αναπαριστά τη δυναμική σχέση της προφορικής και της γραπτής παράδοσης στη Βυζαντινή Μουσική – Δεξιά: Ο Γαλαξίας Whirlpool, με τα μπράτσα του σε μορφή λογαριθμικής σπείρας[8]

[8] Πηγή εικόνας: https://en.wikipedia.org/wiki/Logarithmic_spiral#/media/File:Messier51_sRGB.jpg (30.5.2017), NASA and European Space Agency – http://antwrp.gsfc.nasa.gov/apod/ap050428.html (30.5.2017). Πρβλ. επίσης: Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, β΄ έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002, σ. 397 και 1632.

Η επίδραση του έργου του Πέτρου του Βυζαντίου († 1808) στην διαμόρφωση της Νέας Μεθόδου της Ψαλτικής (1814 κ.ε.)

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

Εισαγωγικά

Ο δομέστικος (περ. 1770/71-1789), λαμπαδάριος (1789-1800) και τελικά πρωτοψάλτης (1800-1805) της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Πέτρος ο Βυζάντιος, καταγόμενος «εκ του Καταστένου της Κωνσταντινουπόλεως, Νεοχωρίτης»,[1] αποτελεί μια εξαιρετικά ιδιαίτερη περίπτωση ταλαντούχου και παραγωγικού μουσικού στα τέλη του 18ου και στα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη ο οποίος ενώνει δύο εποχές στην εξέλιξη της ψαλτικής σημειογραφίας και στην ερμηνεία του ψαλτικού ρεπερτορίου, διαμορφώνοντας αποφασιστικά την δεύτερη. Με την δράση του ο Πέτρος ο Βυζάντιος γεφυρώνει την απόσταση μεταξύ τού αναγεννησιακού μουσικού έργου του δασκάλου του Πέτρου λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου (ο οποίος απεβίωσε νέος, στα 1777-78) και των άμεσα ή έμμεσα μαθητών του, των Τριών Διδασκάλων (Χρυσάνθου, Γρηγορίου και Χουρμουζίου), οι οποίοι λίγο μετά τον θάνατό του στα 1808, διαμόρφωσαν, καθιέρωσαν και δίδαξαν την Νέα Μέθοδο της εκκλησιαστικής μουσικής, όσον αφορά στην πράξη και στην θεωρία της.

Δεν επιφυλάσσει συχνά η ιστορία και η εξέλιξη των τεχνών τέτοιους ρόλους, ούτε βέβαια τους επιφυλάσσει σε πολλά άτομα. Ο Βυζάντιος, είτε το συνειδητοποιούσε τότε, είτε όχι, απεδείχθη ότι ήταν ο πολύτιμος κρίκος μιας αλυσίδας ασματικής παράδοσης και μιας μεταρρυθμιστικής διαδικασίας εκείνα τα χρόνια, ένας κρίκος χάρη στον οποίο σε μεγάλο βαθμό τελεσφόρησε το εγχείρημα της αναλύσεως της ψαλτικής σημειογραφίας, στο επίπεδο της κατά φθόγγο καταγραφής ή σύνθεσης και τελικά ψαλμώδησης των μελών.

Για την διατύπωση αυτής της θέσης, δεν βασίζομαι γενικά σε όλες τις πτυχές της δραστηριότητας του Πέτρου του Βυζαντίου (πτυχές οι οποίες θα παρουσιαστούν σε μια ειδική και εκτενή επίτομη μονογραφία, την οποία ετοιμάζω τα δύο τελευταία χρόνια), αλλά [βασίζομαι] κυρίως σε κάποιες από αυτές. Έτσι, αν και ο ίδιος ήταν εξαιρετικός συνθέτης-μελοποιός, αν και ήταν οπωσδήποτε και φωνητικά προικισμένος και ερμηνευτικά ταλαντούχος ώστε να αξιωθεί να ευδοκιμήσει σε όλα τα στάδια της απαιτητικής ιεροψαλτικής διακονίας στον Πατριαρχικό ναό, αν και ήταν θαυμάσιος καλλιτέχνης και πρόδηλα συγκροτημένος και ως κωδικογράφος, ώστε σήμερα η έρευνά μου να έχει εντοπίσει πάνω από 45 μεγάλα ή μικρότερα εξαιρετικά σημαντικά χειρόγραφά του, αν και διακρίθηκε και στον τομέα της σύνθεσης και συστηματικής

[1] Χειρόγραφο Καρά 149, γραφέας ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας, έτος 1835. Για μια πρώτη δημοσίευση για τα χειρόγραφα της συλλογής Σίμ. Καρά (για τα οποία είναι ήδη έτοιμος και θα κυκλοφορηθεί ημέτερος αναλυτικός κατάλογος) βλ. Emmanouil Giannopoulos St., "A legendary collection of Greek Manuscripts. First approach to Simon Karas' archives", *The legacy of Bernard Montfaucon: Three Hundred Years of Studies on Greek Handwriting. Proceedings of the Seventh International Colloquium of Greek Palaeography* (Madrid-Samalanga, 15-20 September 2008). Edited by Antonio Bravo García and Inmaculada Pérez Martin with the assistance of Juan Signes Codoñer [*Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia.Volume 31 A*, pp. 403-423. The abstract: *Volume 31 B*, p. 620], 2010, αλλά και την επανέκδοση του ίδιου κειμένου με πολλές προσθήκες: Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και μέλος στη λατρεία της ορθόδοξης εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 217-238.

καταγραφής εξωτερικών μελών,[2] εν τούτοις αυτό το οποίο μας ενδιαφέρει μέσα στα πλαίσια του υπό διαπραγμάτευση θέματος, είναι η διδασκαλία του (σε οργανωμένη σχολή ή κατ᾽ ιδίαν) και, κυρίως, η εξηγητική του δραστηριότητα.

Στο παρελθόν υπήρξαν σποραδικές αναφορές στο εν γένει έργο του, σε καμιά όμως περίπτωση δεν έχουμε μια συστηματική ενασχόληση με αυτό, ούτε δομημένη καταγραφή του με βάση τους αυτόγραφους κώδικές του ή κώδικες άλλων οι οποίοι αντέγραφαν τα ψαλτικά γραπτά του. Το ίδιο ισχύει και ειδικότερα για τις εξηγήσεις παλαιών μελών σε αναλυτικότερη σημειογραφία τις οποίες πραγματοποίησε. Οι εξηγήσεις αυτές, σε συνδυασμό με την διδασκαλία και την ασματική πράξη του Βυζαντίου, απετέλεσαν το κύριο υλικό στο οποίο βασίστηκαν οι Τρεις Δάσκαλοι (πρωτίστως μάλιστα ο Γρηγόριος) ώστε, όχι μόνο να προχωρήσουν στην τελική επεξεργασία της Νέας Μεθόδου, αλλά και να μεταγράψουν τα παλαιότερα μέλη σε αυτήν.

Οι εξηγήσεις του Πέτρου του Βυζαντίου

Ο Πέτρος Βυζάντιος «εξήγησε πολλά εκ των παλαιών»,[3] καθώς, «ούτος ο Πέτρος μετά τον διδάσκαλόν του Πέτρον τον Λακεδαίμονα μόνος ηδύνατο να εξηγή και να γράφη κατ᾽ εκείνον οπωσούν. Όθεν τα υπ᾽ αυτού εξηγούμενα ημφιβάλλοντο, πότερον, υπ᾽ αυτού εξηγήθησαν, ή υπό του διδασκάλου του. Διά τούτο όλοι οι μαθηταί τα μεν παλαιά μαθήματα εδιδάσκοντο και υπό του Ιακώβου [πρωτοψάλτου του Πελοποννησίου, †23-4-1800] και υπό του Πέτρου· τα δε νέα υπό του Πέτρου μόνον. Ούτος υπεσχέθη να εξηγήση όλα τα παλαιά μαθήματα της εκκλησιαστικής μουσικής, και να τα εκδώση, εάν εύρισκεν ανταμείπτας των κόπων του. Με όλον τούτον αι εξηγήσεις του δεν έμειναν εις κενόν· αλλ᾽ έλαβον την φροντίδα οι έφοροι της ημετέρας σχολής, και ηγόρασαν όλα του τα βιβλία, τας εξηγήσεις και τα σημειώματα, διά να είναι εις χρήσιν αυτής της σχολής».[4]

Μέσα από αυτήν την περιγραφή τού μαθητή του Χρυσάνθου στο Θεωρητικόν Μέγα, προβάλλει σε εμάς πρωτογενώς η μορφή του Πέτρου στο πεδίο το οποίο εξετάζουμε. Ήταν, λοιπόν, ο μόνος εκείνη την εποχή που μπορούσε να εξηγεί (να καταγράφει δηλαδή σε αναλυτική μουσική σημειογραφία) τα παλαιότερα μέλη, είχε την διάθεση να καταπιαστεί ολοκληρωτικά με αυτή την εργασία αν υπήρχε η κατάλληλη αμοιβή ώστε να διευκολυνθεί και στην προσωπική του ζωή, και τέλος, τα κατάλοιπά του συγκεντρώθηκαν ως πολύτιμα γραπτά στην σχολή της Νέας Μεθόδου η οποία λειτούργησε από το 1815 κ.ε. Όπως μας πληροφορεί μάλιστα ο ίδιος ο Χρύσανθος στο πρωτόλειο ατελές χειρόγραφο του Μεγάλου Θεωρητικού του, η αγορά αυτών των γραπτών του Βυζαντίου για λογαριασμό της Σχολής έγινε στα 1816,[5] μια λεπτομέρεια που δεν ενσωματώθηκε στην έκδοση του έργου στα 1832. Πρόκειται για σημαντική πληροφορία, καθώς γνωρίζουμε ότι εκείνη ακριβώς την εποχή ξεκίνησαν από τον Χουρμούζιο και κυρίως από τον Γρηγόριο οι εξηγήσεις των βασικότερων μουσικών βιβλίων στην Νέα Μέθοδο, εξηγήσεις οι οποίες εμφανίστηκαν συστηματικότερα σε

[2] Κάποια από αυτά αναφέρονται στο βιβλίο του Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine music manuscripts as a source for Oriental secular music (15th to early 19th Century)*, 2012, υπάρχουν όμως και άλλα.

[3] *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής συνταχθέν μεν παρά Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, εκδοθέν δε υπό Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου διά φιλοτίμου συνδρομής των ομογενών*, Τεργέστη 1832 (και επανεκδόσεις), σ. XLI.

[4] *Θεωρητικόν Μέγα...*, [βλ. υποσ. 3] σ. LIV.

[5] Βλ. *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832. Κριτική έκδοση υπό Γεωργίου Ν. Κωνσταντίνου* (Βατοπαιδινή Μουσική Βίβλος. Μουσικολογικά Μελετήματα 1. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου), 2007, σ. 150-151.

χειρόγραφα από το 1817 κ.ε..

Αλλά και τα άλλα δύο σημεία της εξιστόρησης του Χρυσάνθου είναι σημαντικά: αφενός ότι οι εξηγήσεις του Πέτρου του Βυζαντίου ήταν ανάλογης πιστότητας με εκείνες του δασκάλου του, τόσο που συχνά συγχέονταν (σίγουρα πάντως και λόγω του ίδιου βαπτιστικού τους ονόματος), αφετέρου ότι ο ίδιος ήταν ειδήμων και των παλαιότερων και των νεώτερων μελών, τα οποία σίγουρα μπορούσε να τα προσεγγίζει και να τα διδάσκει ακριβέστερα από την αναλελυμένη από τον δάσκαλό του και από τον ίδιο ψαλτική σημειογραφία.

Ποιες είναι όμως αυτές οι εξηγήσεις του Βυζαντίου, οι οποίες έχουν πια εντοπιστεί σε μεγάλο βαθμό μέσα στα αυτόγραφά του ή και σε άλλους κώδικες; Επειδή το θέμα είναι σύνθετο και, όπως είδαμε, ήδη ελάχιστα χρόνια μετά τον θάνατό του (ή μάλλον και πολύ πριν από αυτόν) είχε δημιουργηθεί σύγχυση ακόμη και ανάμεσα στους μαθητές του, είναι σκόπιμο να απαριθμήσουμε αρχικά όσα μέλη δηλώνει ο ίδιος ότι έχει εξηγήσει και ακολούθως να προσπαθήσουμε να διαλευκάνουμε κάποια σκοτεινά σημεία.

Προοιμιακά αναφέρω ότι τα αυτόγραφα του Βυζαντίου σώζονται σήμερα στην Ελλάδα (Αθήνα: συλλογές Ψάχου, Σ. Καρά, Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος, και μία ιδιωτική βιβλιοθήκη· Άγιον Όρος: στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ιβήρων, Βατοπεδίου, Εσφιγμένου· Ζάκυνθος: συλλογή Γριτσάνη· Χίος: Α' Γυμνάσιο· Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο· Άνδρος: μονή Αγ. Νικολάου)· στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη Ιεροσολύμων· πιθανότατα ένα στην Άγκυρα· στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας· στην Βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι· και στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής: πανεπιστήμιο Princeton).

Με βάση αυτά τα προϊόντα του πνεύματός του και της γραφίδας του έχουμε τις εξής αυτόγραφες εξηγήσεις του (με αναφορά των χειρογράφων όπου σώζονται και, όταν είναι δυνατόν, με χρονολογική σειρά γραφής τους):

Φως ιλαρόν, ήχος δ' (Ψάχου 75/224 [έτος 1795] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Princeton Ms 3 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού»)·

Προκείμενα-δοχές του Εσπερινού (Ψάχου 74/223α -«εξηγήθησαν παρ᾽ εμού Πέτρου Βυζαντίου λαμπαδαρίου...»)·

Πασαπνοάριο του Ευαγγελίου του Όρθρου του Μανουήλ Γαζή, ήχος πλ. δ' (Ψάχου 75/224 [έτος 1795], Ψάχου 74/223α -«εξηγήθη παρ᾽ εμού [λαμπαδάριος]»)·

Εωθινά Ιωάννου Γλυκέος (Ψάχου 74/223α -«εξηγήθησαν παρ᾽ εμού Πέτρου Βυζαντίου λαμπαδαρίου...»)·[6]

Άνωθεν οι προφήται του Ιωάννου Παπαδόπουλου Κουκουζέλη, ήχος βαρύς (Ψάχου 73/223 [1784] -«εξηγήθη παρά του γραφέως», Ψάχου 75/224 [έτος 1795] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού λαμπαδαρίου», ΑΠΘ 57 [έτος 1796] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Λαύρας Μ 20 [περ. 1794-1800] -«παρ᾽ εμού Πέτρου λαμπαδαρίου», Καρά 55 [μετά το 1800] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Princeton Ms 3 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Καρά 57 -«εξηγήθη παρά του γραφέως», Αγ. Νικολάου Άνδρου 32)·

Δύναμις Ξένου Κορώνη, ήχος β' (Ψάχου 73/223 [έτος 1784] -«εξηγήθη παρά του γραφέως», Ψάχου φάκ. 4 τετράδιο 114 [έτος 1794] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Ψάχου 75/224 [έτος 1795] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», ΑΠΘ 57 [έτος 1796] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Λαύρας Μ 20 [περ. 1794-1800], Καρά 55 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ᾽ εμού», Princeton Ms 3 [μετά τον Απρίλιο του 1800], Καρά 57 -«εξηγήθη παρά του

[6] Όπως συμβαίνει και με αρκετές μελοποιήσεις του Πέτρου, έτσι και πριν από εξηγήσεις κάποιων παλαιότερων μελών ο ίδιος σημειώνει ότι τις πραγματοποίησε κατόπιν αιτήσεως. Συγκεκριμένα, η εξήγηση των Προκειμένων και των Εωθινών έγινε «δι᾽ αιτήσεως του πανιερωτάτου και θεοπροβλήτου μητροπολίτου Αγίου Γάνου και Χώρας, κυρίου κυρίου Κυρίλλου, εις μνημόσυνον της αυτού θεοπροβλήτου πανιερότητος, και κοινήν ωφέλειαν του γένους» (χφ. Ψάχου 74/223α).

γραφέως»)·

Τη υπερμάχω... του Ιωάννη Κλαδά, ήχος πλ. δ' (Ψάχου 75/224 [έτος 1795] -«εξηγήθη παρ' εμού Πέτρου λαμπαδαρίου ... του Βυζαντίου», ΑΠΘ 57 [έτος 1796] -«εξηγήθη παρ' εμού», Λαύρας Μ 20 [περ. 1794-1800], Καρά 55 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ' εμού πρωτοψάλτου...», Princeton Ms 3 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ' εμού»)·

Κοινωνικό Προηγιασμένης *Γεύσασθε και ίδετε*, Ιωάννου Κλαδά (χφ. Χίου-«εξηγημένον», χωρίς να λέει καθαρά αν είναι εξηγημένο από τον ίδιο, αλλά θεωρώ ότι αναμφίβολα είναι)·

Κράτημα στο *Αναστάσεως ημέρα* του Μανουήλ Χρυσάφη, ήχος α' (Ψάχου 73/223 [1784] -«εξηγήθη παρά του γραφέως», Ψάχου 75/224 [έτος 1795] -«εξηγήθη παρ' εμού Πέτρου», ΑΠΘ 57 [έτος 1796] -«εξηγήθη παρ' εμού», Λαύρας Μ 20 [περ. 1794-1800] -«εξηγήθη και τούτο παρ' εμού», Καρά 55 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ' εμού Πέτρου πρωτοψάλτου δι' αιτήσεως τινών μαθητών», Princeton Ms 3 [μετά τον Απρίλιο του 1800] -«εξηγήθη παρ' εμού», Αγ. Νικολάου Άνδρου)·

Μεγάλες Ώρες Χριστουγέννων, Θεοφανείων, Μ. Παρασκευής (Ψάχου 74/223α-«αρχή σύν Θεώ και των Ωρών της κατά σάρκα Γεννήσεως ... εξηγηθέντων ομοίως» [μετά την εξήγηση του μέλους του Ιωάννου Γλυκέος στα ένδεκα εωθινά δοξαστικά])·

Εξήγηση του Καλοφωνικού Ειρμολογίου «κατά την παράδοση των ημετέρων μουσικολογιωτάτων διδασκάλων παρ' εμού Πέτρου πρωτοψάλτου...» (Ψάχου φάκελος 4-τετράδιο 105 [σώζονται μόνο 9 φύλλα]).

Αμφιβολίες της πατρότητας μερικών εξηγήσεων

Στις παραπάνω περιπτώσεις εξηγήσεων για τις οποίες ο ίδιος ο Βυζάντιος δηλώνει σαφώς ότι αποτελούν δική του εργασία, υπάρχουν κάποιες σκιές ή αμφιβολίες πατρότητας. Σε παλαιότερη εκτενή αναφορά για την εξήγηση του Δύναμις του Κορώνη είχα διαπιστώσει την ταυτότητα του μέλους με την αντίστοιχη εξήγηση του Πέτρου του Πελοποννησίου από παλαιότερα χειρόγραφα, και είχα εκφράσει τον προβληματισμό μου.[7] Η εξήγηση του Βυζαντίου υπάρχει ήδη σε αυτόγραφό του από τα 1784, ωστόσο, σε λίγο προγενέστερο χειρόγραφο του Δημητρίου Λώτου στα 1781-82 το ίδιο ακριβώς εξηγημένο μουσικό κείμενο αποδίδεται στον Πέτρο τον Πελοποννήσιο.[8] Φαίνεται ότι θα πρέπει να δεχτούμε ότι η συγκεκριμένη αλλά και άλλες εξηγήσεις του Βυζαντίου έγιναν όταν ήταν ακόμη δομέστικος (1770/71 κ.ε., ίσως και ζώντος δηλαδή του Πελοποννησίου ή αμέσως μετά τον θάνατό του, στα έτη 1778-1782), και εκ συγχύσεως αποδόθηκαν στον δάσκαλό του.

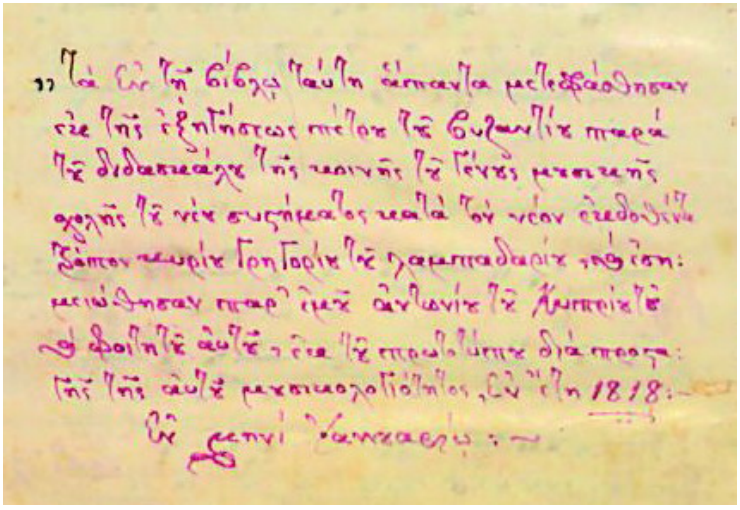
Υπάρχουν κάποιες ενδείξεις που υποστηρίζουν την θέση αυτή. Παρόμοια περίπτωση προβληματισμού αποτελεί το περίφημο μέλος *Άνωθεν οι προφήται* του Ιωάννου Κουκουζέλη, του οποίου η εξήγηση σε αναλυτικότερη μουσική σημειογραφία αποδίδεται επίσης πολλές φορές στον Πελοποννήσιο (και στον μνημονευθέντα κώδικα

[7] Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Η σύνθεση Δύναμις του Τρισαγίου ύμνου, του πρωτοψάλτη Ξένου Κορώνη. Από τον 14ο στον 21ο αιώνα». Εισήγηση στο διεθνές συνέδριο *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity* (Θεσσαλονίκη 6-10 Ιουνίου 2011). Δημοσιευμένη στα ηλεκτρονικά Πρακτικά του συνεδρίου: http://crossroads.mus.auth.gr/proceedings/ Πιο συγκεκριμένα: http://crossroads.mus.auth.gr/wp-content/uploads/2013/07/CROSSROADS_PROCEEDINGS.pdf στις σελίδες 963-984.

[8] Χφ. Ξηροποτάμου 330, φ. 222α (βλ. Γρηγορίου Στάθη Θ., *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους. Τόμος Α'*, (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας), Αθήνα 1975, σ. 196).

του Λώτου στα 1782),[9] την ίδια στιγμή που ακριβώς η ίδια υπάρχει σε αρκετά αυτόγραφα του Βυζαντίου (και σε εκείνο του έτους 1784) ως δική του εργασία. Όπως όμως μια σχετική επιγραφή χειρογράφου δηλώνει, το *Άνωθεν οι προφήται*: «εξηγήθη παρά κυρ Πέτρου δομεστίκου του Βυζαντίου»,[10] τοποθετώντας την εκπόνησή της (για τους ίδιους λόγους με το Δύναμις του Κορώνη) στα χρόνια προ του 1782.[11] Αν δεν θέλουμε λοιπόν να αποδώσουμε στον Πέτρο τον Βυζάντιο ψευδή δήλωση πατρότητος αυτών των μουσικών έργων, πρέπει να δεχτούμε ότι τα εκπόνησε τότε, και πολύ γρήγορα επήλθε σύγχυση και αποδόθηκαν από πολλούς στον Πελοποννήσιο.

Θα ήθελα όμως την παρούσα στιγμή να μην ασχοληθώ άλλο με την εξέταση και διερεύνηση παρόμοιων περιπτώσεων, ούτε καν να επεκταθώ σε εξηγήσεις οι οποίες ανθολογούνται από άλλους γραφείς και αποδίδονται (ορθά ή λανθασμένα) στον Πέτρο Βυζάντιο. Άλλωστε, ούτως ή άλλως, οι εξηγήσεις του Πέτρου του Βυζαντίου στις οποίες στηρίχτηκαν οι Τρεις είναι πολύ περισσότερες από όσες ο ίδιος δηλώνει (στα σωζόμενα ή έως τώρα εντοπισθέντα χειρόγραφά του) ότι εκπόνησε, αλλά και από όσες διασώζουν άλλοι μουσικοί κωδικογράφοι. Η απόδειξη για αυτό βρίσκεται στο αγιορείτικο χειρόγραφο Παντελεήμονος 934, όπου ο μαθητής του Γρηγορίου, Αντώνιος ο Κύπριος, αντιγράφοντας τις πρώτες εξηγήσεις του δασκάλου του στην Νέα Μέθοδο, δηλώνει (ίσως και λίγο υπερβολικά) ότι όλες αυτές βασίστηκαν σε προ της Νέας Μεθόδου εξηγήσεις του Πέτρου του Βυζαντίου.



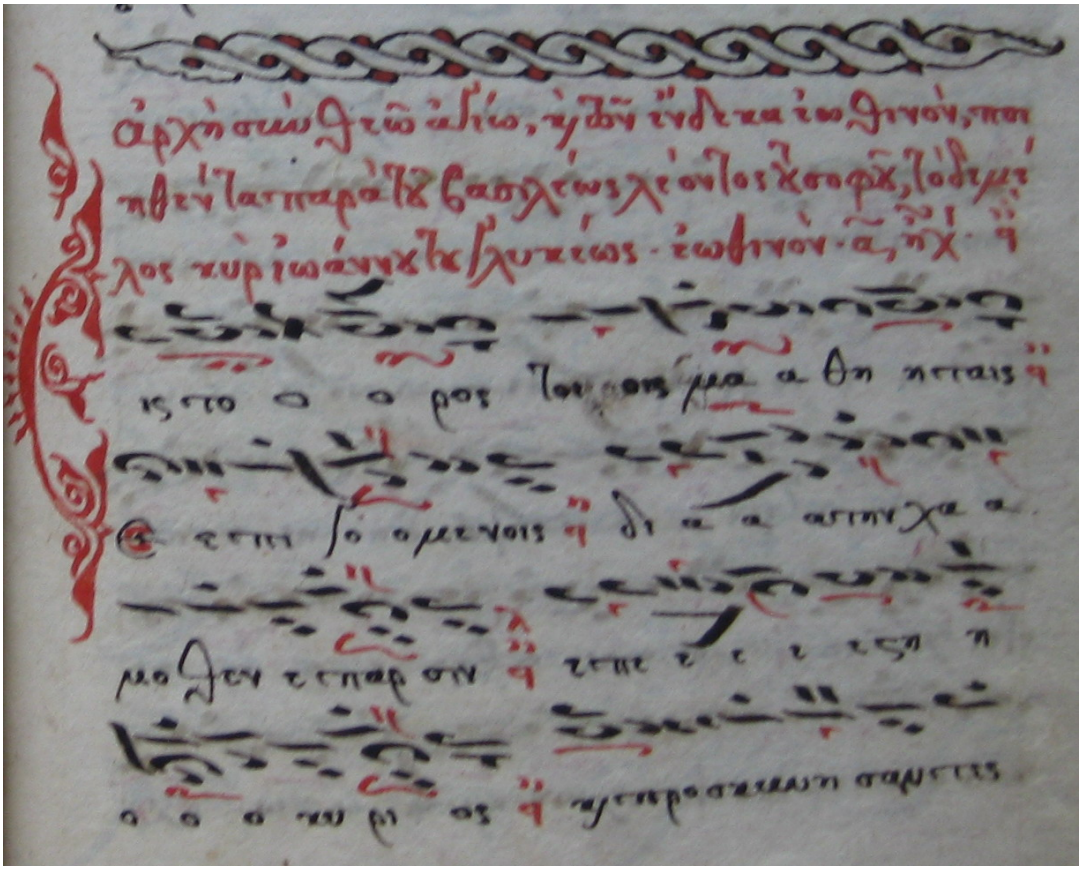
Η εξέταση όμως του κώδικα φανερώνει ότι τα μέλη που περιέχονται σε αυτόν δεν έχουν έως τώρα εντοπιστεί σε άλλα χειρόγραφα ως εξηγήσεις του Βυζαντίου. Θεωρώ ότι η απάντηση στην εύλογη απορία που δημιουργείται βρίσκεται εν πολλοίς στην αναφορά του Χρυσάνθου για «βιβλία, εξηγήσεις και σημειώματα» του Βυζαντίου τα οποία αγόρασαν το 1816 για λογαριασμό της Σχολής της Νέας Μεθόδου οι έφοροί της. Σε αυτά και σε άλλα γραπτά του Βυζαντίου τα οποία σήμερα λανθάνουν βασίστηκε ο Γρηγόριος για να εξηγήσει τα παλαιότερα μέλη στην Νέα Μέθοδο.

[9] Ξηροποτάμου 330, φ. 218α.
[10] Χφ. Καρά 86, φ. 232β.
[11] Ωστόσο, πρέπει να αναφερθεί ότι στο χφ. Ολυμπιώτισσας 206, φ. 155 (Ευάγγελου Σκουβαρά, *Ολυμπιώτισσα* (Ακαδημία Αθηνών. Κέντρο Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού), Αθήνα 1967, σ. 393) γράφτηκε ότι την εξήγηση αυτή την εκπόνησε «όντας λαμπαδάριος». Η ίδια πληροφορία δίδεται από τον Ματθαίο τον Βατοπεδινό στον κώδικα Βατοπεδίου 1289 (έτος 1802) τον οποίο μάλιστα δηλώνει ότι γράφει με βάση ιδιόχειρο του Βυζαντίου.

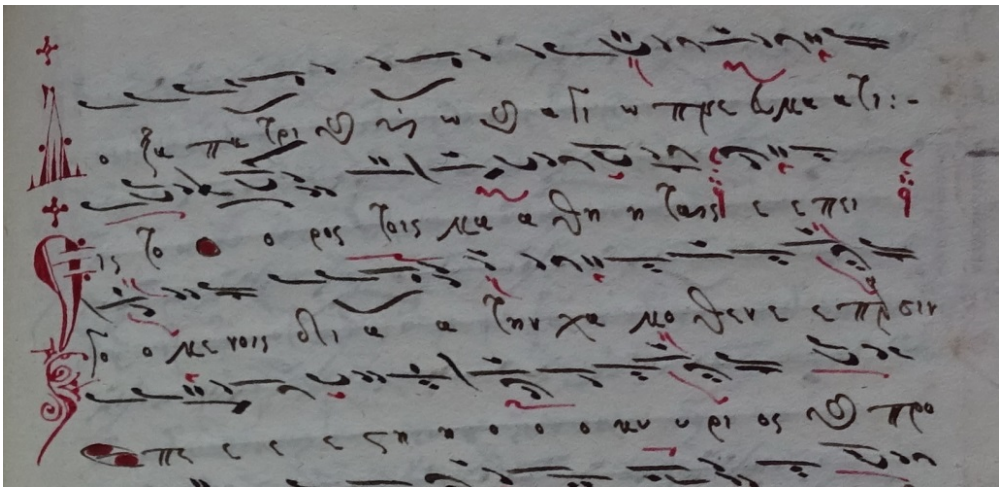
Εξέταση συγκεκριμένων εξηγήσεων

Αυτό στο οποίο θα επικεντρώσω τώρα την προσοχή μου είναι ακριβώς η σπουδαιότητα αυτής της εργασίας του Βυζαντίου για την διαμόρφωση της Νέας Μεθόδου, όπως προκύπτει μέσα από την εξέταση των εξηγήσεών του σε σύγκριση με την προγενέστερη μορφή μουσικής καταγραφής τους και με την τελική σημειογραφική μορφή τους στην Νέα Μέθοδο.

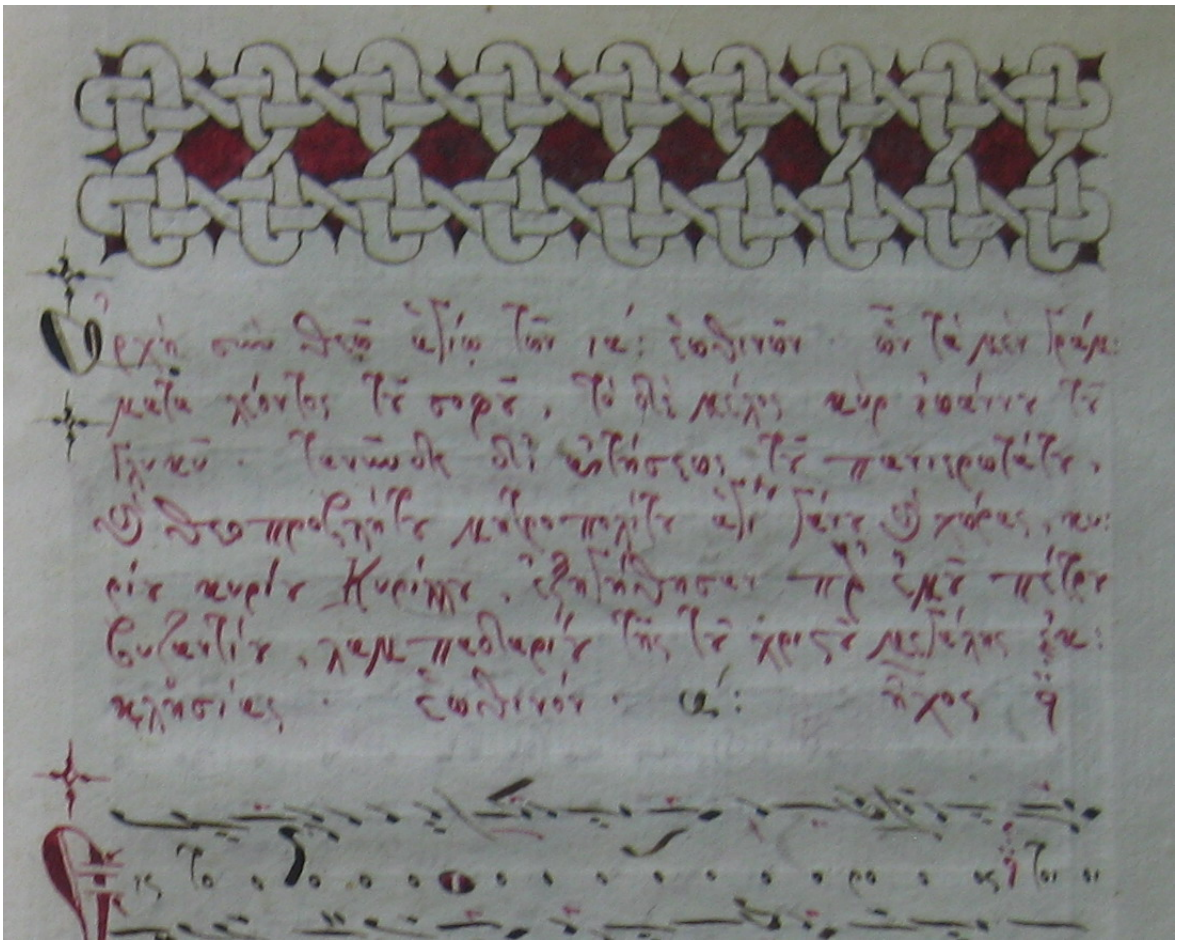
Όπως ήδη ανέφερα, ανάμεσα στις εξηγήσεις του Βυζαντίου είναι και τα ένδεκα αναστάσιμα ιδιόμελα εωθινά του Ιωάννου Γλυκέος. Υπάρχει βέβαια η πρωτότυπη καταγραφή των μελών αυτών, την αρχή της οποίας βλέπουμε στον κώδικα Καρά 22, αυτόγραφο Ευαγγελινού Σκοπελίτου (γ' τέταρτο ΙΗ' αιώνα).



Αλλά και ο Πέτρος ο Βυζάντιος έχει καταγράψει το μέλος τους στην παλαιότερη αυτή και επί αιώνες σταθερή μορφή σημειογραφίας, στα 1784, πριν ασχοληθεί με την εξήγησή τους (Ψάχου 73/223, φ. 59α κ.ε.).



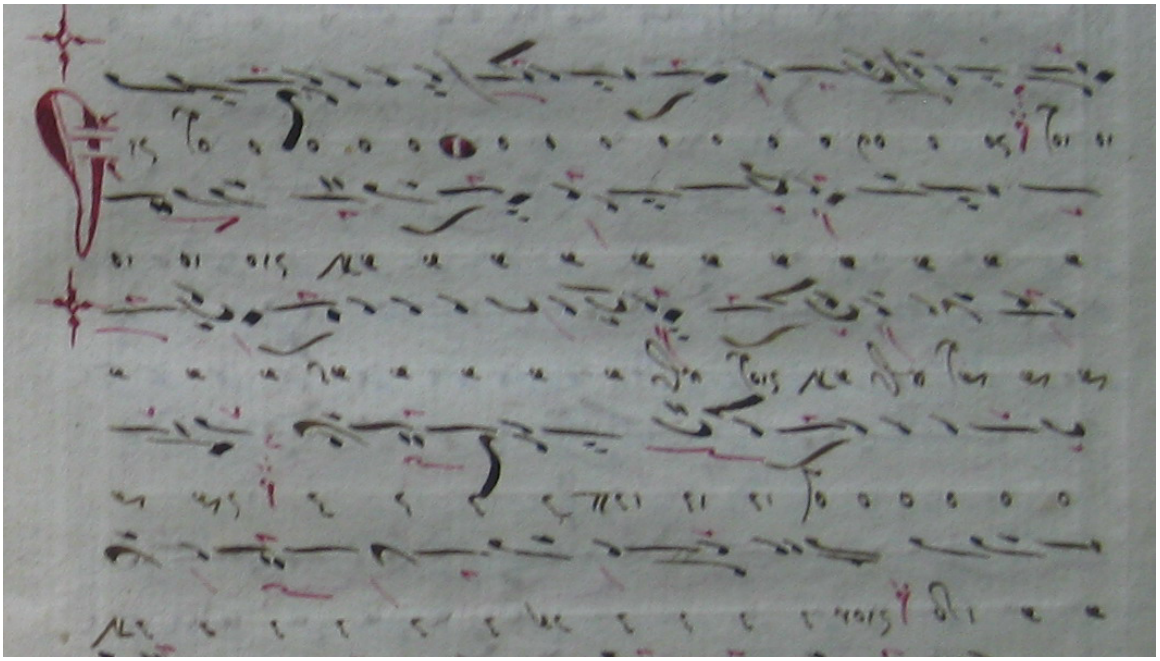
Ωστόσο, ο ίδιος προχώρησε αργότερα στην εξήγησή τους, η οποία σώζεται από το χέρι του στον κώδικα Ψάχου 74/223α από τα τέλη του 18ου αιώνος,[12]

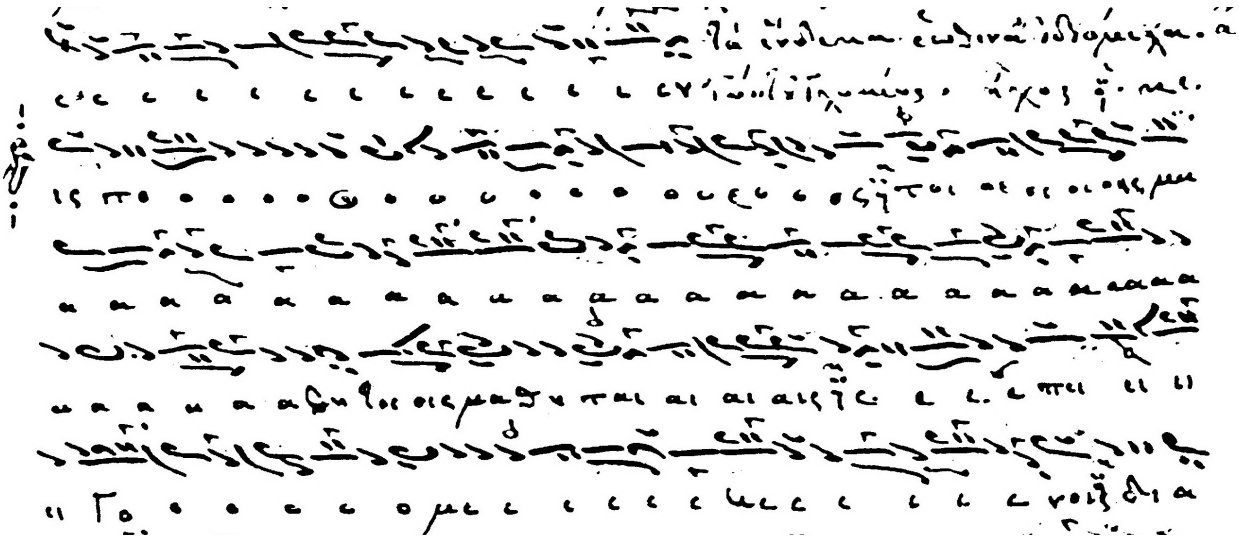


[12] Στο χφ. Παντελεήμονος 990 (και σε άλλους κώδικες) υπάρχει επίσης η εξήγηση του Πέτρου του Βυζαντίου γραμμένη από κάποιον μαθητή του, ίσως τον Γρηγόριο, περί το 1800 (βλ. Γρηγορίου Στάθη Θ., *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός των χειρογράφων κωδίκων βυζαντινής μουσικής των αποκειμένων εν ταις βιβλιοθήκαις των ιερών μονών και σκητών του Αγίου Όρους. Τόμος Β'*, (Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος-Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας), Αθήνα 1976, σ. 365-367).

ενδιάμεσα υπάρχει μια από τον μαθητή του, Απόστολο Κώνστα τον Χίο, «εκ στόματος Πέτρου Βυζαντίου»,[13] και τελικά υπάρχει εκείνη του Χουρμουζίου στην Νέα Μέθοδο στο χειρόγραφο ΕΒΕ-Μετοχίου Παναγίου Τάφου 704, φ. 215β κ.ε. (Β' τόμος Παπαδικής, γραμμένος μετά το 1818-19, καθώς ο Α' τόμος [χφ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 703] γράφτηκε στα 1818 και ο Γ' [χφ. ΕΒΕ-ΜΠΤ 705] στα 1829).[14]

Η σύγκριση των εξηγήσεων του Βυζαντίου με εκείνη στην Νέα Μέθοδο είναι αποκαλυπτική για το πόσο κοντά στην τελευταία είναι το έργο του πρωτοψάλτη. Βλέπουμε την αρχή του α' εωθινού σε α' ήχο από τα αυτόγραφα του Βυζαντίου και του Χουρμουζίου και ψάλλουμε, μετροφωνικά (σύμφωνα με τα δεδομένα προσέγγισης της παλαιότερης ψαλτικής σημειογραφίας), αλλά και μέλος από την εξήγηση του Χουρμουζίου.



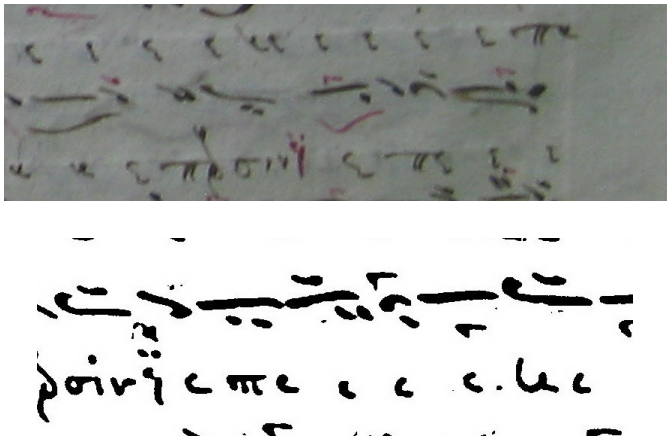


[13] Χφ. Μπενάκη 13, φ. 368α. Βλ. και χφ. Δοχειαρίου 384, φ. 85α (Γρηγορίου Στάθη Θ., *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος... Τόμος Α'*, Αθήνα 1975, σ. 547).

[14] Γρηγορίου Στάθη Θ., *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β' τόμος. Ο κατάλογος* [Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας], Αθήνα 2016, σ. 49-50.

Χωρίς καμιά υπερβολή πρόκειται για αναλυτικότατη καταγραφή του Βυζαντίου, η οποία μπορεί να ψαλεί και από τον σημερινό κάτοχο της Νέας Μεθόδου (και οικείο μάλιστα με την προφορική ασματική παράδοση), χωρίς πολλά προβλήματα. Η εκτύλιξη του μέλους στην αρχή, αλλά και στην συνέχεια της μελοποίησης (συνέχεια την οποία δεν παραθέτω για να μην υπερβώ τον καθορισμένο χρόνο και χώρο, αλλά είναι στην διάθεση κάθε ενδιαφερομένου) δείχνει την πλήρη εξήγηση των θέσεων από τον Βυζάντιο, ο οποίος τις καταγράφει με χαρακτήρες ποσότητος, τοποθετώντας λίγες άχρονες υποστάσεις για την λεπτομερέστερη έκφραση επιμέρους μουσικών γραμμών. Έτσι, βλέπουμε το τρομικόν, το ψηφιστόν, το ομαλόν, την παρακλητική, να χρησιμοποιούνται με λογική ανάλογη με τους νυν εν χρήσει χαρακτήρες ποιότητος.

Ο Χουρμούζιος στην εξήγησή του στην Νέα Μέθοδο ακολουθεί καταλεπτώς την καταγραφή του Βυζαντίου, κανονίζοντας βέβαια ακριβέστερα τους χρόνους και τις λεπτότερες μελωδικές κινήσεις, ενώ σε λίγα σημεία ομαλοποιεί τους τονισμούς της αναλυτικότατης εξήγησης του Βυζαντίου, όπως στην λέξη *επέστη*.



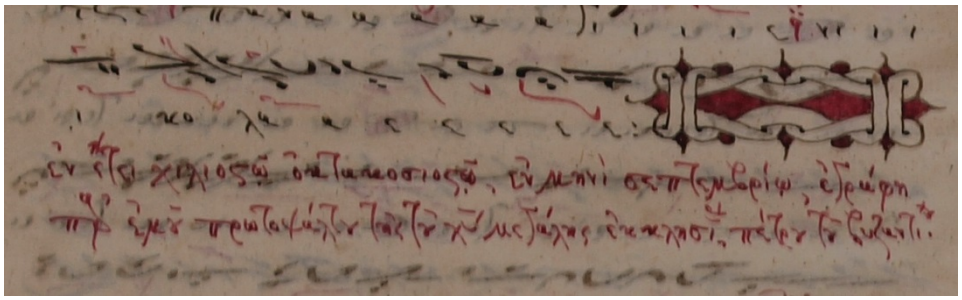
Η αναλυτικότερη εξέταση της εξήγησης των ένδεκα εωθινών του Γλυκέος από τον Βυζάντιο και των ίδιων μελών στην Νέα Μέθοδο από τον Χουρμούζιο, δείχνει ότι το πλήθος των χαρακτήρων ποσότητος με τους οποίους οι εξηγήσεις αποτυπώνονται είναι σχεδόν το ίδιο με εκείνο της Νέας Μεθόδου (βέβαια, λίγο μεγαλύτερο, καθώς οι θέσεις εξηγούνται ολόγραφα)· ακόμη και κάποιες λεπτότερες μελωδικές κινήσεις καταγράφονται ήδη από τον Βυζάντιο· οι εναλλαγές του μαλακού ή διόλου χρωματικού γένους παρασημαίνονται ξεκάθαρα, κ.ά.

Πρόκειται αναμφίβολα για μια εξήγηση του Βυζαντίου η οποία παρέδωσε έτοιμο το μέλος στους Τρεις. Με τον γενικότερο κατάλληλο θεωρητικό προσδιορισμό της Νέας Μεθόδου και ακολούθως την ρύθμιση στα μέλη των χρονικών αξιών, καθώς και την επιμέρους («μικροδομική» θα λέγαμε) σαφέστερη καταγραφή μικρών μελωδικών θέσεων προήλθε η εξήγηση στην νυν εν χρήσει σημειογραφία. Ειδικότερα για τον απαιτούμενο πληρέστερο προσδιορισμό των χρονικών αξιών στις σχεδόν πλήρως αναλυτικές εξηγήσεις του Πέτρου, είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του μαθητή του Χρυσάνθου που σώζεται μόνο στο πρωτόλειο χειρόγραφο του Θεωρητικού του: «και η εξήγησίς του ήθελεν είναι εντελής τω όντι, εάν μαζύ με το ακριβές της οξύτητος και της βαρύτητος της μελωδίας, το οποίον απέκτησε, εμάνθανε και την καταμέτρησιν του χρόνου την κατά τους μουσικούς».[15] Αυτή η διατύπωση απηχεί οπωσδήποτε τις συζητήσεις και διαπιστώσεις των συντελεστών της Νέας Μεθόδου εκείνα τα χρόνια,

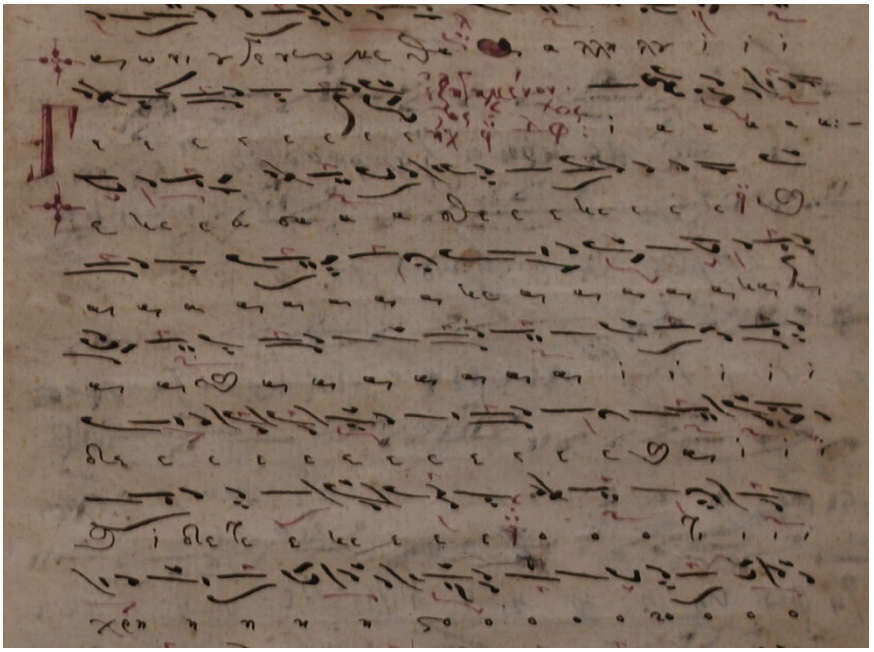
[15] *Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο...*, [βλ. υποσ. 5] σ. 150.

όπως δείχνει και την κατεύθυνση προς την οποία εργάστηκαν, βασιζόμενοι στα γραπτά του δασκάλου τους.

Ανάλογες με τις παραπάνω παρατηρήσεις στην εξήγηση του μέλους των εωθινών, μπορούν να γίνουν και για τις υπόλοιπες εξηγήσεις του Βυζαντίου. Και θα μπορούσαν ασφαλώς να παρατεθούν πολλοί παράλληλοι πίνακες για να δικαιολογήσουν και να τεκμηριώσουν περαιτέρω τα συμπεράσματα αυτά. Επί παραδείγματι, σε μία μοναδική καταγραφή του μέλους τού Ιωάννου Κλαδά *Γεύσασθε και ίδετε* υπό την επιγραφή «εξηγημένον» η οποία σώζεται σε χειρόγραφο του Πέτρου στην Χίο (γραμμένο τον Σεπτέμβριο του 1800, από τα πρώτα του γραπτά ως πρωτοψάλτης)



παρατηρούμε και πάλι

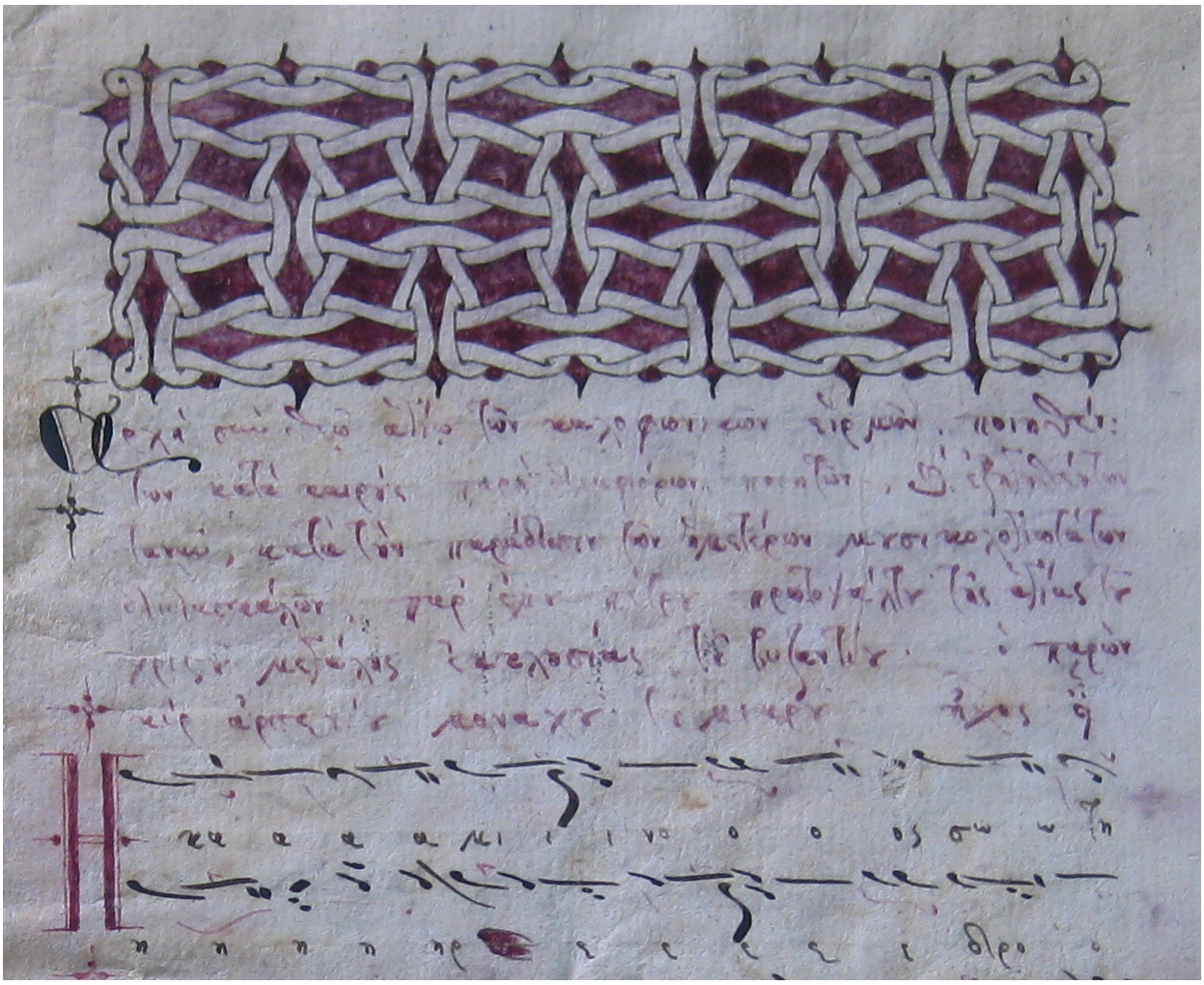


την τελευταία φάση της πλήρους εξήγησης του περίφημου αυτού μέλους του 14ου-15ου αιώνα, με την πλήρη σχεδόν ανάλυση των παλαιών θέσεων.

Εις επίρρωσιν των όσων ανέφερα νωρίτερα, σημειώνω ότι από καμιά άλλη πηγή δεν πληροφορούμαστε ως τώρα για την συγκεκριμένη εξήγηση του Βυζαντίου, κάτι που συμβαίνει και με άλλες (μοναδικότητα καταγραφής-διάσωσής τους), και είναι επιπλέον ένδειξη για το πόσες παρόμοιες εργασίες του λανθάνουν σήμερα, ή έχουν οριστικά χαθεί για την σύγχρονη μουσικολογική έρευνα.

Μοναδική καταγραφή μιας εξήγησης υπάρχει και με το ψαλτικό βιβλίο Καλοφωνικόν Ειρμολόγιον, του οποίου όλη η μεταφορά στην Νέα Μέθοδο από τον Γρηγόριο στα 1817 βασίστηκε, όχι μόνο στην αυτόγραφη εξήγηση του Πέτρου του

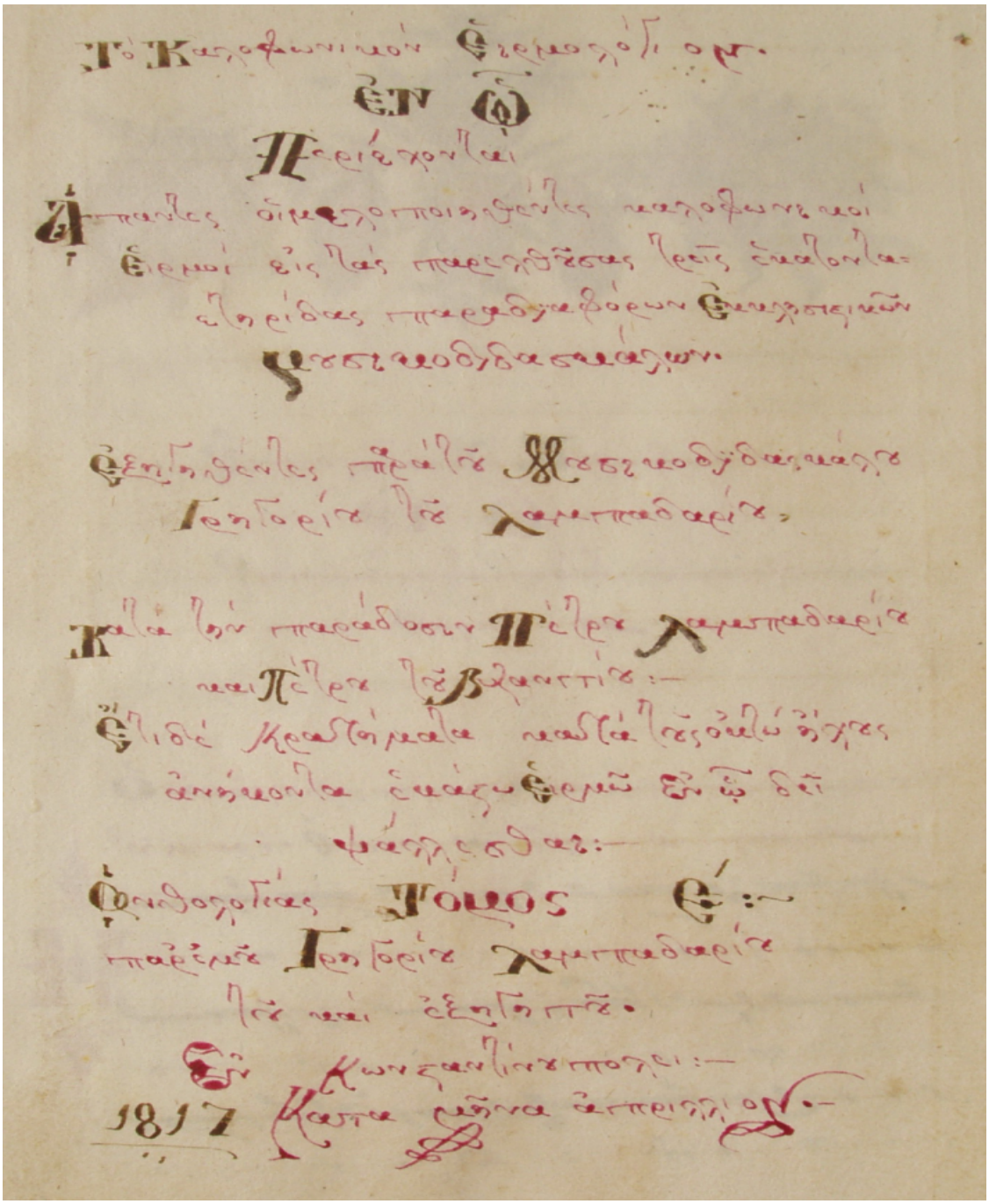
Βυζαντίου, αλλά και στην ασματική παράδοση που αυτή διέσωσε. Η αυτόγραφη εξήγηση του Βυζαντίου σώζεται μερικώς (μόνο εννέα φύλλα) σε χειρόγραφό του στην συλλογή Ψάχου (φάκ. 4/τετρ. 105),



όπου δηλώνει ξεκάθαρα ότι την εκπόνησε «κατά την παράδοσιν των ημετέρων μουσικολογιωτάτων διδασκάλων»· σύγκριση μάλιστα με άλλες πηγές δείχνει ότι αυτό έγινε μάλλον στο Ιάσιο τα τρία τελευταία χρόνια της ζωής του.[16] Και εδώ το μέλος είναι αναλυτικό και αγγίζει την Νέα Μέθοδο. Με τον συνυπολογισμό της προφορικής διδασκαλίας του στον Γρηγόριο, ο τίτλος στα χειρόγραφα της Νέας Μεθόδου του τελευταίου, διαμορφώθηκε ακριβέστερα:

> Τὸ Καλοφωνικὸν Εἰρμολόγιον ἐν ᾧ περιέχονται ἅπαντες οἱ μελοποιηθέντες καλοφωνικοὶ εἰρμοὶ είς τὰς παρελθοῦσας τρεῖς ἑκατονταετηρίδας παρὰ διαφόρων ἐκκλησιαστικῶν μουσικοδιδασκάλων. Ἐξηγηθέντες παρὰ τοῦ Μουσικοδιδασκάλου Γρηγορίου τοῦ λαμπαδαρίου, κατὰ τὴν παράδοσιν Πέτρου λαμπαδαρίου καὶ Πέτρου τοῦ Βυζαντίου:-

[16] Χφ. Ξενοφώντος 136 (Γρηγορίου Στάθη Θ., *Τα χειρόγραφα Βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος... Τόμος Β'*, Αθήνα 1976, σ. 79-80).



Χφ. Καρά 98

Επιλεγόμενα

Μετά τα παραπάνω, τα οποία αποτελούν μικρή μόνο αντανάκλαση του μεγέθους και της σημασίας του έργου του Πέτρου Βυζαντίου στην πορεία προς την Νέα Μέθοδο, επιβάλλεται να επαναδιατυπωθούν θέσεις που εκφράστηκαν παλαιότερα και πολλές φορές επαναλαμβάνονται αβασάνιστα και σήμερα. Αυτές έχουν σχέση, α'. με το ποια μέλη ή μουσικά βιβλία εξήγησε τελικά ο Πέτρος, β'. με το εάν ήταν η αναλυτική γραφή του Βυζαντίου περαιτέρω ανάλυση της ψαλτικής σημειογραφίας του δασκάλου του Πέτρου Πελοποννησίου, ή όμοια με εκείνη, γ'. με το εάν ήταν ο μαθητής του, Γρηγόριος, αυτός που «πρώτος εις ευρυτέραν κλίμακα μεταχειρισθείς γραφήν αναλυτικωτέραν της των προ αυτού, αποκρυσταλλώσας δε τας μουσικάς γραμμάς διά μόνον των

χαρακτήρων της ποσότητος»,[17] γενόμενος έτσι ο κυρίως διαμορφωτής της Νέας Μεθόδου, κ.ά.

Αλλά αυτά δεν μπορούν να αναλυθούν στα πλαίσια μιας σύντομης εισηγήσεως και θα παρουσιαστούν στην μνημονευθείσα μονογραφία. Μέσα πάντως από τα ψαλτικά του χειρόγραφα ο Πέτρος ο Βυζάντιος προβάλλει ως μια εμβληματική μουσική φυσιογνωμία, χωρίς την δράση της οποίας η Νέα Μέθοδος αναλυτικής ψαλτικής σημειογραφίας που τόσο ευεργέτησε την ελληνική μουσική (πρωτίστως την εκκλησιαστική, την λεγόμενη «λόγια», την δημοτική, αλλά και την μεταγενέστερη λαϊκή, έως και την έντεχνη και την συμφωνική) δεν θα ήταν αυτή που σήμερα γνωρίζουμε.

[17] Κωνσταντίνου Ψάχου Α., *Η παρασημαντική της Βυζαντινής μουσικής, ήτοι ιστορική και τεχνική επισκόπησις της σημειογραφίας της βυζαντινής μουσικής από των πρώτων χριστιανικών αιώνων μέχρι των καθ' ημάς*, Εν Αθήναις 1917, σ. 49 (βλ. και την σ. 91 της β' έκδοσης του βιβλίου στα 1978).

Οι απεικονίσεις μουσικών οργάνων στα χειρόγραφα των ομιλιών του Γρηγορίου Ναζιανζηνού

Μέμα Παπανδρίκου

Ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός γεννήθηκε και πέθανε τον 4ο αιώνα μ.Χ. Καταγόταν από πλούσια, χριστιανική οικογένεια. Ο πατέρας του, σε μεγάλη ηλικία, βαπτίστηκε χριστιανός και χειροτονήθηκε επίσκοπος Ναζιανζού. Ο Γρηγόριος δέχτηκε κλασική παιδεία. Σπούδασε αρχικά στην Καισάρεια, την Αλεξάνδρεια και την Αθήνα, όπου γνωρίστηκε και συνδέθηκε με βαθιά φιλία με τον Βασίλειο τον Μέγα.[1] Ως θεολόγος, δεινός ρήτορας, αλλά και πολέμιος της ειδωλολατρίας, έδωσε μια σειρά από ομιλίες, από το 362 έως το 385 μ.Χ. Οι ομιλίες του, 45 στο σύνολο, περιέχουν αναφορές στην αρχαιοελληνική γραμματεία, αλλά και στην Παλαιά και την Καινή Διαθήκη.[2] Το σύνολο των ομιλιών του έχει διασωθεί σε τουλάχιστον 100 χειρόγραφα, εκ των οποίων δύο είναι διακοσμημένα με μικρογραφίες.[3] Οι λειτουργικές ομιλίες του (συλλογή 16 ομιλιών που διαβάζονταν στις λειτουργίες), διασώζονται σε τουλάχιστον 443 χειρόγραφα, από τα οποία τα 224 είναι διακοσμημένα με μικρογραφίες.[4] Τα χειρόγραφα χρονολογούνται από τον 9ο έως τον 12 αιώνα. Από το σύνολο των χειρογράφων που περιέχουν μικρογραφίες, μόλις σε 6 χειρόγραφα βρίσκονται 17 μικρογραφίες που απεικονίζουν μουσικά όργανα. Οι 17 αυτές μικρογραφίες διακοσμούν τέσσερις ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, καθώς και τα *Σχόλια* ενός Ψευδο-Νόννου του 6ου αιώνα και μία ομιλία του Ιωάννη Δαμασκηνού, που υπάρχει εμβόλιμα σε ένα χειρόγραφο.

Ι. Τα χειρόγραφα

Τα 6 χειρόγραφα στα οποία εμφανίζονται απεικονίσεις μουσικών οργάνων είναι:

α. Ο κώδικας *Paris gr. 510* της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, που αποτελεί το παλαιότερο χειρόγραφο από τον 9ο αιώνα και περιέχει και τις 45 ομιλίες·

β. Ο κώδικας *Τάφου 14* της Βιβλιοθήκης του Πατριαρχείου της Ιερουσαλήμ, του 11ου αιώνα·

γ. Ο κώδικας *Paris gr. 533* (Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας), επίσης του 11ου αιώνα·

δ. Ο κώδικας *Paris Coislin 239* (Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας), τέλη 11ου ή αρχές 12ου αιώνα·

ε. Ο κώδικας *Vat. gr. 1947* της Βιβλιοθήκης του Βατικανού, του 12ου αιώνα, και

στ. Ο κώδικας *Άθως Παντελεήμονος 6* της Βιβλιοθήκης του ρωσικού μοναστηριού Αγ. Παντελεήμονος του 12ου αιώνα.

[1] Jennifer Nimmo Smith, *A Christian's Guide to Greek Culture: The Pseudo-Nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43 by Gregory of Nazianzus*, Liverpool University Press, Liverpool 2001, σ. xxi-xxii.

[2] Στο ίδιο, σ. xxix.

[3] Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 13-14.

[4] Katharina Heyden, *Die "Erzählung des Aphroditian". Thema und Variationen einer Legende im Spannungsfeld von Christentum und Heidentum*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009, σ. 76.

II. Οι ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, τα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου και η ομιλία του Ιωάννη Δαμασκηνού

Οι τέσσερις ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού είναι: ο Λόγος 13, «Εις την χειροτονίαν Δοαρών»,[5] ο Λόγος 39, «Εις τα άγια Φώτα»,[6] ο Λόγος 40, «Εις το άγιον βάπτισμα»,[7] και ο Λόγος 44, «Εις την καινήν Κυριακήν».[8]

Στον Λόγο 13, ο Γρηγόριος μιλά για τον αγώνα εναντίον των απίστων και τη δύναμη της πίστης, η οποία υπερνικά όλα τα εμπόδια.

Στον Λόγο 39, ο Γρηγόριος κάνει συνεχείς αναφορές στην ειδωλολατρία. Κύριο μέλημά του είναι να αναδείξει την αντίθεση ανάμεσα στο χριστιανικό μυστήριο της βάπτισης και τις παγανιστικές τελετές. Συγκεκριμένα, στην παράγραφο 4 κατακρίνει τον μύθο της γέννησης του Δία και τις τελετές μύησης στη λατρεία της Ήρας, και, στην παράγραφο 5, μεταξύ άλλων, τις τελετές προς τιμήν του Ορφέα, ενώ στην υπόλοιπη ομιλία του καλεί τους πιστούς να βαπτιστούν.[9]

Στον Λόγο 40, ο Γρηγόριος αναφέρεται και πάλι στο μυστήριο της βάπτισης, που φέρνει τη θεία φώτιση στους πιστούς. Στην παράγραφο 6 αναφέρει παραδείγματα θείας φώτισης από την Παλαιά Διαθήκη, όπως του Μωυσή και της καιόμενης βάτου, της στήλης φωτιάς που φώτιζε τους Ισραηλίτες όταν διέσχιζαν την έρημο, κατά την έξοδό τους από την Αίγυπτο, της ανάληψης του προφήτη Ηλία κ.ά.

Τέλος, στον Λόγο 44, στην παράγραφο 10, ο Γρηγόριος μιλά για την αναγέννηση των ανθρώπων μέσα από την πίστη. Την συγκρίνει με την άνοιξη και την αναγέννηση της φύσης, αναφέροντας διάφορες ανθρώπινες δραστηριότητες.

Τα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου είναι ένα έργο που αφορά στην αρχαία ελληνική ιστορία και τον πολιτισμό, με αφορμή τους Λόγους 4, 5, 39 και 43 του Γρηγορίου Ναζιανζηνού. Από τον όρο «ιστορία», που εμφανίζεται στους υπότιτλους, είναι προφανές ότι διδασκόταν στο σχολείο.[10] Το έργο αυτό διασώζεται ολόκληρο ή αποσπάσματά του σε τουλάχιστον 160 χειρόγραφα.[11] Μικρογραφίες με μουσικά όργανα βρίσκονται στα σχόλια του Ψευδο-Νόννου στον Λόγο 39 του Γρηγορίου και συγκεκριμένα στις αναφορές κατά της ειδωλολατρίας,[12] σε τρεις κώδικες: στον *Τάφου 14*, στον *Vat. gr. 1947* και στον *Paris Coislin 239.*[13]

Στον κώδικα *Τάφου 14* υπάρχει επίσης η «Χριστουγεννιάτικη ομιλία» του Ιωάννη Δαμασκηνού,[14] ανάμεσα στις ομιλίες 38 και 39 του Γρηγορίου Ναζιανζηνού. Στην ομιλία του ο Δαμασκηνός εντάσσει αποσπάσματα από μία πραγματεία του 5ου αιώνα, αγνώστου συγγραφέα, γνωστή με τον τίτλο *Εξήγησις των πραχθέντων εν Περσίδι.*[15] Η πραγματεία αναφέρει τρεις αρχαίες προφητείες σχετικά με τη Γέννηση του Ιησού, καθώς και το θαύμα της εμφάνισης του άστρου της γέννησης στον ναό της Ήρας στην Περσία.

[5] J. P. Migne, *Patrologia Graeca – tomus 35* (S. Gregor Nanz. tomus primus), Paris 1857, στήλες 852-856.
[6] J. P. Migne, *Patrologia Graeca – tomus 36* (S. Gregor Nanz. tomus secundus), Paris 1858, στήλες 336-360.
[7] Στο ίδιο, στήλες 360-425.
[8] Στο ίδιο, στήλες 608-621.
[9] Η Nimmo Smith υποστηρίζει ότι ο Γρηγόριος, με τις αναφορές στην αρχαία ελληνική μυθολογία, προσπαθεί να διατηρήσει τη χρησιμότητα της αρχαιοελληνικής γνώσης στην υπηρεσία της Εκκλησίας, καθώς το εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής στηριζόταν ακόμα στην κλασική παιδεία· Nimmo Smith, ό.π., σ. xv-xvi.
[10] Στο ίδιο, σ. xxxix.
[11] Στο ίδιο, σ. xliv.
[12] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλες 1065-1072.
[13] Και στους τρεις κώδικες τα σχόλια βρίσκονται στο τέλος, μετά τις ομιλίες του Ναζιανζηνού.
[14] Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, De Gruyter, Berlin 1988, σ. 324-347.
[15] Kurt Weitzmann, *Classical Heritage in Byzantine & Near Eastern Art*, Variorum Reprints, London 1981, σ. 397.

III. Ομαδοποίηση των μικρογραφιών

Οι 17 μικρογραφίες μπορούν, σύμφωνα με τη θεματολογία τους, να χωριστούν σε επτά ομάδες: χορός της Μύριαμ, πτώση της Ιεριχούς, γέννηση του Δία, Ρέα και λατρευτικές τελετές μύησης, ναοί της Αθηνάς και της Ήρας, Ορφέας και βουκολικές σκηνές.

- 1η ομάδα: Χορός της Μύριαμ

Εδώ ανήκει μία μικρογραφία από τον παλαιότερο κώδικα του 9ου αιώνα, *Paris gr. 510*, στο fol. 264v. Αντιστοιχεί στον Λόγο 40.

- 2η ομάδα: Πτώση της Ιεριχούς

Και σε αυτή την ομάδα ανήκει μία μικρογραφία, στο fol. 424v, από τον προηγούμενο κώδικα *Paris gr. 510*. Θεματικά αντιστοιχεί στην ομιλία 13.

- 3η ομάδα: Γέννηση του Δία

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τρεις μικρογραφίες: α) η μικρογραφία στο fol. 310v του κώδικα *Τάφου 14*, β) η 1η μικρογραφία στο fol. 146r από τον κώδικα *Vat. gr. 1947*, και γ) η μικρογραφία στο fol. 162v – 1η σκηνή του κώδικα *Παντελεήμονος 6*, οι οποίες απεικονίζουν τη γέννηση του Δία και, θεματικά, αντιστοιχούν στην ομιλία 39, §4, και τα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου.

- 4η ομάδα: Ρέα και λατρευτικές τελετές μύησης

Στην κατηγορία αυτήν ανήκουν δύο μικρογραφίες: α) η 2η σκηνή της μικρογραφίας στο fol. 162v του κώδικα *Παντελεήμονος 6*, και β) η 2η μικρογραφία στο fol. 146r του κώδικα *Vat. gr. 1947*. Απεικονίζουν τις λατρευτικές τελετές από τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες προς τιμήν της Ρέας-Κυβέλης και αντιστοιχούν στην αναφορά του Γρηγορίου σε αυτές τις τελετές, στη συνέχεια της ομιλίας 39, §4, καθώς και στα αντίστοιχα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου.

- 5η ομάδα: Ναοί της Αθηνάς και της Ήρας

Εδώ ανήκουν οι τρεις μικρογραφίες του κώδικα *Τάφου 14*, στα fol. 100r, 101v και 102r, στις οποίες απεικονίζονται αγάλματα με μουσικά όργανα πάνω σε στήλες. Αντιστοιχούν στο απόσπασμα της ομιλίας του Ιωάννη Δαμασκηνού σχετικά με τις προφητείες για τη Γέννηση του Χριστού στον ναό της Αθηνάς και στον ναό της Ήρας στην περσική πρωτεύουσα.

- 6η ομάδα: Ορφέας

Σε αυτήν την ομάδα ανήκουν τρεις μικρογραφίες από: α) τον κώδικα *Παντελεήμονος 6*, fol. 165r, β) τον κώδικα *Paris gr. Coislin 239*, fol. 122v, και γ) τον κώδικα *Vat. gr. 1947*, fol. 149v, οι οποίες αντιστοιχούν στην παράγραφο 5 της ομιλίας 39 του Ναζιανζηνού, η πρώτη, και στα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου, οι άλλες δύο.

- 7η ομάδα: Βουκολικές σκηνές

Στην τελευταία ομάδα ανήκουν τέσσερις μικρογραφίες, οι οποίες αντιστοιχούν στην ομιλία 44 του Γρηγορίου Ναζιανζηνού. Οι μικρογραφίες είναι από: α) τον κώδικα *Τάφου 14*, fol. 33v, β) τον κώδικα *Paris gr. 533*, fol. 34v, με δύο σκηνές, γ) τον κώδικα *Paris gr. Coislin 239*, fol. 26v, και δ) τον κώδικα *Παντελεήμονος 6*, fol. 37v.

Από το σύνολο των 17 μικρογραφιών μόνο δύο προέρχονται από τον παλαιότερο κώδικα του 9ου αιώνα, με θέματα σχετικά με την Παλαιά Διαθήκη, ενώ οι υπόλοιπες προέρχονται από τα χειρόγραφα των λειτουργικών ομιλιών του 11ου και 12ου αιώνα.

IV. Περιγραφή των απεικονίσεων

- 1η ομάδα: Χορός της Μύριαμ
  - Κώδικας *Paris gr. 510*, fol. 264v

Η μικρογραφία εισάγει τον Λόγο 40, καθώς βρίσκεται στην προηγούμενη, από την έναρξη της ομιλίας, σελίδα. Αναπαριστά τη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας από τους Ισραηλίτες και τον χορό της Μύριαμ, αδερφής του Μωυσή και του Ααρών. Στην αριστερή πλευρά της εικόνας απεικονίζονται οι αιγύπτιοι στρατιώτες, στη μέση οι Ισραηλίτες με τον Μωυσή που φορά φωτοστέφανο, και δεξιά η Μύριαμ να χορεύει, κρατώντας στα χέρια της ένα ζευγάρι σείστρα, ενώ δίπλα της καίει μια στήλη φωτιάς. Η μικρογραφία αντιστοιχεί στην αναφορά του Ναζιανζηνού στη στήλη φωτιάς που συνόδευε τους Ισραηλίτες στην έρημο, επομένως και στην έμμεση αναφορά στη διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας.[16] Η διάβαση συμβολίζει το πέρασμα των Ισραηλιτών προς την ελευθερία. Ο Γρηγόριος θέλει να δείξει την αναλογία με τη νίκη των Χριστιανών μέσω του μυστηρίου της βάπτισης.[17]



Εικόνα 1: Κώδικας *Paris gr. 510*, fol. 264v[18]

- 2η ομάδα: Πτώση της Ιεριχούς
  - Κώδικας *Paris gr. 510*, fol. 424v

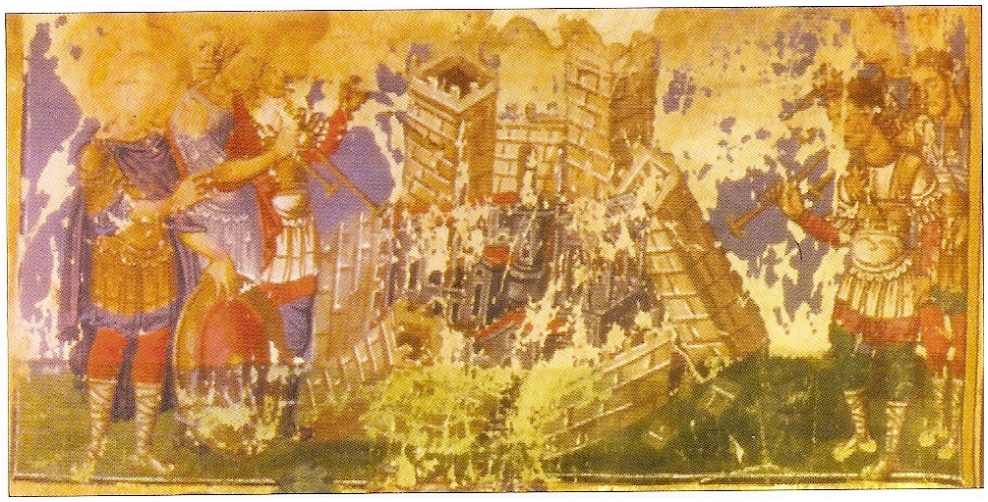
Στη μικρογραφία αυτή απεικονίζεται η πτώση των τειχών της Ιεριχούς, υπό τους ήχους των σαλπίγγων. Σύμφωνα με την Παλαιά Διαθήκη, οι Ισραηλίτες, με αρχηγό τον Ιησού του Ναυή, γυρνούσαν γύρω από την Ιεριχώ επί έξι ημέρες. Την έβδομη ημέρα έκαναν τον γύρο της Ιεριχούς επτά φορές και, όταν επτά ιερείς έπαιξαν τις σάλπιγγες,

[16] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλη 365: «φως δε, το εν στύλω πυρός οδηγήσαν το Ισραήλ, και ημερώσαν την έρημον».

[17] Η Brubaker επισημαίνει ότι υπάρχει αντιστοίχηση του Μωυσή, που οδήγησε τους Ισραηλίτες μέσα από την Ερυθρά Θάλασσα στην ελευθερία, με τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, που οδήγησε τον λαό του στον Χριστιανισμό, μέσω της νίκης του στη Μιλβία γέφυρα· Brubaker, ό.π., σ. 221.

[18] Brubaker, ό.π., εικ. 28.

τα τείχη της πόλης έπεσαν. Από τα οκτώ άτομα της μικρογραφίας, που είναι ντυμένα στρατιωτικά, το πρώτο αριστερά κρατά μια ασπίδα απεικονίζοντας τον Ιησού του Ναυή, ενώ τα υπόλοιπα επτά κρατούν σάλπιγγες με κυλινδρικό σωλήνα και πλατύ, κυλινδρικό τελείωμα στην άκρη του κάθε οργάνου.[19] Η μάχη για την Ιεριχώ και η πτώση των τειχών συμβολίζουν τον αγώνα και την τελική νίκη του Χριστιανισμού κατά των ασεβών, ερμηνεύοντας εικονογραφικά τον Λόγο 13 του Γρηγορίου Ναζιανζηνού.[20]



Εικόνα 2: Κώδικας *Paris gr. 510*, fol. 424v[21]

- 3η ομάδα: Γέννηση του Δία

Στον Λόγο 39, §4, ο Γρηγόριος αναφέρει πως δεν γιορτάζονται οι γεννήσεις και οι κλοπές του Δία, του τυράννου των Κρητών, ούτε οι ήχοι και οι θόρυβοι των Κουρητών και οι χοροί με όπλα, οι οποίοι συγκαλύπτουν το κλάμα του μικρού θεού, για να μην γίνει αντιληπτός από τον πατέρα του που μισεί τα παιδιά του.[22] Ο Ψευδο-Νόννος, αντίστοιχα, περιγράφει λεπτομερέστατα στα *Σχόλιά* του τον μύθο με τη Ρέα και τον Κρόνο, ως εξής: Ο Κρόνος που ήταν παντρεμένος με τη Ρέα καταβρόχθιζε κάθε παιδί που γεννούσε η γυναίκα του. Όταν όμως η Ρέα γέννησε τον Δία, φοβούμενη μήπως χάσει και αυτό το βρέφος, έδωσε στον Κρόνο να καταβροχθίσει, αντί για το μωρό, μία τυλιγμένη πέτρα. Έστειλε τότε τον Δία στην Κρήτη να τον προσέχουν οι Κορύβαντες και οι Κουρήτες, οι οποίοι με τα μουσικά τους όργανα και τα όπλα τους έκαναν θόρυβο, για να μην ακούγεται το κλάμα του μωρού και μάθει ο Κρόνος πού κρύβεται και το καταπιεί. Διέταξε δε τους Κουρήτες και τους Κορύβαντες να χορεύουν τον πυρρίχιο και να χτυπούν τις ασπίδες τους.

– α) Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 310v

Στη μικρογραφία απεικονίζονται ο Κρόνος, η Ρέα που του δίνει να καταπιεί μια πέτρα τυλιγμένη σε πανιά, πέντε Κορύβαντες που παίζουν μουσική και ο Δίας στην κούνια του. Τα μουσικά όργανα είναι: κύμβαλα, έγχορδο με τόξο, το οποίο ακουμπά ο μουσικός στον αριστερό του ώμο, κυλινδρικό τύμπανο και πλαγίαυλος, τον οποίο παίζει

[19] Ο Ν. Μαλιάρας αναφέρει ότι οι σάλπιγγες έχουν «ελαφρά κωνικό σωλήνα»· Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά μουσικά όργανα*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007, σ. 209.

[20] Migne, *PG 35*, ό.π., στήλη 853: «ούτος καταπολέμησεν τον Αμαλήκ [...]. Ούτος τείχη κατέσεισεν αμάχως και απολέμως».

[21] Μαλιάρας, ό.π., εικ. 77.

[22] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλη 337: «Ου Διός ταύτα γοναί και κλοπαί [...] τον ως λίθον καταποθέντα».

ο μουσικός από την δεξιά πλευρά. Ο τελευταίος Κορύβαντας δεν παίζει κάποιο όργανο, αλλά από τη θέση των χεριών του μπορεί να υποθέσει κανείς ότι χτυπά παλαμάκια ή ότι διευθύνει τους υπόλοιπους μουσικούς. Επίσης, η στάση του σώματος του πρώτου μουσικού, με το αριστερό πόδι λυγισμένο προς τα μπρος, το δεξί προς τα πίσω και το σώμα να γέρνει μπροστά, υποδεικνύει ότι χορεύει, ενώ ταυτόχρονα χτυπά τα κύμβαλα.



Εικόνα 3: Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 310v[23]

– β) Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 146r – 1η μικρογραφία

Η μικρογραφία αυτή είναι αρκετά φθαρμένη και με δυσκολία αναγνωρίζουμε τι ακριβώς κάνουν οι μορφές που απεικονίζονται. Στην αριστερή πλευρά της μικρογραφίας υπάρχουν δύο μορφές που αντιστοιχούν στον Κρόνο και τη Ρέα, που του δίνει την τυλιγμένη πέτρα. Από τη μέση της εικόνας και μέχρι την άκρη δεξιά απεικονίζονται πέντε Κορύβαντες που παίζουν μουσική και χορεύουν γύρω από το μωρό Δία. Οι δύο Κορύβαντες στα αριστερά του μωρού παίζουν έγχορδο με τόξο και κυλινδρικό τύμπανο. Ο τυμπανιστής κρατά στο αριστερό του χέρι ένα ραβδί με λυγισμένη άκρη, με το οποίο χτυπά το τύμπανο. Οι δύο Κορύβαντες στα δεξιά του μωρού κρατούν σείστρα και κύμβαλα, ενώ ταυτόχρονα χορεύουν. Ο μεσαίος Κορύβαντας, που βρίσκεται πάνω από το μωρό, μοιάζει να παίζει κάποιο απροσδιόριστο πνευστό όργανο. Το συγκεκριμένο όργανο το αναφέρει ο Werner Bachmann ως «πνευστό όργανο», χωρίς συγκεκριμένη περιγραφή.[24] Αντιθέτως ο Joachim Braun δεν κάνει καμιά αναφορά σε αυτό.[25]

[23] Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991, εικ. 15.

[24] Όσον αφορά στα υπόλοιπα μουσικά όργανα, μαζί με το τοξωτό έγχορδο και το τύμπανο, αναφέρει λανθασμένα έναν πλαγίαυλο, ενώ δεν κάνει καμιά αναφορά στα σείστρα και τα κύμβαλα· Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1964, σ. 48.

[25] Joachim Braun, "Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts", *Early Music* 8, 1980, σ. 318.



Εικόνα 4: Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 146r – 1η μικρογραφία[26]

– γ) Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 162v – 1η σκηνή

Η πρώτη σκηνή αυτής της μικρογραφίας απεικονίζει τρεις Κορύβαντες που κάνουν θόρυβο με τα μουσικά τους όργανα γύρω από τον Δία που βρίσκεται στην κούνια του.[27] Ο πρώτος από αριστερά παίζει κυλινδρικό τύμπανο, κρατώντας στο δεξί του χέρι ραβδί με λυγισμένη άκρη, ο δεύτερος κύμβαλα και ο τρίτος πλαγίαυλο, τον οποίο κρατά από την δεξιά πλευρά.



Εικόνα 5: Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 162v – 1η σκηνή[28]

• 4η ομάδα: Ρέα και λατρευτικές τελετές μύησης

Στη συνέχεια του Λόγου 39, §4, ο Γρηγόριος αναφέρει ότι δεν ενδιαφέρουν οι ακρωτηριασμοί των Φρυγίων και οι αυλοί και οι Κορύβαντες και οι μαινόμενοι άνθρωποι γύρω από την Ρέα, τη μητέρα των θεών, που κάνουν όσα ταιριάζουν σε μητέρα των θεών.[29]

Ο Ψευδο-Νόννος σχολιάζει αναλυτικά τις λατρευτικές αυτές τελετές μύησης, αναφέροντας ότι στη Φρυγία λατρεύονταν η μητέρα των Θεών, ο Δίας, ο Ποσειδώνας, ο Πλούτωνας και η Ήρα. Στο πλαίσιο της τελετουργίας μύησης, οι συμμετέχοντες έφταναν σε κατάσταση τρέλας, μέχρι και σε ακρωτηριασμούς, χωρίς να συνειδητοποιούν ότι ακρωτηριάζονταν, ενώ οι αυλοί τους παρακινούσαν σε ακρωτηριασμό. Στη συνέχεια αναφέρει ότι μέχρι την εποχή του υπήρχαν ακόμα τέτοια μέρη στα βουνά της Καρίας, στα οποία μερικοί ανόητοι Έλληνες ακρωτηριάζονταν, επειδή τηρούσαν τα παλιά έθιμα.[30]

[26] Kurt Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton University Press, Princeton 1951, εικ. 37.

[27] Η σκηνή αυτή αποτελεί θεματικά τη συνέχεια μιας προηγούμενης μικρογραφίας, στην οποία απεικονίζονται η Ρέα και ο Κρόνος που καταπίνει την πέτρα.

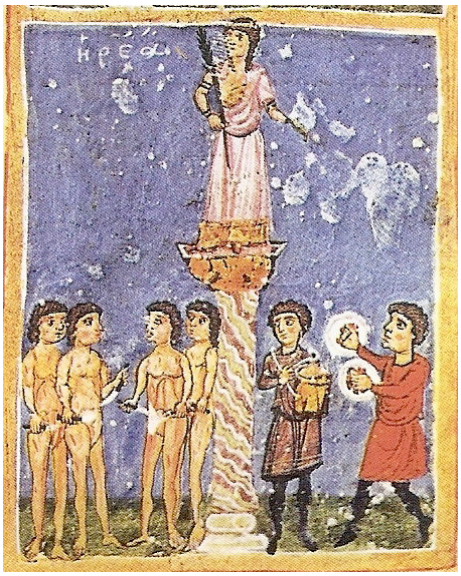
[28] Μαλιάρας, ό.π., εικ. 103.

[29] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλη 337: «ουδέ Φρυγών εκτομαί […] και τελούμενοι, όσα τη μητρίτων τοιούτων εικός».

[30] Το χωρίο αυτό βρίσκεται στον κώδικα *Vat. gr. 1947*, fol. 146r, στα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου, ενώ στο: J. P. Migne, *Patrologia Graeca – tomus 38*, 1862, στήλη 502, βρίσκεται στα *Σχόλια του Κοσμά του*

– α) Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 162v – 2η σκηνή

Στη δεύτερη σκηνή της μικρογραφίας 162v απεικονίζεται η Ρέα πάνω σε μια στήλη, κρατώντας ένα κλαδί, μάλλον από βάγια, ενώ στα αριστερά της βρίσκονται δύο Κορύβαντες, ο ένας με το τύμπανο και ο άλλος με τα κύμβαλα. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας βρίσκονται τέσσερις Κουρήτες, οι οποίοι κρατούν στα χέρια τους μαύρα λεπτά αντικείμενα, πιθανόν μαχαίρια. Ο ζωγράφος θέλει να απεικονίσει με τα μαχαίρια τον πολεμικό χορό των Κουρητών, για τον οποίο κάνει λόγο ο Ναζιανζηνός και αναφέρει ως «πυρρίχιο» ο Ψευδο-Νόννος.[31] Παρά την αναφορά στον χορό και την αντίστοιχη απεικόνιση από τον μικρογράφο, ο Μαλιάρας δεν κάνει λόγο για τους Κουρήτες, θεωρώντας τους ασήμαντη λεπτομέρεια.[32]



Εικόνα 6: Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 162v – 2η σκηνή[33]

Η συγκεκριμένη μικρογραφία με τις δύο μυθολογικές σκηνές διακοσμεί τον λόγο του Γρηγορίου.[34]

– β) Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 146r – 2η μικρογραφία

Και αυτή η μικρογραφία βρίσκεται στα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου. Αριστερά διακρίνονται δύο ζεύγη πολεμιστών με ασπίδες και λόγχες. Αντιστοιχούν στους Κουρήτες, που αναφέρονται στα κείμενα ως Φρύγιοι. Δεξιά διακρίνονται, με δυσκολία, τέσσερις Κορύβαντες με μουσικά όργανα. Ο πρώτος, στραμμένος προς τα αριστερά, παίζει ευθύγραμμη σάλπιγγα με κυλινδρική καμπάνα,[35] ο δεύτερος κρατά στο δεξί του χέρι ένα ραβδί με λυγισμένη άκρη, προφανώς για να χτυπήσει κάποιο τύμπανο, το οποίο δεν διακρίνεται, ο τρίτος παίζει λύρα, πεταλόσχημη με δέκα χορδές, και ο τέταρτος παίζει κύμβαλα, ενώ η στάση του σώματός του, με λυγισμένο το δεξί του πόδι, υποδηλώνει ότι χορεύει.

Ιεροσολυμίτη στην ποίηση του Γρηγορίου Ναζιανζηνού. Η Nimmo Smith αναφέρει ότι ο Κοσμάς Ιεροσολυμίτης συμπεριέλαβε στο έργο του τα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου· Nimmo Smith, ό.π., σ. xlvi.

[31] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλη 1065.

[32] Μαλιάρας, ό.π., σ. 220: «Οι ίδιοι ακριβώς οργανοπαίκτες, χωρίς τον πλαγιαυλητή, εικονίζονται και στο κάτω μισό της μικρογραφίας, χωρίς στην απεικόνιση αυτή να προστίθεται καμιά σημαντική λεπτομέρεια».

[33] Στο ίδιο, εικ. 103.

[34] Ο P. Huber υποστηρίζει ότι ο μικρογράφος έχει δανειστεί τη θεματογραφία των απεικονίσεων από τα *Σχόλια* του Ψευδο-Νόννου: Paul Huber, *Athos*, Atlantis, Zürich 1969, σ. 262.

[35] Ο Weitzmann αναφέρει το πνευστό όργανο ως μακριά τρομπέτα· Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, ό.π., σ. 42.



Εικόνα 7: Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 146r – 2η μικρογραφία[36]

- 5η ομάδα: Ναοί της Αθηνάς και της Ήρας
  - Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 100r, fol. 101v και fol. 102r

Στις αρχαίες προφητείες της «Χριστουγεννιάτικης ομιλίας» του Ιωάννη Δαμασκηνού αναφέρονται οι χρησμοί στην Κασταλία πηγή στους Δελφούς, στον ναό της Αθηνάς, στον ναό του Απόλλωνα και στον ναό της Ήρας στην Περσία. Οι μικρογραφίες που απεικονίζουν μουσικά όργανα αντιστοιχούν στις αναφορές στον ναό της Αθηνάς και στον ναό της Ήρας.[37]

Fol. 100r: Σε αυτήν τη μικρογραφία απεικονίζεται ο ναός της Αθηνάς, η ιέρεια Ξανθίππη, ντυμένη με βυζαντινό χιτώνα, και οι Αχαιοί. Σύμφωνα με την αφήγηση, οι Αχαιοί έχουν έρθει να δουν την ιέρεια, περιμένοντας να λάβουν μια προφητεία. Η ιέρεια, ενώ υφαίνει, τους διώχνει λέγοντάς τους ότι δεν είναι κατάλληλη η στιγμή, και τους ανακοινώνει ότι γεννήθηκε ο Παντοκράτορας Θεός. Στην αριστερή πλευρά της εικόνας ένα γυναικείο άγαλμα στέκεται σε στύλο, κρατώντας μάλλον κλαδιά. Στη μέση υπάρχει ένας αργαλειός και στη δεξιά πλευρά, πίσω από την ιέρεια και τους Αχαιούς, δύο γυναικεία αγάλματα σε στύλο. Το δεξί άγαλμα κρατά δόρυ και ασπίδα, απεικονίζοντας πιθανόν την θεά Αθηνά, ενώ το αριστερό άγαλμα κρατά ένα έγχορδο όργανο με τόξο.

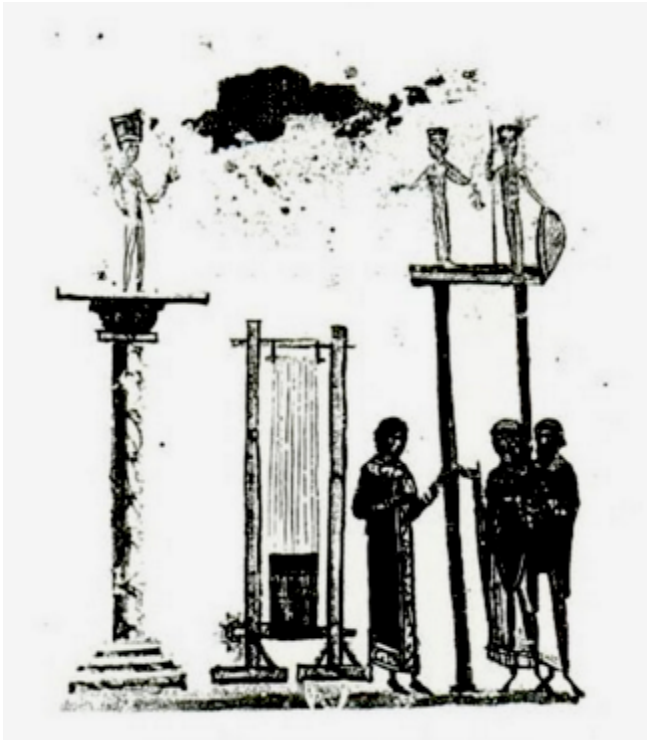
Fol. 101v: Εδώ απεικονίζεται ο ναός της Ήρας με τον ιερέα Προύπιντο και τον Πέρση βασιλιά Κύρο. Ο ιερέας φορά βυζαντινά άμφια και ο βασιλιάς Κύρος βυζαντινό ένδυμα και τιάρα. Ο ιερέας αναγγέλλει στον βασιλιά ότι η Ήρα, που λέγεται τώρα Ουρανία, Πηγή και Μυρία, συνέλαβε τον Χριστό, ταυτίζοντάς την με την Παρθένο Μαρία. Στην αριστερή πλευρά της μικρογραφίας τρία αγάλματα στέκονται επάνω σε στύλο. Τα δύο από αυτά κρατούν μουσικά όργανα. Το αριστερό άγαλμα κρατά έγχορδο με τόξο και το μεσαίο κύμβαλα.

Fol. 102r: Και αυτή η μικρογραφία απεικονίζει τον ναό της Ήρας. Σύμφωνα με το κείμενο, όταν η Ήρα συνέλαβε τον Ιησού, τα αγάλματα άρχισαν να παίζουν τις κινύρες και οι Μούσες να τραγουδούν. Στην εικόνα υπάρχουν δύο στύλοι με τρία αγάλματα ο καθένας, τα οποία παίζουν μουσικά όργανα, ενώ στην άκρη δεξιά ο ιερέας και ο βασιλιάς φαίνεται να ακούνε με θαυμασμό. Στον αριστερό στύλο, το πρώτο άγαλμα κρατά ένα έγχορδο με τόξο, ενώ τα άλλα δύο κρατούν στα χέρια τους κύμβαλα και χορεύουν. Στον δεξιό στύλο τα μουσικά όργανα είναι: άρπα ορθογώνιου τρίγωνου σχήματος με καμπυλόγραμμη υποτείνουσα,[38] σάλπιγγα και έγχορδο με τόξο.

[36] Στο ίδιο, εικ. 44.

[37] Οι προφητείες στο: Kotter, ό.π., σ. 332-347.

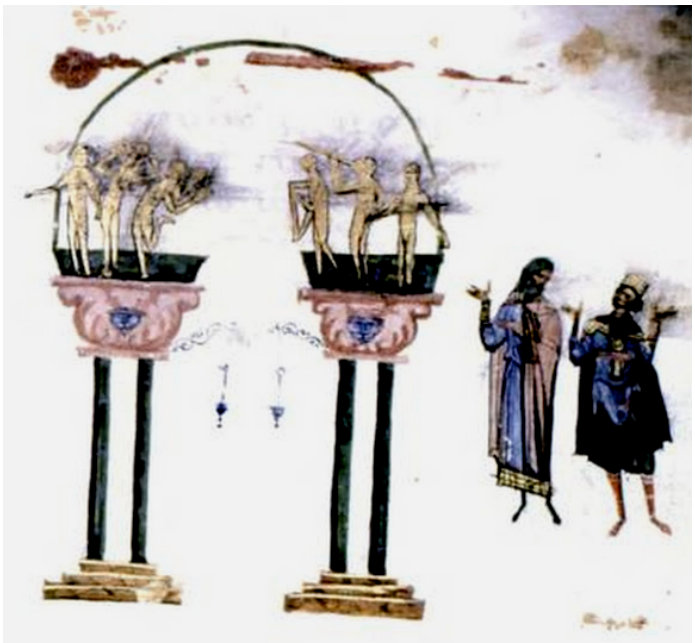
[38] Ο Μαλιάρας την αναφέρει ως βυζαντινή άρπα. Λίγες απεικονίσεις του οργάνου αυτού υπάρχουν από τον 11ο έως τον 14ο αιώνα· Μαλιάρας, ό.π., σ. 129-130.



Εικόνα 8: Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 100r[39]



Εικόνα 9: Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 101v[40]



Εικόνα 10: Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 102r[41]

Από την πρώτη μέχρι την τρίτη μικρογραφία παρατηρείται σταδιακή αύξηση στον αριθμό των μουσικών οργάνων: στην πρώτη υπάρχει ένα, στη δεύτερη δύο και στην τρίτη τρία όργανα σε κάθε ομάδα ατόμων.[42] Το έγχορδο με τόξο εμφανίζεται σε κάθε απεικόνιση, είτε μόνο του είτε σε διαφορετικούς συνδυασμούς, όπως με κύμβαλα, άρπα και σάλπιγγα.

[39] Heyden, ό.π., εικ. 36.
[40] Heyden, ό.π., εικ. 38.
[41] Heyden, ό.π., εικ. 39.
[42] Ο Braun το αποκαλεί οργανικό-εικονογραφικό crescendo· Braun, ό.π., σ. 318.

- 6η ομάδα: Ορφέας

Στον Λόγο 39, §5, ο Γρηγόριος κατακρίνει τα όργια των Θρακών, αν και από αυτούς προέρχεται η λέξη «λατρεύω»,[43] καθώς και τις τελετές και τα μυστήρια προς τιμήν του Ορφέα, τον οποίο οι Έλληνες θαύμαζαν για το παίξιμο της λύρας του.[44]

Ο Ψευδο-Νόννος αναφέρει ότι ο Ορφέας, που καταγόταν από τους Θράκες, εισήγαγε τις κατάλληλες ιεροτελεστίες για κάθε Θεό. Ο Ορφέας με το τραγούδι του μάγευε τα άψυχα όντα και τα άγρια ζώα.[45]

– α) Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 165r

Εδώ ο Ορφέας απεικονίζεται με μία τετράπλευρη κιθάρα. Κάθεται στους πρόποδες ενός λόφου, στο μέσον της εικόνας, παίζοντας την κιθάρα, η οποία στηρίζεται σε χαμηλή στήλη. Η κιθάρα έχει 9-10 χορδές. Ο Ορφέας έχει το κεφάλι του στραμμένο προς τα δεξιά και παίζει χωρίς να κοιτά τις χορδές. Τον περιστοιχίζουν διάφορα ζώα, που φαίνονται πολύ ήσυχα, σαν να έχουν μαγευτεί από το παίξιμό του. Ο ζωγράφος τον απεικονίζει με φωτοστέφανο, ταυτίζοντάς τον με τον Δαβίδ, κάτι πολύ συνηθισμένο κατά τη βυζαντινή περίοδο.

– β) Κώδικας *Paris gr. Coislin 239*, fol. 122v

Αυτή η απεικόνιση του Ορφέα μοιάζει με την προηγούμενη. Ο Ορφέας, ως Δαβίδ, κάθεται στους πρόποδες ενός λόφου και παίζει την κιθάρα του, η οποία στηρίζεται πάλι σε χαμηλή στήλη. Δύο είναι οι διαφορές με την προηγούμενη εικόνα: α) η κιθάρα έχει 6 χορδές αντί για 9-10 και β) ο Ορφέας περιστοιχίζεται από δέντρα.



Εικόνα 11: Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 165r[46]



Εικόνα 12: Κώδικας *Paris gr. Coislin 239*, fol. 122v[47]

– γ) Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 149v[48]

Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες απεικονίσεις, εδώ ο Ορφέας κρατά μία πεταλόμορφη λύρα με 9 χορδές, την οποία εκτιμώ ότι στηρίζει στα πόδια του και όχι σε στήλη, ενώ ο ίδιος κάθεται, μάλλον σε θρόνο, μπροστά από έναν λόφο. Περιτριγυρίζεται από ζώα και δέντρα.

[43] «Θρησκεύειν», στο πρωτότυπο.

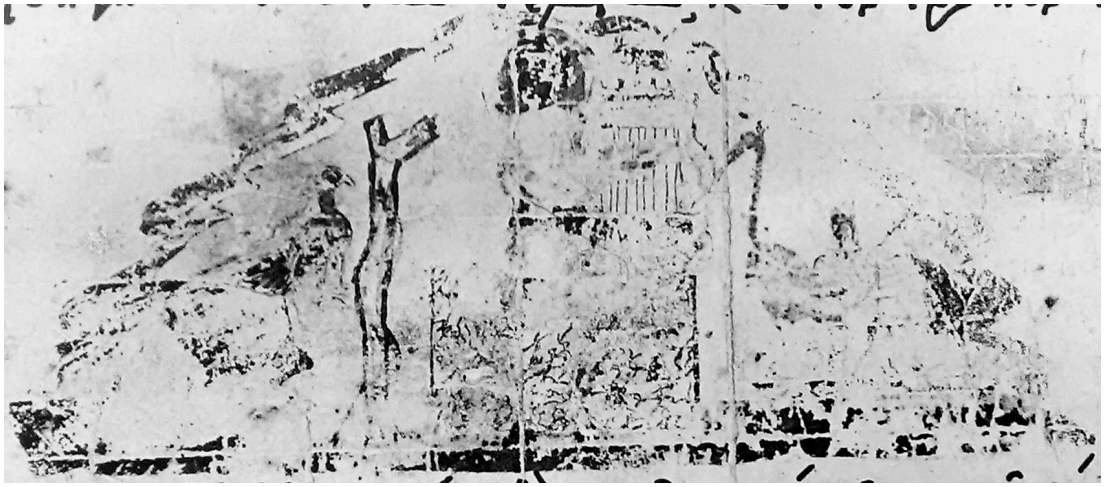
[44] Migne, *PG 36*, ό.π., στήλη 340: «ουδέ Θρακών όργια ταύτα [...] ώστε και λύραν αυτώ ποιούσι, πάντα τοις κρούμασιν έλκουσαν».

[45] Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 149v, πάνω από την αντίστοιχη μικρογραφία.

[46] Μαλιάρας, ό.π., εικ. 54.

[47] Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, ό.π., εικ. 84.

[48] Η μικρογραφία αυτή είναι πολύ δυσδιάκριτη, όπως και οι προηγούμενες από το ίδιο χειρόγραφο.



Εικόνα 13: Κώδικας *Vat. gr. 1947*, fol. 149v[49]

Στις δύο πρώτες από τις τρεις μικρογραφίες παρατηρούμε ότι ο Ορφέας, σε αντίθεση με τον μύθο που τον θέλει να παίζει λύρα, απεικονίζεται με τετράπλευρη κιθάρα. Τη διαφορά αυτή ανάμεσα στα δύο όργανα δεν την συνειδητοποιεί ο Weitzmann, ο οποίος αναφέρει και στις τρεις μικρογραφίες το όργανο ως λύρα.[50]

- 7η ομάδα: Βουκολικές σκηνές

Ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός, στον Λόγο 44, §10, κάνει αναφορά στην άνοιξη και στις ανθρώπινες δραστηριότητες κατά τη διάρκειά της. Στο πλαίσιο αυτής της αναφοράς μιλά για τον ποιμένα και τον βουκόλο, που παίζουν με τις σύριγγες μελωδίες, ενώ η φύση ανθίζει.[51]

– α) Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 33v

Σε αυτό το χειρόγραφο ο μικρογράφος θέλει να απεικονίσει τους βοσκούς, σύμφωνα με τον διαχωρισμό που τους κάνει ο Ναζιανζηνός. Δύο βοσκοί κάθονται σε βράχους παίζοντας μουσική. Στην αριστερή πλευρά ο άντρας παίζει αυλό του Πάνα, ενώ στη δεξιά πλευρά ο άλλος άντρας παίζει πλαγίαυλο. Ακριβώς κάτω από τον άντρα με τον αυλό του Πάνα βόσκουν τρία πρόβατα και μία αίγα – άρα αυτός είναι ο ποιμένας – ενώ κάτω από τον φλαουτίστα υπάρχουν δύο βοοειδή, επομένως αυτός είναι ο βουκόλος. Όπως φαίνεται από την εικόνα, ο αυλός του Πάνα αποτελείται από επτά αυλούς. Αντιθέτως, δεν διακρίνεται στην εικόνα πόσες τρύπες έχει ο πλαγίαυλος, παρ' όλο που ο Braun υποθέτει ότι έχει έξι.[52] Ο άντρας με τον πλαγίαυλο παίζει προς τα δεξιά, με ανασηκωμένο τον δείκτη του δεξιού του χεριού. Η σκηνή είναι ποιητική και αποπνέει ηρεμία και γαλήνη.

[49] Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, ό.π., εικ. 82.

[50] Στο ίδιο, σ. 67.

[51] Στη συνέχεια της παραγράφου αναφέρει τον αγρότη που φροντίζει τα δέντρα, τους κυνηγούς που κάνουν ετοιμασίες, το ψάρεμα και τις μέλισσες που μαζεύουν γύρη από τα λουλούδια· Migne, *PG 36*, ό.π., στήλες 617-620.

[52] Braun, ό.π., σ. 315.



Εικόνα 14: Κώδικας *Τάφου 14*, fol. 33v[53]

– β) Κώδικας *Paris gr. 533*, fol. 34v

Η μικρογραφία αυτή αποτελείται από έξι σκηνές. Στις δύο πρώτες ο μικρογράφος απεικονίζει τον ποιμένα και τον βουκόλο.

Στην πρώτη σκηνή, ο ποιμένας κάθεται σε ένα βράχο στην αριστερή πλευρά της εικόνας και παίζει έναν πλαγίαυλο. Δύο πρόβατα, δύο αίγες και μερικά δέντρα συμπληρώνουν τη βουκολική σκηνή. Τα ζώα φαίνονται ήρεμα, καθώς ο βοσκός παίζει μουσική. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες απεικονίσεις του πλαγίαυλου, ο βοσκός κρατά τον πλαγίαυλο από την αριστερή πλευρά.

Στη δεύτερη σκηνή, ο βουκόλος κάθεται σε έναν βράχο, κάτω από ένα δέντρο, και πάλι στην αριστερή πλευρά της εικόνας, ενώ δίπλα του βόσκουν δύο βοοειδή. Κρατά έναν αυλό, χωρίς να παίζει, και σκαλίζει κάτι με ένα μαχαίρι. Προφανώς, ο μικρογράφος απεικονίζει την κατασκευή ενός αυλού από τον βοσκό.



Εικόνα 15: Κώδικας *Paris gr. 533*, fol. 34v[54]

[53] Ανωγειανάκης, ό.π., εικ. 57.

[54] George Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton University Press, Princeton 1969, εικ. 240.

Οι υπόλοιπες τέσσερις σκηνές απεικονίζουν τις υπόλοιπες αναφορές του Ναζιανζηνού στον αγρότη, το κυνήγι, το ψάρεμα και τις μέλισσες.[55]

– γ) Κώδικας *Paris gr. Coislin 239*, fol. 26v

Και σε αυτή τη μικρογραφία ο ποιμένας κάθεται ανάμεσα σε δέντρα και παίζει πλαγίαυλο, κρατώντας τον από την αριστερή πλευρά. Εδώ ο μικρογράφος δεν επιλέγει να απεικονίσει τον βουκόλο.

– δ) Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 37v

Η μικρογραφία αποτελείται από τρεις σκηνές. Η σκηνή που μας ενδιαφέρει είναι η πρώτη. Σε αυτήν απεικονίζεται ο ποιμένας να παίζει πλαγίαυλο, ενώ τα πρόβατα βόσκουν ήρεμα.[56] Και αυτός ο μικρογράφος απεικονίζει μόνο τον βοσκό που κρατά τον πλαγίαυλο από την αριστερή πλευρά, χωρίς τον βουκόλο, όπως ο μικρογράφος του προηγούμενου κώδικα.



Εικόνα 16: Κώδικας *Paris gr. Coislin 239*, fol. 26v[57]



Εικόνα 17: Κώδικας *Παντελεήμονος 6*, fol. 37v[58]

V. Τα απεικονιζόμενα μουσικά όργανα και η σχέση τους με τα κείμενα

Από την περιγραφή των πιο πάνω μικρογραφιών προκύπτει ένας σημαντικός αριθμός μουσικών οργάνων, όπως αυλός του Πάνα, πλαγίαυλος, σάλπιγγα, έγχορδο με τόξο, άρπα, λύρα, κιθάρα, τύμπανο, κύμβαλα, σείστρα. Η συχνότητα εμφάνισης των μουσικών οργάνων είναι: τα κύμβαλα 7 φορές (εικ. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10), ο πλαγίαυλος 7 φορές (εικ. 3, 5, 14, 15 [α, β], 16, 17), το έγχορδο με τόξο 5 φορές (εικ. 3, 4, 8, 9, 10), το

[55] Για την τρίτη σκηνή της μικρογραφίας οι απόψεις διίστανται. Στη σκηνή απεικονίζονται ένας άντρας και μερικά δέντρα. Ο άντρας κρατά ένα μαχαίρι και φαίνεται να κόβει ένα κομμάτι ξύλο από το δέντρο. Ο Braun υποστηρίζει ότι ο άντρας κόβει το ξύλο για να φτιάξει έναν αυλό (Braun, ό.π., σ. 316), ενώ ο Omont υποστηρίζει ότι ο άντρας φροντίζει το δέντρο· Henri Omont, *Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe-XIVe siècle*, Paris 1929, σ. 52. Στηριζόμενη στο κείμενο του Γρηγορίου Ναζιανζηνού και στις απεικονίσεις των υπόλοιπων σκηνών, που ταυτίζονται με το απόσπασμα της ομιλίας 44, συμφωνώ με τον Omont και πιστεύω ότι αυτή η σκηνή απεικονίζει τη διαδικασία του μπολιάσματος των δέντρων, δηλαδή αντιστοιχεί στην αναφορά στις αγροτικές εργασίες.

[56] Στη δεύτερη σκηνή απεικονίζονται ο αγρότης και ο κυνηγός, και στην τρίτη σκηνή το ψάρεμα.

[57] Galavaris, ό.π., εικ. 200.

[58] Σ. Μ. Πελεκανίδης – Π. Σ. Χρήστου – Χ. Τσιούμης – Σ. Ν. Καδάς, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους: Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Β΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, εικ. 300.

τύμπανο επίσης 5 φορές, αν συμπεριλάβουμε και την περίπτωση στην οποία διακρίνεται μόνο το ραβδί του (εικ. 3, 4, 5, 6, 7), η σάλπιγγα τρεις φορές (εικ. 2, 7, 10), η κιθάρα (εικ. 11, 12), η λύρα (εικ. 7, 13) και τα σείστρα (εικ. 1, 4) από δύο φορές, ενώ η άρπα και η σύριγγα του Πάνα από μία φορά (εικ. 10 και 14, αντίστοιχα). Τέλος υπάρχει και μία απεικόνιση ενός απροσδιόριστου πνευστού οργάνου (εικ. 4). Τα μουσικά αυτά όργανα απεικονίζονται είτε μόνα τους, όπως τα σείστρα, ο πλαγίαυλος, το έγχορδο με τόξο, η κιθάρα και η λύρα, είτε σε διαφορετικούς συνδυασμούς. Βλέπουμε λοιπόν συχνά ντούο με κρουστά, όπως τύμπανα με κύμβαλα, με πνευστά, όπως σύριγγα του Πάνα με πλαγίαυλο, ή συνδυασμό εγχόρδων με κρουστά, όπως έγχορδο με τόξο και κύμβαλα. Στα τρίο οι συνδυασμοί είναι: τύμπανο, κύμβαλα και πλαγίαυλος, δύο ζεύγη κυμβάλων και έγχορδο με τόξο, άρπα, σάλπιγγα και τοξωτό έγχορδο. Υπάρχουν επίσης τρία κουαρτέτα, αποτελούμενα: το πρώτο από έγχορδο με τόξο, πλαγίαυλο, κύμβαλα και τύμπανο (εικ. 3), το δεύτερο από έγχορδο με τόξο, τύμπανο, σείστρα και κύμβαλα (εικ. 4) και το τρίτο από σάλπιγγα, τύμπανο, λύρα και κύμβαλα (εικ. 7). Αν συμπεριληφθεί δε, στο δεύτερο κουαρτέτο, το απροσδιόριστο πνευστό όργανο, τότε μιλάμε για ένα κουιντέτο. Τέλος υπάρχει και μια ομάδα από επτά σάλπιγγες (εικ. 2).

Το πλήθος αυτό των μουσικών οργάνων δεν βρίσκεται πάντα σε αντιστοιχία με τα κείμενα, καθώς οι αναφορές σε αυτά είναι ελάχιστες.

Οι μοναδικές νύξεις του Γρηγορίου Ναζιανζηνού αφορούν στους αυλούς των Κορυβάντων, στη λύρα του Ορφέα (Λόγος 39) και στις σύριγγες των βοσκών (Λόγος 44).[59] Ο Ψευδο-Νόννος μιλά για τα φλάουτα των Κορυβάντων, ενώ ο Ιωάννης Δαμασκηνός για τις κινύρες (Πίνακας 1).

Συγγραφείς – Κείμενα	**Αναφορές σε μουσικά όργανα**
Γρηγόριος Ναζιανζηνός:	
Λόγος 13	Καμία
Λόγος 39	Αυλοί, λύρα
Λόγος 40	Καμία
Λόγος 44	Σύριγγες
Ψευδο-Νόννος:	
Σχόλια στον Λόγο 39	Αυλοί
Ιωάννης Δαμασκηνός:	
Χριστουγεννιάτικη ομιλία	Κινύρες

Πίνακας 1

Οι μικρογράφοι, όμως, θέλοντας να συμβάλουν στην ερμηνεία των κειμένων, τα εμπλουτίζουν εικονογραφικά, αποτυπώνοντας διάφορα μουσικά όργανα και χορευτικές σκηνές. Η συχνότητα εμφάνισης των μουσικών οργάνων στις μικρογραφίες αυτές, που προέρχονται από διαφορετικούς δημιουργούς και καλύπτουν ένα χρονικό διάστημα τεσσάρων αιώνων, από τον 9ο έως και τον 12ο, καθώς και η ταύτιση στην απεικόνιση της μορφής και, τις περισσότερες φορές, του τρόπου κρατήματος του κάθε οργάνου, με

[59] Οι νύξεις αυτές, με εξαίρεση τις σύριγγες των βοσκών, γίνονται στο πλαίσιο του καταγγελτικού του λόγου εναντίον της χρήσης μουσικών οργάνων, τις οποίες συναντάμε και στον Λόγο 5, «Κατά Ιουλιανού βασιλέως στηλιτευτικός δεύτερος», παράγραφο 35. Μεταξύ άλλων, ο Γρηγόριος καταγγέλλει και τον χορό· Migne, *PG 35*, ό.π., στήλη 709: «Αναλάβωμεν ύμνους αντί τυμπάνων […]. Ει και ορχήσασθαι δει σε, ως πανηγυριστήν και φιλέορτον, όρχησαι μεν, αλλά μη την Ηρωδιάδος όρχησιν της ασχήμονος, ής έργον Βαπτιστού θάνατος».

εξαίρεση τον τρόπο κρατήματος του πλαγίαυλου,[60] δεν αφήνουν καμία αμφιβολία ότι τα περισσότερα από αυτά είναι γνωστά και σύγχρονα των καλλιτεχνών. Έτσι, στον Λόγο 13 ο εικονογράφος απεικονίζει στην αναπαράσταση της πτώσης των τειχών της Ιεριχούς επτά σάλπιγγες, όργανα του βυζαντινού στρατού.[61] Τα σείστρα που συνοδεύουν το χορό της Μύριαμ, στον Λόγο 40, αποτελούν συχνό μοτίβο στις μικρογραφίες χειρογράφων με βιβλικό περιεχόμενο κατά τη βυζαντινή περίοδο.[62] Οι αναφορές στους αυλούς των Κορυβάντων εμπλουτίζονται με την απεικόνιση μικρότερων ή μεγαλύτερων συνόλων από γνωστά μουσικά όργανα της κοσμικής μουσικής (Λόγος 39, §4, και *Σχόλια*). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση της εικονογράφησης των προφητειών της Γέννησης, στη «Χριστουγεννιάτικη ομιλία» του Ιωάννη Δαμασκηνού. Σύγχρονα της βυζαντινής εποχής μουσικά όργανα απεικονίζονται σε διαφορετικούς συνδυασμούς και μάλιστα κατά αύξουσα αριθμητική πρόοδο. Όσον αφορά στις σύριγγες των βοσκών (Λόγος 44), ο κάθε μικρογράφος τις αναπαριστά διαφορετικά. Ο πρώτος προτιμά να εικονογραφήσει δύο διαφορετικά πνευστά όργανα, μία σύριγγα κι έναν πλαγίαυλο, ο δεύτερος ερμηνεύει τη σύριγγα εικονογραφικά ως πλαγίαυλο, είτε κατά την μουσική πράξη είτε κατά την κατασκευή του, ενώ οι δύο επόμενοι μικρογράφοι απεικονίζουν μόνο έναν πλαγίαυλο κατά τη μουσική πράξη. Εξαίρεση αποτελεί η απεικόνιση της λύρας ή της κιθάρας του Ορφέα (Λόγος 39, §5, και *Σχόλια*), ο οποίος ταυτίζεται από την εποχή της Μακεδονικής Αναγέννησης[63] με τη μορφή του Δαβίδ. Η απεικόνιση των συγκεκριμένων οργάνων θεωρείται ως εικονογραφικό μοτίβο δανεισμένο από την κλασική περίοδο (Πίνακας 2).

Συγγραφείς – Κείμενα	**Απεικονιζόμενα μουσικά όργανα**
Γρηγόριος Ναζιανζηνός: Λόγος 13	Σάλπιγγες
Γρηγόριος Ναζιανζηνός: Λόγος 39 & **Ψευδο-Νόννος:** *Σχόλια*	Έγχορδο με τόξο, πλαγίαυλος, τύμπανο, κύμβαλα, σείστρα, σάλπιγγα, λύρα, κιθάρα, απροσδιόριστο πνευστό όργανο
Γρηγόριος Ναζιανζηνός: Λόγος 40	Σείστρα
Γρηγόριος Ναζιανζηνός: Λόγος 44	Σύριγγα, πλαγίαυλος
Ιωάννης Δαμασκηνός: Χριστουγεννιάτικη ομιλία	Έγχορδο με τόξο, κύμβαλα, άρπα, σάλπιγγα

Πίνακας 2

Οι απεικονίσεις λοιπόν μουσικών οργάνων και χορευτικών σκηνών στα χειρόγραφα των ομιλιών του Γρηγορίου Ναζιανζηνού είναι αποτέλεσμα της ικανότητας των μικρογράφων να ερμηνεύουν, στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής τους δεινότητας, το περιεχόμενο των κειμένων με ευρηματικό τρόπο, χρησιμοποιώντας την εμπειρία και την πλούσια φαντασία τους, η οποία όμως βασίζεται, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, σε υπαρκτά, ευρέως διαδεδομένα την εποχή του Βυζαντίου, μουσικά όργανα. Μέσω των απεικονίσεων αυτών, οι μικρογράφοι δίνουν έμφαση στη μουσική πράξη και τον χορό, παρά τον καταγγελτικό λόγο του Γρηγορίου Ναζιανζηνού στην ομιλία 39, τονίζοντας τη θέση που αυτή κατέχει στην κοσμική ζωή των Βυζαντινών.

[60] Σε τρεις απεικονίσεις ο πλαγίαυλος κρατιέται από τη δεξιά πλευρά, ενώ σε άλλες τρεις από την αριστερή.

[61] Μαλιάρας, ό.π., σ. 263-264.

[62] Στο ίδιο, σ. 212 και εικ. 6, 87, 88.

[63] Τέλος 9ου-10ος αιώνας. Περίοδος κατά την οποία στη βυζαντινή τέχνη ενυπάρχουν στοιχεία από την αρχαία ελληνική.

«Θυμελική (λειτουργική) μουσική», «καλλιφωνίαι», «καλλίφωνοι», «καλόφωνοι»: Μουσικοί επιτελεστές και ασματικές πρακτικές, αισθητικές και ερμηνευτικές αλληλεπιδράσεις και ανταλλαγές ανάμεσα στην κοσμική και στην εκκλησιαστική φωνητική μουσική κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, μέσα από τη μελέτη της ορολογίας των πηγών

Κόριννα Λατέλη

Η λειτουργική μουσική, και πιο συγκεκριμένα ο «σωστός» ήχος, το ύφος και ο τρόπος απόδοσής της, είναι ένα θέμα που απασχόλησε την εκκλησιαστική γραμματεία καθ' όλη τη διάρκεια των Βυζαντινών χρόνων, από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες έως και την Ύστερη Βυζαντινή περίοδο, στην οποία κυρίως θα εστιάσουμε εδώ.

Οι επίσημες θέσεις της Εκκλησίας πάνω στο ζήτημα αυτό εκφράζονται, μεταξύ άλλων, στον Κανόνα ΟΕ΄ της Πενθέκτης συνόδου, που συντάχθηκε το έτος 692 και του οποίου το πλήρες κείμενο έχει ως εξής: «Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινομένους, βουλόμεθα μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἁρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμῳδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον».[1]

Αρκετούς αιώνες μετά τη σύνταξη του Κανόνος ΟΕ΄, οι σχολιαστές του 12ου αι. Ιωάννης Ζωναράς και Θεόδωρος Βαλσαμών και του 14ου αι. Ματθαίος Βλάσταρης επανέρχονται στο κείμενο και επιχειρούν να το ερμηνεύσουν, να το επεξηγήσουν, δηλαδή, με τρόπο ώστε να είναι πιο προσιτό και κατανοητό για τους συγχρόνους τους. Η αντιπαραβολή των μεταγενέστερων σχολίων με τον πρώιμο κανόνα αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες πτυχές για τη μουσική αισθητική, τις αντιλήψεις και τις πρακτικές επιτέλεσης της λειτουργικής μουσικής, τόσο διαχρονικά όσο, κυρίως, κατά την ύστερη Βυζαντινή περίοδο.

Παραθέτουμε τα κυριότερα σημεία από τις παρατηρήσεις των ΥΒ ερμηνευτών πάνω στον Κανόνα ΟΕ΄.[2] Ο Ιωάννης Ζωναράς (α΄ μισό 12ου αι.) ερμηνεύει τον Κανόνα ως εξής: «Ἡ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις γινομένη ψαλμῳδία παράκλησίς ἐστι πρὸς Θεὸν […] Οἱ δὲ παρακαλοῦντές τε καὶ δεόμενοι, ταπεινὸν ἦθος καὶ κατανενυγμένον ἔχειν ὀφείλουσι. τὸ δὲ βοᾷν καὶ κραυγάζειν, ού κατεσταλμένου ἤθους, ἀλλά θρασέος ἐστὶ καὶ γεγαυρωμένου. Διὸ καὶ τοὺς ψάλλοντας ἐν ἐκκλησίαις, ὁ κανὼν ἀπαιτεῖ μετὰ προσοχῆς καὶ κατανύξεως ψάλλειν, ἀλλὰ μὴ ἀτάκτως βοᾷν, καὶ τὴν φωνὴν ἐκβιάζεσθαι πρὸς

[1] Μ. Ποτλής, – Γ. Α. Ράλλης (εκδ.), *Σύνταγμα τῶν θείων και ἱερῶν κανόνων τῶν τε ἁγίων καί πανευφήμων ἀποστόλων, καί τῶν ἱερῶν οἰκουμενικῶν καί τοπικῶν συνόδων, καί τῶν κατά μέρος ἁγίων πατέρων*, Τόμος 2, Αθήνα 1852 (Στο εξής: Ράλλης-Ποτλής, *Σύνταγμα Ιερών κανόνων* 2), σ. 478.

[2] Για λόγους οικονομίας χώρου δεν παραθέτουμε τα σχόλια του Αλεξίου Αριστηνού, δεδομένου ότι δεν προσθέτουν κάτι ουσιαστικότερο στην παρούσα διερεύνηση. Το πλήρες κείμενο των σχολίων του Α. Αριστηνού πάνω στον Κανόνα ΟΕ΄ παρατίθεται στο: Ράλλης-Ποτλής, *Σύνταγμα Ιερών κανόνων* 2, σ. 480.

κραυγήν· κραυγὴ δὲ ἐστὶν ἐπιτεταμένη φωνὴ, καὶ βιαίως ἐκρηγνυμένη. Καὶ οὐ μόνον τοῦτο ἀπαγορεύει, ἀλλ' οὐδέ τι ἐπιλέγειν συγχωρεῖ ἀνοίκειον καὶ ἀνάρμοστον ἐκκλησίᾳ, οἷά εἰσι τὰ κεκλασμένα μέλη, καὶ μινυρίσματα, καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελῳδιῶν ποικιλία, εἰς ᾠδὰς ἑκτρεπομένη θυμελικὰς, καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ, τὰ νῦν ἐν ψαλμῳδίαις ἐπιτηδευόμενα μάλιστα».[3]

Κάποιες δεκαετίες μετά το Ζωναρά, ο Θεόδωρος Βαλσαμών (β' μισό 12ου αι.) καταθέτει τη δική του ερμηνεία πάνω στο κείμενο του Κανόνα: «Αἱ τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαι, οἶκοι προσευχῶν λέγονται. ὅθεν καὶ οἱ προσευχόμενοι, παρακαλεῖν τὸν Θεὸν ὀφείλουσι μετὰ δακρύων καὶ ταπεινώσεως, οὐ μὴν μετὰ ἀτάκτου καὶ ἀναιδοῦς σχήματος. Διωρίσαντο γοῦν οἱ Πατέρες, μὴ γίνεσθαι τὰ ἱερὰ ψαλμῳδήματα διὰ βοῶν ἀτάκτων καὶ ἐπιτεταμένων, καὶ τὴν φύσιν παραβιαζομένων. μήτε μὴν διὰ τινων καλλιφωνιῶν, ἀνοικείων τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει καὶ ἀκολουθίᾳ. οἷά ἐισι τὰ θυμελικὰ μέλη, καὶ αἱ περιτταὶ ποικιλίαι τῶν φωνῶν. ἀλλὰ μετὰ πολλῆς κατανύξεως καὶ θεαρέστου τρόπου, προσάγειν τῷ Θεῷ τὰς εὐχὰς, τῷ εἰδότι τὰ κρυπτὰ τῶν καρδιῶν ἡμῶν. Ταῦτα δὲ παρεκελεύσαντο ἀκολούθως τῷ εὐαγγελικῷ ῥητῷ, τῷ διοριζομένῳ, μὴ κατὰ ἔθνικοὺς εὔχεσθαι ἡμᾶς μετὰ βαττολογίας καὶ κραυγῆς, ὡς οἰομένους εἰσακουσθῆναι διὰ τὴν πολυλογίαν ἡμῶν, ἀλλ' ἐν τῷ κρυπτῷ προσάγειν τὸν ὕμνον τῷ Θεῷ. ποιεῖν δὲ καὶ τὰς αἰτήσεις ὁμοίως, ἵνα καὶ ὁ Πατὴρ ἡμῶν ὁ οὐράνιος, ὁ βλέπων ἐν τῷ κρυπτῷ, ἀποδώσῃ ἡμῖν ἐν τῷ φανερῷ». Και λίγο πιο κάτω ο Βαλσαμών συμπληρώνει: «Ἀνάγνωθι [...] καὶ τὸν πανηγυρικὸν λόγον τοῦ ἐν ἁγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου [...]· κωλύει γὰρ τὰς θυμελικὰς ψαλμῳδίας καὶ τὰς ὀρχήσεις τῶν χειρονομούντων, καὶ τὰς ἐκτεταμένας ἐκφωνήσεις».[4]

Το 14ο αι., ο Ματθαίος Βλάσταρης επανέρχεται και εκείνος στον Κανόνα ΟΕ΄: «Ὁ οε'. τῆς ς' Συνόδου κανὼν, τοὺς εὐχομένους ἐν Ἐκκλησίᾳ καὶ ψάλλοντας, μὴ ἀτάκτους προΐεσθαι καὶ ἐπιτεταμένας ἐπισκήπτει φωνὰς, ἀλλ' ἐν συντετριμμένῃ καρδίᾳ, καὶ ἤθει κατεσταλμένῳ, καὶ νοῦ προσευχῇ τὰς εὐχὰς ποιεῖσθαι καὶ ψαλμῳδίας, ἐφ΄ ᾧ τῷ τε ἐντὸς ἤθει, καὶ τῷ ἐκτὸς εἴδει, τοῦ Θεοῦ τὸν ἔλεον ἐπὶ τοῖς ἡμαρτημένοις ἑλκύσαι· [...] μηδὲ τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέλεσι χρῆσθαι, καὶ τῇ περιττῇ τῇ τῶν ᾀσμάτων ποικιλίᾳ, καὶ ᾠδῶν τερετίσμασιν, ἃ θυμελικοῖς οὐχ ἥκιστα, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἐκκλησίᾳ προσῆκε Θεοῦ [...]· παρήγγελται δὲ τὸ ἁπλοῦν καὶ ἀποίκιλον τῆς ψαλμῳδίας ἀσπάζεσθαι [...], ὡς τὸ ἀρχαῖον ἔθος καὶ θεοφιλὲς εἶχεν, ἀλλ' οὐδὲν γέγονε πλέον».[5]

Από τα παραπάνω κείμενα, χρονικά προηγείται ο Κανόνας ΟΕ΄, με τον οποίο η εκκλησία επιχειρεί να σκιαγραφήσει ένα πλαίσιο για την επιτέλεση της λειτουργικής μουσικής. Μέσα από το συνοπτικό αυτό κείμενο, οι εκκλησιαστικοί πατέρες του 7ου αι. δίνουν οδηγίες προς τους «ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινομένους» σχετικά με αποδεκτές και μη αποδεκτές ερμηνευτικές και αισθητικές επιλογές για την απόδοση της ψαλμωδίας κάνοντας διάκριση μεταξύ γνωρισμάτων που θεωρούνται «ἁρμόδια τε καὶ οἰκεῖα τῇ ἐκκλησίᾳ» και εκείνων που συγκαταλέγονται, αντίθετα, μεταξύ των «μὴ τῇ ἐκκλησίᾳ ἁρμοδίων τε καὶ οἰκείων», στα οποία μάλιστα δίνεται ιδιαίτερο βάρος. Τη δομή αυτή ακολουθούν και οι ΥΒ σχολιαστές, οι οποίοι με τη σειρά τους κάνουν λόγο για (μουσικά) στοιχεία «ἀνοίκεια καὶ ἀνάρμοστα ἐκκλησίᾳ» (Ζων) ή για «ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει καὶ ἀκολουθίᾳ» (Βαλσ), παραθέτοντας -στα σημεία που θεωρούν ότι τα λεγόμενα του παλαιού κανόνα χρειάζονται επεξήγηση ή επικαιροποίηση- και συγκεκριμένα παραδείγματα, τα οποία παρουσιάζουν ιδιαίτερο

[3] Ράλλης-Ποτλής, *Σύνταγμα Ιερών κανόνων* 2, σ. 479.

[4] Ράλλης-Ποτλής, *Σύνταγμα Ιερών κανόνων* 2, σ. 479-80.

[5] Μ. Ποτλής, – Γ. Α. Ράλλης (εκδ.), *Σύνταγμα τῶν θείων και ἱερῶν κανόνων τῶν τε ἁγίων καί πανευφήμων ἀποστόλων, καί τῶν ἱερῶν οἰκουμενικῶν καί τοπικῶν συνόδων, καί τῶν κατά μέρος ἁγίων πατέρων*, Τόμος 6, Αθήνα 1859, σ. 297-8.

ενδιαφέρον για την παρούσα διερεύνηση και τα οποία θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια.

Οι παραινέσεις και οι παρατηρήσεις που διατυπώνονται στον Κανόνα ΟΕ΄, και ακολούθως στα κείμενα των σχολιαστών, αφορούν το μουσικό ύφος και τις πρακτικές μουσικής επιτέλεσης, πρωτίστως, όμως, το *ήθος* της λειτουργικής μουσικής. Το κεντρικό μήνυμα του Κανόνος ΟΕ΄ εντοπίζεται στη φράση: «μετὰ πολλῆς προσοχῆς καὶ κατανύξεως, τὰς ψαλμῳδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ». Οι ψαλμοί, και κατ' επέκταση η λειτουργική μουσική στο σύνολό της, οφείλει να «προσάγεται» προς το Θεό με «πολλή προσοχή» και με «κατάνυξη». Η ουσιώδης σημασία του ήθους ως ειδοποιού στοιχείου που καθιστά την ψαλμωδία «ἁρμοδία τε καὶ οἰκεῖα τῇ ἐκκλησίᾳ» αποτελεί διαχρονική αξία για την επίσημη εκκλησία.[6] Τούτο συνάγεται σαφώς και από τις παρατηρήσεις των σχολιαστών του 12ου και του 14ου αι. Ο Ζωναράς τονίζει ότι «οἱ δὲ παρακαλοῦντές τε καὶ δεόμενοι, ταπεινὸν ἦθος καὶ κατανενυγμένον ἔχειν ὀφείλουσι». Ο Βαλσαμών θυμίζει ότι «αἱ τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαι, οἶκοι προσευχῶν λέγονται. ὅθεν καὶ οἱ προσευχόμενοι, παρακαλεῖν τὸν Θεὸν ὀφείλουσι μετὰ δακρύων καὶ ταπεινώσεως». Ο Βλάσταρης προχωράει ακόμη περισσότερο αναλύοντας τη διττή σχέση μεταξύ του πιστού και του Θεού μέσα από την προσευχή και την ψαλμωδία: «ἀλλ' ἐν συντετριμμένῃ καρδίᾳ, καὶ ἤθει κατεσταλμένῳ, καὶ νοῦ προσευχῇ τὰς εὐχὰς ποιεῖσθαι καὶ ψαλμῳδίας, ἐφ΄ ᾧ τῷ τε ἐντὸς ἤθει, καὶ τῷ ἐκτὸς εἴδει, τοῦ Θεοῦ τὸν ἔλεον ἐπὶ τοῖς ἠμαρτημένοις ἐλκύσαι». Το επίκεντρο της ψαλμωδίας, για την εκκλησία, δεν είναι η μουσική πράξη, αλλά η *προσευχή*, η οποία με τη σειρά της συνίσταται στην εσωτερική, βαθιά προσωπική επικοινωνία του πιστού με το Θεό, που επιτυγχάνεται μέσα από την ταπείνωση, τη συντριβή και την κατάνυξη. Η διαδικασία αυτή ενισχύεται από τη μουσική πράξη,[7] αλλά μόνο στο βαθμό που αυτή η τελευταία υπακούει στις ίδιες αρχές της κατάνυξης και της εσωτερικότητας και διαπνέεται από το ίδιο ήθος της προσευχής.

Η εσωτερικότητα της ψαλμωδίας αποτελεί σταθερή αρχή της χριστιανικής κοσμοαντίληψης.[8] Όπως σαφώς υποδεικνύει ο Κανόνας ΟΕ΄, η απόδοση της λειτουργικής μουσικής είναι «ἁρμόδια τε καὶ οἰκεῖα τῇ ἐκκλησίᾳ», όταν η μουσική πράξη επιτελείται σχεδόν κρυφά, μυστικά επιτρέποντας «τὰς ψαλμῳδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ». Ο Βαλσαμών μένει ιδιαίτερα στο σημείο αυτό παραθέτοντας το ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η εκκλησία τοποθετεί τη μουσική πράξη: «Διωρίσαντο γοῦν οἱ Πατέρες [...] μετὰ πολλῆς κατανύξεως καὶ θεαρέστου τρόπου, προσάγειν τῷ Θεῷ τὰς εὐχὰς, τῷ εἰδότι τὰ κρυπτὰ τῶν καρδιῶν ἡμῶν. Ταῦτα δὲ παρεκελεύσαντο ἀκολούθως τῷ εὐαγγελικῷ ῥητῷ, τῷ διοριζομένῳ [...] ἐν τῷ κρυπτῷ προσάγειν τὸν ὕμνον τῷ Θεῷ. ποιεῖν δὲ καὶ τὰς αἰτήσεις ὁμοίως, ἵνα καὶ ὁ Πατὴρ ἡμῶν ὁ οὐράνιος, ὁ βλέπων ἐν τῷ κρυπτῷ, ἀποδώσῃ ἡμῖν ἐν τῷ φανερῷ». Από τη στιγμή που η μουσική πράξη αυτονομηθεί από την προσευχή και από την εσωτερικότητα που αυτή απαιτεί, παύει να είναι «ἁρμοδία» και θεωρείται «ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει καὶ ἀκολουθίᾳ» (Βαλσ). Τέτοια περίπτωση αποτελεί η ψαλμωδία που χαρακτηρίζεται από ήθος «θρασύ καὶ γεγαυρωμένον» (Ζων) και που προσλαμβάνει «σχῆμα ἄτακτὸν και ἀναιδὲς» (Βαλσ).

Τόσο ο Κανόνας ΟΕ΄ όσο και οι ΥΒ σχολιαστές δίνουν μεγάλο βάρος στη

[6] Αυτό ισχύει τόσο για την ανατολική όσο και για τη δυτική εκκλησία. Βλ. Α. Χαψούλας, «Η κοσμική μουσική στο Βυζάντιο του 4ου αι. μέσα από τα κείμενα Πατέρων της Εκκλησίας», *Μουσικολογία* 19(2007) (Στο εξής: Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*), σ. 234.

[7] Ο Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 223, αναφέρεται, μεταξύ άλλων, στη σπουδή του Μ. Αθανασίου για την «*τοποθέτηση της μουσικής ως καθαρά λειτουργικού μέσου στο νέο θρησκευτικό περιβάλλον*», εννοώντας εδώ το χριστιανικό. Βλ. επίσης, στο ίδιο, σ. 235.

[8] Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 234.

στοιχειοθέτηση αυτού του «άναιδοῦς σχήματος» και στην εν γένει περιγραφή της λειτουργικής μουσικής που δεν είναι αποδεκτή από την εκκλησία. Ενώ για την «ἀρμόδια τε καὶ οἰκεῖα τῇ ἐκκλησίᾳ» μουσική η έμφαση δίνεται στο ήθος και το εν γένει ύφος της ψαλμωδίας, η «ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει» ψαλμωδία περιγράφεται με σαφώς μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Τόσο οι συντάκτες του Κανόνα του 7ου αι. όσο και οι σχολιαστές της ΥΒ περιόδου παραθέτουν συγκεκριμένα παραδείγματα για τις επιτελεστικές πρακτικές που δε συνάδουν με τη χριστιανική αντίληψη για τη λειτουργική μουσική. Τον τόνο δίνει, όπως είναι αναμενόμενο, ο Κανόνας ΟΕ΄ που καλεί τους πιστούς «μή(τε) βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι». Σε στενή συνάφεια με τον Κανόνα, ο Ζωναράς που απευθυνόμενος στους «παρακαλοῦντὰς τε καὶ δεομένους», τους παραινεί «μὴ ἀτάκτως βοᾷν, καὶ τὴν φωνὴν ἐκβιάζεσθαι πρὸς κραυγήν». Στο ίδιο πνεύμα, ο Βλάσταρης προτείνει «μὴ ἀτάκτους προΐεσθαι καὶ ἐπιτεταμένας [...] φωνὰς». Αντίστοιχα, ο Βαλσαμών συστήνει «μὴ γίνεσθαι τὰ ἱερὰ ψαλμῳδήματα διὰ βοῶν ἀτάκτων καὶ ἐπιτεταμένων, καὶ τὴν φύσιν παραβιαζομένων» και ακόμη «μὴ [...] εὔχεσθαι ἡμᾶς μετὰ βαττολογίας καὶ κραυγῆς, ὡς οἰομένους εἰσακουσθῆναι διὰ τὴν πολυλογίαν ἡμῶν».

«Άτακτες και επιτεταμένες κραυγές» και «βοές», χρήση της φωνής που «παραβιάζει τη φύση» κι ακόμη «βαττολογία» [9] και «πολυλογία»: αυτές είναι οι πρακτικές (φωνητικής) μουσικής επιτέλεσης που συνδέονται με την «άνοίκεια» λειτουργική μουσική. Στην εσωτερικότητα, ταπεινότητα, κατάνυξη και ευλάβεια της «ἀρμοδίας» ψαλμωδίας αντιπαραβάλλεται μία μουσική συμπεριφορά και μουσικές πρακτικές που διακρίνονται από ένταση, εξωστρέφεια, πολυπλοκότητα και εκζήτηση και που βασίζονται σε ή ευνοούν την αφύσικη χρήση της φωνής. Η ψαλμωδία με τα γνωρίσματα αυτά, τονίζουν οι πατέρες, βρίσκεται εξ'ορισμού στον αντίποδα της ορθής πρακτικής και του χριστιανικού ήθους και απορρίπτεται από την εκκλησία. Μέσα από τις περιγραφές των κειμένων διαμορφώνεται έτσι μία εικόνα που φιλοδοξεί να λειτουργήσει για τους χριστιανούς (ιερωμένους και ποίμνιο) ως ένα παράδειγμα δια της αντίθεσης: Το συμπέρασμα που προκύπτει από την ανάγνωση τόσο του Κανόνα όσο και των σχολίων είναι ότι, για τη χριστιανική εκκλησία, η ορθή πρακτική, η σωστή εκφορά της ψαλμωδίας, είναι εκείνη που αφενός διακρίνεται από το δέον ήθος και αφετέρου, σε ό,τι αφορά τη μουσική της αποτύπωση, *δεν* περιλαμβάνει τις πρακτικές και τα χαρακτηριστικά που περιγράφηκαν πιο πάνω, δηλαδή που *δε* συνίσταται σε άτακτες βοές, κραυγές και εν γένει πρακτικές που «εκβιάζουν» τη φωνή και «παραβιάζουν» τη φύση.

[9] Ο Ι. Σταματάκος, *Λεξικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*, Αθήνα 1972/ ανατ. 1990 (Στο εξής: Σταματάκος, *Λεξικόν*), σ. 211, ερμηνεύει το ρήμα «βαττολογέω» ως: «*ομιλώ τραυλίζων/ χρησιμοποιώ ματαίας επαναλήψεις, φλυαρώ, πολυλογώ*». Ακολούθως, σε πλαίσια μουσικής φωνητικής ερμηνείας θα πρέπει πιθανόν να εννοήσουμε τη «βαττολογίαν» ως επανάληψη ηχητικών μοτίβων, μουσικών φράσεων ή συλλαβών.

Κανόνας ΟΕ΄ (7ος αι.) και Σχολιαστές ΥΒ περιόδου (12ος και 14ος αι.)

«τῇ ἐκκλησίᾳ ἁρμόδια τε καὶ οἰκεῖα»	**«ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει»**
Ήθος	***Ήθος***
• πολλή προσοχή καὶ κατάνυξις (ΟΕ΄), (Ζων) • ἦθος ταπεινὸν καὶ κατανενυγμένον (Ζων) • μετὰ δακρύων καὶ ταπεινώσεως (Βαλσ) • ἐν συντετριμμένῃ καρδίᾳ, καὶ ἤθει κατεσταλμένῳ, καὶ νοῦ προσευχῇ (Βλαστ)	• θρασύ καὶ γεγαυρωμένον ἦθος (Ζων) • μετὰ ἀτάκτου καὶ ἀναιδοῦς σχήματος (Βαλσ)
Ύφος – (Πρακτικές Μουσικής Επιτέλεσης)	***(Ύφος) - Πρακτικές Μουσικής Επιτέλεσης***
• τὰς ψαλμῳδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ (ΟΕ΄) • ἀλλ' ἐν τῷ κρυπτῷ προσάγειν τὸν ὕμνον (Βαλσ)	• βοαὶ / φωναὶ ἄτακτοι (ΟΕ΄), (Ζων), (Βλαστ), ἐπιτεταμέναι (Βλαστ) • ἐκβιάζεσθαι τὴν φύσιν (ΟΕ΄) / τὴν φωνὴν (Ζων) πρὸς κραυγὴν • μετὰ βαττολογίας καὶ κραυγῆς (Βαλσ)

Η παράθεση των γνωρισμάτων αυτών επιτυγχάνει να καθορίσει τη διάκριση μεταξύ «ἁρμοδίας» και «μὴ ἁρμοδίας» λειτουργικής μουσικής, μόνο όμως ως ένα βαθμό, καθώς οι επιμέρους μουσικές και επιτελεστικές παράμετροι της μίας ή της άλλης παραμένουν στην ουσία τους αρκετά ασαφείς. Ποιους ακριβώς ήχους ή ποιες πρακτικές, για παράδειγμα, προσδιορίζουν οι πατέρες ως «κραυγές» και «βοές» ή ως «βαττολογία» και πώς ακριβώς εκλαμβάνουν την «αφύσικη φωνή» δε μπορούμε να το συνάγουμε με ασφάλεια από το, επιγραμματικό ούτως ή άλλως, κείμενο του Κανόνα ΟΕ΄. Είναι πιθανό ότι για τους συγχρόνους τους του 7ου αι. αυτές οι αναφορές παρέπεμπαν σε συγκεκριμένα ακούσματα. Όμως για τους μεταγενέστερους, η μεγάλη χρονική απόσταση από την εποχή σύνταξης του Κανόνα καθιστά το κείμενο δυσνόητο και, επομένως, κάνει τις επιταγές των πατέρων δύσκολα εφαρμόσιμες στην πράξη.

Για το λόγο αυτό, οι σχολιαστές του 12ου και του 14ου προβαίνουν σε μία επαναπροσέγγιση του Κανόνα, ώστε να τον κάνουν πιο προσιτό στους χριστιανούς της ΥΒ περιόδου. Στο πλαίσιο αυτό, αντλούν παραδείγματα από τη δική τους εποχή και από το δικό τους, οικείο μουσικό περιβάλλον και παράλληλα επιχειρούν να θεμελιώσουν

περαιτέρω το θεωρητικό-φιλοσοφικό υπόβαθρο γύρω από την αποδεκτή και μη αποδεκτή από την εκκλησία λειτουργική μουσική. Έτσι, ενισχύουν τη φιλοσοφική και αισθητική τοποθέτηση του Κανόνα ΟΕ΄ γύρω από τη λειτουργική μουσική με ένα πρόσθετο θεωρητικό σχήμα. Πρώτος ο Ζωναράς εμφανίζει την «ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει» ψαλμωδία ως «εἰς ᾠδὰς ἑκτρεπομένη θυμελικὰς, καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ». Ακολουθώντας το παράδειγμά του, ο Βαλσαμών προχωρεί σε πιο ενδελεχή στοιχειοθέτηση αυτού του χαρακτηρισμού: «Ἀνάγνωθι [...] καὶ τὸν πανηγυρικὸν λόγον τοῦ ἐν ἁγίοις Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου [...]· κωλύει γὰρ τὰς θυμελικὰς ψαλμῳδίας καὶ τὰς ὀρχήσεις τῶν χειρονομούντων, καὶ τὰς ἐκτεταμένας ἐκφωνήσεις». Και ο Βλάσταρης, όμως, είναι ξεκάθαρος όταν, περιγράφοντας τα επιμέρους γνωρίσματα της μη αποδεκτής λειτουργικής μουσικής, αποφαίνεται ότι αυτά «θυμελικοῖς οὐχ ἥκιστα, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἐκκλησίᾳ προσῆκε Θεοῦ [...]».

Με τις αναφορές αυτές, οι ΥΒ σχολιαστές εισάγουν στην επιχειρηματολογία τους μία «νέα» έννοια, που δεν υπάρχει στον Κανόνα ΟΕ΄: την έννοια της «θυμελικῆς ψαλμωδίας». Στην πραγματικότητα, βέβαια, ο χαρακτηρισμός «θυμελική», για την ψαλμωδία ή ευρύτερα για τη μουσική, προηγείται κατά πολύ χρονικά του Κανόνα ΟΕ΄, όπως γίνεται αμέσως εμφανές από την παραπομπή του Βαλσαμώνος στον Ιωάννη Χρυσόστομο (4ος αι.). Η επίκληση στην αυθεντία του Ιωάννη Χρυσοστόμου δεν είναι, ασφαλώς, τυχαία, ούτε βέβαια είναι τυχαία αυτή καθαυτή η αναφορά σε «θυμελική» ψαλμωδία, στην οποία επιμένουν και οι τρεις ερμηνευτές. Για να αντιληφθούμε καλύτερα τι αποσκοπούν να δηλώσουν εδώ οι ΥΒ σχολιαστές θα πρέπει να αναφερθούμε, έστω και με συντομία, στην πολλαπλή διάσταση και χρήση του όρου «θυμελικός, θυμελική» στην εκκλησιαστική γραμματεία διαχρονικά[10].

Ο όρος «θυμελικός, θυμελική» πρωτοαπαντάται σε κείμενα χριστιανών συγγραφέων της πρώιμης χριστιανικής περιόδου, η οποία συμπίπτει χρονικά με την ύστερη αρχαιότητα. Σε αυτό το πολυσχιδές ιστορικό, πολιτισμικό και γλωσσικό πλαίσιο διαμορφώθηκε η ιδεολογική βάση της χριστιανικής κοσμοθεωρίας, που κάλυπτε κάθε έκφανση του ανθρώπινου βίου, κατά συνέπεια και τη μουσική. Στα κείμενά τους οι χριστιανοί συγγραφείς διατύπωσαν σφοδρή αντίθεση προς τη μουσική της εποχής τους.[11] Ειδικά η μουσική των, εξαιρετικά δημοφιλών τότε, μουσικοχορευτικών σκηνικών θεαμάτων επικρίθηκε αυστηρά από τους Πατέρες της νεοσύστατης χριστιανικής εκκλησίας[12] ως μη συμβατή με το χριστιανικό *ήθος* και τη χριστιανική *αισθητική*.[13] Ένας από τους επικρατέστερους όρους που χρησιμοποιήθηκαν από την εκκλησιαστική γραμματεία της περιόδου προκειμένου να προσδιοριστεί η παραστασιακή μουσική, αλλά και οι επιτελεστές της, ήταν ο όρος «θυμελικός, θυμελική», ο οποίος παρέπεμπε ευθέως στη «θυμέλην», το βωμό στο κέντρο των αρχαίων θεάτρων, γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκε η αρχαία ελληνική τραγωδία.[14]

Σε ό,τι αφορά την καθαρά μουσική της υπόσταση, η «θυμελική» μουσική των θεαμάτων της ύστερης αρχαιότητας - φωνητική και οργανική - ήταν ως επί το πλείστον ζωηρή, εξωστρεφής, κατά κύριο λόγο χορευτική, επικέντρωνε επομένως στο ανθρώπινο

[10] Για τη χρήση του όρου «θυμελικός, θυμελική» στην εκκλησιαστική και ευρύτερα στη βυζαντινή γραμματεία, βλ. Κ. Λατέλη, *Μουσική και μουσικοί στο Βυζάντιο. Κοσμική μουσική και μουσικοί κατά την περίοδο των Παλαιολόγων (1261-1453)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2014 (Στο εξής: Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*), σ. 116-174.

[11] Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 218.

[12] E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Οξφόρδη 1949/ανατ. 1958, σ. 79 κεξ.

[13] Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 218-9, 228-30, όπου παρατίθενται χαρακτηριστικά παραδείγματα κειμένων των πατέρων της ύστερης αρχαιότητας για τη μουσική στα σκηνικά θεάματα.

[14] Βλ. σχετικά: Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 118-120.

σώμα.[15] Ως *παραστασιακή* μουσική αποσκοπούσε πρωτίστως στον εντυπωσιασμό και στην ψυχαγωγία, στην «τέρψιν» του κοινού.[16] Τα γνωρίσματα αυτά έφερναν τη «θυμελικήν» σκηνική μουσική σε πλήρη αντίθεση με τα ιδεώδη της κατάνυξης, της ταπεινότητας, της εσωστρέφειας και της πνευματικής ανάτασης που έθετε στο επίκεντρο η χριστιανική κοσμοθεωρία –και που, όπως διαπιστώσαμε και από την ανάλυση που προηγήθηκε, αποτελούν διαχρονική και σταθερή τοποθέτηση της εκκλησίας.[17]

«Θυμελική», ωστόσο, θεωρήθηκε κατ' επέκταση από τη νεοσύστατη χριστιανική εκκλησία *και κάθε άλλη* μουσική που, κατά την αντίληψη των πατέρων, συγκέντρωνε παρόμοια χαρακτηριστικά με τη σκηνική μουσική. Πράγματι, τουλάχιστον αρχικά, η εκκλησία *αντιμετώπισε ενιαία* σκηνικές παραστάσεις, καθημερινές διασκεδάσεις (όπως πχ. τα δείπνα ή τα συμπόσια) και εθιμικές επιτελέσεις (όπως π.χ. οι εορτασμοί του γάμου) ως συλλήβδην εκφάνσεις ενός μη χριστιανικού τρόπου ζωής. Χαρακτήρισε δε, επίσης ενιαία, «θυμελικήν» τη μουσική που επένδυε τις επιτελέσεις αυτές θέλοντας έτσι να δηλώσει μουσική, ηθική και αισθητική τους συγγένεια (ή, κατά την άποψη των πατέρων, ταύτιση).[18] Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο όρος «θυμελική» συμβόλιζε για τους πατέρες τον *εξω-χριστιανικό* χαρακτήρα της μουσικής και των εκδηλώσεων που αυτή επένδυε, και τις οποίες οι πατέρες συσχέτιζαν ευθέως με την επικρατούσα ελληνορρωμαϊκή πολυθεϊστική λατρεία, αλλά και με την εβραϊκή και άλλες θρησκείες.[19] Η διπλή αυτή διάσταση της «θυμελικῆς» μουσικής στη χριστιανική σκέψη, ως μουσικής που δε συνάδει με το χριστιανικό ήθος και αισθητική και ως μουσικής που συνδέεται με άλλες θρησκείες πλην της χριστιανικής, υπονοείται σαφώς από τον Κανόνα ΟΕ΄, εκτίθεται όμως πιο ξεκάθαρα στα σχόλια του Βαλσαμώνος, όταν, επικαλούμενος το Ευαγγέλιο, ζητά από τους χριστιανούς «μὴ κατὰ ἔθνικοὺς εὔχεσθαι ἡμᾶς μετὰ βαττολογίας καὶ κραυγῆς, ὡς οἰομένους εἰσακουσθῆναι διὰ τὴν πολυλογίαν ἠμῶν».

Ο όρος «θυμελικός, θυμελική», βέβαια, έχει μακρά ιστορία και βρισκόταν ήδη σε ευρεία χρήση στη γραμματεία της κλασικής και ύστερης αρχαιότητας, χωρίς το συγκεκριμένο ιδεολογικό-θρησκευτικό πρόσημο που του προσέδωσαν οι χριστιανοί φιλόσοφοι. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα την ύστερη αρχαιότητα, ο όρος συνδέεται σταθερά με τις παραστατικές τέχνες, συχνά δε προσδιορίζει παραστάσεις ή εκδηλώσεις μουσικού χαρακτήρα.[20] Όταν αποδίδεται σε επιτελεστικούς καλλιτέχνες, επίσης συχνά, υποδηλώνει μουσικούς επιτελεστές.[21] Οι σημασίες αυτές του όρου «θυμελικός, θυμελική» εξακολούθησαν να βρίσκονται σε χρήση και μετά τη σταδιακή επικράτηση του χριστιανισμού, το ίδιο και οι ειδικότερες έννοιες που προσλαμβάνει ο όρος στη ρωμαϊκή και αργότερα στη βυζαντινή νομική γραμματεία.[22] Και στην εκκλησιαστική

[15] Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 235-6.

[16] Για την κεντρική σημασία της «τέρψεως» στη ρωμαϊκή κοσμοαντίληψη, βλ. Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 73-76, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

[17] Όπως επισημαίνει ο Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 220-221: «*Η γοητεία ή η απόλαυση της ακροαματικής διαδικασίας δεν αποτελούν στόχους της ψαλμωδίας, αλλά, αντιθέτως, στόχο των ψαλμών αποτελούν η ωφέλεια και η σωτηρία της ανθρώπινης ψυχής*».

[18] Βλ. αναλυτικότερα: Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 283-9 και 290-1.

[19] Την προσέγγιση αυτή αντανακλά ο Γ. Θ. Στάθης, *Οι Αναγραμματισμοί και τα Μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιίας*, Αθήνα 1979 (Στο εξής: Στάθης, *Αναγραμματισμοί*), σ. 25-6. Βλ. επίσης: Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 224-5, όπου αναλύονται αποσπάσματα του Ι. Χρυσοστόμου σχετικά με την εβραϊκή και ελληνορρωμαϊκή επιρροή στη μουσική και στους εορτασμούς γενικότερα. Βλ. και Ε. Χ. Σπυράκου, Οι χοροί ψαλτών κατά την Βυζαντινή παράδοση, Αθήνα 2008 (Στο εξής: Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*), σ. 128-9.

[20] Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 116 κεξ.

[21] Ό.π.

[22] Ο όρος «θυμελικός» στη ρωμαϊκή, και ακολούθως στη βυζαντινή, νομική γραμματεία προσδιορίζει

γραμματεία, ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου παρατηρούνται διακριτικές αλλά σαφείς διαφοροποιήσεις που αντικατοπτρίζουν την αλλαγή στάσης της χριστιανικής εκκλησίας προς ορισμένες κατηγορίες μουσικής. Είναι λχ. εμφανές ότι, από τους πρώτους κιόλας χριστιανικούς αιώνες, η εκκλησία κάνει σιωπηρά αποδεκτή τη λαϊκή μουσική των εθιμικών επιτελέσεων, όπως ο γάμος, και δεν την καταδικάζει πλέον ως εξω-χριστιανική.[23]

Συνολικά, μπορούμε να πούμε ότι, από ένα χρονικό σημείο και μετά, ο όρος «θυμελικός, θυμελική» στη βυζαντινή γραμματεία, όταν αποδίδεται στη μουσική, δηλώνει συχνά κυρίως τον *εξω-εκκλησιαστικό* της χαρακτήρα. Προσδιορίζει, δηλαδή, κατά κύριο λόγο τη μουσική, που εμείς σήμερα αποκαλούμε «κοσμική».[24] Τη μουσική, επομένως, που δεν ανήκει ή δε σχετίζεται με τη θεία λειτουργία, που αποσκοπεί στην «τέρψιν», χωρίς όμως απαραίτητα να θεωρείται αυτομάτως *και* εξω-χριστιανική. Μουσικές εκδηλώσεις, για παράδειγμα, όπως αυτές του γάμου που προαναφέραμε ή άλλες που προσδιορίζονται στα αυτοκρατορικά τυπικά της ΜΒ περιόδου ως «θυμελικές», δεν υποδηλώνουν σύγκρουση των πιστών ή, ακόμη περισσότερο, του αυτοκράτορα με το χριστιανικό ιδεώδες, αλλά μάλλον προσδιορίζουν κοσμική, μη λειτουργική μουσική.[25] Εντούτοις, τα κείμενα των πρώιμων χριστιανών φιλοσόφων παραμένουν ως ιδεολογική παρακαταθήκη, στην οποία, όπως διαπιστώσαμε ήδη στην περίπτωση του Βαλσαμώνα, μπορεί να ανατρέχει κανείς κατά το δοκούν. Στην εκκλησιαστική γραμματεία, κυρίως, ο όρος «θυμελική» μουσική, ακόμη και όταν δε χρησιμοποιείται με την κυριολεκτική έννοια της «θεατρικής» ή «σκηνικής», διατηρεί πάντοτε το διττό συμβολισμό της εξω-χριστιανικής και/ή της εξω-εκκλησιαστικής μουσικής. Η έννοια της λέξης, συνεπώς, παρουσιάζει διακύμανση, προκαλώντας κάθε φορά ασάφεια ως προς την ακριβή χρήση της.

Όταν, για παράδειγμα, ο όρος «θυμελική» αποδίδεται στη *λειτουργική* μουσική, όπως στις εκφράσεις «θυμελικαὶ ψαλμωδίαι» (Χρυσόστ/Βαλσ) ή «θυμελικαὶ ωδαί» (Ζων), θα πρέπει να δεχθούμε ότι είναι μάλλον απίθανο να προσδιορίζει στην κυριολεξία σκηνική ή, ακόμη, χορευτική μουσική (που επιπλέον είναι συχνά οργανική, ενώ η λειτουργική μουσική είναι μόνο φωνητική). Και η έννοια, όμως, της «θυμελικῆς» λειτουργικής μουσικής ως εξω-χριστιανικής, ως φορέως δηλαδή ενός άλλου δόγματος, θα πρέπει να θεωρηθεί επίσης απίθανη, ειδικά στο περιβάλλον της ΥΒ περιόδου, οπότε ο χριστιανισμός είναι πλέον αναμφισβήτητα η κρατούσα θρησκεία. Θα πρέπει, λοιπόν, να δεχτούμε ότι, στο συγκεκριμένο πλαίσιο, ο όρος «θυμελική» συμβολίζει τα *εξω-εκκλησιαστικά* χαρακτηριστικά της λειτουργικής μουσικής, αυτά που, σύμφωνα με τα κριτήρια των ΥΒ σχολιαστών, *παραπέμπουν* σε σκηνική ή απλά σε κοσμική μουσική («ἃ θυμελικοῖς οὐχ ἥκιστα, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἐκκλησίᾳ προσῆκε Θεοῦ»). Παράλληλα, συμβολίζει τα χαρακτηριστικά εκείνα της λειτουργικής μουσικής που θεωρούνται *εξω-χριστιανικά* ως προς το *ήθος* και την *αισθητική* της ερμηνείας, συνεπώς είναι κατακριτέα και απορρίπτονται.

Οι τρεις ΥΒ ερμηνευτές του Κανόνος ΟΕ΄ χρησιμοποιούν, λοιπόν, το χαρακτηρισμό

θεάματα, καλλιτεχνικά και αθλητικά, που εμπίπτουν στη δικαιοδοσία του «actuarius thymelae» ή «ἄρχοντος τῆς θυμέλης». Βλ. σχετικά: Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 121-7.

[23] Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 270-2.

[24] Για τις έννοιες «κοσμική», «εξωτερική» και «θύραθεν» μουσική, στην (ύστερη) βυζαντινή και στη σύγχρονη γραμματεία αντίστοιχα, βλ. Κ. Καλαϊτζίδης, *Κοσμική μεταβυζαντινή μουσική στη χειρόγραφη παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης, ιε΄-ιθ΄αι.*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2010 (Στο εξής: Καλαϊτζίδης), σ. 47-54. Αντιπρβλ., ωστόσο, και το Στάθη, *Αναγραμματισμοί*, σ. 25-6, όπου η έννοια του «εξωτερικού μέλους» διατηρεί θρησκευτικό-δογματικό περιεχόμενο.

[25] Για τις «θυμελικές» εκδηλώσεις στα αυτοκρατορικά τυπικά της ΜΒ και ΥΒ περιόδου, βλ. Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 159-174.

«θυμελική» λειτουργική μουσική συμβολικά και καθ' υπερβολήν. Ως κληρονόμοι μίας μακράς γραπτής παράδοσης, όχι μόνο θρησκευτικής, αλλά και ευρύτερης, οι ερμηνευτές προσθέτουν στο αντιθετικό σχήμα «ἀρμοδίας»-«μή ἀρμοδίας» λειτουργικής μουσικής και τη συμβολική αντίθεση εκκλησίας-σκηνής ή εκκλησίας-θυμέλης.[26] Ταυτίζοντας εκ των πραγμάτων την «άνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει» μουσική με τη «θυμελική» μουσική χρησιμοποιούν ως αφορμή τον Κανόνα ΟΕ΄ για να αποφανθούν για τα μουσικά πράγματα της εποχής τους.[27] Στο πλαίσιο αυτό, παλιοί, ιστορικοί όροι, όπως η «θυμελική» μουσική, αποκτούν νέο μουσικό περιεχόμενο. Πρώτος ο Ζωναράς αναφέρεται σε «θυμελικὰς ᾠδὰς», που συνιστούν κατά την άποψή του τη λειτουργική μουσική της εποχής του, και απαριθμεί με σαφήνεια τα γνωρίσματά τους: «τὰ κεκλασμένα μέλη, καὶ μινυρίσματα, καὶ ἡ περιττὴ τῶν μελῳδιῶν ποικιλία». Ο Βαλσαμών καλεί τους πιστούς να μην επενδύουν την ψαλμωδία «διὰ τινων καλλιφωνιῶν, ἀνοικείων τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει». Τις «καλλιφωνίες» αυτές συνδέει ευθέως ο ερμηνευτής με «θυμελικὰ μέλη» και με «περιττὰς ποικιλίας τῶν φωνῶν», ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί στον Ιωάννη Χρυσόστομο, ο οποίος «κωλύει γὰρ τὰς θυμελικὰς ψαλμῳδίας καὶ τὰς ὀρχήσεις τῶν χειρονομούντων, καὶ τὰς ἐκτεταμένας ἐκφωνήσεις». Ο Βλάσταρης, τέλος, συνιστά «μηδὲ τοῖς κεκλασμένοις καὶ ἀσέμνοις μέλεσι χρῆσθαι, καὶ τῇ περιττῇ τῇ τῶν ᾀσμάτων ποικιλίᾳ, καὶ ᾠδῶν τερετίσμασιν», καθώς αυτά «θυμελικοῖς οὐχ ἥκιστα, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἐκκλησίᾳ προσῆκε Θεοῦ».

Όπως γίνεται αμέσως φανερό, οι συγκεκριμένες περιγραφές μας μεταφέρουν στο μουσικό, επιτελεστικό και αισθητικό, περιβάλλον της ύστερης βυζαντινής περιόδου. Το κύριο γνώρισμα που, κατά την άποψη των ερμηνευτών, προσιδιάζει στη «θυμελικὴν» λειτουργική μουσική, και στο οποίο επανέρχονται και οι τρεις, είναι η «περιττὴ ποικιλία», είτε πρόκειται για ποικιλία «τῶν μελῳδιῶν» (Ζων), είτε «τῶν ᾀσμάτων» (Βαλσ) ή, αντίστοιχα, «τῶν φωνῶν» (Βλαστ). Αυτή η «περιττὴ ποικιλία» αναλύεται σε ή συνδέεται με επιτελεστικές πρακτικές όπως τα «κεκλασμένα μέλη», οι «καλλιφωνίαι»[28], τα «μινυρίσματα»[29] (το 12ο αι.) ή, αντίστοιχα, τα «τερετίσματα»[30] (το 14ο αι.). Στις εκφράσεις αυτές αναγνωρίζουμε ορισμένες από τις πιο χαρακτηριστικές αισθητικές ή ερμηνευτικές επιλογές της λόγιας μουσικής της περιόδου μεταξύ 12ου και 14ου αι. Κατά τη χρονική αυτή περίοδο, και πιθανόν ήδη αρκετά νωρίτερα, η βυζαντινή λόγια μουσική δείχνει μία αυξανόμενη προτίμηση στη «*μελισματική 'ασματική ή καλοφωνική' ψαλμώδηση*».[31] Η ΥΒ μελοποιία, πιο πολύ από κάθε άλλη φορά, προϋποθέτει και στηρίζεται στη φωνητική δεξιοτεχνία και τη συνθετική πολυπλοκότητα, που συνίστανται, μεταξύ άλλων, σε φωνητικά ποικίλματα σε μεγάλη φωνητική έκταση. Τα ποικίλματα αυτά, ή «κρατήματα», αναπτύσσονται συχνά γύρω από μία ή δύο μόνο συλλαβές του υπάρχοντος κειμένου ή γύρω από φωνήματα που προστίθενται σε αυτό

[26] Βλ. σχετικά: Χαψούλας, *Κοσμική μουσική στο Βυζάντιο*, σ. 218. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 115.

[27] Η Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 128-9, επισημαίνει εύστοχα ότι η γενικόλογη διατύπωση του Κανόνα ΟΕ΄ «*υποβοηθεί στη μεταχείριση του συγκεκριμένου Κανόνα κάθε φορά που ανακύπτει πρόβλημα στην ψαλμωδία*».

[28] Lampe, G. W. H., *A Patristic Greek Lexicon*, Οξφόρδη 1962, σ. 697 : «*καλλιφωνία: 1. euphony, of style 2. sweetness of sound*». Για την αισθητική διάσταση του όρου «καλλιφωνία»-«καλοφωνία» και τη σύνδεση του με την απομάκρυνση της ψαλτικής από τη βυζαντινή θρησκευτικότητα, βλ. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ., 535, υπ. 94.

[29] Σταματάκος, *Λεξικόν*, σ. 629: «*μινύρισμα: τερέτισμα, κελάδημα σιγηλόν, κλαυθμήρισμα*». Βλ. και, ό.π.: «*μινυρίζω: κλαυθμηρίζω, σιγοτραγουδώ, υποτονθορύζω ωδήν*»

[30] Σταματάκος, *Λεξικόν*, σ. 903: «*τερέτισμα: η απομίμησις του κελαδήματος της χελιδόνος (χελιδόνισμα) ή της φωνής του τέτιγγος*».

[31] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 61.

και επαναλαμβάνονται διανθίζοντας (ή, για τους σχολιαστές, «διακόπτοντας») το μέλος.[32] Ακόμη, η μουσική δημιουργία της περιόδου αυτής αξιοποιεί το συνδυασμό φωνών, σολιστικών ή χορωδιακών, διαφορετικών ηχοχρωμάτων και εκτάσεων αποσκοπώντας την επίτευξη ηχητικού πλούτου[33] και αισθητικής απόλαυσης, δηλαδή «τέρψεως».[34] Από ένα χρονικό σημείο και μετά, το μουσικό αυτό ύφος καταγράφεται και συστηματοποιείται, προσδιορίζεται δε ως «καλοφωνικόν» ή «καλλιφωνικόν».[35]

Αν η έννοια της «θυμελικῆς ψαλμωδίας», επομένως, αποτελεί αναχρονισμό και χρησιμοποιείται συμβολικά, το μουσικό περιεχόμενό της ανήκει αναμφισβήτητα στην εποχή των ΥΒ ερμηνευτών και προέρχεται από τα μουσικά τους βιώματα. Απέναντι στη λειτουργική μουσική της εποχής τους οι ερμηνευτές διατυπώνουν μία έντονη αντίθεση, φιλοσοφική και αισθητική. Πρακτικές όπως οι περίτεχνες μελωδίες και η επίδειξη φωνητικής δεξιοτεχνίας, επισημαίνουν οι σχολιαστές, ταιριάζουν «στους θυμελικούς και σε όσους ανεβαίνουν στη σκηνή και όχι στην Εκκλησία του Θεού», καθώς αποσκοπούν στον εντυπωσιασμό, στην εκζήτηση και στην αισθητική απόλαυση και δε συμβαδίζουν με την ταπεινότητα και την κατάνυξιν που επιδιώκεται στη λατρευτική πράξη. Είναι, συνεπώς, απορριπτέες. Το ιδεώδες που αντιπροτείνουν οι σχολιαστές - σε αρμονία με το πνεύμα του Κανόνα ΟΕ΄ - συμπυκνώνεται στη φράση του Βλάσταρη: «παρήγγελται δὲ τὸ ἁπλοῦν καὶ ἀποίκιλον τῆς ψαλμῳδίας ἀσπάζεσθαι, ὡς τὸ ἀρχαῖον ἔθος καὶ θεοφιλὲς εἶχεν». Όπως, όμως, παρατηρεί ο ίδιος αμέσως μετά, κάτι τέτοιο «οὐδὲν γέγονε πλέον». Ήδη το 12ο αι., εξάλλου, ο Ζωναράς παραδέχεται ανοιχτά ότι όλα όσα καταδικάζει ως «θυμελική» λειτουργική μουσική είναι «νῦν ἐν ψαλμῳδίαις ἐπιτηδευόμενα μάλιστα».

[32] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 66 κεξ.
[33] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 184 κεξ., 197κεξ., 502 κεξ.
[34] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 64-79.
[35] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 71-4.

Σχολιαστές ΥΒ περιόδου (12ος κ 14ος αι.)

«τῇ ἐκκλησίᾳ ἁρμόδια τε καὶ οἰκεῖα»	**«ἀνοίκεια τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει»**
• ὡς τὸ ἀρχαῖον ἔθος καὶ θεοφιλὲς εἶχεν, ἀλλ' οὐδὲν γέγονε πλέον (Βλάστ)	• τὰ νῦν ἐν ψαλμῳδίαις ἐπιτηδευόμενα (Ζων)
• τὸ ἁπλοῦν καὶ ἀποίκιλον τῆς ψαλμῳδίας ἀσπάζεσθαι (Βλάστ), (εμμέσως Ζων, Βαλσ)	• περιττὴ ποικιλία τῶν μελῳδιῶν (Ζων)/ τῶν φωνῶν (Βαλσ)/ τῶν ᾀσμάτων (Βλαστ) • καλλιφωνίαι, ἀνοίκειοι τῇ ἐκκλησιαστικῇ καταστάσει καὶ ἀκολουθίᾳ (Βαλσ) • μέλη κεκλασμένα (Ζων) (Βλαστ) καὶ ἄσεμνα (Βλαστ) / μινυρίσματα (Ζων)/ ᾠδῶν τερετίσματα (Βλαστ)
	• εἰς ᾠδὰς ἐκτρεπομένη θυμελικὰς, καὶ εἰς ᾄσματα πορνικὰ (Ζων) / θυμελικὰ μέλη (Βαλσ) / ἃ θυμελικοῖς οὐχ ἥκιστα, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἐκκλησίᾳ προσῆκε Θεοῦ (Βλαστ) • κατὰ ἐθνικοὺς εὔχεσθαι ἡμᾶς (Βαλσ)

Συνοψίζοντας μέχρι εδώ, οι ΥΒ σχολιαστές του Κανόνα ΟΕ΄ αναγνωρίζουν στη λειτουργική μουσική της εποχής τους έντονη επίδραση του «θύραθεν» ή «κοσμικού» μέλους.[36] Η επίδραση αυτή συνίσταται στον (υπερβολικό, κατά την άποψή τους) πλούτο και επιτήδευση της μελωδίας η οποία, σε ρήξη με την παράδοση, αυτονομείται πλέον ως τέχνη υιοθετώντας συγκεκριμένες πρακτικές φωνητικής επιτέλεσης που συνιστούν περίτεχνη, εξεζητημένη φωνητική ερμηνεία. Η «κοσμική» επίδραση γίνεται, όμως, αισθητή και στο *ήθος* της ψαλμωδίας, και δίνει βάρος στην ατομική, και μάλιστα

[36] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 116. Καλαϊτζίδης, σ. 121-123.

επώνυμη, δημιουργία ή ερμηνεία,[37] με σαφή και εκπεφρασμένο στόχο την αισθητική απόλαυση, την «τέρψιν».[38] Η αντίδραση των ερμηνευτών στην πραγματικότητα αυτή φαίνεται πως παραμένει περισσότερο στο επίπεδο της φιλοσοφικής διαφωνίας. Η επαναφορά της έννοιας της «θυμελικῆς» μουσικής και η επίκληση στην αυθεντία πατέρων, όπως ο Χρυσόστομος ή οι συντάκτες του Κανόνος ΟΕ΄, έχουν ως στόχο να θωρακίσουν περαιτέρω την επιχειρηματολογία των ΥΒ σχολιαστών εναντίον των μουσικών πραγμάτων της εποχής τους, τα οποία, θέλουν να υπενθυμίσουν, έχουν απομακρυνθεί από τις βασικές αρχές της χριστιανικής εκκλησίας.

Ενίοτε, ωστόσο, η αντίδραση μέρους του κλήρου προς μουσικές πρακτικές και επιλογές της ΥΒ περιόδου δεν περιορίζεται στη θεωρητική συζήτηση, αλλά λαμβάνει πολύ πιο απτή μορφή, ειδικά όταν αντικείμενο ενδιαφέροντος γίνονται μουσικοί *επιτελεστές*. Έτσι, στις αρχές του 14ου αι. ο Κων/νος Ακροπολίτης, με την ιδιότητα του Κτήτορος και Ανακαινιστή της Μονής Αναστάσεως στην Κων/πολη, απευθύνει τις παρακάτω οδηγίες: «Τελείσθω δὲ καὶ ἡ ἐτήσιος τοῦ ἁγίου Λαζάρου μνήμη ἀνυπερθέτως τε καὶ ἀπαραβάτως καὶ τελείσθω σεμνῶς τε καὶ θεοπρεπῶς. Κράκται δ' οὓς εὐφημότερον καλλιφώνους ὀνομάζουσιν οἱ πολλοὶ μήτε προσκαλείσθωσαν μήτ' ἀκλήτως ἱόντες πάροδον λαμβανέτωσαν· ἐπὶ γὰρ συναθροίσει λαοῦ τὰ τούτων ἐπινενόηται μελῳδήματα, μόνοι δὲ μοναχοὶ τὴν πάννυχον ὑμνῳδίαν τελείτωσαν».[39]

Το απόσπασμα έχει ως θέμα την ετήσια πανήγυρι του Αγίου Λαζάρου, η οποία περιλάμβανε, με βάση το κείμενο, «πάννυχον ὑμνῳδίαν». Η σαφής παραγγελία του Ακροπολίτη είναι η μνήμη του Αγίου να τιμάται κάθε χρόνο χωρίς εξαίρεση «σεμνῶς τε καὶ θεοπρεπῶς». Στο πλαίσιο αυτό, ο Κτήτωρ της μονής ορίζει ότι η λειτουργία πρέπει να διεξάγεται αποκλειστικά από τους μοναχούς, ενώ απαγορεύει ξεκάθαρα να προσκαλούνται, ή να παρίστανται απρόσκλητοι, «κράκται», ή «καλλίφωνοι» όπως είναι ευρύτερα γνωστοί, οι οποίοι, επισημαίνει ο συντάκτης του κειμένου, επινοούν τα «μελῳδήματά» τους για να προσελκύσουν και να συγκεντρώσουν το λαό.

Το κείμενο προκαλεί αρκετά ερωτήματα, τόσο ως προς την ταυτότητα των «κρακτῶν» ή «καλλιφώνων», μουσική και ευρύτερη, όσο και ως προς τους ακριβείς λόγους για τους οποίους ο Ακροπολίτης απαγορεύει τη συμμετοχή των τελευταίων στη λειτουργία. Ξεκινώντας από το πρώτο ερώτημα, ο όρος «καλλίφωνος»,[40] όπως και ο μεσαιωνικός τύπος «καλόφωνος»,[41] χρησιμοποιούνται στην ΥΒ εκκλησιαστική και δημώδη γραμματεία για να περιγράψουν αυτόν ή αυτήν που διαθέτει ωραία φωνή και που έχει ικανότητα στο τραγούδι, είτε πρόκειται για τραγούδι της καθημερινής ζωής είτε για εκκλησιαστικό άσμα.[42] Η αναφορά σε «μελῳδήματα»,[43] επίσης, υποδηλώνει

[37] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 72.

[38] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 23.

[39] «Λόγος εἰς τὴν ἀνακαίνισιν τοῦ ναοῦ τῆς τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἀναστάσεως διαθητικός» στο: H. Delehaye, «Constantini Acropolitae hagiographi byzantini epistularum manipulus», *Analecta Bollandiana* 51 (1933), σ. 279-284.

[40] Βλ. παραπάνω υπ. 28.

[41] Βλ. ενδεικτικά το λήμμα «καλόφωνος» στο: E. Trapp (εκδ.), *Lexikon zur Byzantinischer Gräzität*, Osterreichische Akademie Der Wissenchaften, τόμος 4, Βιέννη 2001, σ. 752 και στο: I.N. Καζάζης – Τ.Α. Καραναστάσης, Επιτομή του Λεξικού της μεσαιωνικής ελληνικής δημώδους γραμματείας 1100-1669 του Ε. Κριαρά, τόμος Α, Θεσ/νίκη 2001, σ. 515, όπου μάλιστα επισημαίνεται η συγγένεια του όρου «καλόφωνος» με τον αρχαιοελληνικό όρο «καλλίφωνος», που έχει επικρατήσει και στη σύγχρονη ελληνική.

[42] Στην «Ἀφήγησιν Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης» (13ος-14ος αι.), για παράδειγμα, ο όρος «καλόφωνος» αποδίδεται, μεταξύ άλλων, στον κεντρικό ήρωα, το Λίβιστρο, που τραγουδάει ένα τραγούδι. Βλ στο: Τ. Lendari, (εκδ.), *Ἀφήγησις Λιβίστρου καὶ Ῥοδάμνης* (*Livistros and Rodamne*). *The Vatican version*, Βυζαντινὴ καὶ Νεοελληνική Βιβλιοθήκη 10, Μορφωτικό Ἵδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης, Αθήνα 2007, σ. 249,

ερμηνεία μελοποιημένου ποιητικού λόγου, δηλαδή μουσική φωνητική επιτέλεση στη βάση κάποιου ποιητικού κειμένου· ενδεχομένως και σύνθεση, όπως υποδεικνύει η έκφραση «τὰ τούτων ἐπινενόηται μελῳδήματα».[44] Οδηγούμαστε, λοιπόν, στο συμπέρασμα πως οι «καλλίφωνοι» θα πρέπει να ήταν ερμηνευτές, ίσως και συνθέτες, φωνητικής μουσικής. Ως προς το καθαρά τεχνικό σκέλος, επομένως, η συμμετοχή τους στη λειτουργία δεν μπορεί να θεωρηθεί εξορισμού ασύμβατη, εφόσον η λειτουργική μουσική είναι καθαρά φωνητική και οι «καλλίφωνοι» περιγράφονται ως φωνητικοί επιτελεστές. Υπό το πρίσμα όσων εκθέσαμε πιο πάνω, μάλιστα, φαίνεται μάλλον εύλογη η σύνδεση των «καλλιφώνων» με το βυζαντινό «μέλος» και τη βυζαντινή «καλοφωνία».

Η σφοδρή αντίδραση, ωστόσο, του Ακροπολίτη εναντίον των «καλλιφώνων» προβληματίζει. Με δεδομένο ότι η μουσική τους ιδιότητα δεν αποτελεί εμπόδιο για την παρουσία τους στη λειτουργία, θα πρέπει να αναζητήσουμε άλλη εξήγηση για τη στάση αυτή. Ο κύριος λόγος που προβάλλει ο Ακροπολίτης για τον αποκλεισμό των «καλλιφώνων» είναι ότι «ἐπὶ γὰρ συναθροίσει λαοῦ τὰ τούτων ἐπινενόηται μελῳδήματα», συνδέει επομένως άμεσα τους «καλλιφώνους» με το «λαό». Η επισήμανσή του, μάλιστα, ότι οι «καλλίφωνοι» ούτε πρέπει να προσκαλούνται, ούτε να προσέρχονται απρόσκλητοι («μήτε προσκαλείσθωσαν μήτ' ἀκλήτως ἰόντες πάροδον λαμβανέτωσαν»), καταδεικνύει ότι οι «καλλίφωνοι» δεν ανήκουν στο δυναμικό της μονής, αλλά έρχονται απέξω. Επιπλέον, ο Ακροπολίτης αναφέρει ότι η ονομασία «καλλίφωνοι» είναι ένας ανεπίσημος χαρακτηρισμός που υιοθετείται «από τους πολλούς», ο τίτλος που εκείνος τους αποδίδει, όμως, είναι «κράκται». Παραπέμπει, έτσι, στους γνωστούς φωνητικούς επιτελεστές των αυτοκρατορικών τελετουργιών της Μέσης Βυζαντινής Περιόδου, οι οποίοι δεν ανήκαν όμως στον κλήρο.[45] Δημιουργείται, συνεπώς, το ερώτημα αν οι συγκεκριμένοι φωνητικοί επιτελεστές που προσδιορίζονται ως «καλλίφωνοι» ή/και «κράκται» είναι κληρικοί ή λαϊκοί και, στην περίπτωση που είναι λαϊκοί, εάν η παρουσία τους στη λειτουργία ή στη μονή συνιστά κάποιου είδους θεσμικό ασύμβατο. Εκτός και αν η αντίρρηση έγκειται στο γεγονός ότι, ως «κράκται», οι «καλλίφωνοι» είναι ερμηνευτές κοσμικού μέλους, ανήκουν δηλαδή στο σύμπαν της μη εκκλησιαστικής μουσικής.

Πράγματι, ο τρόπος με τον οποίο περιγράφει ο Ακροπολίτης τους «καλλιφώνους» παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με περιγραφές της ίδιας περιόδου (αρχών 14ου αι.) που αφορούν επιτελεστές κοσμικής μουσικής. Μία τέτοια περιγραφή περιέχεται σε

στίχ. 3809-10: «Ἦτον γὰρ καὶ καλόφωνος, γλυκὺς εἰς τὸ τραγούδιν / καὶ τραγουδίτσιν ἤρξατο ὁ Λίβιστρος νὰ λέγῃ». Ανάλογες αναφορές γίνονται και για τη Ροδάμνη, και κυρίως για τις γυναίκες της συνοδείας της, στο ίδιο, σ. 198, στίχ. 1941-4: «Καὶ ἀργὰ πρὸς τὸ μεσάνυκτον ἐβγαίνει εἰς τὸ κουβούκλιν/ ἐκείνη καὶ οἱ καλόφωνες ἐκεῖνες οἱ βαϊτσες / καὶ ἀπάνου εἰς τὸ τροχάλωμα ἐκούμπησα τοῦ πύργου / ὡραῖον τραγούδιν εἴπασιν καὶ ἄκουσέ το, φίλε». Σε περιβάλλον θρησκευτικής μουσικής, χαρακτηριστική είναι η αναφορά ποιήματος του Πτωχοπρόδρομου (11ος-12ος αι.), στο: Eideneier, H., Ptochoprodromos, Neograeca Medii Aevi 5, Κολωνία 1991, στιχ. 83-4: «αὐτός ἐνι καλόφωνος, τεχνίτης χειρονόμος, / σὺ δὲ τυγχάνεις πάρηχος καὶ ψάλλειν οὐκ ἰσχύεις».

[43] Ο Στάθης, Αναγραμματισμοί, σ. 23 επισημαίνει: «Μέλος είναι παν ρήμα εξερχόμενον και μουσικώς προφερόμενον, ήτοι αδόμενον εκ του στόματος του ανθρώπου». Επίσης, ο ίδιος, σ. 24, προσθέτει ότι ο όρος «μέλος» στα πλαίσια της βυζαντινής μελοποιίας χρησιμοποιείται «*προς δήλωσιν της μουσικής επενδύσεως και επιτηδεύσεως του ποιητικού λόγου*».

[44] Ο Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 23, τονίζει ότι το κείμενο αυτό είναι δυνατό να συνίσταται και σε απλά ηχήματα, δηλαδή στίχους χωρίς συγκεκριμένη σημασία, όπως, πχ. «τεριρέμ».

[45] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 170-1.

ένα ωροσκόπιο [46] που συντάχθηκε το έτος 1336, πιθανότατα από τον πρωτοταβουλλάριο και χαρτοφύλακα της μητρόπολης της Τραπεζούντας Ανδρέα Λιβαδηνό. Ο Λιβαδηνός περιλαμβάνει στο ωροσκόπιό του προβλέψεις του για διάφορες επιφανείς κοινωνικές ομάδες της Τραπεζούντας, μεταξύ των οποίων και μία πρόβλεψη «Τοῖς πραγματευταῖς καὶ τοῖς ἐμπόροις», όπου εντοπίζουμε το ακόλουθο χωρίο: «Τοῖς παιγνιώταις χαρὰν καὶ κέρδος· καὶ ἐκβάλωσιν νέας στιχοπλοκίας, ἵνα φέρωσιν καὶ οἱ ἄνθρωποι τὴν ἀκοὴν αὐτῶν πρὸς αὐτούς».[47] Σε μία ακόμη πρόβλεψη, εξάλλου, του ίδιου ωροσκοπίου, διαβάζουμε: «Νοεμβρίου κζ'—Δεκεμβρίου ς'. Δηλοῖ βροχὴν ὠφέλιμον· καὶ παιγνιωτῶν εὐγλωττία· καὶ βλάβη μεγιστάνων».[48]

Μέρος, λοιπόν, του μωσαϊκού της τραπεζουντιακής κοινωνίας του 14ου αι. αποτελούν και οι «παιγνιῶται», που επινοούν στιχουργήματα, «στιχοπλοκίας», επιζητώντας να προσελκύσουν με αυτά την «ἀκοήν», το ενδιαφέρον και την προσοχή των ανθρώπων, στοιχείο που υποδηλώνει και επιτελεστική ιδιότητα. Αυτήν την τελευταία επιβεβαιώνει η αναφορά στην «εὐγλωττίαν» τους, που θα πρέπει να την κατανοήσουμε ως ευφράδεια, επιδεξιότητα στον προφορικό κυρίως λόγο[49] ή, επίσης, ως γλυκύτητα στο τραγούδι.[50] Οι «παιγνιῶται» της Τραπεζούντας είναι λοιπόν επιτελεστικοί καλλιτέχνες που δημιουργούν στιχουργήματα, άρα έμμετρο λόγο, τον οποίο επενδύουν μουσικά (πιθανόν με δικές τους συνθέσεις) και τον αποδίδουν με μέσο τη φωνή (τραγούδι), προκειμένου να ελκύσουν το ενδιαφέρον του ακροατηρίου.

Η εικόνα των «παιγνιωτῶν» οι οποίοι «ἐκβάλλουσιν νέας στιχοπλοκίας, ἵνα φέρουσιν καὶ οἱ ἄνθρωποι τὴν ἀκοὴν αὐτῶν πρὸς αὐτούς» μοιάζει να βρίσκεται, πράγματι, πολύ κοντά σε εκείνη των «κρακτῶν-καλλιφώνων» που «ἐπὶ γὰρ συναθροίσει λαοῦ τὰ τούτων ἐπινενόηται μελῳδήματα». Την αίσθηση συγγένειας μεταξύ αυτών των δύο επιτελεστικών οντοτήτων επιτείνει η διαπίστωση ότι ο όρος «εὐγλωττία», που παραπάνω αποδόθηκε στους «παιγνιώτας», απαντάται στο ωροσκόπιο της Τραπεζούντας μόνο άλλη μία φορά, στην έκφραση «εὐγλωττία καλοφώνων».[51] «Καλλίφωνοι», «καλόφωνοι» και «παιγνιῶται» μοιράζονται, λοιπόν, εκτός από συνθετικό ή/και ποιητικό ταλέντο, και το χάρισμα (ή τη δεξιότητα) της ωραίας φωνής, λειτουργούν δε καλλιτεχνικά σε συνάρτηση με κοινό ή ακροατήριο. Οι ομοιότητες στην περιγραφή «καλλιφώνων» και «παιγνιωτῶν» εντείνουν ακόμη περισσότερο τα ερωτήματα γύρω από την ακριβή καλλιτεχνική και θεσμική ταυτότητα των «καλλιφώνων» στο κείμενο του Ακροπολίτη: εάν δηλαδή αυτοί κινούνται στο χώρο της λειτουργικής ή της κοσμικής μουσικής και, ακόμη, εάν οι ίδιοι είναι κληρικοί ή λαϊκοί.

Σε ό,τι αφορά τους «παιγνιώτας» της Τραπεζούντας, πάντως, δε χωρεί καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για μουσικούς που λειτουργούν, τόσο καλλιτεχνικά όσο και θεσμικά, στο χώρο της κοσμικής, της «θυμελικῆς» δηλαδή μουσικής. Ως δημιουργοί και

[46] Fr. Boll (εκδ.), *Andreae Libadeni praedictiones pro anno mundi 6844 (excerpta e cod. Monac. 525, fol. 155)*. Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum, VII, Codices Germanicos, Βρυξέλλες 1908, σ. 152-160 (Στο εξής: Λιβαδηνός, Ωροσκόπιον Τραπεζούντος (Boll)).

[47] Λιβαδηνός, Ωροσκόπιον Τραπεζούντος (Boll), σ.155.

[48] Λιβαδηνός, Ωροσκόπιον Τραπεζούντος (Boll), σ.159.

[49] Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1998, σ. 689. Τεγόπουλος-Φυτράκης (εκδ.), *Ελληνικό Λεξικό*, Αθήνα 1993, σ. 280.

[50] Οι H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek-English Lexicon* (revised by H. Stuart Jones), Οξφόρδη 1968, σ. 708, αποδίδουν στον όρο «εὐγλωττία» τις εξής έννοιες: 1. «*glibness of tongue, fluency of speech*» και 2. «*sweetness of song*». Βλ. ακόμη: Σταματάκος, *Λεξικόν*, σ. 401.

[51] *Λιβαδηνός, Ωροσκόπιον Τραπεζούντος (Boll)*, σ.157: «Μαρτίου ιβ'—κα'. Δηλοῖ ὁμίχλην καὶ ζόφωσιν ἀέρος· εὐσέβεια ἀνθρώπων, διαλέξεις σοφῶν, πληθυσμὸς ὑδάτων, εὐγλωττία καλοφώνων καὶ βροχαὶ ὠφέλιμοι».

επιτελεστές, οι «παιγνιῶται» κινούνται αναμφισβήτητα στο πεδίο της παράστασης: αξιοποιώντας την ικανότητά τους στην ποιητική σύνθεση και στην προφορική επιτέλεση, επιδιώκουν να εντυπωσιάσουν το ακροατήριο και να προσελκύσουν, έτσι, την προσοχή του. Η δραστηριότητα αυτή αποτελεί βιοποριστική ασχολία, αποσκοπεί δηλαδή (και) σε οικονομικό αντίκρυσμα, σε «κέρδος». Διόλου τυχαία, το Τραπεζουντιακό ωροσκόπιο περιλαμβάνει τους «παιγνιώτας» στους «πραματευτές και τους εμπόρους». Η ιδιότητα των «παιγνιωτῶν» ως εκτελεστών κοσμικής μουσικής επιβεβαιώνεται μέσα από αρκετές ακόμη αναφορές σε πηγές του 14ου αι. που παρουσιάζουν τους «παιγνιώτας» ως πολυδέξιους μουσικούς, τόσο ως φωνητικούς επιτελεστές όσο και ως ερμηνευτές μουσικών οργάνων[52] που δραστηριοποιούνται στα πλαίσια διαφορετικών επιτελέσεων (παραστάσεων, τελετών, εθιμικών δρωμένων, συμποσίων) και συνδέονται με την ευφορία, τη διασκέδαση, την απόλαυση, την «χαράν» και την «τέρψιν».[53]

Επιστρέφοντας στους «καλλιφώνους» του τυπικού του Ακροπολίτη, αν δεχτούμε, με βάση τα κοινά σημεία στις περιγραφές, ότι οι «καλλίφωνοι» είναι καλλιτέχνες που προσεγγίζουν τους «παιγνιώτας», ότι είναι δηλαδή λαϊκοί, κοσμικοί μουσικοί, οι οποίοι συνθέτουν και ερμηνεύουν «μελῳδήματα» με στόχο την *τέρψιν* του κοινού, οδηγούμαστε σε μία νέα σειρά ερωτημάτων. Η πιο προφανής απορία προκύπτει, ασφαλώς, από την ίδια την παρουσία επιτελεστών κοσμικής μουσικής στη λειτουργία και μάλιστα με ενεργή συμμετοχή σε αυτή. Αναρωτιέται κανείς *τι* μουσική μπορεί να επιτελούσαν στην ολονυκτία του Αγίου Λαζάρου οι τραγουδιστές αυτοί και πώς θα εντάσσονταν μουσικά στη λειτουργία. Αν, πάλι, φανταστούμε τους «κράκτας»-«καλλιφώνους» όχι ως επαγγελματίες μουσικούς, αλλά ως ένα είδος λαϊκών «εμπειρικών» ψαλτών που, μη έχοντας συστηματική γνώση του βυζαντινού μέλους, εισάγουν σε αυτό στοιχεία κοσμικής μουσικής,[54] ίσως μπορούμε να δικαιολογήσουμε την ενόχληση του Ακροπολίτη και το λόγο που θεωρεί απαραίτητο να κάνει τόσο αναλυτική σχετική αναφορά. Φαντάζει, όμως, παράξενη τότε η πιθανότητα *απρόσκλητης* παρουσίας των «καλλιφώνων» στη λειτουργία, σημείο που τονίζει επίσης ιδιαίτερα ο Ακροπολίτης («μήτ' άκλήτως ίόντες πάροδον λαμβανέτωσαν»). Και βέβαια, αν οι «κράκται»-«καλλίφωνοι» είναι όντως εμπειρικοί ψάλτες ή επιτελεστές κοσμικής μουσικής, τότε είναι σίγουρο πως, παρά τη λεκτική συγγένεια, δε μπορεί να συνδέονται με το «καλοφωνικόν μέλος», με τις «καλλιφωνίας» των ΥΒ ερμηνευτών, διότι αυτές, αν και «κατηγορούνται» από τους ερμηνευτές ως «θυμελικές», ανήκουν σαφέστατα στη λειτουργική μουσική, και μάλιστα υψηλού επιπέδου, που η επιτέλεσή της απαιτεί ειδικές μουσικές γνώσεις και δεξιότητες.[55]

Το όλο ζήτημα γίνεται πιο ξεκάθαρο αν λάβουμε υπόψη ένα άλλο μοναστηριακό τυπικό, το Τυπικόν της Μονής Λιβός (τέλος 13ου-αρχές 14ου αι.), που υπογράφει η Θεοδώρα Παλαιολογίνα. Στο τυπικό περιλαμβάνεται ειδικό κεφάλαιο με τίτλο «Περὶ τοῦ μὴ ψάλτας συγκαλεῖν ἐν τῇ μονῇ», όπου η Παλαιολογίνα αναφέρει: «Ψαλτῳδοὺς δὲ τοὺς οὐτωσί πως καλλιφώνους καλουμένους ἐν οὐδεμιᾷ τῶν ἑορτῶν ἐπιχωριάζειν διακελεύομαι, ἀλλ' αὐταὶ μόναι καθ' ἑαυτὰς αἱ μοναχαὶ σὺν τοῖς ἐναποτεταγμένοις τῇ μονῇ πρεσβυτέροις τὰ τῶν ὑμνῳδιῶν ἐκπληρούτωσαν· κατὰ δὲ τὴν τῆς γεννήσεως ἑορτὴν τῆς ὑπεράγνου μου δεσποίνης καὶ θεομήτορος, ὅτε δὴ καὶ ἐπιδημεῖν ὁ βασιλεὺς

[52] Για τους «παιγνιώτας» ως μουσικούς, βλ. Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 24-47. Για τη σύνδεση των «παιγνιωτῶν» με τη σκηνή, βλ. στο ίδιο, σ. 48-64.

[53] Για την καλλιτεχνική ταυτότητα των «παιγνιωτῶν», βλ. Λατέλη, *Μουσική και Μουσικοί στο Βυζάντιο*, σ. 175-183 και σ. 363-383.

[54] Α. Γ. Χαλδαιάκης, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα 2010, σ. 231.

[55] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 28, 64-5. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 225.

μέλλει, οἱ ἐναποκεκληρωμένοι καλλίφωνοι ἀκωλύτως προεισελεύσονται καὶ ἐξιόντος τοῦ βασιλέως μηδὲν μηδ' ὀπωσοῦν βραδύναντες ἐξελεύσονται».[56]

Και η Θεοδώρα Παλαιολογίνα, όπως ο Ακροπολίτης, θεωρεί τον όρο «καλλίφωνοι» ως μία ανεπίσημη ονομασία. Ο επίσημος τίτλος, όμως, που εκείνη τους αποδίδει είναι «ψαλτῳδοὶ». Όπως ο Ακροπολίτης, η Παλαιολογίνα απαγορεύει την είσοδο των «καλλιφώνων» στη μονή. Οι «καλλίφωνοι» δεν επιτρέπεται να παρίστανται σε καμία εορτή και η υμνωδία πρέπει να επιτελείται αποκλειστικά από τις μοναχές της μονής και τους ιερείς. Στην απαγόρευση αυτή, η Παλαιολογίνα επιτρέπει μία μόνο εξαίρεση: κατά την εορτή της Παναγίας, οπότε θα παρίσταται και ο αυτοκράτορας, οι «καλλίφωνοι» μπορούν να εισέλθουν στη μονή χωρίς εμπόδιο, αλλά θα πρέπει να αποχωρήσουν αμέσως μόλις αποχωρήσει και ο αυτοκράτορας.

Η Παλαιολογίνα θεωρεί, λοιπόν, τους «καλλιφώνους» ψάλτες και όχι «κράκτας», όπως ο Ακροπολίτης. Το στοιχείο αυτό ενισχύει την πιθανότητα οι «καλλίφωνοι» να ανήκαν πράγματι στον κλήρο, υπόθεση που εξετάσαμε προηγουμένως. Αν, όμως, είναι έτσι, η συμμετοχή τους ως ψαλτών στη λειτουργία θα έπρεπε να θεωρείται μάλλον φυσιολογική, είναι δύσκολο, επομένως, να εξηγηθεί η σφοδρότητα με την οποία και οι δύο Κτήτορες καταφέρονται εναντίον των επιτελεστών αυτών. Αντίθετα με τον Ακροπολίτη, η Παλαιολογίνα δεν προβάλλει κανένα λόγο για τον αποκλεισμό τους. Δίνει, όμως, μία άλλη σημαντική πληροφορία, ότι δηλαδή οι «καλλίφωνοι» εισέρχονται στη μονή συνοδεύοντας τον αυτοκράτορα και αποχωρούν μαζί του. Η αναφορά αυτή του Τυπικού της Μονής Λιβός, σε συνδυασμό με άλλα αντίστοιχα κείμενα, οδηγεί τη σύγχρονη έρευνα στο συμπέρασμα ότι οι «καλλίφωνοι» πιθανότατα ανήκαν στο λεγόμενο «βασιλικό κλήρο», ήταν δηλαδή ψάλτες του παλατιού που συνόδευαν τον αυτοκράτορα σε διάφορες τελετές και πανηγύρεις.[57] Κατά την ΥΒ περίοδο, συγκεκριμένα, ως «ψάλτες» ή «καλόφωνοι» προσδιορίζονταν οι ψάλτες εκείνοι που αναλάμβαναν τα σολιστικά μέρη της ψαλμωδίας.[58] Εφόσον ισχύουν τα παραπάνω, οι «καλλίφωνοι» ήταν μεν κληρικοί, αλλά του παλατιού, όχι μοναχοί, και ίσως εκεί έγκειται η αντίρρηση των Κτητόρων των μονών για την παρουσία τους.[59] Ως μη μέλη του μοναστικού κλήρου, η προσέλευσή τους σε κάποια μονή ήταν δυνατή μόνο κατόπιν ειδικής πρόσκλησης. Η στενή τους σύνδεση με τον αυτοκράτορα, από την άλλη, θα μπορούσε να εξηγήσει τη δυνητική παρουσία τους ακόμη και χωρίς να έχουν οι ίδιοι προσκληθεί, ενδεχόμενο που επιθυμεί να αποκλείσει προκαταβολικά ο Ακροπολίτης.

Η αντίδραση προς τους «καλλιφώνους» αποκτά ακόμη μία ενδιαφέρουσα διάσταση, πέρα από την καθαρά θεσμική, αν λάβουμε υπόψη ότι ορισμένοι από τους βασιλικούς ψάλτες ήταν, κατά την περίοδο που μελετούμε, ευνούχοι[60] - ιδιαίτερα δε οι σολίστες, που όπως είπαμε αποκαλούνταν «ψάλται», «καλλίφωνοι» ή «καλόφωνοι».[61] Η παρουσία των ευνούχων στις τάξεις των ψαλτών μαρτυρείται τουλάχιστον μέχρι το 14ο αι., οπότε και ελαττώνεται σημαντικά. Οι απαγορεύσεις των δύο τυπικών εντάσσονται σε μία γενικότερη τάση εναντίον της εισόδου των ευνούχων ψαλτών στις μονές και της συμμετοχής τους στον εορτασμό των πανηγύρεων των μονών, τάση που παρατηρείται από το 12ο αι. και έπειτα και κορυφώνεται την περίοδο που εξετάζουμε.[62] Μουσικά, πάντως, η παρουσία ευνούχων στις τάξεις των ψαλτών ήταν μία ευτυχής συγκυρία για

[56] H. Delehaye, *Deux typica byzantins de l'époque des Paléologues*, Βρυξέλλες 1921, σ. 106-136.
[57] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 239, υπ. 422.
[58] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 171-2.
[59] Γενικότερα, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, οι μετακινήσεις ψαλτών από και προς τις μονές σταδιακά απαγορεύονται. Βλ. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 238.
[60] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 504.
[61] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 510.
[62] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 505.

τη βυζαντινή μελοποιία και η μουσική τους παρακαταθήκη θεωρείται αποφασιστικής σημασίας για τη μετέπειτα ανάπτυξη της βυζαντινής «καλοφωνίας».[63] Η ιδιόμορφη φυσική τους κατασκευή τους προίκιζε με τεράστιες φωνητικές δυνατότητες ως προς την έκταση και την αντοχή, τους χάριζε δε ιδιάζον ηχόχρωμα και εξαιρετική φωνητική ευελιξία. Η ιδιαίτερη μουσική τους ικανότητα και υψηλή τους δεξιοτεχνία αποτυπώνεται στο πλούσιο μελισματικό ρεπερτόριό τους, στο οποίο εντοπίζεται η απαρχή των «κρατημάτων» και του «καλοφωνικού» άσματος.[64]

Ως βασιλικοί ψάλτες, οι «καλλίφωνοι» ερμήνευαν όχι μόνο λειτουργικό, αλλά και κοσμικό μέλος, επένδυαν δε τόσο θρησκευτικές όσο και κοσμικές τελετές, όπως η τελετή της στέψης. Κατά την ΥΒ περίοδο, ειδικότερα, οι βασιλικοί ψάλτες είχαν πλέον αντικαταστήσει τους παλαιότερους κοσμικούς «κράκτας». Λάμβαναν, ωστόσο, τυπικά τον τίτλο του «κράκτη»[65] στις περιπτώσεις που απέδιδαν το κοσμικό μέλος που παλαιότερα ερμήνευαν οι «κράκται».[66] Η αναφορά του Ακροπολίτη σε «κράκτας»-«καλλιφώνους» παραπέμπει σε αυτήν ακριβώς την επιτελεστική ιδιότητά τους. Στο πρόσωπο των «καλλιφώνων», λοιπόν, συντελείται μία ενδιαφέρουσα σύνθεση: αν και θεσμικά ανήκουν στον κλήρο, μουσικά μετέχουν και στους δύο χώρους, και τη λειτουργικής και της κοσμικής ή «θυμελικῆς» μουσικής. Η διττή αυτή ταυτότητα γίνεται εμφανής στη μουσική τους παρακαταθήκη, αλλά και στην ερμηνευτική και εν γένει στην καλλιτεχνική τους ιδιοσυγκρασία. Πράγματι, το ρεπερτόριο των «καλλιφώνων», αν και κατά κύριο λόγο κινείται στα πλαίσια της λειτουργικής μουσικής, εμφανίζει σαφείς επιρροές από το κοσμικό μέλος και ενσωματώνει μελωδίες όχι μόνο βυζαντινές, αλλά και άλλης πολιτισμικής προέλευσης.[67]

«Κοσμικές» επιδράσεις γίνονται αισθητές επίσης στις ερμηνευτικές επιλογές των «καλλιφώνων» και στις επιτελεστικές πρακτικές που ακολουθούν, ειδικά στην προτίμησή τους για μελισματικές και πολύπλοκες τεχνικά μουσικές φράσεις, που οι ΥΒ ερμηνευτές, όπως είδαμε, χαρακτηρίζουν «κεκλασμένα μέλη», «μινυρίσματα» και «τερετίσματα»[68] και αντιμετωπίζουν ως «περιττὴ ποικιλία τῶν μελῳδιῶν» και «τῶν φωνῶν». Από την οπτική γωνία των εκκλησιαστικών συγγραφέων, βέβαια, η σημαντικότερη επίδραση της κοσμικής μουσικής έγκειται στο ερμηνευτικό *ήθος* των «καλλιφώνων» και ιδίως στην τάση τους για επιτήδευση και εντυπωσιασμό μέσα από την επίδειξη φωνητικής δεξιοτεχνίας[69] και στην επιδίωξη της «τέρψεως».[70] Αυτή η συμπεριφορά καταγράφεται, όπως είδαμε, ως «θρασύ καὶ γεγαυρωμένον ἦθος» που απομακρύνει σημαντικά τους «καλλιφώνους» από το χριστιανικό ιδεώδες της ταπεινότητας, της κατάνυξης και της εσωτερικότητας και τους φέρνει σε ευθεία

[63] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 512-3.

[64] Για τους ευνούχους και τη συμβολή τους στη βυζαντινή μουσική βλ. περισσότερα: Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 504-15.

[65] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 160-1 και 239, υπ. 421: Ειδικά στα πλαίσια της τελετής της στέψης του Αυτοκράτορα μέσα στην Α. Σοφία, οι βασιλικοί ψάλτες λάμβαναν τον τίτλο «κράκται», σε ανάμνηση των Κρακτών των Δήμων

[66] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 154-162.

[67] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 514. Καλαϊτζίδης, σ. 121-123.

[68] Η Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 514-5, παρατηρεί ότι ήδη σε πηγές του 11ου αι. οι ευνούχοι ψάλτες αναφέρονται ως «μινυρισταί» και «τερετισταί».

[69] Το επιτελεστικό ήθος των «καλλιφώνων» έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το μοναστικό ιδεώδες της αποφυγής του ψαλτικού εγωισμού. Βλ. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 217-8.

[70] Η επιδίωξη της «τέρψεως» είναι σαφής στόχος του Καλοφωνικού Ειρμολογίου, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 43, έχει «*σκοπόν την καλοφωνίαν ως τέχνην, προς τέρψιν των ακροωμένων*». Ο ίδιος, σ. 23, παραθέτει απόσπασμα του Χρυσάνθου εκ Μαδύτου που επισημαίνει: «*Κατασκευάζομεν δε μέλος [...] εφευρίσκοντες και γράφοντες και ίδια μέλη τοις ακροαταίς αρέσκοντα*».

σύγκρουση κυρίως με τα εξόχως αυστηρά κριτήρια του μοναστικού κλήρου – μέλη του οποίου δεν είναι μόνο οι αποδέκτες των Τυπικών που εξετάσαμε, αλλά και οι περισσότεροι από τους ΥΒ σχολιαστές.[71] Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να κατανοήσουμε την επισήμανση του Ακροπολίτη για τους «καλλιφώνους», ότι δηλαδή «ἐπὶ γὰρ συναθροίσει λαοῦ τὰ τούτων ἐπινενόηται μελῳδήματα». Στόχος της επίκρισης του Ακροπολίτη δεν είναι τόσο η *μουσική* πρακτική και συμπεριφορά των «καλλιφώνων», όσο κυρίως το καλλιτεχνικό τους *ήθος* - η τάση τους για επίδειξη σε κοινό και η έλλειψη ταπεινότητας στην ερμηνεία - το οποίο δε συνάδει με την τέλεση της λειτουργίας «σεμνῶς τε καὶ θεοπρεπῶς».

Τόσο οι ΥΒ ερμηνευτές όσο και οι συντάκτες των μοναστηριακών τυπικών ανήκουν, ωστόσο, σε μία συντηρητική μειονότητα, με πολύ αυστηρότερα κριτήρια από εκείνα που υιοθετεί η επίσημη εκκλησία της περιόδου και, βεβαίως, η αυτοκρατορική αυλή, στα πλαίσια της οποίας δραστηριοποιούνται οι «καλλίφωνοι», χαίροντας εκτίμησης ως εκπρόσωποι μίας νέας, πιο ανοιχτής και πληθωρικής μουσικής αντίληψης και ενός νέου βυζαντινού μέλους.[72] Στη νέα αυτή αντίληψη οι ΥΒ ερμηνευτές αντιτάσσονται επιστρατεύοντας θεωρητικά-φιλοσοφικά εργαλεία, υπενθυμίζοντας το «ἀρχαῖον καὶ θεοφιλὲς ἔθος», κάνοντας επίκληση στις αυθεντίες, όπως ο Χρυσόστομος, και επαναφέροντας «αρχαϊκές» εκφράσεις και θεωρητικά σχήματα, όπως η «θυμελική» μουσική της ύστερης αρχαιότητας, την οποία επανανοηματοδοτούν, προικίζοντάς την με νέο επιτελεστικό περιεχόμενο και εντελώς νέα χρήση.[73] Από τη μεριά τους, οι Κτήτορες των μονών, διαπνεόμενοι από τα ίδια αυτά ιδεώδη, περνούν σε συγκεκριμένες ενέργειες και αποκλείουν από τις μονές τους εκπροσώπους του νέου μουσικού ύφους.

Πίσω, όμως, και πέρα από τις αυστηρές απαγορεύσεις των κειμένων, αναδύεται μία διαφορετική μουσική και πνευματική πραγματικότητα, που όχι μόνο επιτρέπει, αλλά και ενθαρρύνει το διάλογο και την αλληλεπίδραση μεταξύ λειτουργικής και «θυμελικῆς» μουσικής. Αλληλεπίδραση που θα οδηγήσει, κατά την περίοδο ακριβώς μεταξύ 13ου-14ου αι., μέσα και από την ενσωμάτωση της μουσικής παρακαταθήκης των «καλλιφώνων», στη γέννηση της βυζαντινής «καλοφωνίας»[74] και στην κορύφωση της λόγιας βυζαντινής μουσικής παράδοσης, με κύριο εκφραστικό όχημα τα «κρατήματα», μελικές συνθέσεις που περιγράφονται, όχι άδικα, ως «*ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της εκκλησιαστικής και της εξωτερικής μουσικής*».[75]

Όσο για τους «καλλιφώνους» και τους «παιγνιῶτας», ακόμη και αν, τυπικά τουλάχιστον, φαίνεται πως ανήκαν σε διαφορετικούς κόσμους, γνωρίζουμε με σιγουριά πως συνυπήρχαν μεταξύ τους μουσικά. Γύρω στο 1350, ένα αυτοκρατορικό τυπικό με τίτλο «Περί τῶν Ὀφφικίων» περιγράφει με λεπτομέρεια την περισσή σε μεγαλοπρέπεια την τελετή της Προκύψεως του βασιλέως, που αποτελούσε μέρος των επίσημων εορτασμών για την παραμονή των Χριστουγέννων. Η μουσική αποτελούσε ουσιαστικό στοιχείο της τελετής και επιτελείτο από διαφορετικές ομάδες μουσικών, όπως φαίνεται στα δύο αποσπάσματα που ακολουθούν: *α.* «Μετὰ δὲ τὴν ἀπόλυσιν τῶν προρρηθέντων ὕμνων πάντες ψάλται τε καὶ οἱ ἀναγνῶσται πολυχρονίζουσι τὸν βασιλέα [...]. Εἶτα ἀνέρχεται ὁ βασιλεὺς ἐπὶ τῆς προκύψεως, καὶ αὐτίκα ἔρχεται ὁ βασιλικὸς ἅπας κλῆρος [...]. Μεταξὺ δὲ τούτων δή [...] ἵστανται πάντες οἱ λεγόμενοι παιγνιῶται, ἤτοι

[71] Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 215-7.

[72] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 66.

[73] Η αντίρρηση πάντως των ΥΒ ερμηνευτών δε στρέφεται ενάντια σε αυτή καθαυτή την κοσμική μουσική, αλλά ενάντια στην εισαγωγή των χαρακτηριστικών και τρόπων αυτής στη λειτουργία.

[74] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 67-79. Σπυράκου, *Χοροί Ψαλτών*, σ. 512-514.

[75] Στάθης, *Αναγραμματισμοί*, σ. 116-7.

σαλπιγκταί, βυκινάτορες, ἀνακαρισταὶ καὶ σουρουλισταί».[76] *β.* «Ἅμα γοῦν τῷ ἀνοιγῆναι ταῦτα [τὰ βῆλα], καὶ τὸν βασιλέα καὶ μόνον φανῆναι, εὐθὺς ψάλλουσιν οἱ ψάλται τὸ πολυχρόνιον, τῶν ὀργάνων ἠχούντων, διαφόρων ὄντων, ὡς εἴρηται. Οἱ μέντοι ψάλται μετὰ τὸ πολυχρονίσαι σιωπῶσι, τὰ ὄργανα δὲ ἠχοῦσι μέχρι καὶ ἱκανῆς ὥρας. [...] Εἶτα γίνεται ἡ εὐφημία τῶν ὀνομάτων τῶν βασιλέων καὶ τῶν δεσποινῶν, μεθ' ἣν πολυχρονίζουσιν αὖθις οἱ ψάλται. Τούτου δ' ἔτι ψαλλομένου κλείουσι τὰ βηλόθυρα. Πάλιν δὲ τῶν ὀργάνων πρὸς ὀλίγον ἠχούντων ἐκβαίνουσι τὰ φλάμουλα. Καὶ τὰ μὲν βασιλικὰ διακομίζονται εἰς τὸ βεστιάριον, ὅπου εὑρίσκονται, τὰ δὲ τῶ ἀρχόντων ἐν τοῖς οἴκοις ἑκάστων».[77]

Στα πλαίσια της τελετής της Προκύψεως ο βασιλέας ανέβαινε σε μία υπερυψωμένη εξέδρα, προκειμένου να δεχθεί τις επευφημίες του λαού. Μπροστά στην εξέδρα παρατάσσονταν διάφορες ομάδες μουσικών: οι «ψάλται τε καὶ οἱ ἀναγνῶσται» και «ὁ βασιλικὸς ἅπας κλῆρος» - οι γνωστοί μας «καλλίφωνοι» - αλλά και οι «οἱ λεγόμενοι παιγνιῶται», οι οποίοι έπαιζαν διάφορα πνευστά και κρουστά όργανα, όπως σάλπιγγες, βούκινα, ανάκαρα και σουραύλια.[78] Η εξέδρα περικλειόταν από «βῆλα», δηλαδή κουρτίνες που έκρυβαν τον αυτοκράτορα από τους παρισταμένους, μέχρι να φορέσει την πιο επίσημη εορταστική στολή του. Μόλις ο βασιλέας ήταν έτοιμος δινόταν το σύνθημα και τα «βῆλα» άνοιγαν. Τη στιγμή του ανοίγματος των βηλοθύρων οι βασιλικοί «ψάλται» άρχιζαν να ψάλλουν πολυχρονισμούς στο βασιλέα, ενώ ταυτόχρονα οι «παιγνιῶται» ηχούσαν με το δυνατό, επιβλητικό και δοξαστικό ήχο των πνευστών και κρουστών τους οργάνων. Όταν οι «ψάλται» τελείωναν τους πολυχρονισμούς σταματούσαν, ενώ οι «παιγνιῶται» συνέχιζαν για αρκετή ώρα να παίζουν. Ο βασιλέας με ένα μαντήλι τους έκανε νεύμα να σταματήσουν, για να ξαναρχίσουν πάλι οι «ψάλται» να ψάλλουν στίχους «πρόσφορους για την εορτή».[79] Κάποια στιγμή, τα βηλόθυρα έκλειναν και δινόταν το σύνθημα για την αποχώρηση. Υπό τον ήχο των «όργάνων» των «παιγνιωτῶν», που τη στιγμή εκείνη άρχιζαν και πάλι να παίζουν, τα βασιλικά λάβαρα αποσύρονταν και η τελετή λάμβανε τέλος.

[76] J. Verpeaux (εκδ.), *Pseudo-Kodinos. Traité des Offices*, Le monde byzantin 1, CNRS, Παρίσι 1966, σ. 197.
[77] *Ό.π.*, σ. 203-4.
[78] Για την ακριβή φύση των οργάνων που περιγράφονται να παίζουν εδώ οι «παιγνιῶται», βλ. Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα 2007, σ. 199-200 και 243-250.
[79] Μία σειρά λογίων της εποχής, όπως ο Μιχαήλ Ολόβολος και ο Νικόλαος Ειρηνικός, έγραψαν στίχους για την περίσταση αυτή. Βλ. σχετικά Μαλιάρας, *ό.π.*, σ. 370-1.

Τροπικά σχήματα με το αποτύπωμα της Ψαλτικής σε δημοτικά και λαϊκά τραγούδια

Θωμάς Αποστολόπουλος

Το να εμφανίζουν συγγένειες η λατρευτική και η κοσμική μουσική μιας κοινότητας είναι ένα αυτονόητα προσδοκώμενο γεγονός. Και μόνο η ανθρωπολογικής χροιάς παρατήρηση πως ο ίδιος φορέας (είτε συλλογικά, όπως θα λέγαμε, ο λαός, είτε ατομικά, δηλαδή συγκεκριμένοι μουσικοί) ακροάται, εκτελεί ή και συνθέτει στις δύο κατηγορίες μουσικής αρκεί για να μας υποδείξει πως οι αλληλεπιδράσεις και οι ομοιότητες είναι αναπόφευκτες.

Η τεκμηρίωση, όμως, της συγκεκριμένης άποψης δεν μπορεί παρά να βασιστεί σε συγκεκριμένες τεχνικές παρατηρήσεις, οι οποίες, βέβαια, προϋποθέτουν πρώτα τη θεωρητική και μορφολογική ανάλυση του ρεπερτορίου. Επ' αυτού θα παραθέσουμε, στη συνέχεια, κάποιες παρατηρήσεις.

Δημοτική μουσική

1. Η ομοιότητα πολλών στοιχείων της Ψαλτικής με αντίστοιχα στοιχεία του Δημοτικού Τραγουδιού έχει επισημανθεί εδώ και πολύ καιρό. Εδώ και πέντε αιώνες, ψάλτες κατέγραψαν με παρασημαντική δημοτικά τραγούδια.[1] Αν θεωρήσουμε πως ο καταγραφέας δεν παρασημαίνει ένα είδος ασύμβατο και μη οικείο προς τη μουσική που ο ίδιος γνωρίζει και το οποίο είδος χρησιμοποιεί μια συγκεκριμένη παρασημαντική, ήδη έχουμε το πρώτο τεκμήριο.
2. Η συγγένεια με βάση κυρίως την τροπικότητα επισημάνθηκε διαχρονικά, σε θεωρητικά και μη κείμενα, από τους καταγραφείς και συλλογείς μέχρι τους πρώτους μουσικολόγους, τον Ψάχο, τον Παχτίκο, τον Φιλανθίδη, τον Καρά, τον Περιστέρη. Ο Μπομπωβύ εντόπισε τις μεγαλύτερες συγγένειες της Ψαλτικής με τη λεγόμενη ανατολική ή θαλασσινή παράδοση. Είναι, μεταξύ άλλων, πολύ γνωστό το παράδειγμα που αναφέρει για την ομοιότητα του *Καλημέρα πάντες, ω αδερφοί…*, δηλαδή των δωδεκανησιακών Καλάντων των Φώτων, με τη μελωδία του *Την τιμιωτέραν των Χερουβίμ…* του πλ. Α΄.[2] Να προσθέσουμε σ' αυτό πως όλος ο ελληνισμός, από την Ήπειρο έως την Καππαδοκία, ψάλλει Κάλαντα, όπως τα *Σήμερα τα Φώτα κι οι φωτισμοί…* ή *Άναρχος Θεός καταβέβηκεν…* ή *Σήμερον η κτίσις αγάλλεται…*, στον ίδιο δεκασύλλαβο τροχαϊκό στίχο του παραπάνω Τροπαρίου, ο οποίος κατά τον Μητσάκη ανάγεται στην προ του 7ου αιώνος στιχουργική.[3] Βέβαια, κάποιοι μπορεί να πουν πως ο δυτικός ή στεριανός κλάδος

[1] Βλ. Γρηγόριος Στάθης, «Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, δημοτικό τραγούδι μελισμένο με τη βυζαντινή σημειογραφία», στα *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, Αθήνα 1976, σ. 185-202. Επίσης, του ιδίου, «Η Ψαλτική και η Δημοτική Μουσική και η σχέση ανάμεσά τους», στον τιμητικό τόμο *«… Τιμή προς τον διδάσκαλον…»*, έκδοση της Εταιρείας «Ανατολής το Περιήχημα», Αθήνα 2001, σ. 639-655.

[2] Βλ. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994, σ. 19.

[3] Βλ. Καριοφίλης Μητσάκης, *Βυζαντινή Υμνογραφία. Από την Καινή Διαθήκη έως την Εικονομαχία*, τ. Α΄, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών (Χριστιανική Γραμματολογία 1), Θεσσαλονίκη 1971, σ. 96 και 102.

της δημοτικής μουσικής, με πυρήνα τη θεσσαλο-ηπειρώτικη παράδοση, μικρή σχέση έχει με την Ψαλτική. Εκεί σώζονται αρχαία και πρωτογενή στοιχεία, όπως ανημίτονες κλίμακες, εναρμόνιο γένος και τροπική καθαρότητα, μακριά από τις «μιαρές» επιδράσεις του μακάμ (σημειωτέον πως η βυζαντινή μουσική κατηγορήθηκε για αλλοίωση από τον συγκεκριμένο χώρο, καθώς κάποιοι παραθεώρησαν το απώτερο προϊσλαμικό παρελθόν που οδηγούσε στην αρχαία Ελλάδα). Ακόμα και εδώ, όμως, δεν λείπουν οι αλληλεπιδράσεις. Η τροπικότητα με την Οκταηχία και τους κλάδους της, η ετεροφωνία και κάποια μορφολογικά στοιχεία, όπως η στροφικότητα, η διάκριση σε συλλαβικά, ημισυλλαβικά και μελισματικά μέλη, είναι τεχνικά χαρακτηριστικά που τα παρατηρούμε διαχρονικά. Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι μιμείται καθαρά τους ρόλους του κανονάρχη ή διαβαστή, του μονοφωνάρη ή δομεστίκου (ο οποίος θα εισαγάγει το Απήχημα), των ψαλτών και των ισοκρατών. Σε τρεις γλώσσες, στα αλβανικά, τα βλάχικα και τα ελληνικά, το Ίσον του πολυφωνικού τραγουδιού λέγεται *Ίσον*.[4]

3. Είναι αναμενόμενο οι ομοιότητες της Ψαλτικής με το Δημοτικό Τραγούδι να είναι περισσότερες και χαρακτηριστικότερες, καθώς ιστορικά υπάρχει μακρά συμπόρευση των δύο ειδών και η συγγένεια ευνοείται από τα ασυγκέραστα όργανα και από τη σχετικά ομοιόμορφη χρήση της ψαλτικής σε περιβάλλοντα ποικίλων μεν τοπικών παραδόσεων, αλλά του ιδίου θρησκεύματος. Μερικά δείγματα, ωστόσο, είναι εντελώς ιδιαίτερα. Επιγραμματικά αναφέρονται οι ομοιότητες με την υποκατηγορία των τραγουδιών θρησκευτικού περιεχομένου, όπως τα *Κάλαντα*, το *Καταλόγι ή Θρήνος* της Παναγίας (με πάνω από 250 καταγραφές, κατά τον Μπουβιέ, ανά την Ελλάδα[5] σε περίπου 50 μελωδίες), το τραγούδι του *Άη Γιώργη* και οι λαϊκές παραϋμνογραφικές μιμήσεις ψαλμωδιών. Από το πλήθος των ομοιοτήτων, σημειώνονται επιγραμματικά οι επιδράσεις του Τροπαρίου *Χριστός γεννάται, δοξάσατε…* στα ποντιακά και στα θρακιώτικα *Κάλαντα*, η πληθώρα των *Καλάντων* σε Δ΄ Ήχο, δηλαδή στον Ήχο όπου ψάλλονται και τα Τροπάρια των Αίνων των Χριστουγέννων, αλλά και τα *Κάλαντα* σε Δ΄ Άγια της Μυτιλήνης, με τη φράση του *Τεριρέμ* σχεδόν αυτούσια παρμένη από το Κρατηματάριο. Ακόμα, επισημαίνονται οι πολλές αντιγραφές δημοφιλών γραμμών, όπως του *Θεοτόκε ἡ ἐλπίς…*, μιας μελωδίας που ακούγεται συχνότερα στο *Μακαρία ἡ ὁδός…* στις κηδείες, του *Τὸν νυμφῶνα Σου βλέπω…*, καθώς και οι σχεδόν αυτούσιες αντιγραφές των *Εξαποστειλαρίων* του Β΄ Ήχου κατά το 15σύλλαβο *Τοῖς μαθηταῖς συνέλθωμεν…*, πολλές φορές μάλιστα διατηρώντας και το δύσκολο ρυθμικό σχήμα των 21 χρόνων του πρωτοτύπου Εξαποστειλαρίου κ.λπ.[6] Δεκάδες μικρότερες φράσεις μπορούν να ταυτιστούν με αντίστοιχες ψαλτικές γραμμές.
4. Από τα πιο ενδιαφέροντα φαινόμενα στην τροπική συγγένεια των δημοτικών τραγουδιών με τα ψαλτικά πρότυπα αναφέρονται, επιγραμματικά, η ύπαρξη του Κυρίου Β΄ Ήχου («καθαρού», όπως γράφει ένα κείμενο) εκ του ΔΙ,[7] ο οποίος δεν

[4] Βλ. Timothy Rice, James Porter και Chris Goertzen (επιμ.), *The Garland Encyclopedia of World Music – Volume 8: Europe*, Garland Publishing, New York – London 2000, σ. 944, 990, 1009, 1010 και 1013· επίσης: Κώστας Λώλης, «Ισοκράτες και ισοκράτημα», *Άπειρος* 3, Ιούλιος 2003, σ. 7 κ.εξ.

[5] Bertrand Bouvier, *Le Mirologue de la Vierge: Chansons et poèmes grecs sur la Passion du Christ – I. La Chanson populaire du vendredi Saint*, Institut Suisse de Rome, Genève 1976.

[6] Βλ. Θωμάς Αποστολόπουλος, «Τραγούδια θρησκευτικού περιεχομένου και βυζαντινή μουσική», στο: Σωτήρης Χτούρης (επιμ.), *Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λέσβος (19ος-20ός αιώνας)*, Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 476.

[7] Βλ. Χειρόγραφο Ρ2 Βιβλιοθήκης Ραιδεστηνού, με κοσμικά τραγούδια Νικηφόρου Καντουνιάρη, σ. 21.

έχει αντιστοιχία σε μακάμ ώστε να θεωρηθεί αντιγραφή, η συμπεριφορά της μελωδίας της καρπαθιώτικης *Κούπας* και πολλών κρητικών μελωδιών ως Δ΄ στιχηραρικός Ήχος με καταλήξεις στο ΠΑ και στο ΒΟΥ, τετράφωνοι Ήχοι Πλ. Α΄ (*Στου Παπαλάμπρου την αυλή…*, *Κόνιαλης*, *Τώρα Χριστού-νου-Χριστούγεννα* Θράκης) και Πλ. Β΄ (*Τι έχεις καημένε πλάτανε…*) εκ του ΚΕ, ως πλήρως αντίστοιχοι με τους τετράφωνους που προβλέπει η βυζαντινή θεωρία, επίσης χωρίς αντιστοιχία προς τα μακάμια. Σημειώνεται ιδιαίτερα το συντριπτικό ποσοστό τραγουδιών σε Β΄ Ήχο στο ρεπερτόριο της κεντρικής Μακεδονίας αναλογικά με άλλες περιοχές της ελληνικής παράδοσης, εκεί ακριβώς, δηλαδή, όπου η παρουσία της Ψαλτικής στα μεγάλα αστικά κέντρα και στο γειτονικό Άγιον Όρος υπήρξε ακμαία και παραγωγική.[8]

Θα σχολιάσουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας σπάνιας τροπικής δομής, η οποία έχει δώσει μερικά όμορφα μέλη στην κοσμική παράδοση. Αφορά τον Α΄ Ήχο από την παλαιά βυζαντινή υψηλή Βάση και κατά το σύστημα του Τροχού, το αυθεντικό *Ανανές* στο ΚΕ, όπως θα λέγαμε σήμερα, και όχι στο ΠΑ του Έσω Πρώτου, όπως επικράτησε να διδάσκεται. Ο ίδιος Ήχος μπορεί να θεωρηθεί και ως Πλ. Α΄ τετράφωνος. Στην Ψαλτική ο Α΄ Ήχος εκ του ΚΕ ως ΠΑ είναι γνωστός στο παλαιό Στιχηράριο, σε Μαθήματα της Παπαδικής, όπως το *Γεύσασθε…*, *Τὴν γὰρ σὴν μήτραν…* κ.ά., και σε πολλά υπολείμματα στο Ειρμολόγιο και στο Νέο Στιχηράριο. Αναπτύσσεται ως μαλακός διατονικός Ήχος με βασικό τετράχορδο ΚΕ – άνω ΠΑ΄, τονίζει την 4η βαθμίδα (το άνω ΠΑ΄ ως ΔΙ), χαμηλώνει συχνά τη β΄ βαθμίδα (ΖΩ ύφεση) λόγω της υψηλής του θέσης, υψώνει την τρίτη κάτω της Βάσης σε αντιστοιχία με το ΠΑ – ΖΩ του Α΄ εκ του ΠΑ και έχει μια συνήθη κατάβαση πέμπτης στον Πλάγιό του με επάνοδο στη Βάση ΚΕ. Από τα ωραιότερα δείγματα στη δημοτική παράδοση είναι το ριζίτικο *Για ιδές περβόλιν όμορφο…*, το μυτιληναίικο *Ντάλε ντάλε…* και τα αστικά θρακιώτικα Κάλαντα *Το νέον έτος, ω αδερφοί μου…* Σπάνια αλλά σημαντική επιβίωση της συγκεκριμένης δομής στο νεώτερο λαϊκό τραγούδι συνιστά το τραγούδι του Παπαϊωάννου, *Πέντε Έλληνες στον Άδη…* Ο κασιώτικος-καρπαθιώτικος σκοπός *Το Πάθος*,[9] σε Πλ. Α΄ τετράφωνο, έχει χρησιμοποιηθεί κατά κόρον για να δείξει τη συγγένεια με τα αργά Ευλογητάρια της Μεγάλης Παρασκευής. Προσθέτουμε εδώ πως το συγκεκριμένο τραγούδι, ως παράλληλη επιβίωση στο κοσμικό μέλος, αποτελεί ένα από τα πιο δυνατά τεκμήρια για την επαλήθευση μίας για αιώνες επίμονης αναφοράς στα βιβλία και στα μουσικά χειρόγραφα, ότι το Κάθισμα *Τὸν Τάφον Σου Σωτήρ…* είναι όντως γνήσιος Α΄ βυζαντινός Ήχος εκ του ΚΕ, της παλαιάς, δηλαδή, φυσικής του Βάσεως.[10] Εδώ, θα ακούσουμε ένα λιγότερο γνωστό δείγμα αυτού του ιδιότροπου Ήχου, που πατά όντως σε παλαιά και καθιερωμένα ψαλτικά πρότυπα, από την παράδοση του Μαρμαρά, το *Αρμάτωσ' η σαντάλα μας…* (*Τσαλαπαλατσίγκο*).[11]

[8] Βλ. Θωμάς Αποστολόπουλος, «Ο Β΄ Ήχος της Ψαλτικής», *Ανατολής το Περιήχημα* 1, 2014, σ. 76.

[9] Βλ. Σίμων Καράς, δίσκος *Τραγούδια Κάσου και Καρπάθου – Songs of Kasos and Karpathos*, vol. 3 [p] 33 rpm, Live, 1973, Vinyl LP, Σ.Δ.Ε.Μ. / SDNM 103. Ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=81UjpG51LHA (ανάκτηση: 17/7/2017). Σύμφωνα με τον Σ. Καρά, «η εύπλαστη μελωδική του γραμμή παραπέμπει άμεσα στα Ευλογητάρια του Μεγάλου Σαββάτου».

[10] Βλ. Αποστολόπουλος, «Ο Β΄ Ήχος της Ψαλτικής», ό.π., σ. 62.

[11] Βλ. Δόμνα Σαμίου, «Σελίμ» ή «Σαντάλα», στον δίσκο (LP) *Μικρασιάτικα τραγούδια 1*, 1984. Ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=JTYZfA3aONw (ανάκτηση: 17/7/2017).

Νεοελληνική λαϊκή αστική μουσική

1. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η επιβίωση βυζαντινών τροπικών δομών στο ρεμπέτικο και στο νεώτερο λαϊκό τραγούδι, τα οποία είχαν να συναγωνιστούν και ένα σωρό δυτικότροπα στοιχεία, όπως την ευρωπαϊκή αρμονία, την ιταλική καντάδα, το λάτιν και αργότερα το ροκ και την τζαζ. Πολλοί είναι οι γνωστοί για τη σχέση τους με τα ψαλτικά συνθέτες ή τραγουδιστές (Νούρος, Περπινιάδης, Σωφρονίου, Βιδάλης, ο καραγκιοζοπαίχτης Μίμαρος κ.ά.). Έχουμε επίσης μαρτυρία για τον Καζαντζίδη, ότι έστηνε αυτί, όπως λέμε, πίσω από το αναλόγιο του Σωτήρη Φωτόπουλου, ενός φημισμένου ημαθιώτη ψάλτη.
2. Θα σημειώσουμε λίγες από τις πολλές μαρτυρίες που προέρχονται ειδικά και μόνο από ρεμπέτες και νεώτερους λαϊκούς συνθέτες:

   Ο Δερβενιώτης λέει κάπου: «ο Γιάννης Βισβίκης με ξεκίνησε από τη βυζαντινή πρώτα, επειδή με είχε ακούσει στην εκκλησία. Εγώ από πέντε χρονώ ήμουνα στο ψαλτήρι και κρατούσα το ίσο […]. Στα δεκατρία μου έμαθα τη βυζαντινή σημειογραφία και λίγο αργότερα την ευρωπαϊκή, τις νότες».[12]

   Ο Καλδάρας, ως εγγονός παπά, από μικρή ηλικία μαθητεύει στον ψάλτη της ενορίας του ως ισοκράτης. Λέει ο ίδιος: «Με τον καιρό άρχισα να διακρίνω τους Ήχους της βυζαντινής μουσικής και πολλά άλλα ιδιόμελά της […]. Είχα παρακολουθήσει και πολλά μαθήματα βυζαντινής μουσικής από τον αριστερό ψάλτη της εκκλησίας μας».[13]

   Παρά την σταδιακή επικράτηση του συγκερασμένου μπουζουκιού, που ώθησε το ρεπερτόριο προς τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, πολλά είναι και τα παραδείγματα των ρεμπέτικων και λαϊκών τραγουδιών που ακολουθούν τους βυζαντινούς Ήχους. Από νωρίς ο Ηλίας Πετρόπουλος είχε επισημάνει την συγγένεια του *Συννεφιασμένη Κυριακή…* με το *Τη υπερμάχω…*[14]
3. Από το ρεπερτόριο της λαϊκής αστικής μουσικής θα σχολιάσουμε μία ακόμα σπάνια τροπική δομή, τον Ήχο Τρίτο με βάση ΓΑ, μεσάζοντα, αν μετά τις ατελείς καταλήξεις στο ΠΑ κάνει τελική κατάληξη στη Βάση, ή μέσο, αν καταλήξει με τελική στο ΠΑ, με το χαρακτηριστικό όμως της περιστασιακής ύφεσης στην τρίτη βαθμίδα (δηλαδή ΚΕ ύφεση). Στη λαϊκή αστική μουσική υπάρχουν λίγα παραδείγματα, με πιο χαρακτηριστικά το πρώτο τραγούδι του Τσιτσάνη, *Μες στην πολλή σκοτούρα μου… σε* Τρίτο Μέσο[15] και το *Αγόρασα δυο πετονιές…*, του Μουφλουζέλη, σε Τρίτο μεσάζοντα και καταλήγοντα στη Βάση ΓΑ.[16]

   Αναζητώντας παλαιότερα τροπικά πρότυπα, θα βρούμε στη Δημοτική Μουσική λίγα δείγματα αυτών των ειδών του Τρίτου, όπως το *Μια μάνα απόψε μάλωνε…*, κάποια *Κάλαντα*, κάποια *Καταλόγια της Παναγίας* και το *Αϊδίνικο ζεϊμπέκικο*. Στην ερώτηση σε τι δρόμο ή σε τι μακάμ είναι αυτά τα τραγούδια δεν θα έχουμε απάντηση, ακόμα και από καλούς γνώστες των μακαμιών. Η κατάταξή τους στον μείζονα ή τον ελάσσονα τρόπο φαντάζει εδώ απλοϊκή έως χονδροειδής περιγραφή της εξεζητημένης μελωδικής τους κίνησης. Οι λαϊκοί

[12] Νέαρχος Γεωργιάδης και Τάνια Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2003, σ. 20.

[13] Νικόλαος Χατζηνικολάου, *Απόστολος Καλδάρας*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 56.

[14] Βλ. Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1979 (β΄ έκδοση), σ. 40.

[15] Ηχητικά δείγματα στο διαδίκτυο: με τον Στράτο Παγιουμτζή (1938), https://www.youtube.com/watch?v=wgOLuGT2hZc και με την Πόλυ Πάνου (1962), https://www.youtube.com/watch?v=PzexDMcgdIw (ανάκτηση: 17/7/2017).

[16] Ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη (1963), https://www.youtube.com/watch?v=xgwFzVMD3eQ (ανάκτηση: 17/7/2017).

κιθαριστές σημειώνουν πως τα τραγούδια του τύπου της «*Σκοτούρας*» είναι από τα λίγα «μινόρε», κατά την ορολογία τους, τα οποία έχουν ελάσσονα συγχορδία και στην τρίτη βαθμίδα.

Μελετώντας όμως την ψαλτική παράδοση, θα ανακαλύψουμε το αρχέτυπο και των δημοτικών και των λαϊκών σχετικών τραγουδιών. Τα *Εξαποστειλάρια* του Τρίτου Ήχου κατά το *Τὸν οὐρανὸν τοῖς ἄστροις…* και ιδίως τα δημοφιλή *Τὸν νυμφῶνα σου βλέπω…* και *Ἀπόστολοι ἐκ περάτων* περιέχουν τις κρίσιμες φράσεις με το ΚΕ ύφεση, γύρω από τις οποίες χτίστηκαν οι λαϊκές μελωδίες (σ' αυτό το σημείο ακούστηκε μια χαρακτηριστική φράση αυτής της μελωδίας, όπως αποτυπώνεται στο *Εξαποστειλάριο*, στο *Καταλόγι της Παναγίας* από τη Μυτιλήνη και στη «*Σκοτούρα*» του Τσιτσάνη).

4. Παραθέτουμε προς επίρρωσιν της άποψης περί επιρροής της Ψαλτικής επί της νεοελληνικής λαϊκής αστικής μουσικής και ένα απόσπασμα από μια συνέντευξη του Στέλιου Κερομύτη, ο οποίος συγκεφαλαιώνει την εμπειρία του, που είναι και εμπειρία πολλών άλλων, ειδικά στον χώρο του λεγόμενου λαϊκού τραγουδιού:

> – Στέλιος Κερομύτης: […] Τα ντουζένια αυτά έχουν άλλο χειρισμό, γιατί κουρδίζεται διαφορετικά το όργανο, αλλάζουν οι θέσεις και όλος ο ήχος είναι διαφορετικός […] έρχεται πιο εκκλησιαστικός ο ήχος, πιο βυζαντινός […].
> – Στέλιος Κερομύτης: […] Ενώ οι δικές μας οι μελωδίες και ιδίως τα τραγούδια επηρεάζονται, δηλαδή, από εκκλησιαστικά τραγούδια, από ψαλμωδίες.
> – Δημοσιογράφος: Θυμάμαι κάποτε μου είχατε πει ότι ακούγατε κάποιον παπά;
> – Στέλιος Κερομύτης: Ναι. Και από ένα παπά που έψελνε, από την ψαλμωδία που έκανε, ξεσήκωσα και έφτιαξα ένα τραγούδι.
> – Δημοσιογράφος: Ναι;
> – Στέλιος Κερομύτης: Ναι, όπως έλεγε ο παπάς *Κύριε ελέησον, Κύριε ελέησον, του Αγίου Ευαγγελίου το ανάγνωσμα…* […], εγώ έκανα ένα ζεμπέκικο. Εν περιλήψει τα λέμε τώρα αυτά. Από αυτή την μελωδία του παπά εγώ έκανα μια αντιγραφή και έκανα ένα ζεμπέκικο. Γιατί, να σας πω να καταλάβετε ότι τα τραγούδια τα δικά μας είναι εκκλησιαστικά τραγούδια, όπως ψέλνει ένας παπάς […].
> – Δημοσιογράφος: Μου το είχε πει και ο Στελλάκης ο Περπινιάδης […].
> – Στέλιος Κερομύτης: Το ίδιο είναι, από εκεί εμείς έχουμε πάρει, και ορισμένοι άνθρωποι που τα κατηγορούνε για μένα είναι τελείως ανίδεοι. Δεν το καταλαβαίνουν, δεν ξέρουνε οι άνθρωποι. Αλλά εκείνοι οι οποίοι έχουν γνώθος [!] μουσικής το αντιλαμβάνονται ότι αυτό το πράγμα πηγάζει από την Εκκλησία […].[17]

Αντί επιλόγου, παραθέτουμε ένα τελευταίο ηχητικό ντοκουμέντο, όπου ο Μάρκος επικροτεί με καθαρή φωνή: «όλα είναι βυζαντινά τα δικά μου τραγούδια, […] αρχαία».[18]

[17] Ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=eHu5kCUVD_Q. Για τα σχετικά με τον Στελλάκη Περπινιάδη, βλ. ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=W4wVlfxrOpY (ανάκτηση: 17/7/2017).

[18] Ηχητικό δείγμα στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=PjuyiJYsPgk (ανάκτηση: 17/7/2017).

Πορευόμενοι και πάλι από το Βυζάντιο στον Βαμβακάρη
Για τη σχέση μουσικής και θρησκείας από μία εθνομουσικολογική άποψη

Daniel Koglin

Καὶ πάλιν κατενόησα ἐν τοῖς μνήμασι
καὶ εἶδον τὰ ὀστὰ τὰ γεγυμνωμένα καὶ εἶπον:
Ἆρα τίς ἐστι, βασιλεὺς ἢ στρατιώτης,
ἢ πλούσιος ἢ πένης, ἢ δίκαιος ἢ ἁμαρτωλός;
(Νεκρώσιμο Ιδιόμελο, Ιωάννου του Δαμασκηνού)

Ανοίξετε τα μνήματα, τα κόκκαλα σκορπίστε
των πλούσιων απ' των φτωχών να δείτε αν θα γνωρίστε.
(*Σαμπάχ Μανές*, Στράτου Παγιουμτζή, 1937)

Όποιος μελετάει νηφάλια και αμερόληπτα την εξέλιξη των ειδοποιών χαρακτηριστικών του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα στο χρόνο, διαπιστώνει ότι στη μουσικοχορευτική παράδοση της βυζαντινής εποχής «ανιχνεύονται κάποιες ρίζες του είδους: ο συρτός κι ο χασάπικος (από τους χορούς), ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος και άλλα στιχουργικά μέτρα. Επίσης, κάποιες ιδέες και γλωσσικά στοιχεία της υστεροβυζαντινής περιόδου θα αξιοποιηθούν από το κατοπινό αστικό λαϊκό τραγούδι» (Γεωργιάδης, 2006: 26). Ένα άλλο σημαντικό κοινό χαρακτηριστικό είναι οι μελωδικές κλίμακες. Οι ίδιοι οι μουσικοί του ρεμπέτικου, όπως προκύπτει από συνεντεύξεις του Μάρκου Βαμβακάρη και του Στέλιου Κερομύτη, χαρακτήριζαν τα τραγούδια τους ως «εκκλησιαστικά» ή «βυζαντινά», με την έννοια ότι βασίζονται στις ίδιες κλίμακες που βασίζεται και η εκκλησιαστική ψαλμωδία.[1]

Η παρούσα εργασία, εντούτοις, δεν επιχειρεί να περιγράψει την ιστορική πορεία των δύο ειδών και τις ενδεχόμενες αιτιώδεις συνάφειες (δάνεια, επιρροές) μεταξύ τους. Ακολουθεί ένα διαφορετικό σκεπτικό: ότι η εκκλησιαστική ψαλμωδία και το αστικό λαϊκό τραγούδι παρουσιάζουν ορισμένες δομικές ομοιότητες και λειτουργικές αντιστοιχίες και γι' αυτό ευνοούν τη *μεταφορική* τους συσχέτιση.

Η βαθύτερη ομοιότητα μεταξύ του ρεμπέτικου τραγουδιού και της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας –αυτή είναι η κεντρική μου θέση– βρίσκεται στο επίπεδο μίας κοινής κοσμοαντίληψης, δηλαδή, κάποιων θεμελιωδών εννοιών, αρχών και αξιών που

[1] Σε συνέντευξη που έγινε το 1969 με την Αγγελική Βέλλου-Κάιλ, ο Μάρκος Βαμβακάρης είπε ότι «είναι βυζαντινά, οι δρόμοι τους, οι μουσικές, όλα είναι βυζαντινά τα δικά μου τραγούδια. –*Τι σημαίνει αυτό;* – Αρχαία» (πρβλ. Βαμβακάρης, 1978: 250). Ο Στέλιος Κερομύτης υποστήριξε, σε συνέντευξη στη δημοσιογράφο Σοφία Μιχαλίτση, πιθανώς το 1975, ότι «τα τραγούδια τα δικά μας είναι εκκλησιαστικά» και ότι το κούρδισμα του παλιού τρίχορδου μπουζουκιού παρήγαγε έναν ήχο «πιο εκκλησιαστικό, πιο βυζαντινό» από το σημερινό συγκερασμένο κούρδισμα του τετραχόρδου μπουζουκιού. Τα σχετικά αποσπάσματα από τις δύο συνεντεύξεις είναι αναρτημένα στο YouTube (λέξεις-κλειδιά: «Βαμβακάρης» ή «Κερομύτης» και «βυζαντινά»).

εκφράζονται στη μουσική, δεδομένου του ότι πολλές φορές τα ίδια άτομα ερμηνεύουν και τα δύο είδη και, όπως επισημάνει ο εθνομουσικολόγος Bruno Nettl: «The way in which musicians think musically [...] depends in large measure on ways in which they think of their world at large» (Nettl, 1994: 147). Πιο συγκεκριμένα, το ρεμπέτικο χαρακτηρίζεται, όπως και η εκκλησιαστική ψαλμωδία, από μία ουσιαστική πολυσημία και μία «παράδοξη» συνύπαρξη αντιθέτων. Και τα δύο είδη άσματος βασίζονται σε μία ιδιότυπη λογική, στην οποία παύουν οι έννοιες και τα σύμβολα να έχουν συγκεκριμένο και σαφές νόημα, που δεν υπόκειται σε αλλαγές. Συνεπώς, μας επιτρέπουν παραπάνω από ένα και μόνο λογικό συμπέρασμα κάθε φορά. Τόσο το ρεμπέτικο όσο και η εκκλησιαστική ψαλμωδία δημιουργούν ή καλλιεργούν καταστάσεις που έχουν κάποια συγκεκριμένη ιδιότητα, αλλά ταυτόχρονα έχουν και κάποια άλλη, διαμετρικά αντίθετη ιδιότητα.

Η μουσική ως μέσο και ως αντικείμενο λατρείας

Πρώτα απ' όλα οφείλω να εξηγήσω τι εννοώ με την, για μερικούς ίσως προκλητική, δήλωση ότι η εκκλησιαστική ψαλμωδία και το ρεμπέτικο τραγούδι («πορνικόν άσμα» θα το χαρακτήριζαν οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς του Βυζάντιου) εκφράζουν κοινές πολιτισμικές αξίες. Η μουσική της ανατολικής Εκκλησίας ανέκαθεν θεωρούνταν πως αναπαράγει, τρόπον τινά, την αγγελική δοξολογία του Θεού. «Χοροὺς συνεστήκαμεν ἀλλήλοις, ἐν μιᾷ ψυχῇ καὶ μιᾷ γνώμῃ πρὸς ὑμνῳδίαν Θεοῦ τὴν παναρμόνιον τῶν Χερουβεὶμ καὶ μεγαλόδοξον μιμούμεθα μελῳδίαν», διαβάζουμε λόγου χάριν σε μία ομιλία του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (*Ὅτι θεοπρεπὲς ἔργον ἡ κατὰ Θεὸν ἀγάπη ἐστί*). Στον εκκλησιαστικό χώρο, δηλαδή, η μουσική αποτελεί –μαζί με το λόγο, την αγιογραφία, την αρχιτεκτονική κ.ά.– ένα *μέσο* λατρείας του Θεού.

Ένα λατρευτικό χαρακτήρα διαφορετικού τύπου φαίνεται να ανέπτυξε η μουσική στη Δύση. Μολονότι στη δυτική σκέψη το ιδανικό της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήταν επίσης, τουλάχιστον μέχρι την εποχή του Διαφωτισμού, η «μίμηση» της κοσμικής τάξης, πράγμα που περιέκλεινε συνήθως την πεποίθηση ότι η τάξη αυτή είναι θεϊκής προέλευσης,[2] η μετέπειτα συναισθηματικοποίηση των τεχνών κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα –από τα ρεύματα του συναισθηματισμού και του ευσεβισμού μέχρι το κίνημα Sturm und Drang (Θύελλα και Ορμή) της λογοτεχνίας και τελικά το ρομαντισμό– έφερε μία ριζική αλλαγή. Τόσο η ίδια η μουσική, όσο και οι άνθρωποι που τη δημιουργούσαν, έγιναν όλο και πιο συχνά *αντικείμενα* λατρείας. Συνθέτες, τραγουδιστές και οργανοπαίκτες έπαψαν να είναι ταπεινοί υπηρέτες-τεχνίτες και άρχισαν να θεωρούνται καλλιτέχνες, τους οποίους «ο λαός λάτρευε στους καινούριους ναούς του, τις αίθουσες συναυλιών και τις όπερες» (Schleuning, 1984: 406).

Έτσι, στη δυτική Ευρώπη, και ειδικά στις γερμανόφωνες χώρες, ένα μέρος της κοσμικής μουσικής άρχισε να υφίσταται ένα είδος παραθρησκευτικής ζύμωσης, μέχρι που η τάση αυτή βρήκε το αποκορύφωμά της σε έργα όπως το *Πάρσιφα*λ του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1882) –ένα «έργο για τον καθαγιασμό της σκηνής» (*Bühnenweihfestspiel*), όπως το ονόμασε χαρακτηριστικά ο ίδιος ο συνθέτης του–, για να ατονήσει πάλι με τις προσγειωτικές εμπειρίες των δύο παγκοσμίων πολέμων.[3]

[2] Για την ιστορία του όρου *μίμησις* στην αισθητική της μουσικής βλ. Fubini (1997: 135–172).

[3] Τα φιλοσοφικά θεμέλια αυτής της εξέλιξης εξετάζονται στο Müller (2004).

Στην πραγματικότητα, όμως, το φαινόμενο της ιεροποίησης έργων και δημιουργών της κοσμικής μουσικής δεν περιορίζεται ούτε στο δυτικοευρωπαϊκό παρελθόν, ούτε στη σφαίρα της λόγιας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και στην Ελλάδα, όπως δείχνει η περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού, ορισμένα μη εκκλησιαστικά μουσικά είδη απέκτησαν, και διατηρούν μέχρι σήμερα, μία ευδιάκριτη λατρευτική διάσταση. Ωστόσο, ισχυρίζομαι ότι πρόκειται εδώ για κάτι παραπάνω από ένα φτωχό υποκατάστατο της θρησκείας, φτιαγμένο για να προσφέρει ψευδο-ιερές συγκινήσεις. Αυτό θα γίνει περισσότερο κατανοητό, όταν εξετάσουμε τη σχέση μεταξύ θρησκείας και τέχνης ως διαφορετικών και συνάμα συγγενικών *τρόπων διανοητικής και συναισθηματικής αντίληψης*.

Μυθικο-θρησκευτική και αισθητική σκέψη

Όσο και αν η θρησκεία και οι τέχνες έχουν εξελιχθεί, καθώς υποστήριξε ο κοινωνιολόγος Niklas Luhmann, σε «αυτόνομα λειτουργικά συστήματα», το καθένα από τα οποία ακολουθεί τους δικούς του νόμους,[4] το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για το μύθο –όχι μόνο ως υλικό αλλά και ως τρόπο βίωσης και αντίληψης της πραγματικότητας– παραμένει ζωηρό. Ο ψυχολόγος Jens Brockmeier χρησιμοποιεί, σχετικά με τις τέχνες, τον εννοιολογικό συνδυασμό «μυθικο-αισθητική σκέψη», η οποία «δεν περιορίζεται αναγκαστικά σε πατροπαράδοτα θέματα της μυθολογίας. Πρόκειται μάλλον για μία ιδιαίτερη γνωστική λειτουργία, έναν τρόπο οργάνωσης της νόησης, ο οποίος όμως υποδεικνύει συγχρόνως και […] έναν τρόπο οργάνωσης των συναισθημάτων» (Brockmeier, 1999: 182). Αν και δεν χρειάζεται να φτάσουμε μέχρι του σημείου να αναγάγουμε το μύθο και την τέχνη σε μία *κοινή* λειτουργία της συνείδησης, φαίνεται εύλογο να υποθέσουμε μία ουσιαστική συγγένεια μεταξύ της μυθολογικής και της αισθητικής κοσμοαντίληψης, αν θέλουμε να εξηγήσουμε τη σταθερή συχνότητα με την οποία έργα τέχνης προκαλούν αισθήματα θρησκευτικού χαρακτήρα.

Η συγγένεια αυτή βασίζεται εν μέρει στην ιδιότητα και των δύο τρόπων αντίληψης να υπερβαίνουν τα όρια ανάμεσα σε εννοιολογικές κατηγορίες. Ναι μεν έχουμε συνηθίσει να διακρίνουμε, τόσο στις τέχνες όσο και στη θρησκεία, την ύλη από την ιδέα, το σώμα από την ψυχή, τη μορφή από το περιεχόμενο κ.λπ. Ουσιαστικά, όμως, και στις δύο σφαίρες της ανθρώπινης εμπειρίας το νοητό είναι *άρρηκτα συνδεδεμένο* με το υλικό. Από τη μία μεριά η μυθικο-θρησκευτική σκέψη δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι παράγει απλώς φαντασιώσεις: Δεν είναι, τάχα σε αντίθεση με την επιστήμη, εχθρός μίας εμπειρικής προσέγγισης του κόσμου, γιατί χωρίς τη βιωμένη εμπειρία θα στερούνταν του υπαρξιακού της θεμέλιου. Από την άλλη, το να παράγω τέχνη δεν είναι οπωσδήποτε ένα θέμα επεξεργασίας της ύλης, που πάει να πει πως η τέχνη δεν προϋποθέτει τη μαστοριά. Το ίδιο έργο –όπως τόνισε ο κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu (1998)– δεν χρειάζεται παρά να εκτεθεί ή να επιτελεστεί σε άλλο χώρο ή απλώς να δοθεί ένα διαφορετικό όνομα για να θεωρείται είτε τέχνη είτε μη-τέχνη (π.χ. εμπορικό, κοινότυπο ή γελοίο).

Αυτό, που όντως ξεχωρίζει τη μυθικο-θρησκευτική σκέψη από την αισθητική, μπορεί να περιγραφεί ως εξής: Για την πρώτη, τα αισθητά αντικείμενα είναι *υποστασιοποιήσεις*

[4] Βλ. κυρίως Luhmann (1997: 295–300 και 2002: 221–3).

υπερφυσικών ενεργειών (θεϊκή βούληση, δαίμονες, προγονικά πνεύματα κ.λπ.). Για την τελευταία, όμως, τα αντικείμενα *παριστάνουν* ή *παρουσιάζουν* κάτι άυλο (όπως ιδέες, έννοιες ή πρότυπα) δίνοντας έμφαση στην προσωπική ερμηνεία, στη φαντασία και στο φαίνεσθαι.[5] Με μία λέξη, η θρησκεία και η τέχνη διαφέρουν όσον αφορά την *ποιότητα* της σχέσης –τονίζω, της οργανικής σχέσης, όχι του χάσματος– μεταξύ αισθητού και ιδεατού.

Απεναντίας, το σημείο όπου συναντιούνται η θρησκευτική και η καλλιτεχνική κοσμοαντίληψη είναι το τελετουργικό τους υπόβαθρο. Δεν είναι τυχαίο ότι ρυθμικά οργανωμένοι και επαναλαμβανόμενοι ήχοι και κινήσεις –δηλαδή, η μουσική και ο χορός– αποτελούν το πρωταρχικό υλικό και των δύο τρόπων έκφρασης (Langer, 1951: 122–4, 199–208· Lonsdale, 1993). Γι' αυτό αξίζει να ασχοληθούμε λίγο παραπάνω με αυτό το υπόβαθρο.

Το συμποτικό είδος μουσικής τελετουργίας

Έναν ιδιαίτερο τρόπο θρησκευτικο-αισθητικού βιώματος της μουσικής επιτρέπουν τελετουργίες, τις οποίες ας ονομάσουμε *συμποτικές*. Σε αυτές τονίζεται η συμμετοχή όλων των παρευρισκομένων στο γίγνεσθαι, καθώς και όλων των αισθήσεων (τραγούδι, χορός, συνομιλία, φαγοπότι), πολύ περισσότερο απ' ό,τι, λόγου χάριν, σε μουσικές τελετουργίες τύπου συναυλίας. Επίσης, πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι το αρχέτυπο του συμποτικού είδους τελετουργίας, το συμπόσιο της κλασικής αρχαιότητας, προσέφερε στους ως επί το πλείστον αριστοκράτες συμμετέχοντες «a safe environment for the controlled discharge of emotions and the testing of ideas» (Henderson, 2000: 17). Μ' αυτόν τον τρόπο, το συμπόσιο εκπλήρωνε κοινωνικούς, πολιτικούς και εκπαιδευτικούς σκοπούς με πολλαπλές και σημαντικές συνέπειες στην καθημερινή ζωή, μολονότι ήταν βασικά ένας θεσμός με θρησκευτικο-φιλοσοφικό και φιλόμουσο χαρακτήρα.

Γενικά, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τις θρησκευτικές τελετουργίες –όπως και τα έργα τέχνης– ως ευκαιρίες έμπρακτης, βιωματικής απόκτησης και μετάδοσης γνώσεων και ιδεών, προπάντων για τον κόσμο *εκτός* του τελετουργικού χώρου (Jennings, 1982). Αν ακολουθήσουμε τον ορισμό που προτείνει ο ιστορικός της θρησκείας Jonathan Smith, τότε μία από τις σημαντικότερες συνεισφορές θρησκευτικών τελετουργιών στην ανθρώπινη κατανόηση του κόσμου είναι το ότι μας βοηθούν να συνειδητοποιήσουμε και να συλλογιστούμε το γεγονός πως αυτό που διαδραματίζεται στο ελεγχόμενο περιβάλλον μίας τελετής *διαφέρει* από εκείνο που όντως συμβαίνει στην καθημερινότητα (Smith, 1982: 62–3). Σημαντικό είναι, ωστόσο, ότι οι θρησκευτικές τελετουργίες δεν αναφέρονται με τρόπο καθαρά συμβολικό στην τάξη του κόσμου, όπως αυτός θα έπρεπε να είναι. Στις θρησκευτικές τελετουργίες *βιώνεται* μάλλον, παρά απλώς ανακαλείται, μία ιδανική κατάσταση, με αποτέλεσμα η τελετουργική πραγματικότητα να έρχεται σε άμεση σχέση με τον ατελή κόσμο της καθημερινότητας (Bell, 1992: 101–104). Απ' αυτήν την άποψη, τα έργα τέχνης λειτουργούν με έναν πολύ παρόμοιο τρόπο, πράγμα που συνειδητοποίησε ήδη ο Αριστοτέλης, όταν χρησιμοποίησε, στο *Περί ποιητικής*, την έννοια «κάθαρσις» –η οποία έως τότε ήταν μία μεταφορά κυρίως του θρησκευτικού χώρου, όπου σήμαινε τον εσωτερικό εξαγνισμό– για τη συναισθηματική αποφόρτιση και την ηθική διαπαιδαγώγηση που συνδέονται με

[5] Για τη διαφορά μεταξύ μυθικής και αισθητικής σκέψης βλ. επίσης Cassirer (2002: 305–306).

την πρόσληψη ενός έργου τέχνης.

Πέραν τούτου, τα έργα τέχνης και οι θρησκευτικές τελετές συγγενεύουν λόγω κοινών χαρακτηριστικών, τα οποία συναρτώνται με την παιγνιώδη πλευρά τους. Το παιχνίδι είναι ένας προσωρινός κόσμος με οργανική εσωτερική συνοχή, ο οποίος παράγει το δικό του νόημα και γι' αυτό διαφέρει από την περιβάλλουσα καθημερινότητα. Παρά ταύτα, όμως, το παιχνίδι δεν βιώνεται ως λιγότερο πραγματικό από την καθημερινότητα. Τόσο οι παιγνιώδεις όσο και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες μας διδάσκουν, όπως ανέπτυξε ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Jurij Lotman (1973: 102–115), όχι μόνο να τηρούμε ορισμένους κανόνες, αλλά και να συμπεριφερόμαστε με τρόπο *αμφίσημο*, δηλαδή, να αντιδρούμε με αληθινά συναισθήματα σε μία ιδεατή ή υποθετική κατάσταση, χωρίς να ξεχνάμε ότι πρόκειται «μόνο» για ένα παιχνίδι ή ένα έργο τέχνης.[6] «Το καθοριστικό στοιχείο του παιχνιδιού ή, στη δική μας περίπτωση, της τελετουργίας», γράφει ο κοινωνιολόγος της μουσικής Christian Kaden αναφερόμενος στις απόψεις του Lotman, «είναι επομένως η παρουσία των πραγματικών συνθηκών και ταυτόχρονα η απουσία τους». Και συνεχίζει:

> Η μουσική ίσως να είναι όχι μόνο απολύτως αντάξια του διφορούμενου αυτής της κατάστασης, αλλά στην ουσία να το ενισχύσει κιόλας. Λόγω της διαφορετικότητάς της από την καθημερινή επικοινωνία, η μουσική παρέχει την εγγύηση ότι οι ιδεατές συνθήκες παίρνονται επαρκώς, όχι όμως απολύτως, στα σοβαρά. Λόγω της ικανότητάς της να διοχετεύει και να προκαλεί συναισθήματα, εξασφαλίζει το να μην εκπίπτει σε πειραματικό παιχνίδι η τελετή, αλλά να διατηρεί εκείνη την κατάσταση μέθης, κατά την οποία το πραγματικό γίνεται ένα με το φανταστικό (Kaden, 1984: 219).

Ας εξετάσουμε τώρα την περίπτωση μίας σύγχρονης μουσικής τελετουργίας συμποτικού είδους για να φανεί *πώς* η μουσική καταλύει την ένωση της φαντασίας με την εμπειρία, του παιχνιδιού με τη σκληρή πραγματικότητα, του ιδανικού με το καθημερινό, αφυπνίζοντας ένα συναίσθημα, το οποίο, αν μη τι άλλο, μοιάζει με θρησκευτική συγκίνηση.

Η ιεροποίηση της αστικής λαϊκής μουσικής

Αν κοιτάξει κανείς τον τρόπο με τον οποίο μυθολογικά θέματα γίνονται αντικείμενα επεξεργασίας σε έργα της νεώτερης ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, τότε πιθανώς θα καταλήξει στο λογικό συμπέρασμα ότι «γενικά ο μύθος [είναι] σήμερα ένας τρόπος συλλογισμού», ο οποίος μπορεί, στην καλύτερη περίπτωση, να δημιουργήσει «την *εντύπωση* μυθικής αμεσότητας μέσω της αισθητικής εμπειρίας» (Danuser, 1996: 300, έμφαση του συγγραφέα). Γι' αυτό ίσως θα μας βοηθήσει περισσότερο να αγγίξουμε την ουσία μίας σύγχρονης μυθικο-αισθητικής εμπειρίας μέσω της μουσικής, όταν παρατηρήσουμε ένα μουσικό είδος, στο οποίο συναντιούνται μοντέρνες αντιλήψεις συνδυασμένες με αρχαιότερους, παραδοσιακούς τρόπους σκέψης. Μία τέτοια κατ' εξοχήν μεταιχμιακή μουσική είναι το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι, το ρεμπέτικο.

Με τον όρο «μεταιχμιακή μουσική» εννοώ ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιού ως έκφραση κοινωνικών ομάδων, οι οποίες βιώνουν έντονα το πέρασμα από ένα σύστημα κοινωνικής οργάνωσης, ή από ένα πλαίσιο ερμηνείας της πραγματικότητας, σε ένα

[6] Τη σχέση μεταξύ παιχνιδιού, τελετουργίας και τέχνης διαπραγματεύεται ειδικά στο Huizinga (1987: 23–37).

άλλο. Εν συντομία, οι μελωδίες και οι στίχοι του ρεμπέτικου, το οποίο ήκμασε κατά το πρώτο ήμισυ του 20ου αιώνα, αντανακλούν (1) τη μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας από τον αγροτικό στο βιομηχανικό τρόπο παραγωγής, (2) τον μερικό εξευρωπαϊσμό του διαμορφωμένου επί οθωμανικής κυριαρχίας τοπικού λαϊκού πολιτισμού, καθώς και (3) τις ραγδαίες δημογραφικές και οικονομικές αλλαγές που συνόδευαν μία σειρά από πόλεμους και ρεύματα μαζικής μετανάστευσης. Τέλος, (4) το ρεμπέτικο εξελίχθηκε μέσα σε λίγες δεκαετίες από το τραγούδι των φτωχών και του κοινωνικού περιθωρίου σε έναν, επίσημα αναγνωρισμένο πλέον, πολιτιστικό θησαυρό εθνικής σημασίας, αφού μεταπολεμικά άρχισε να κερδίζει την εκτίμηση όλο και περισσοτέρων μελών των (οικονομικά και μορφωτικά) «ανώτερων» κοινωνικών στρωμάτων.

Έκτοτε, διάφοροι Έλληνες καλλιτέχνες, επιστήμονες και δημοσιογράφοι έχουν επισημάνει την αισθητική ποιότητα του ρεμπέτικου, πάνω απ' όλα ως προς μία σχεδόν «δωρική» απλότητα:

> Υπάρχει δηλαδή στο ρεμπέτικο μια ισορροπία μορφής και περιεχομένου», μας πληροφορεί ένα δοκίμιο γνωστού μουσικολόγου, «και μία λιτότητα στη διατύπωση, που χαρακτηρίζουν περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο ολόκληρο τον κορμό της καλλιτεχνικής μας δημιουργίας από τα χρόνια της κλασικής αρχαιότητας (Δραγούμη, 1984: 316).

Θα μπορούσε να είχε σταματήσει η συζήτηση στο συμπέρασμα ότι το ρεμπέτικο είναι μία γνήσια καλλιτεχνική έκφραση του ελληνικού λαού. Πολλοί σχολιαστές του είδους την πήγαν όμως ένα βήμα πιο πέρα, εισάγοντας λέξεις και εκφράσεις από τη σφαίρα της θρησκείας και προσδίδοντάς της έτσι ένα λατρευτικό τόνο. Μία από τις κυριότερες αιτίες για την επιλογή μου να εξετάσω το ρεμπέτικο τραγούδι σε ένα τελετουργικό πλαίσιο είναι το γεγονός ότι το είδος συνοδεύεται –και εν μέρει συγκροτείται– από ένα σημαντικό δημόσιο λόγο, ο οποίος του απονέμει το χαρακτήρα του ιερού, του αξιοσέβαστου, του απαράβατου, του απόλυτου και του διαχρονικού. Πιο συγκεκριμένα, το ρεμπέτικο σχετίζεται μεταφορικά με διάφορες θρησκευτικές παραδόσεις στην Ανατολική Μεσόγειο: τον αρχαιοελληνικό παγανισμό, τον ισλαμικό σουφισμό, αλλά και την Ορθοδοξία.[7]

Δεν είναι καθόλου παράξενο το ότι το μουσικό είδος του ρεμπέτικου, πλούσιο καθώς είναι σε τραγούδια του κρασιού, παραπέμπει μερικούς σχολιαστές στην αρχαία λατρεία του Διόνυσου. Ο αυτοσχεδιαστικός, σολιστικός ζεϊμπέκικος χορός χαρακτηρίζεται, για παράδειγμα, ως «κατάλοιπο μιας αρχαίας εκστατικής θρησκείας» (Νάνος Βαλαωρίτης), που ενίοτε ξεσπάει στο «ξέφρενο κέφι ενός άκρατου διονυσιασμού» (Σοφία Σπανούδη), όντας «προσιτό μόνο σ' αυτούς από τους Έλληνες που έχουν αληθινά ορφική μύηση» (Γιάννης Τσαρούχης).

Αρκετοί συζητητές του ρεμπέτικου επιστρατεύουν επίσης το λεξιλόγιο της ορθόδοξης θεολογίας, αποκαλώντας την παλαιά ρεμπέτικη κουλτούρα ως «κυνηγημένη θρησκεία» (Νίκος Κούνδουρος) και «εκκλησία πόνου και διαμαρτυρίας» (Σταύρος Ξαρχάκος) ή ανακηρύσσοντας τον Μάρκο Βαμβακάρη ως «άγιο μάγκα» και «πατριάρχη του ρεμπέτικου».

[7] Τα ακόλουθα παραθέματα από τον ελληνικό τύπο του δεύτερου ημίσεως του 20ου αιώνα αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα ενός αρκετά διαδεδομένου γλωσσικού ιδιώματος, γι' αυτό λείπουν εδώ οι παραπομπές στα πρωτότυπα κείμενα. Το θέμα εξετάζεται λεπτομερώς στο Koglin (2016: 72–80), όπου βρίσκονται και οι σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές.

Κατά καιρούς, το ρεμπέτικο έχει συνδεθεί και με μίαν άλλη, νεότερη κατεύθυνση του ανατολικού μυστικισμού: Ο ισλαμικός σουφισμός περιλαμβάνει, όπως και η διονυσιακή λατρεία, εκστατικές χορευτικές τελετές. Έτσι είναι για άλλη μία φορά ο ζεϊμπέκικος, ο οποίος θυμίζει, σε κάποιους σχολιαστές, τις συνάξεις των «περιστρεφόμενων δερβίσηδων». Εδώ, όμως, τα πράγματα αλλάζουν, επειδή δεν μπορούμε να αποδώσουμε την ευθύνη αποκλειστικά στη φαντασία των λογίων. Οι ίδιοι οι μάγκες του προπολεμικού Πειραιά επαινούσαν, στην αργκό τους, ο ένας τον άλλον με την επωνυμία *δερβίσης*, εννοώντας ότι τον θεωρούσαν «καλό παιδί, έξυπνο, ήσυχο» (Βαμβακάρης, 1978: 123). Και με τον όρο για τα κτίρια που λειτουργούσαν ως τόποι συγκέντρωσης, λατρείας και προσευχής κάποιας σούφικης αδελφότητας, δηλαδή με τον όρο *τεκές*, οι μάγκες αποκαλούσαν τα καπηλειά, τις παράγκες και τα σπήλαια όπου μαζεύονταν για να καπνίσουν χασίς.

Λίγοι έχουν συνοψίσει την ατμόσφαιρα του μυστικισμού που περιβάλλει το ρεμπέτικο με τρόπο τόσο σφαιρικό όσο ο καθηγητής πολιτικής οικονομίας Κώστας Βεργόπουλος, ο οποίος, διακρίνοντας στα ρεμπέτικα τραγούδια «τη θρησκευτική αυστηρότητα και μεταρσίωση της αγίας λειτουργίας», επισήμανε ότι:

> Το ρεμπέτικο είναι έκφραση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Συγχωνεύει στους κόλπους του στοιχεία διονυσιακά από την αρχαία Ελλάδα, μυστικιστικά από το Βυζάντιο και ντερβίσια από την τουρκοκρατία, σε διάσταση με την κυρίαρχη στη σύγχρονη Ελλάδα ιδεολογία, η οποία καθορίζεται από τη Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική. […] Έτσι είναι προφανές ότι το ρεμπέτικο δεν είναι ρεαλιστικό τραγούδι, αλλά βαθύτατα υπερβατικό, ποιητικό. Ο χώρος του λόγου του δεν είναι η λεγόμενη υλική πραγματικότητα, αλλά ο μύθος, το παραμύθι, το μυστικό, η μαγεία, το όνειρο, το μεθύσι. […] Έτσι ο νεοελληνικός λαϊκός μύθος πλάθεται μέσα στο ρεμπέτικο, όχι σαν μια εναλλακτική πραγματικότητα της νεοελληνικής κοινωνίας, αλλά σαν αεικίνητη διαδικασία που ζωοποιεί όχι με την απόληξη αλλά με την διαρκή ροή της (Βεργόπουλος, 1974).

Προσωπικά, μπορεί να διαφωνώ σε ουσιαστικά σημεία με το παραπάνω σχόλιο. Κατ' αρχάς, δεν νομίζω ότι το ρεμπέτικο «συγχωνεύει στοιχεία» από τις εν λόγω θρησκευτικές παραδόσεις. Απλώς εμφανίζει ορισμένες ομοιότητες και αντιστοιχίες που επιτρέπουν τη *μεταφορική* του συσχέτιση με αυτές. Ωστόσο, πιστεύω ότι ο συγκεκριμένος σχολιαστής θίγει κάτι πολύ σημαντικό: ότι η ένωση του ιδεατού με το πραγματικό, στην οποία συμβάλλει το ρεμπέτικο τραγούδι, δεν καταλήγει σε μία σταθερή κατάσταση, αλλά είναι μία «αεικίνητη διαδικασία». Επομένως, αν αποδεχθούμε αυτό, τότε δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το ρεμπέτικο προσφέρει έναν τόπο και τρόπο «φυγής» από τη στυγνή, ανελέητη καθημερινότητα, πράγμα για το οποίο κατηγορήθηκε από αρκετούς επικριτές κυρίως αριστερών πεποιθήσεων (όπως οι Αλέκος Ξένος, Θανάσης Φωτιάδης, Μίκης Θεοδωράκης και Κώστας Σοφούλης). Αντιθέτως, γίνεται κατανοητό ότι το ρεμπέτικο *τροφοδοτεί*, ή «ζωοποιεί», συνεχώς την πραγματικότητα. Και όσον αφορά την ιδιότητα αυτή, είναι όντως όμοιο με πολλές λατρευτικές μυσταγωγίες, όπως θα επιχειρήσω να δείξω στο εξής.

Το ρεμπέτικο ως τελετουργική εμπειρία

Για να προλάβω τυχόν σχόλια του τύπου «Ανοησίες! Τι μας λένε όλα αυτά για το ρεμπέτικο *τραγούδι*;» ας μου επιτραπεί να τονίσω ότι με τον όρο «ρεμπέτικο» εννοώ, όχι απλώς ένα σύνολο από τραγούδια, αλλά ένα σύστημα επικοινωνίας, αναπόσπαστα

και αλληλοσυμπληρούμενα μέρη του οποίου είναι η εμπειρία και η θεωρία, το βίωμα της ίδιας της μουσικής και ο λόγος περί αυτής. Μπορεί, βέβαια, η με πάθος διατυπωμένη ιερολογία –η μεταφυσική αργκό– του ρεμπέτικου να υπηρετεί ενίοτε εξωμουσικούς ιδεολογικούς σκοπούς. Κι όμως, δεν πρόκειται για μία καθαρά *ρητορική* «ανάληψη του λόγου» (Adorno, 1964: 13) με στόχο τη λεκτική ιεροποίηση ακόμα και των πιο πεζών, καθημερινών πραγμάτων. Η μεταφυσική αργκό του ρεμπέτικου είναι, πιστεύω, έκφραση μεν κάποιων ιδεών, αλλά και της άμεσης *εμπειρίας* αυτής της μουσικής, καθώς συνειδητοποίησα μιλώντας με μουσικούς και ακροατές του ρεμπέτικου κατά τη διάρκεια επιτόπιας έρευνάς μου στην Αθήνα (2004–2005). Αρκετοί από τους συνομιλητές μου μού περιέγραψαν τη χαρακτηριστική διάθεση που ένιωθαν ακούγοντας ρεμπέτικα τραγούδια με το οξύμωρο «χαρμολύπη» ή με κάποια ανάλογη έκφραση.

Στο συμπέρασμα ότι η έννοια «χαρμολύπη» είναι ένας έγκυρος χαρακτηρισμός της συναισθηματικής υφής του ρεμπέτικου οδηγούν επίσης τα αποτελέσματα μίας παλαιότερης έρευνας που διεξήχθη το διάστημα 1998–2000 με περίπου 300 επαγγελματίες και ερασιτέχνες τραγουδιστές και τραγουδίστριες στην Αθήνα. Οι ερωτώμενοι καλούνταν να επιλέξουν στίχους από τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που είχαν γι' αυτούς ιδιαίτερο νόημα και να περιγράψουν τις έννοιες, εικόνες, αισθήσεις κλπ. που τους γεννιούνταν όταν ανακαλούσαν στη σκέψη τους αυτούς τους στίχους. Σύμφωνα με τις απαντήσεις τους, ορισμένοι στίχοι από το *Συννεφιασμένη Κυριακή* συνδέονταν με αντιφατικά συναισθήματα όπως «θλίψη», «παράπονο», «ευφορία», «αισιοδοξία» και «χαρμολύπη» (Ρήγα, Τριανταφυλλίδου και Προδρομίτης 2004). Αλλά και τα λόγια του ίδιου του συνθέτη φαίνεται να επιβεβαιώνουν αυτό το συμπέρασμα. «Αυτό θα πει λαϊκό τραγούδι», είπε ο Τσιτσάνης σε κάποια συνέντευξη, «πόνος και αγωνία αλλά και χαρά. Όταν δεν πονάω, όταν όλα τα βλέπω ωραία, λέω μέσα μου: "Γιατί δεν πονάω; Έπαψα να βλέπω; Σταμάτησα να αισθάνομαι;" Πρέπει να πονάω για να είμαι καλά» (Αλεξίου, 2003: 210).

Ασφαλώς, η χαρμολύπη του ρεμπέτη, αλλά και των σημερινών ακροατών του, είναι ασυμβίβαστη με την αφελή ευδαιμονία ενός «επικούρειου» ορθολογιστή, ο οποίος αρνείται να πιστέψει σε υπερφυσικές δυνάμεις ή να φοβάται το θάνατο, θεωρώντας ότι η εξέλιξη των πάντων υπόκειται είτε στην τυφλή ανάγκη είτε στην απρόβλεπτη τύχη. Απεναντίας, το ρεμπέτικο καλλιεργεί μία συναισθηματική ταλάντευση, η οποία έχει αρκετά κοινά με την *ορθόδοξη* έννοια της χαρμολύπης, την οποία αισθάνεται ο πιστός που «αγάλλεται επί τω Θεώ», ενώ διαπιστώνει ότι, προς μεγάλη του λύπη, ούτε ο ίδιος ούτε ο κόσμος είναι άνευ αμαρτίας. Ο άγιος Ιωάννης ο Σιναΐτης αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο της περίφημης *Κλίμακος* στη λεπτομερή περιγραφή της ψυχικής κατάστασης του «χαροποιού πένθους» ή της «μακαρίας χαρμολύπης», όπου «πένθος και λύπη είναι συμπεπλεγμένο με τη χαρά και την ευφροσύνη, όπως το μέλι με το κερί». Κοντολογίς, η χαρμολύπη είναι η επικρατέστερη διάθεση της ορθόδοξης πίστης.

Η εκκλησιαστική ψαλμωδία καλλιεργεί ακριβώς αυτήν την ατμόσφαιρα χαρμολύπης. Οι πατέρες της Εκκλησίας –όπως οι άγιοι Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Ιωάννης ο Χρυσόστομος– συστήνουν να ψάλλουμε τόσο (1) «μετά φρίκης και τρόμου» μήπως φανούμε ανάξιοι της θείας χάρητος, όσο και (2) με ευθυμία και ιλαρότητα, ως «μίμηση της αιωνίου χαράς», αλλά και με αγαλλίαση για την ευσπλαχνία του Θεού,

καθώς και (3) «μετά πολλής προσοχής και κατανύξεως» και με πένθος για τις αμαρτίες μας. Επομένως, μπορούμε να διατυπώσουμε ως πρώτη βασική υπόθεση εργασίας ότι:

> ΥΠΟΘΕΣΗ 1: Τόσο το ρεμπέτικο τραγούδι όσο και η εκκλησιαστική ψαλμωδία εκφράζουν τη «παράδοξη» διπολική συναισθηματική κατάσταση της χαρμολύπης.

Τη *διαφορά* στη συναισθηματική υφή του λαϊκού τραγουδιού και της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας περιγράφει γλαφυρά ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Τονίζει τον πένθιμο χαρακτήρα μίας αληθινά χριστιανικής λατρείας, αντιπαραβάλλοντάς τον με την ατμόσφαιρα της κοσμικής διασκέδασης του συμποσίου. Ο φιλάνθρωπος Χριστός, γράφει στο *Λόγο περί ψευδοπροφητών και ψευδοδιδασκάλων*, μας λέει:

> ού γὰρ ἦλθον καλέσαι δικαίους, ἀλλὰ ἁμαρτωλοὺς εἰς μετάνοιαν· οὐκ εἰς γελοῖα, ἀλλ' εἰς δάκρυα· οὐκ εἰς αἰσχρολογίαν, ἀλλ' εἰς δοξολογίαν· οὐκ εἰς ἅριστα καὶ δεῖπνα καὶ μέθην, ἀλλ' εἰς νηστείαν καὶ ἀγρυπνίαν καὶ δάκρυα· οὐκ εἰς χορεύματα καὶ κιθαρισμοὺς καὶ καταλέγματα (εν., τραγούδια), ἀλλ' εἰς πένθος καὶ θλίψιν καὶ στενοχωρίαν, λέγων· Μακάριοι οἱ πενθοῦντες καὶ κλαίοντες, δηλονότι, τὰς ἁμαρτίας αὐτῶν.

Με άλλα λόγια, ενώ το αίσθημα της χαρμολύπης χαρακτηρίζει και το ρεμπέτικο και την εκκλησιαστική ψαλμωδία, τόσο η αιτία όσο και ο σκοπός της χαρμολύπης διαφέρουν στα δύο αυτά είδη άσματος. Συνοψίζοντας την προηγηθείσα ανάλυση, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τουλάχιστον μερικές από τις θρησκευτικές μεταφορές[8] που αφθονούν στο δημόσιο λόγο για το ρεμπέτικο, ως εκφράσεις μίας ενστικτώδους γνώσης ότι το λαϊκό γλέντι και οι ακολουθίες της Εκκλησίας έχουν ένα παρόμοιο συναισθηματικό υπόβαθρο. Ωστόσο, έγκυρες μελέτες από το χώρο της συγκριτικής θρησκειολογίας έχουν δείξει ότι η συναισθηματική ταλάντευση μεταξύ ευτυχίας και φόβου, μεταξύ παιγνιώδους διασκέδασης και ιερής κατάνυξης –το «παράλογο» γεγονός ότι φαινομενικά αντιφατικές ψυχικές καταστάσεις είναι, στην πραγματικότητα, συνυφασμένες– είναι ένα βασικό γνώρισμα μεταφυσικών εμπειριών εν γένει (Otto, 1987· Huizinga, 1987· Stace, 1960).

Η αμφιλεγόμενη συναισθηματική κατάσταση της χαρμολύπης βιώνεται με ιδιαίτερη ένταση στο *γλέντι*, δηλαδή, σε ένα συμποτικό πλαίσιο. Αυτό το πλαίσιο ενισχύει τη συναισθηματική και σημασιακή διπολικότητα του ρεμπέτικου τραγουδιού με πολλαπλό τρόπο, και ακριβώς εκεί πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να αναζητήσουμε την εμπειρική αφετηρία της δημόσιας ιερολογίας:

(1) Το γλέντι πραγματώνει μία ατμόσφαιρα χαράς της ζωής, μία τελετουργική τελειότητα, που συνδυάζει τη μέθη και την «ευταξία» (Παπαταξιάρχης, 2006: 236–7), όπου οι αυστηροί κανόνες του χορού και της συλλογικής οινοποσίας (ή χασισοποσίας) παίζουν ένα σημαντικό ρόλο, και η οποία τελειότητα έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη γεμάτη αβεβαιότητες και έγνοιες καθημερινή ζωή. Σημειωτέον ότι «μέθη» σημαίνει εδώ την ευφορία, την αίσθηση της συντροφικότητας και την αυξημένη ανάγκη για έκφραση, όχι όμως την απώλεια αυτοέλεγχου εξαιτίας της κατανάλωσης οινοπνευματωδών

[8] Χρησιμοποιώ τον όρο «θρησκευτικές μεταφορές» με μία ευρύτερη έννοια για κάθε λέξη ή άλλη συμβολική έκφραση στο δημόσιο περί ρεμπέτικου λόγο, η οποία παραπέμπει στον τομέα της θρησκείας, διότι, για να ακριβολογήσουμε, «there are no specifically 'religious' metaphors. Rather *any* semantic domain can be, and often is, brought into interaction with religion—though some are undoubtedly more common than others» (McKinnon, 2012: 212).

ποτών.

(2) Ύστερα, η ασυμφωνία μεταξύ του γλεντιού και της καθημερινότητας γίνεται η ίδια μέρος της τελετουργικής εμπειρίας. Πολλά ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται στα βάσανα της ζωής των απλών ανθρώπων και μ' αυτό ξυπνούν και σε σημερινούς ακροατές το δισήμαντο αίσθημα της χαρμολύπης. Το γλέντι μοιάζει, φαίνεται, με θρησκευτικές τελετές κυρίως όσον αφορά την αμφισημία τόσο του βιώματος της πραγματικότητας (σύζευξη μεταξύ του ιδανικού και του υπαρκτού) όσο και των συναισθημάτων που συνοδεύουν αυτό το βίωμα.

(3) Τέλος, υπάρχουν και άλλοι τρόποι μέσω των οποίων οι συμμετέχοντες σε ένα ρεμπέτικο γλέντι βιώνουν αντιφατικές καταστάσεις ως μέρος της τελετουργίας, δηλαδή, με το να διαταράσσουν την «ευταξία», την τελετουργική τάξη, χωρίς ωστόσο να την καταστρέψουν: (1) Αυτοσχεδιαστικές πρακτικές μειώνουν την προβλεψιμότητα του γίγνεσθαι, όπως συμβαίνει στο ζεϊμπέκικο χορό ή στον ενόργανο αυτοσχεδιασμό (ταξίμι), και (2) η χρήση μεθυστικών ή ψυχοτρόπων ουσιών –ιδιαίτερα του χασίς– προκαλεί διαταραχές συνείδησης (διάλυση της αίσθησης του εγώ, του χρόνου και της πραγματικότητας, βλ. Willis, 1996). Συνεπώς, είναι δικαιολογημένο να πούμε για ένα πετυχημένο γλέντι, ότι οι συμμετέχοντες «βίωσαν [πλήρως] την τάξη μόνο με το να βιώσουν [και] τη διάλυση της τάξης» (Duerr, 1984: 124).

Αφενός, λοιπόν, η μεταφυσική αργκό πολλών ρεμπετοφίλων σχολιαστών βασίζεται στη διπολική συναισθηματική υφή που χαρακτηρίζει τόσο το αστικό λαϊκό τραγούδι όσο και την εκκλησιαστική ψαλμωδία. Αφετέρου δε εφιστά την προσοχή μας και σε μία άλλου τύπου αμφισημία: Στο ρεμπέτικο γλέντι, αλλά και στη θρησκευτική μυσταγωγία, η μουσική βοηθάει στο να *συντονιστούν* οι επιτελεστές με κάποια ιδεατή πραγματικότητα, είτε με τον «κόσμο της μαγκιάς», είτε με τη «βασιλεία των ουρανών». Δηλαδή, χάρη στη μουσική, οι συμμετέχοντες βιώνουν έναν ιδεατό κόσμο *σαν να ήταν όντως* απτή πραγματικότητα, ενώ γνωρίζουν ότι στην ουσία *δεν* είναι. Με άλλα λόγια, και τα δύο ασματικά είδη –το ρεμπέτικο και η ψαλμωδία– συμβάλλουν αποφασιστικά στην τελετουργική *προσομοίωση* μίας ιδανικής κατάστασης που μας επιτρέπει να τη βιώσουμε *σαν* γεγονός (δηλαδή, πιο υποβλητική από ένα καθαρό σύμβολο και συνάμα πιο υποθετική από ένα αληθινό γεγονός) και να συνειδητοποιήσουμε την ασυμφωνία μεταξύ αυτής της κατάστασης και της καθημερινότητάς μας. Υπό αυτό το πρίσμα, προτείνω την εξής δεύτερη βασική υπόθεση εργασίας:

> ΥΠΟΘΕΣΗ 2: Η μεταφυσική αργκό του ρεμπέτικου είναι έκφραση, όχι μόνο της συναισθηματικής ομοιότητας, αλλά και μίας *λειτουργικής* αντιστοιχίας μεταξύ του αστικού λαϊκού τραγουδιού και της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας. Μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα την κοινωνική σημασία του ρεμπέτικου ως συστήματος επικοινωνίας όταν το αντιληφθούμε, όπως και την ψαλμωδία, ως ένα είδος *τελετουργικής* μουσικής, μέσω της οποίας ο άνθρωπος αποκτάει την εμπειρία του ιδανικού ως του αντίθετου πόλου, αλλά ταυτόχρονα (και παράδοξα) και ως μέρους, της καθημερινότητας.

Είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό και διαφωτιστικό να εξετάσουμε το λαϊκό γλέντι ως «εκφραστικό τελετουργικό παιχνίδι», ως ένα είδος εορτασμού που αποπνέει μία ατμόσφαιρα «τυποποιημένων» συναισθημάτων και «χορογραφημένου»

αυθορμητισμού (Grimes, 1995: 54). Συγκεκριμένα, το γλέντι περιλαμβάνει μουσικές πρακτικές με τελετουργικό χαρακτήρα, με την έννοια ότι:

(1) Επαναλαμβάνονται τακτικά και ακολουθούν ορισμένους κανόνες όσον αφορά, λόγου χάριν, το χρόνο και το χώρο επιτέλεσης, τις αποδεκτές συμπεριφορές και τον ενδυματολογικό κώδικα.
(2) Προκαλούν ή ενισχύουν στους συμμετέχοντες ένα αίσθημα δέους και θαυμασμού για την ιερότητα της στιγμής, δηλαδή, μία ιδιαίτερη συναισθηματική και νοητική «στάση» απέναντι στο γίγνεσθαι (Humphrey και Laidlaw, 1994), με αποτέλεσμα το γλέντι να βιώνεται ως ένα γεγονός που ξεχωρίζει από τη ρουτίνα της καθημερινότητας.
(3) Αποτελούν τρόπους επιτελεστικής επικοινωνίας, συνεννόησης και ενίσχυσης της ομαδικής ταυτότητας με βάση το κοινό βίωμα και με στόχο το νοητικό και ψυχικό συντονισμό (έκφραση των «πιστεύω», των αξιών και της συλλογικής μνήμης, ενίσχυση ή καταστολή συγκεκριμένων συναισθημάτων). Ως εκ τούτου, οι πρακτικές αυτές λειτουργούν με τρόπο τόσο παιδαγωγικό (απομνημόνευση νοημάτων) όσο και ψυχαγωγικό (διατήρηση εγρήγορσης).

Το γεγονός ότι αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά της τελετουργίας απαντώνται τόσο στο ρεμπέτικο τραγούδι όσο και στην εκκλησιαστική ψαλμωδία, δεν μπορεί βέβαια να κρύψει από τα μάτια μας την ουσιαστικότερη διαφορά μεταξύ των δύο ειδών άσματος: ότι μόνο η ψαλμωδία είναι *όντως* λατρευτική μουσική, με την έννοια ότι αναφέρεται *προσευχητικά και δοξολογικά* σε υπερκόσμιες οντότητες (Τριαδικός Θεός, Παναγία, άγιοι) με στόχο τον αγιασμό τόσο των ψαλλόντων όσο και των ακροατών. Μερικά ρεμπέτικα τραγούδια μπορεί να αναφέρονται βέβαια σε υπερκόσμιες οντότητες, αλλά δεν επιχειρούν την *λατρευτική επικοινωνία* με αυτές.[9] Σε ένα γλέντι, τα ρεμπέτικα τραγούδια ναι μεν συνδράμουν στη δημιουργία μίας τελετουργικής ατμόσφαιρας και αίσθησης ιερότητας. Ο προσδιορισμός, όμως, της ατμόσφαιρας και της αίσθησης αυτής ως «θρησκευτικές» επιτυγχάνεται μέσω του μεταφορικού λόγου, δηλαδή με την περιγραφή ή παρουσίαση του ρεμπέτικου με έννοιες δανεισμένες από το σημασιολογικό πεδίο της θρησκείας, συνήθως από σχολιαστές που δεν εκπροσωπούν την κουλτούρα του ρεμπέτικου και είναι αρκετά αποστασιοποιημένοι από αυτήν (διανοούμενοι, καλλιτέχνες, μελετητές).

Οπωσδήποτε, η δημόσια ιερολογία δεν *προσδιορίζει* μόνο, αλλά και *καθορίζει* το πώς προσλαμβάνουμε, βιώνουμε και επιτελούμε το ρεμπέτικο. Διότι η γλώσσα μεν αντανακλάει, αλλά ταυτόχρονα και μεταμορφώνει την εμπειρία. Και η μεταφορά, όχι ως σχήμα λόγου αλλά ως τρόπος σκέψης, είναι μία βασική μέθοδος, μέσω της οποίας νοηματοδοτούμε και δομούμε τον κόσμο γύρω μας και επομένως διαπλάθουμε, ως ένα βαθμό, τις εμπειρίες μας.[10] Σε γενικές γραμμές, η μεταφορά συνδέει δύο ξεχωριστές

[9] Όπως συμβαίνει στη πασίγνωστη περίπτωση του επιφωνήματος «Χριστέ και Παναγιά μου» στο *Συννεφιασμένη Κυριακή* ή σε άλλο τραγούδι του Τσιτσάνη με στίχο «Μη χειρότερα, Θεέ μου / έσπασα το ναργιλέ μου». Ορισμένα χασικλήδικα ρεμπέτικα, όπως το *Θεέ μου μεγαλοδύναμε* ή το *Στου παράδεισου την πόρτα* είναι χιουμοριστικές μάλλον παρά λατρευτικές αναφορές στον Θεό και τους αγίους.

[10] Ακολουθώ εδώ τις απόψεις του George Lakoff, ο οποίος υποστηρίζει ότι «a lot of what is real in a society or in the experience of an individual is structured and made sense of via conventional metaphor» (Lakoff, 1993: 244).

εννοιολογικές σφαίρες, αναδιοργανώνοντας τον τρόπο με τον οποίο τους αντιλαμβανόμαστε, με το να τονίζει τις μεταξύ τους αντιστοιχίες. Βασισμένη στη ιδέα ότι δύο αντικείμενα –ενώ διαφέρουν στα περισσότερα σημεία– είναι, από μίας ουσιαστικής άποψης, όμοια, η μεταφορά αποτελεί μία εξομοίωση ανόμοιων πραγμάτων. Με άλλα λόγια, μεταφορικές συσχετίσεις όπως «τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι ανίεροι-ιεροί ψαλμοί» (Λιάβας, 1997) περικλείουν την παράδοξη δήλωση ότι *υπάρχει* και συγχρόνως *δεν υπάρχει* ομοιότητα ή αντιστοιχία μεταξύ των συσχετιζόμενων.

Ενότητα εν τη αντιθέσει: Η παραδοξολογική σκέψη

Με τον τρόπο τους, οι θρησκευτικές μεταφορές αυξάνουν ακόμα περισσότερο το επίπεδο αμφισημίας στο βίωμα της μουσικής. Η ρεμπέτικη ιερολογία, που ταυτόχρονα εκφράζει και καλλιεργεί συναισθηματικές και σημασιολογικές διπολικότητες, είναι ένα μόνο παράδειγμα για αυτό που πιστεύω ότι είναι το πιο χαρακτηριστικό κοινό γνώρισμα του «μεταιχμιακού» κοσμικού ρεμπέτικου τραγουδιού και της «διαχρονικής» εκκλησιαστικής ψαλμωδίας: ότι και τα δύο, νοούμενα ως τελετουργικά συστήματα επικοινωνίας, αναπλαισιώνουν και επαναπροσδιορίζουν την πραγματικότητα μέσω της μουσικής επιτέλεσης και του ερμηνευτικού λόγου που τη συνοδεύει, με τρόπο που συμπλέκει τα αντίθετα, τα οποία λογικά μεν αντιφάσκουν μεταξύ τους, χωρίς ωστόσο να συγχωνεύονται ή να αλληλοακυρώνονται. Δεν καταλήγει σε μία διαλεκτική σύνθεση των αντιθέτων. Απεναντίας, θεωρεί δεδομένο ότι τα αντίθετα *αλληλοσυμπληρώνονται* και *αλληλοεξαρτώνται*, πράγμα που υπογραμμίζει –αντί να αναιρέσει– τη διαφορετικότητά τους (βλ. παρακάτω, τον συγκριτικό πίνακα μερικών «καλώς συμπεπλεγμένων αντιθέτων» που χαρακτηρίζουν τα δύο είδη άσματος). Δεν έχουμε να κάνουμε, δηλαδή, ούτε με την κλασική δισθενή λογική του αποκλειομένου τρίτου ούτε με μία μη-δυαδική αντίληψη κατά την οποία οι διαφορές είναι μόνο φαινομενικές, ενώ στην ουσία «όλα είναι ένα».[11]

[11] Το θέμα αναπτύσσεται περισσότερο στο Koglin (2016: 198–203), όπου συνδέεται με την έννοια της «σημασιολογικής πολυστάθειας».

ΚΑΛΩΣ ΣΥΜΠΕΠΛΕΓΜΕΝΑ ΑΝΤΙΘΕΤΑ

	Ρεμπέτικο τραγούδι	*Εκκλησιαστική ψαλμωδία*
(1)	χαρά–λύπη	χαρά–λύπη
	ζωή–θάνατος	ζωή–θάνατος
	πλούτος–φτώχεια	πλούτος–φτώχεια
(2)	καθημερινότητα–γλέντι	καθημερινότητα–μυσταγωγία
	κοσμικό–θρησκευτικό	άνθρωπος–Θεός
	πραγματικό–ιδεατό	ύλη–πνεύμα
	εμπορικό–αυθεντικό	σώμα–ψυχή
(3)	εμπειρία–δημόσιος λόγος	εμπειρία–θεολογία
	παράδοση–δισκογραφία	παράδοση–Αγία Γραφή
(4)	ευταξία–αταξία	φως–σκότος
	νόμος–παρανομία	κανόνας–θαύμα/οικονομία
	λογική–μέθη	νους–καρδιά
(5)	Ανατολή–Δύση	γη–ουρανός
	κυρίαρχο–περιθωριακό	κόσμος–Εκκλησία
	λαϊκό–έντεχνο	λαός–κλήρος
(6)	παρόν–παρελθόν	παρόν–μέλλον
	ιστορία–μύθος	κόσμος–αιωνιότητα

Με την πρώτη ματιά, ο πίνακας καθιστά σαφές ότι σε αυτήν ακριβώς την παραδοξολογία των αλληλοσυμπληρούμενων αντιθέτων βασίζεται ολόκληρη η χριστιανική κοσμοαντίληψη. Το «απόλυτο παράδοξο» του χριστιανισμού είναι η ενανθρώπηση του Θεού στο πρόσωπο του Ιησού Χρηστού, δηλαδή η συνύπαρξη της θείας φύσης με την ανθρώπινη, την οποία συνύπαρξη δεν μπορούμε να εξηγήσουμε, παρά μόνο να πιστέψουμε:

> In terms of structure, religious paradox arises because the ordinary meanings of binary terms such as human/divine, within/beyond, inside/outside make these terms mutually exclusive. And since these mutually exclusive terms occur simultaneously in describing the primary object of theological reflection—God, then a paradox results. […] The Absolute paradox in the way of Jesus is not an abstract contradiction to be resolved but rather way of life, an existential act requiring a faithful leap into to the incomprehensible mystery of Christ, a mystery that transcends all rational comprehension and can only be deciphered as a way of moving into life in accordance with this characteristically paradoxical logic (Freeman, 2010: 83, 86).

Στην αριστοτελική λογική του *κρίνειν* και του *κατηγορεῖν* απαντάει ο χριστιανισμός με το παράδοξο ευαγγελικό «Μὴ κρίνετε, ἵνα μὴ κριθῆτε». Είναι η λογική του να αποδέχεσαι και να αγκαλιάζεις τον άλλον, η λογική της αρμονίας με την έννοια της *ενότητος εν τη αντιθέσει*, σε κατάσταση όμως συμφιλίωσης και όχι σύγκρουσης. Φυσικά, οι έννοιες του αγώνα, της πάλης και του πολέμου δεν εξαιρούνται από το ρεμπέτικο και την ορθόδοξη υμνολογία. Το θέμα είναι, όμως, ότι *προβάλλεται* και στις δύο περιπτώσεις μία τάση προς τη συμφιλιωτική συνύπαρξη των αντιθέτων.

Είμαι πεπεισμένος ότι πίσω από τις θρησκευτικές μεταφορές βρίσκεται, σε τελική ανάλυση, αυτή η άκρως υπερβατική λογική, η οποία διέπει τόσο το ρεμπέτικο όσο και την ψαλμωδία. Είναι μία λογική κοινωνίας και επικοινωνίας, βασισμένη σε ένα σύστημα εννοιών, το οποίο, σε μία «αεικίνητη διαδικασία», αναπλάθεται και διευρύνεται από τους επικοινωνούντες, ενώ ταυτόχρονα τους μεταμορφώνει. Όπως δείχνει η περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού, η ιεροποίηση κοσμικής μουσικής σήμερα είναι κάθε άλλο παρά μία εξ αποστάσεως, καθαρά νοητική ανίχνευση των αντιλήψεων ενός απώτερου παρελθόντος. Αποτελεί μία όντως σύγχρονη εκδήλωση μυθικο-αισθητικής σκέψης.

Μένει στο τέλος να απαντήσω στην εύλογη ερώτηση: Τι καθιστά την προσέγγισή μου «εθνομουσικολογική», όπως υπόσχεται ο υπότιτλος της παρούσας εργασίας; Με τον όρο αυτό εννοώ όλες τις ερευνητικές προσπάθειες κατανόησης της μουσικής *ξένων* πολιτισμών που έχουν ως αφετηρία τη βιωματική *συμμετοχή* του ιδίου του ερευνητή. Το επίκεντρο εκείνης της επιστήμης που ονομάζεται εθνομουσικολογία βρίσκεται, λοιπόν, στο σημείο τομής των διαστάσεων εμπειρία–λόγος, ημέτερο–ξένο και προσωπικό–συλλογικό, δηλαδή, ο ερευνητής καλείται να αντιμετωπίσει την τριπλή πρόκληση της λεκτικής περιγραφής και ερμηνείας ενός ξένου μουσικού βιώματος στο πεδίο έντασης ανάμεσα στο άτομο και το κοινωνικο-πολιτισμικό του περιβάλλον. Με λίγα λόγια, η εθνομουσικολογία είναι μία κατ' εξοχήν υπερβατική επιστήμη που μας βοηθάει να αναγνωρίσουμε στον άλλον τον ίδιον τον εαυτό μας, να «εγκατασταθούμε» νοερά στον άλλον –όπως το διατύπωσε ο φιλόσοφος Hans-Georg Gadamer– για να πραγματοποιήσει ύστερα ο νους μας την «επιστροφή στον εαυτό του από την ετερότητα» (Gadamer, 1975: 11). Είναι και αυτό μία παραδοξολογική κίνηση, διότι πρέπει να εγκαταλείψουμε τον εαυτό μας για να τον βρούμε.

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W. (1964): *Jargon der Eigentlichkeit*: *Zur deutschen Ideologie*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη.

Αλεξίου, Σώτος (2003): *Ο ξακουστός Τσιτσάνης* (4η έκδοση), Κοχλίας, Αθήνα.

Βαμβακάρης, Μάρκος (1978): *Αυτοβιογραφία*, Αγγελική Βέλλου Κάιλ (επιμ.), Παπαζήσης, Αθήνα.

Bell, Catherine (1992): *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη & Οξφόρδη.

Βεργόπουλος, Κώστας (1974): «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι», *Αυγή* (25 Δεκεμβρίου). Αναδημοσίευση στο: Κουνάδης, Παναγιώτης (2000): *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*: *Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τόμ. 1, Κατάρτι, Αθήνα, σελ. 396–9.

Bourdieu, Pierre (1998): «Reine Kunst und kommerzielle Kunst», στο: *Praktische Vernunft*: *Zur Theorie des Handelns*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη, σελ. 182–6.

Brockmeier, Jens (1999): «Ordnung und Imagination: Formen und Funktionen des mythischen Denkens in der Kunst», στο: Hans Werner Henze (επιμ.), *Musik und Mythos*: *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV*, Fischer, Φρανκφούρτη, σελ. 178–234.

Cassirer, Ernst (2002): *Die Philosophie der Symbolischen Formen 2*: *Das mythische Denken* (σειρά Gesammelte Werke, τόμ. 12/2), Claus Rosenkranz (επιμ.), Meiner, Αμβούργο.

Danuser, Hermann (1996): «Ursprung und Gegenwart: Anverwandlungen des Mythos durch Musik», στο: Gottfried Boehm, Urich Mosch & Katharina Schmidt (επιμ.), *Canto d'Amore*: *Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst*: *1914–1935*, Paul-Sacher-Stiftung, Βασιλεία, σελ. 298–314.

Δραγούμης, Μαρκος (1984): «Το ισλαμικό στοιχείο στη μουσική μας παράδοση», στο: *Αμητός στη μνήμη Φ. Αποστολόπουλου*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα, σελ. 310–316.

Duerr, Hans Peter (1984): *Traumzeit*: *Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Suhrkamp, Φρανκφούρτη.

Freeman, Cameron (2010): *Post-Metaphysics and the Paradoxical Teachings of Jesus*: *The Structure of the Real* (σειρά American University Studies, Series VII: Theology and Religion, τόμ. 30), Lang, Νέα Υόρκη.

Fubini, Enrico (1997): *Geschichte der Musikästhetik*: *Von der Antike bis zur Gegenwart*, Metzler, Στουτγάρδη & Βαϊμάρη.

Gadamer, Hans-Georg (1975): *Wahrheit und Methode* (4η έκδοση), Mohr, Τυβίγγη.

Γεωργιάδης, Νέαρχος (2006): *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη* (3η έκδοση), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα.

Grimes, Ronald L. (1995): *Beginnings in Ritual Studies*, University of South Carolina Press, Κολούμπια.

Henderson, William (2000): «Aspects of the Greek Symposion», *Akroterion* 45, σελ. 6–26.

Huizinga, Johan (1987): *Homo ludens*: *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, Αμβούργο.

Humphrey, Caroline & James Laidlaw (1994): *The Archetypal Actions of Ritual*: *A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Clarendon Press, Οξφόρδη.

Jennings, Theodore W. (1982): «On Ritual Knowledge», *Journal of Religion* 62/2, σελ. 111–127.

Kaden, Christian (1984): *Musiksoziologie*, Verlag Neue Musik, Βερολίνο.

Koglin, Daniel (2016): *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective*: *Same Songs Changing Minds*, Routledge, Λονδίνο.

Lakoff, George (1993): «The Contemporary Theory of Metaphor», στο: Andrew Ortony (επιμ.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, σελ. 202–251.

Langer, Susanne K. (1951): *Philosophy in a New Key*: *A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Mentor Books, Νέα Υόρκη.

Λιάβας, Λάμπρος (1997): «Από τη Σύρα στο Μισισίπι», *Ελευθεροτυπία* (8 Οκτωβρίου).

Lonsdale, Steven H. (1993): *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη.

Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη.

Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη.

Luhmann, Niklas (2002): *Die Religion der Gesellschaft*, André Kieserling (επιμ.), Suhrkamp, Φρανκφούρτη.

McKinnon, Andrew (2012): «Metaphors in and for the Sociology of Religion: Towards a Theory after Nietzsche», *Journal of Contemporary Religion* 27/2, σελ. 203–216.

Müller, Ernst (2004): *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Akademie, Βερολίνο.

Nettl, Bruno (1994): «"Musical Thinking" and "Thinking About Music" in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1, σελ. 139–148.

Otto, Rudolf (1987): *Das Heilige*: *Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*: Beck, Μόναχο.

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος (2006): «Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό», στο: Ευθύμιος Παπαταξιάρχης & Θεόδωρος Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα,* Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σελ. 209–250.

Ρήγα, Αναστασία-Βαλεντίνη, Σοφία Τριανταφυλλίδου & Γεράσιμος Προδρομίτης (2004): *«Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις Ελλήνων μουσικών (επαγγελματιών και ερασιτεχνών) για τη συναισθηματική κατάσταση που προκαλούν τα τραγούδια του Τσιτσάνη»*, στο: Αναστασία-Βαλεντίνη Ρήγα (επιμ.), *Τρικαλινή λαϊκή μούσα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 71–84.

Schleuning, Peter (1984): *Das 18. Jahrhundert*: *Der Bürger erhebt sich*, Rowohlt, Αμβούργο.

Smith, Jonathan Z. (1982): «The Bare Facts of Ritual», στο: *Imagining Religion*: *From Babylon to Jonestown,* University of Chicago Press, Σικάγο, σελ. 53–65.

Stace, Walter T. (1960): *Mysticism and Philosophy*, Macmillan, Λονδίνο.

Willis, Paul E. (1996): «The Cultural Meaning of Drug Use», στο: Stuart Hall & Tony Jefferson (επιμ.), *Resistance through Rituals*: *Youth Subcultures in Post-War Britain*, Routledge, Λονδίνο, σελ. 106–118.

Διακαλλιτεχνικότητα και μοντερνισμός στην *Ηλέκτρα* του Ρίχαρντ Στράους

Εύη Νίκα-Σαμψών

Οι όπερες του Ρίχαρντ Στράους έχουν ερμηνευτεί τις τελευταίες δεκαετίες τόσο από καλλιτεχνική-ερμηνευτική θεώρηση όσο και από μουσικοδραματουργική πλευρά υπό το πρίσμα ποικίλων και διαφορετικών επιστημονικών μεθοδολογικών προσεγγίσεων. Από την άποψη της διακαλλιτεχνικότητας, του ύφους και της υφής οι όπερες του Ρίχαρντ Στράους θεωρήθηκαν άλλοτε «προκλητικές» και πρωτοπόρες και άλλοτε «συντηρητικές» ή «νεοκλασικιστικές», κυρίως σε σύγκριση με τις παράλληλες συνθετικές τάσεις, αλλά και σε άμεση διασύνδεση με τις συναφείς τέχνες της εποχής του: το θέατρο, τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία.

Ο Ρίχαρντ Στράους, ως πρωτοπόρος ανανεωτής του μουσικού θεάτρου του 20ού αιώνα, δεν θεωρούσε τον εαυτό του ούτε αφοσιωμένο συνεχιστή της γερμανικής παράδοσης ούτε ρηξικέλευθο μεταρρυθμιστή. Έχοντας δεχτεί τις επιδράσεις της γερμανικής παράδοσης και κυρίως της βαγκνερικής μουσικοδραματικής θεώρησης, ο συνθέτης αρκετά νωρίς αναζήτησε νέα μουσικοδραματουργικά πρότυπα και επιχείρησε να εκφραστεί στον χώρο της όπερας στο πλαίσιο των νέων καλλιτεχνικών επιδιώξεων που είχαν να αρχίσει να διαφαίνονται τόσο σε επίπεδο δραματουργίας και θεματολογίας όσο και από τη σκοπιά της δομής και της υφής της όπερας. Ως προς την ειδολογική κατάταξη της οπερικής δημιουργίας του, από τα συνολικά 15 σκηνικά του έργα, ο Στράους επέλεξε να χαρακτηρίσει μόνο έξι ως όπερες (*Γκούντραμ*, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, *Η γυναίκα δίχως σκιά*, *Η Αιγύπτια Ελένη*, *Η σιωπηλή γυναίκα* [=κωμική όπερα], *Ημέρα ειρήνης*), ενώ όλα τα υπόλοιπα δεν ανήκουν σε μία συγκεκριμένη κατηγορία του μουσικού θεάτρου, καθώς χαρακτηρίστηκαν με ασυνήθιστους αλλά πιο ακριβείς όρους ως προς την υφή και τη δομή τους, όπως: τραγουδισμένο ποίημα (*Η Ανάγκη της Φωτιάς*), τραγωδία (*Ηλέκτρα*), κωμωδία για μουσική (*Ο ιππότης με το ρόδο*), αστική κωμωδία με επεισόδια (*Ιντερμέτσο*), λυρική κωμωδία (*Αραμπέλλα*), βουκολική τραγωδία (*Δάφνη*), εύθυμη μυθολογία (*Ο έρωτας της Δανάης*) και ελαφρό θεατρικό έργο για μουσική (*Καπρίτσιο*).

Ανατρέχοντας στη ξενόγλωσση βιβλιογραφία[1] και κυρίως στη γερμανική, διαπιστώνει κανείς στις περισσότερες μελέτες κατά γενική σχεδόν παραδοχή ότι ο Στράους δεν επιδίωξε να καταταγεί στη σειρά των μεταρρυθμιστών της όπερας, όπως συνέβη ανάλογα με τον Γκλουκ ή με τον Βάγκνερ, αλλά συνδέθηκε κατά ένα παράδοξο τρόπο με τις διάφορες σύγχρονες αισθητικές τάσεις της εποχής του. Όπως προκύπτει και από την εκτενή βιβλιογραφία,[2] οι όπερες του Στράους έχουν αποτελέσει στις σύγχρονες μελέτες αντικείμενο ποικίλων μεθοδολογικών προσεγγίσεων, κυρίως εξαιτίας της άμεσης συνάφειας των έργων του με τη λογοτεχνία, το θέατρο και τις εικαστικές τέχνες. Αγνοώντας συχνά τα συμβατικά πλαίσια μουσικοδραματουργικής

[1] Πρβλ. επίσης: Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, έκδ. Laaber-Verlag, Λάαμπερ [2]2015 και

[2] Πρβλ. Bryan Gilliam (επιμ.), *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work,* Duke University Press, Durham 1992.

διάρθρωσης, ο Στράους –στο πλαίσιο των νεωτεριστικών πειραματισμών του– δοκίμασε τις πλέον διαφορετικές ειδολογικές ιδιαιτερότητες αλλά και μορφές έκφρασης της όπερας. Πέρα από τις επιλεκτικές τάσεις ως προς την κατάλληλη δραματουργική διάρθρωση ενός ποιητικού κειμένου που παρατηρήθηκαν ποικιλοτρόπως κατά τον πρώιμο 20ό αιώνα και εντοπίστηκαν στα διάφορα μουσικοαισθητικά ρεύματά του, οι αναζητήσεις επιβεβαίωναν συγχρόνως και μια ενδόμυχη αμφιταλάντευση των δημιουργών ανάμεσα στο λογοτεχνικό είδος και τη μουσική μορφή, κυρίως όμως στην εξέλιξη και την καθεαυτήν μουσική υπόσταση της όπερας.

Εξαρχής, ο Στράους επέδειξε μια ιδιαίτερη προτίμηση για το μονόπρακτο, το οποίο ωστόσο δεν θεώρησε μόνο μια «σύντομη όπερα»,[3] αλλά θέλησε να το αναμορφώσει κυρίως ως προς τη μορφολογική ενότητα, τη δραματική συνοχή και τη συνεκτική αλληλεπίδραση της υφής του συμφωνικού ποιήματος. Από το σύνολο των έργων του επτά είναι μονόπρακτα (*Η Ανάγκη της Φωτιάς*, *Σαλώμη*, *Ηλέκτρα*, *Η Αριάδνη στη Νάξο*, *Ημέρα ειρήνης*, *Καπρίτσιο*, *Δάφνη*), αν συμπεριλάβουμε και την πρώτη εκδοχή της *Αριάδνης στη Νάξο*· έξι έργα περιλαμβάνουν τρεις πράξεις (*Γκούντραμ*, *Ιππότης με το ρόδο*, *Γυναίκα δίχως ίσκιο*, *Σιωπηλή γυναίκα*, *Αραμπέλλα*, *Δανάη*) και μόνο το *Ιντερμέτσο* και η *Αιγύπτια Ελένη* εκτείνονται σε δυο πράξεις. Κατά τον Heinz Becker,[4] η συνθετική παραγωγή του Στράους στον τομέα της όπερας δεν ακολούθησε ευθύγραμμη εξελικτική πορεία ούτε μπόρεσε να συνοψιστεί στο πλαίσιο ενός γενικόλογου όρου. Υιοθετώντας αρχικά την ολιστική αντίληψη του Βάγκνερ περί μουσικού δράματος (*Γκούντραμ*, *Η ανάγκη της φωτιάς*), στράφηκε στη συνέχεια προς άλλες αισθητικές κατευθύνσεις (*Σαλώμη*, *Ηλέκτρα*), επηρεαζόμενος από τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής του και οπωσδήποτε της γενέτειράς του και του νότιου γερμανόφωνου χώρου.

Λαμβάνοντας οπωσδήποτε υπόψη την πρόσφατη ξενόγλωσση βιβλιογραφία που έχει εστιάσει ως επί το πλείστον σε θέματα υφής και περιεχόμενου και σε ζητήματα που αναδεικνύουν την ιδιαίτερη δραματουργία της λογοτεχνικής εκδοχής της *Ηλέκτρας* σε σύγκριση με το αρχαιοελληνικό πρότυπο, η μελετητική προσέγγιση αντλεί και από τον χώρο της Συγκριτολογίας και επικεντρώνεται σε κομβικά σημεία που καλύπτουν τις δύο κύριες παραμέτρους προσέγγισης (διακαλλιτεχνικότητα, μοντερνισμός), οι οποίες αποτελούν και σημεία αναφοράς σε ορισμένες μελέτες, όπως διαπιστώθηκε κατά τη βιβλιογραφική επεξεργασία των πηγών.

Η Διακαλλιτεχνικότητα

Συγκεκριμένα με τον όρο «Διακαλλιτεχνικότητα»[5] (Intermedialität) νοείται το εύρος των σχέσεων λογοτεχνίας, ποίησης, ζωγραφικής και μουσικής, μέσα από μια σύγχρονη μεθοδολογική προσέγγιση τους, έτσι όπως έχουν καθοριστεί και στο γνωστικό αντικείμενο του σύγχρονου κλάδου της Συγκριτολογίας, των ονομαζόμενων

[3] Richard Strauss, Joseph Gregor, *Briefwechsel*, R. Tenschert (επιμ.), Ζάλτσμπουργκ 1955, επιστολή της 23ης Ιουνίου 1936, σελ. 65.

[4] Heinz Becker, «Richard Strauss als Dramatiker», στο Heinz Becker (επιμ.), *Beiträge zur Geschichte der Oper*, έκδ. Mittelbayerische Druckerei -und Gesellschaft mbH, Ρέγκενσμπουργκ 1969, σελ. 167.

[5] Ο όρος «διακαλλιτεχνικότητα» άρχισε να καθιερώνεται στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1990 σε επίπεδο μιας ευρύτερης και γενικής υιοθέτησης και δίχως να προδιαγράφει μια αυστηρά περιορισμένη ενιαία θεωρία. Στις διάφορες σύγχρονες μελέτες ο όρος χρησιμοποιείται όταν η λογοτεχνία ή η μουσική προσεγγίζεται σε άμεση διασύνδεση με τη ζωγραφική, τη γλυπτική ή τον κινηματογράφο. Ειδικά στην ελληνική βιβλιογραφία πρβλ. Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α., Πετροπούλου, Π. «Διακαλλιτεχνικότητα – Διαμεσικότητα», κεφ. 8 στο Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α., Πετροπούλου, *Συγκριτολογία*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα 2015, ΣΕΑΒ, στο: http://hdl.handle.net/11419/4337.

Comparative Arts Studies (γερμ. Vergleichende Literatur –und Kunstwissenschaften).[6] Ο όρος μετά την καθιέρωσή του στα μέσα της δεκαετίας του 1990 υιοθετήθηκε ευρύτερα στις ανθρωπιστικές επιστήμες και επανήλθε μεμονωμένα σε πρόσφατες μελέτες[7] για να προσδιορίσει, μεταξύ άλλων, επιμέρους ιδιαιτερότητες των έργων του Στράους που προέκυψαν μέσα από τη συνεργασία του με τον Χούγκο φον Χόφμανσταλ. Προτού λοιπόν εμφανιστεί ο όρος και η συγκεκριμένη μεθοδολογική προσέγγιση που προήλθε κυρίως από της επιστήμες της γλωσσολογίας και της φιλολογίας, η ουσία της διακαλλιτεχνικότητας, της αλληλεπίδρασης των τεχνών, έγινε δημιουργικά εμφανής σε συγκεκριμένα έργα του Στράους (*Σαλώμη* και *Ηλέκτρα*), στα οποία αποτυπώθηκε και το κλίμα της εποχής, που για ορισμένους μελετητές αποτέλεσε μια ιδιαίτερη ιστορική περίοδο (1890-1910),[8] καθώς κατά διάστημα αυτό ο μοντερνισμός και η πρωτοπορία στις τέχνες εκφράστηκαν ποικιλοτρόπως και με αρκετές αποκλίσεις.

Ο Στράους, ως γνήσιος Βαυαρός που ανέπτυξε την καλλιτεχνική προσωπικότητά του στη γενέτειρά του, το Μόναχο, έτυχε να βιώσει την άνθιση των τεχνών της βαυαρικής πρωτεύουσας που επηρέασε οπωσδήποτε την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του. Το Μόναχο στις αρχές του αιώνα, είχε αναδειχτεί σε πόλο έλξης των καλλιτεχνών από όλη την Ευρώπη και είχε μετατραπεί σε πρωτεύουσα των τεχνών σχεδόν για ολόκληρη τη Γερμανία. Η ιστορική ζωγραφική του Carl Theodor von Piloty (1826-1886),[9] που αναπτύχτηκε εκείνη την περίοδο, και η Σχολή του Μονάχου εκφράστηκαν μέσα από την ακαδημαϊκή ματιά για την ομορφιά της φύσης και τα ιστορικά θέματα και ανέπτυξαν εικαστικά μια ρεαλιστική και νατουραλιστική προσέγγιση της πραγματικότητας. Το οικογενειακό περιβάλλον του Στράους έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση στη ζωγραφική και είχε συχνά επαφές με γνωστούς καλλιτέχνες του Μονάχου. Εκτός από τη Βαυαρία ο νεαρός ακόμη Στράους μετά το 1884-85 γνώρισε από κοντά τους εικαστικούς καλλιτέχνες του Βερολίνου, όπως τον Άντον φον Βέρνερ (Anton von Werner, 1843-1915), τον Λούντβιχ Κνάους (Ludwig Knaus, 1829-1910) και τον Πάουλ Φρήντριχ Μάγερχαϊμ (Paul Friedrich Meyerheim, 1842-1915) και παρακολουθούσε από κοντά τις εκεί εξελίξεις και την καλλιτεχνική κίνηση.

Κατά τη διάρκεια των ταξιδιωτικών του περιπλανήσεων στην Ιταλία, ο Στράους γνώρισε από κοντά το 1886, τον Φραντς φον Λένμπαχ (Franz von Lenbach, 1836-1904),[10] και δέκα χρόνια περίπου αργότερα στη Φλωρεντία ήρθε σε επαφή με τον

[6] Μετάφραση: Συγκριτική Λογοτεχνία και συγκριτικές επιστήμες των Τεχνών. Η Irina O. Rajewsky διέκρινε τρία βασικά πεδία διακαλλιτεχνικότητας/διαμεσικότητας: τις διακαλλιτεχνικές αναφορές, τη μεταφορά από το ένα μέσο στο άλλο και τον συνδυασμό των μέσων. Για την καθιέρωση και την προβληματική της μεθοδολογίας παράβαλε περαιτέρω Jörg Robert, *Einführung in die Intermedialität,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), Ντάρμσταστ 2014 και Irina O. Rajewsky, *Intermedialität,* Uni-Taschenbücher, (UTB), Στουτγάρδη 2002.

[7] Αντωνοπούλου, Α., Καρακάση, Α., Πετροπούλου, Π. «Διακαλλιτεχνικότητα – Διαμεσικότητα», κεφ. 8 στο *Συγκριτολογία,* ό.π., σελ. 55 και σελ. 136.

[8] Jens Malte Fischer, «Nach Wagner- Probleme und Perspektiven der Oper Zwischen 1890 und 1910» κεφ. στο *Musiktheater im 20. Jahrhundert* της σειράς «Handbuch der musikalischen Gattungen», Siegfried Mauser (επιμ.), τόμ. 14, εκδ. Laaber Verlag, Λάαμπερ 2002, σελ. 11-47.

[9] Ο Καρλ φον Πιλότυ υπήρξε ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της ιστορικής ρεαλιστικής ζωγραφικής στη Γερμανία του 19ου αιώνα, καθιερώνοντας στη ζωγραφική της εποχής ιστορικά θέματα επικού και μεγαλειώδους χαρακτήρα και δημιουργώντας μια ιδιαίτερη παράδοση στη Σχολή του Μονάχου με γνωστούς μαθητές. Ανάμεσά τους διακρίθηκαν οι Franz von Lenbach, Joseph Wopfner, Wilhelm von Dietz και ορισμένοι διάσημοι Έλληνες ζωγράφοι, όπως ο Νικηφόρος Λύτρας, ο Νικόλαος Γύζης και ο Κωνσταντίνος Βολανάκης.

[10] Franz von Lebach (1836-1904), Γερμανός ζωγράφος. Σπούδασε στη Ανώτατη Σχολή Τέχνης της Βαϊμάρης και καθιερώθηκε κυρίως για τις προσωπογραφίες διαφόρων ευγενών και βασιλέων της εποχής του, οι οποίες τού εξασφάλισαν γρήγορα κοινωνική και οικονομική άνοδο. Έδρασε στο Μόναχο,

Ελβετό εκπρόσωπο του συμβολισμού τον Άρνολντ Μπαίκλιν (Arnold Böcklin, 1827-1901), γνωριμίες που τεκμηριώνονται σε επιστολικά κείμενα με ιδιαίτερα ενθουσιώδεις αναφορές. Ο συνθέτης συνδέθηκε επίσης με σπουδαίους εκπροσώπους του μοντερνισμού, κυρίως εξαιτίας των πορτρέτων και των προσχεδίων που φιλοτέχνησε ο Μαξ Λήμπερμαν (Max Liebermann, 1847-1935), επίσης και ενός μικρού σχεδίου του Έντβαρντ Μουνχ (Edvard Munch, 1863-1944).[11] Ο Στράους πόζαρε πολλές φορές από το 1917 έως το 1919 για τον Μαξ Λήμπερμαν, τον οποίο θεωρούσε τον σπουδαιότερο εκπρόσωπο του γερμανικού ιμπρεσιονισμού, ενώ στο έργο του Μουνχ αναγνώριζε τον σημαντικότερο εκπρόσωπο του σκανδιναβικού εξπρεσιονισμού. Ο συνθέτης ήρθε επίσης σε επαφή με τους καλλιτέχνες και ζωγράφους του Jugendstil,[12] που έφεραν στη βαυαρική πρωτεύουσα μια ανανεωτική κοσμοπολίτικη ώθηση καλλιτεχνικής ανέλιξης.
Στο πλαίσιο της διακαλλιτεχνικότητας και της αλληλεπίδρασης στο έργο του Ρίχαρντ Στράους δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς τη σημασία του χορού και το γεγονός ότι στο περιοδικό *Jugend* οι διάφορες απεικονίσεις χορού είχαν ιδιαίτερη θέση, όπως τα σχεδιάσματα στα εξώφυλλα του Φραντς φον Στουκ (Franz von Stuck, 1863-1928). Αυτές οι απεικονίσεις χορευτικών σκηνών μας παραπέμπουν ανάλογα, στο τέλος της όπερας *Ηλέκτρα*, μετά το φόνο της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου, όταν η Ηλέκτρα εκφράζει τη χαρά της με ένα σχεδόν πρωτόγονο χορό, εκστασιασμένη για την εκδίκηση που πήρε για τον θάνατο του πατέρα της· όπως έχει επισημανθεί,[13] στον χορό της Ηλέκτρας διαφαίνεται το αρχαϊκό στοιχείο που αποκαλύπτει τα ψυχικά βάθη μιας «νευρωτικής» ηρωίδας που «καταρρέει μέσα στην ένταση του θριάμβου». Στις περισσότερες συνθέσεις του για το μουσικό θέατρο ο Στράους χρησιμοποίησε τον χορό ως σημαντικό δραματουργικό στοιχείο. Αντίστοιχα πάλι, σε επίπεδο διακαλλιτεχνικών αναφορών και αλληλεπιδράσεων, η πρεμιέρα της *Σαλώμης* τον Δεκέμβριο του 1905 στην Όπερα της Δρέσδης άσκησε σαφείς επιρροές στους εικαστικούς καλλιτέχνες του νέου ύφους Jugendstil στο Μόναχο και στο Βερολίνο (π.χ. Franz von Stuck, *Salome* 1906).

Αξίζει να σημειωθεί ότι το νέο ύφος του Jugendstil ανέδειξε και μια νέα προοπτική της αρχαιότητας, καθώς οι καλλιτέχνες πρόβαλαν την αρχαιότητα μέσα από μια νέα διάσταση και αισθητική που δεν συμβάδιζε οπωσδήποτε με τις γραμμές των κλασικών πρότυπων και δεν ήταν απαραίτητα η επιτομή της καθαρότητας, της απλότητας και της

το Βερολίνο και τη Βιέννη. Το 1891 ολοκληρώθηκε στο Μόναχο η κατοικία Λένμπαχ (Lenbachhaus) σε σχέδια του αρχιτέκτονα Gabriel von Seidl, η οποία στεγάζει σήμερα τις Συλλογές: Ζωγραφική του Μονάχου του 19ου αιώνα, Συλλογή του *Μπλε Ιππότη,* κ.ά.

[11] Franzpeter Messmer, «Richard Strauss und die Moderne Kunst», στο *Richard Strauss und die Moderne*, συλλογική έκδοση *Konzertzyklus der Münchener Philarmoniker zum 50. Todestag des Komponisten,* έκδ. Münchener Philarmoniker, Μόναχο 1999, σελ. 165-187. Ελληνική μετάφραση: Λεωνίδας Καρατζάς στο: Εύη Νίκα-Σαμψών (επιμ.), *Ρίχαρντ Στράους*: *Η Γυναίκα δίχως σκιά* (Die Frau ohne Schatten), έκδ. Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Απρίλιος 2003, Αθήνα , σελ. 19-31.

[12] Jugendstil. Διεθνές καλλιτεχνικό ρεύμα στις εφαρμοσμένες και εικαστικές τέχνες που παρατηρήθηκε στην καμπή του 20ού αιώνα, το οποίο, εκτός από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, αποτυπώθηκε ιδιαιτέρως στην αρχιτεκτονική και την εσωτερική διακόσμηση, στο σχεδιασμό επίπλων, στην υφαντουργία, στην τέχνη των υαλικών και των κεραμικών. Υφολογικά του γνωρίσματα υιοθετήθηκαν επίσης και στο χώρο της λογοτεχνίας και της μουσικής. Το νέο κίνημα εκδηλώθηκε αρχικά στην Αυστρία ως το Ύφος της απόσχισης (Sezessionstil), στη Γαλλία και την Αγγλία ως Art Nouveau, στην Ιταλία ως Stile florale και στον αγγλοαμερικανικό χώρο ως Modern Style. Η προέλευση του γερμανικού όρου προκύπτει από την ονομασία του περιοδικού *Die Jugend*, η ίδρυση του οποίου το 1896 συνέβαλε στην καθιέρωση του νέου καλλιτεχνικού κινήματος· αντιστοίχως η γαλλική ονομασία, που καθιερώθηκε και διεθνώς, προέρχεται από την Galerie La Maison de l' Art Nouveau, που ίδρυσε στο Παρίσι ο Γερμανός έμπορος τέχνης από το Αμβούργο Siegfried Samuel Bing (1838-1905).

[13] Günther Schnitzler, «Ästhetische Konzepte in den "Griechen-Opern" von Hofmannsthal und Strauss» στο Ulrich Tadday (επιμ.), *Richard Strauss: der griechische Germane*, ό.π., σελ. 33.

συμμετρίας, αλλά αντίθετα της αισθαντικότητας, της ζωντάνιας και της αρχαϊκής κυριαρχίας των ενστίκτων, που μπορούσε να φτάσει μέχρι τη διαστροφή της Σαλώμης. Όπως επεσήμανε ο Franz Peter Messmer,[14] τουλάχιστον για τους εικαστικούς «το μοντέλο αυτής της καινούριας, ρεαλιστικής άποψης της αρχαιότητας» πρόσφερε στη Γερμανία ο Άρνολντ Μπαίκλιν και στη Γαλλία ο Γκυστάβ Μορώ και κατά τον Messmer «αυτή η καινούρια προσέγγιση της αρχαιότητας άνοιξε προοπτικές για μια συμβολική τέχνη και για την απεικόνιση του υπερρεαλιστικού, όπως στους πίνακες του Φραντς φον Στουκ». Η αρχαιότητα και οι αρχαιοελληνικές ηρωίδες στο έργο του Στράους διασυνδέθηκαν με το πνεύμα του Jugendstil του Μονάχου, το οποίο ωστόσο δεν ήταν ένα ύφος που μπορούσε να το προσεγγίσει κανείς με περιοριστικές γραμμές και μονοδιάστατους όρους, αλλά εμπεριείχε τους πυρήνες των καλλιτεχνικών ρευμάτων που καλλιεργήθηκαν κατά τον πρώιμο 20ό αιώνα: τον νατουραλισμό, τον ιστορισμό, τον ιμπρεσιονισμό, τον εξπρεσιονισμό, τον κλασικισμό, τον συμβολισμό και τον σουρεαλισμό. Κατά αναλογία με το Jugendstil, η μουσική του Στράους υιοθέτησε συχνά ετερόκλητα στοιχεία, ενσωματώνοντας στην υφή της τα μουσικοδραματουργικά και συνθετικά γνωρίσματα του μοντερνισμού. Δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς εξάλλου, ότι η πολυσημαντότητα και η ποικιλομορφία στην καλλιτεχνική δημιουργία του πρώιμου 20ού αιώνα συνυπήρξε με τις επιμέρους όψεις και εκφάνσεις του μουσικού μοντερνισμού. Όπως έχει επισημανθεί και στη σύγχρονη βιβλιογραφία,[15] οι διαφορετικές στιλιστικές αποχρώσεις του Jugendstil συμβάδισαν με τις διαφορετικές συνθετικές τάσεις (Στράους, Μάλερ, Σαίνμπεργκ) και τις υφολογικές εξελίξεις που χαρακτηρίστηκαν αρκετά νωρίς ως «μοντερνιστικές όψεις», ως μεμονωμένες μουσικές εξεικονίσεις μιας αισθητικής τάσης που ταυτίστηκε συχνά με τα γνωρίσματα του «Fin de siècle». Ωστόσο, δεν πρέπει να παραγνωρίσει κανείς το γεγονός ότι στα πρώτα καθοριστικά χρόνια του 20ού αιώνα το μοντέρνο στη μουσική δεν αντιστοιχούσε σε μια και μοναδική έννοια και δεν μπορούσε να περιοριστεί σε μονοσήμαντες περιγραφές.

Οι όπερες του Ρίχαρντ Στράους δημιουργήθηκαν σ΄ ένα πολιτισμικό περιβάλλον που πρωτοστάτησε καλλιτεχνικά σε όλους τους τομείς και οπωσδήποτε τα έργα του για το μουσικό θέατρο δεν επηρεάστηκαν μόνο από τις λογοτεχνικές τάσεις της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, αλλά ήταν συνυφασμένα και με το πνεύμα της θεατρικής μεταρρύθμισης που συντελέστηκε σε όλη την Ευρώπη ήδη από το 1890 και συνδέθηκε με τις νέες αισθητικές θεωρίες και τεχνικές εφευρέσεις στο χώρο της σκηνής˙ εξελίξεις που επέβαλαν και στην όπερα μια νέα μουσική γλώσσα προσαρμοσμένη αντίστοιχα σε σκηνοθεσία ήχου, χώρου, φωτισμού και χρώματος.[16] Οι καινοτόμες σκηνικές τεχνικές, η εμφάνιση των περιστρεφόμενων σκηνών,[17] ήδη από το 1896, οι εντυπωσιακές αλλαγές στον φωτισμό που άλλαξε τα δεδομένα όχι μόνο στο νέο θέατρο του Μπάιροϊτ, όπου χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το ηλεκτρικό φως το 1876, συνέτειναν καταφανώς σε ριζικές μεταβολές του τρόπου θεώρησης της σκηνογραφίας και της σκηνοθεσίας, όχι μόνο στο θέατρο αλλά και στον χώρο της όπερας. Εκτός τούτων, η χειραφέτηση της σκηνοθεσίας από το νατουραλιστικό πλαίσιο και η κριτική της νατουραλιστικής

[14] Franzpeter Messmer, «Richard Strauss und die Moderne Kunst», ό.π., σελ. 175.

[15] Morten Kristiansen, «Richard Strauss, "Die Moderne," and the Concept of "Stilkunst"», *The Musical Quarterly*, τόμ. 86, αρ. 4, Oxford University Press 2002, σελ. 694-695. http://www.jstor.org/stable/3600974.

[16] Julia Liebscher, «Richard Strauss und die Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende», στο ό.π., *Richard Strauss und die Moderne*, *Bericht über das Internationale Symposium München,* σελ. 345-360.

[17] Οι περιστρεφόμενες σκηνές χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά το 1896 από τον Karl Lautenschlager (1843-1906) στο Residenztheater του Μονάχου για μια παράσταση του *Ντον Τζοβάννι* και στη συνέχεια ο Ράινχαρντ τις χρησιμοποίησε συστηματικά στις σκηνοθετικές παραγωγές του.

ψευδαίσθησης έφεραν στο φως νέες σκηνογραφικές προσεγγίσεις στις αρχές δόμησης του σκηνικού χώρου με την τρισδιάστατη σύλληψη του Άντολφ Άππια (Adolphe Appia, 1862-1928).[18] Ως προς την παράμετρο της διακαλλιτεχνικότητας θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη και τις συνεργασίες του Στράους με τους εκπροσώπους του λογοτεχνικού μοντερνισμού της Γερμανίας με τους οποίους είχε συνδεθεί αρκετά νωρίς, κυρίως με αφορμή τη μελοποίηση έργων, μεταξύ άλλων, των: Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Karl Henckell, John Henry Mackay, Frank Wedekind, Christian Morgenstern.[19] Ως εκ τούτου οι διακαλλιτεχνικές επαφές του Στράους με την λογοτεχνική και θεατρική πρωτοπορία εκείνης της εποχής έμελλαν να αφήσουν ανεξίτηλα τα νεωτερικά αποτυπώματά τους στην οπερική δημιουργία του συνθέτη.

Ο Μοντερνισμός

Το 1903 ο Στράους πραγματοποίησε περιοδείες στην Ευρώπη και δέχτηκε σημαντικές τιμητικές διακρίσεις. Τον Νοέμβριο του 1903 παρακολούθησε στο Kleines Theater του Μαξ Ράινχαρντ (Max Reinhard, 1873-1943) στο Βερολίνο, τη θεατρική παράσταση της *Σαλώμης* στη μετάφραση της Χέντβιχ Λάχμαν και αποφάσισε αμέσως να μελοποιήσει το μονόπρακτο δράμα του Όσκαρ Ουάιλντ. Την ίδια χρονιά ο Μαξ Ράινχαρντ σκηνοθέτησε την *Ηλέκτρα* του Χούγκο φον Χόφμανσταλ στο Βερολίνο. Τρία χρόνια αργότερα, ύστερα από αρκετές επιφυλάξεις, ο Στράους αποφάσισε να μελοποιήσει το θεατρικό έργο του Χόφμανσταλ. Από τότε άρχισε η στενή και γόνιμη σχέση με τον ποιητή και λιμπρετίστα Χόφμανσταλ, η οποία τού άνοιξε νέους πνευματικούς ορίζοντες σε προσωπικό επίπεδο αλλά τού πρόσφερε επίσης μια πρόσβαση στο μοντέρνο περιβάλλον της Βιέννης και συγχρόνως επαφή με τους «αιρετικούς» καλλιτέχνες της αυστριακής πρωτεύουσας, τους «σχισματικούς» καλλιτέχνες (του Sezessionstil), οι οποίοι είχαν αρχίσει ήδη από το 1898 να αποτυπώνουν τις πρωτοποριακές ιδέες τους για την τέχνη στο περιοδικό με τον τίτλο *Ιερά Άνοιξη* (*Ver Sacrum*).[20]

Όπως ανέλυσε και ο Reinhold Schlötterer,[21] στη μελέτη του για τον μοντερνισμό του Ρίχαρντ Στράους, η έννοια και η λέξη «μοντέρνος» σηματοδότησε ένα ολόκληρο κίνημα γύρω στο 1900 στη Γερμανία και στην Αυστρία, με κατεξοχήν κέντρα καλλιέργειας το Βερολίνο, τη Βιέννη και το Μόναχο. Ειδικότερα στους λογοτεχνικούς κύκλους του Βερολίνου διαδόθηκε ευρύτερα ο νέος όρος, «μοντερνισμός», που εξαπλώθηκε ως σύνθημα στον γερμανόφωνο χώρο με ραγδαίους ρυθμούς: ήδη το 1884 κυκλοφόρησε στο Βερολίνο μια ποιητική συλλογή με τίτλο *Μοντέρνοι ποιητές-χαρακτήρες*, ενώ λίγα χρόνια αργότερα ακολούθησαν τα περιοδικά *Ο μοντερνισμός*, *Μοντέρνα επιθεώρηση*, η *Ελεύθερη σκηνή για μοντέρνα ζωή*, και ένα *Μοντέρνο αλμανάκ μουσών*, το οποίο κυκλοφόρησε από το 1891 έως το 1894 στο Μόναχο και παρουσίαζε καινούριους

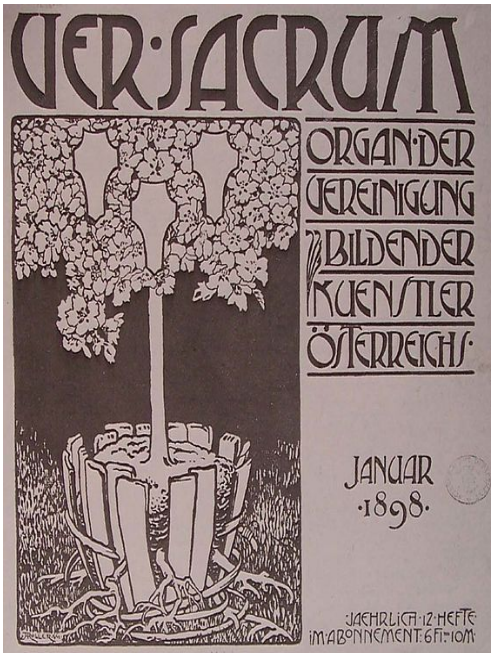
[18] Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, Μόναχο 1899.

[19] Walter Werbeck, «Richard Strauss und die musikalische Moderne», στο *Richard Strauss und die Moderne*, *Bericht über das Internationale Symposium München, 21. bis 23. Juli 1999,* συλλογική έκδοση του Διεθνούς Συμποσίου Ρίχαρντ Στράους στο Μόναχο 21-23. Ιουλίου 1999, στη σειρά «Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft», τόμ.17, Henschel Verlag, Βερολίνο 2001, σελ. 38-39.

[20] Περιοδικό *Ιερά Άνοιξη, Ανακοινώσεις της Ένωσης Εικαστικών Καλλιτεχνών της Αυστρίας,* Έτος 1898. (*Ver Sacrum, Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, 1898-1903), ψηφιοποιημένη έκδοση: (http://ver-sacrum.uni-hd.de).

[21] Πρβλ. περαιτέρω: Reinhold Schlötterer, «Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss», στο *Richard Strauss und die Moderne*, ό.π., σελ. 13-20.

πίνακες και ποιήματα. Στο ίδιο ενθουσιώδες πνεύμα του μοντερνισμού[22] κινήθηκε και η ίδρυση διαφόρων εταιρειών που ήταν αφιερωμένες στο μοντερνισμό, όπως η «Gesellschaft für modernes Leben» («Εταιρεία για τη μοντέρνα ζωή»)[23] του Μονάχου, ενώ άρχισαν να ανακοινώνονται αντίστοιχα καλλιτεχνικά προγράμματα.





Περιοδικό Ιερά Άνοιξη, Όργανο της Ένωσης Εικαστικών Καλλιτεχνών της Αυστρίας, Έτος 1898. (Ver Sacrum, Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 1898), ψηφιοποιημένη έκδοση: (http://ver-sacrum.uni-hd.de)

Ως προς τις παραμέτρους της διακαλλιτεχνικότητας και του μοντερνισμού, αξίζει να σημειωθεί ότι στον πυρήνα αυτού του καλλιτεχνικού κύκλου ανήκε ο Άλφρεντ Ρόλλερ (Alfred Roller) (1864-1935), ο οποίος σε συνεργασία με τον Γκούσταφ Μάλερ (Gustav Mahler) είχε εισαγάγει κατά το διάστημα 1897-1907 -περίοδο της διεύθυνσης της Όπερας της Αυλής της Βιέννης από τον Μάλερ- πρωτοποριακές σκηνογραφικές απόψεις[24] και ευρηματικούς μηχανισμούς. Ο Ρόλλερ, μέσα και από τη γόνιμη συνεργασία του με τον Μάλερ, είχε επιχειρήσει να αποτυπώσει στις οπερικές παραγωγές εκείνης της δεκαετίας τον απόηχο του βαγκνερικού πνεύματος περί

[22] Για τις επιμέρους ιδιαιτερότητες του μοντερνισμού, έτσι όπως αναπτύχθηκαν στη Βιέννη, το Βερολίνο και το Μόναχο πρβλ. περαιτέρω τις ακόλουθες μελέτες που προσφέρουν πληροφορίες και μια εποπτική εικόνα για τη καλλιτεχνική δημιουργία εκείνης της εποχής: G. Wunberg (επιμ.), *Die Wiener Moderne*, Στουτγάρδη 1981· J. Scühtte (επιμ.), *Die Berliner Moderne*, Στουτγάρδη 1987· W. Schmitz (επιμ.), *Die Münchener Moderne*, Στουτγάρδη 1990.

[23] *Die Gesellschaft,* το έντυπο *Η κοινωνία* ήταν η πρώτη νατουραλιστική λογοτεχνική εφημερίδα που προώθησε τις ιδέες των καλλιτεχνών του Μοντερνισμού του Μονάχου. Ιδρύθηκε το 1885 από τον Michael Georg Conrad. Την έκδοση του περιοδικού συνέχισαν οι: Karl Bleibtreu (1888–1890), Hans Merian (1897), Ludwig Jacobowski (1898–1900) και Alfred N. Gotendorf (1900–1901).

[24] Manfred Wagner, «Richard Strauss und Alfred Roller», στο Julia Liebscher (επιμ.), *Richard Strauss und das Musiktheater, Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bochum, 14. bis 17. November 2001,* Henschel Verlag Berlin, τόμ. 19 ό.π., σελ. 381-391.

«ολικής» σύλληψης του έργου τέχνης και στη σκηνογραφία, επιδιώκοντας όμως να αναμορφώσει τη σκηνική τέχνη, η οποία απέπνεε μια μοντέρνα ολιστική θεμελίωση, βασισμένη όχι μόνο στα σκηνικά πρότυπα του Βάγκνερ, αλλά και στην αρχαιοελληνική θεωρία περί τραγωδίας με την ενοποίηση του χώρου, του χρώματος, του φωτισμού με τη μουσική, την ποίηση και την κίνηση σε ένα ενιαίο όλον.

Το 1909 ο Στράους συνάντησε τον Ρόλλερ στη Βιέννη με την ευκαιρία της σκηνοθεσίας της *Ηλέκτρας* και ακολούθησε μια ακόμη συνεργασία για τον *Ιππότη με το ρόδο* καθώς, πριν ακόμα ολοκληρωθεί η σύνθεση, ο Ρόλλερ είχε ήδη έτοιμες τις μακέτες και τα σκηνικά, και πολύ σύντομα τα βιβλία σκηνοθεσίας. Για την πρεμιέρα της *Αριάδνης στη Νάξο* το 1912 συνέπραξαν και οι τέσσερις σημαντικότεροι καλλιτέχνες του μουσικού θεάτρου εκείνης της εποχής: ο Στράους, ο Χόφμανσταλ, ο Ράινχαρντ και ο Ρόλλερ. Πέρα από τις ενδογενείς και εξωγενείς τομές στη σταδιοδρομία του, ο Στράους έβλεπε το σύνολο του έργου του σαν μια διαρκή, ενιαία και εντελώς προσωπική εξέλιξη στην οποία πρωταρχικό ρόλο έπαιζε η απαίτησή του για καινοτομία. Ο μοντερνισμός του Στράους συμπορεύτηκε με τη λογοτεχνική πρωτοπορία της εποχής του και ιδιαίτερα με τη νεωτερικότητα του Χούγκο φον Χόφμανσταλ˙ η πολύχρονη συνεργασία τους[25] λειτούργησε στο δημιουργικό πλαίσιο γόνιμων αλληλεπιδράσεων αλλά και αντιπαραθέσεων και ανέδειξε όπερες που εστίασαν κατά κύριο λόγο σε γυναικείους χαρακτήρες και δραματικές μορφές από την αρχαιοελληνική θεματολογία. Η ιδιαίτερη προτίμηση και ο θαυμασμός του Στράους για το αρχαιοελληνικό πνεύμα και τον πολιτισμό τεκμηριώνεται επανειλημμένως σε αρκετά σημεία της αλληλογραφίας του αλλά στο «Ημερολόγιο του ταξιδιού στην Ελλάδα και την Αίγυπτο», («Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise» 1892).[26] Οι περισσότερες όπερές του άντλησαν την ύλη τους από την αρχαιοελληνική θεματολογία, φέροντας συχνά στον τίτλο τους τραγικές μορφές της αρχαιότητας. Η αγάπη του συνθέτη για την αρχαιοελληνική μυθολογία και η προσήλωσή του στον ιδεατό κόσμο της αρχαίας Ελλάδας διατηρήθηκαν ως το τέλος της δημιουργικής πορείας του και επηρέασαν καθοριστικά την έμπνευσή του. Στα «ελληνικά» έργα του Στράους αντικατοπτρίζονταν οι εικόνες και οι αξίες περί του αρχαίου κόσμου με τη ματιά μιας εξ ολοκλήρου μοντερνιστικής καλλιτεχνικής σύλληψης.[27]

Η μονόπρακτη τραγωδία *Ηλέκτρα* (1909), είναι η πρώτη όπερα σε ποιητικό κείμενο του Χούγκο φον Χόφμανσταλ που προσεγγίζει τον μύθο των Ατρειδών, μέσα από μια πρωτοποριακή δραματουργική σχεδίαση, προσαρμοσμένη στις σύγχρονες αισθητικές και υφολογικές επιταγές της Βιεννέζικης Απόσχισης. Ο Χόφμανσταλ αποστασιοποιήθηκε αισθητά από τον αρχαιοελληνικό μύθο, προσδίδοντάς του μια νέα διάσταση που συνειδητά εναντιωνόταν στον «κίβδηλο, ανυπόφορα ουμανιστικό κλασικισμό, στον οποίο είχε ξεπέσει η περί Ελλήνων εικόνα του Βίνκελμαν[28] και του

[25] Πρβλ. περαιτέρω Reinhold Schlötterer, «Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss», στο Julia Liebscher (επιμ.), *Richard Strauss und das Musiktheater,* ό.π., σελ. 25-43.

[26] Πρβλ. ειδικά Richard Strauss, «Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise» («Ημερολόγιο του ταξιδιού στην Ελλάδα και την Αίγυπτο», 1892), στο *Richard Strauss Jahrbuch* 1954, σελ. 89-96.

[27] Walter Werbeck, «Der "griechische Germane". Griechische Antike und Mythologie im Werk von Richard Strauss - eine vorläufige Bilanz», στο *Richard Strauss: der griechische Germane*, ό.π., σελ. 20-21.

[28] Ο Γιόχαν Γιόαχιμ Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann 1717-1768), Γερμανός θεολόγος, βιβλιοθηκάριος, αρχαιολόγος, διακεκριμένος ιστορικός της τέχνης, γνώστης της αρχαιοελληνικής τέχνης και γραμματείας. Κυκλοφόρησε το πρώτο σύγγραμμά του το 1755 με τον τίτλο *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) όπου διατύπωσε τις απόψεις του για την

Γκαίτε», [29] λόγω των αστικών προσεγγίσεων και αλλοιώσεών της κατά τον 19ο αιώνα.

Στις «Σκηνικές οδηγίες για την Ηλέκτρα»[30] (1903) ο Χόφμανσταλ υπογραμμίζει κατηγορηματικά ότι αποκλείει οτιδήποτε έχει σχέση με τα πρότυπα του «ουμανιστικού κλασικισμού», δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην περιγραφή της σκηνής, του φωτισμού και των κοστουμιών. Για τη σκηνή αναφέρει συγκεκριμένα:

> Από το σκηνικό απουσιάζουν παντελώς οι κίονες, οι φαρδιές σκάλες και όλες οι αρχαιοπρεπείς κοινοτοπίες που κάθε άλλο παρά υποβλητική ατμόσφαιρα δημιουργούν –αντίθετα, απομακρύνουν τον θεατή. Το σκηνικό αποπνέει ασφυκτική ατμόσφαιρα, απομόνωση, χωρίς ορατό σημείο διαφυγής. Ο σκηνογράφος θα είναι στο σωστότερο δρόμο αν αφεθεί να οδηγηθεί –με έμμεσο τρόπο– από την εικόνα της αυλής ενός αστικού σπιτιού με πολύ κόσμο ένα καλοκαιριάτικο βράδυ, παρά αν επιλέξει τη συμβατική όψη ενός αρχαίου ναού ή ενός ανακτόρου.[31]

Εξίσου κατηγορηματικός είναι ο Χόφμανσταλ και για τα κοστούμια του έργου που δεν πρέπει να παραπέμπουν στα συμβατικά ψευτοαρχαΐζοντα κλασικιστικά πρότυπα:

> Τα κοστούμια αποφεύγουν επίσης κάθε στοιχείο ψεύτικης αρχαιοπρέπειας, κάθε εθνογραφική τάση. Η Ηλέκτρα φοράει ένα φτωχό άθλιο ρούχο, που της πέφτει πολύ κοντό. Τα πόδια της και τα χέρια της είναι γυμνά. Για τα ρούχα των υπηρετριών δεν χρειάζεται καμία υπόδειξη πέρα από ότι είναι χιλιοφορεμένα, φθαρμένα. Εδώ δεν πρόκειται για τη χορωδία κάποιας όπερας.

Όπως προκύπτει από τα επιστολικά τεκμήρια και τις «Σκηνικές οδηγίες για την Ηλέκτρα» η ανάπλαση της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Χόφμανσταλ ανταποκρινόταν στο πνεύμα της νέας αισθητικής του μοντερνισμού και κατ΄ επέκταση της ανακάλυψης της «βάρβαρης αρχαιότητας» που είχε τις ρίζες της στο κομβικό κείμενο *Η γένεση της τραγωδίας* (1872) του Νίτσε,[32] καθώς εκεί διατυπώθηκαν θεμελιακές απόψεις για τη μοντέρνα πρόσληψη της αρχαιότητας, για την τραγική «έκσταση» και τον αρχέγονο κόσμο της φρίκης του «Διονυσιακού»˙ αναφορές που απαντά κανείς στην αλληλογραφία της περιόδου αυτής αλλά και στην έκδοση των *Αναμνήσεων* του Στράους.[33] Στο πλαίσιο μιας ψυχολογικής σκιαγράφησης των χαρακτήρων, η μοντέρνα βιεννέζικη εκδοχή της *Ηλέκτρας* συνδέθηκε αναπόφευκτα και με την ψυχανάλυση και τις μελέτες του Φρόυντ, καθώς αρκετοί μελετητές[34] της νέας δραματουργίας του έργου, διαπίστωσαν μια συνάφεια με τις θεωρητικές θέσεις για τις *Μελέτες της υστερίας* (*Studien über Hysterie*), που δημοσίευσε ο Φρόυντ από κοινού με

ανωτερότητα των καλλιτεχνικών έργων του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, προτρέποντας τους καλλιτέχνες της εποχής του να τα μιμηθούν (πρβλ. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/tmp/pdf/winckelmann1756.pdf). Η σημαντική προσφορά του έγκειται στην καθιέρωση εννοιών για την τεχνοτροπία, το ύφος και τη σημασία της καλλιτεχνικής εξέλιξης και στη συστηματοποίηση μιας ευρύτερης ταξινομητικής ιεράρχησης για την Ιστορία της Αρχαιοελληνικής Τέχνης. Πρβλ. περαιτέρω: http://www.arthistoricum.net/themen/themenportale/geschichte-der-kunstgeschichte/quellen-zur-geschichte-der-kunstgeschichte-digital/johann-joachim-winckelmann-1717-1768/.

[29] Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, στο Willi Schuh (επιμ.), Ζυρίχη [3]1981, σελ. 230.

[30] Günther Schnitzler, «Ästhetische Konzepte in den "Griechen-Opern" von Hofmannsthal und Strauss» στο *Richard Strauss: der griechische Germane*, ό.π., σελ. 31.

[31] Hugo von Hofmannsthal, *Szenische Vorschriften zu ›Elektra‹, στο: Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke, Dramen II,* Bernd Schoeller/Rudolf Hirsch (επιμ.), Φρανκφούρτη 1979, σελ. 240-242. Παράθεμα από την ελληνική μετάφραση της Κοραλίας Σωτηριάδου στο: Νίκος Καραναστάσης (επιμ.), *Ηλέκτρα*, έκδ. Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2007, σελ. 58-59.

[32] Michael Walter, «Elektra - germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion», στο *Richard Strauss: der griechische Germane*, ό.π., σελ. 52.

[33] Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, ό.π., σελ. 224.

[34] Michael Walter, «Strauss und Hofmannstahl» στο *Richard Strauss und seine Zeit*, ό.π., σελ. 227-230.

τον γιατρό Γιόζεφ Μπρόυερ (1842-1925) το 1895˙ η συνολική στάση της ηρωίδας, η νευρωτική προσήλωσή της στον πατέρα, ερμηνεύτηκαν ως εκφάνσεις της σύγχρονης ψυχοπαθολογίας και απασχόλησαν αρκετούς μελετητές. Ειδικότερα, ο Heinz Politzer (1910-1978)[35] χαιρέτησε με ενθουσιασμό την ανάπλαση της τραγωδίας του Σοφοκλή από τον Χόφμανσταλ, όπως διαφαίνεται ήδη από τον τίτλο της μελέτης του «Η *Ηλέκτρα* του Χούγκο φον Χόφμανσταλ. Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της ψυχοπαθολογίας», υπογραμμίζοντας το λογοτεχνικό μεγαλείο της διασκευής του Χόφμανσταλ, που μας αποκαλύπτει τον «συμπλεγματικό πυρήνα των γυναικείων νευρώσεων και ψυχώσεων».[36]

Πέρα από τις εξειδικευμένες ψυχαναλυτικές εστιάσεις στη μοντέρνα δραματουργία της *Ηλέκτρας*, δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε επιπλέον και τα ουσιαστικά τεκμήρια της εποχής που δεν μας αφήνουν πολλά περιθώρια ερμηνειών. Ο ίδιος ο Χόφμανσταλ ανέφερε σε μια επιστολή του το 1908 ότι γνώριζε τις μελέτες του Φρόυντ, εκφράστηκε όμως υποτιμητικά, θεωρώντας τον «μια απόλυτη μετριότητα, γεμάτη στενόμυαλη, επαρχιώτικη αυτοπεποίθηση».[37] Εκτός τούτων, ο μοντερνισμός στην εκδοχή της σοφόκλειας τραγωδίας δεν ήταν μόνο συνδεδεμένος με τις σύγχρονες αισθητικές και υφολογικές τάσεις, αλλά δέχτηκε ακόμη τις απτές επιδράσεις από το δίτομο έργο του Έρβιν Ρόντε, *Ψυχή. Η λατρεία των ψυχών και οι αντιλήψεις περί αθανασίας στους αρχαίους Έλληνες*,[38] τις οποίες δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε, καθώς η προσέγγιση μιας άλλης πλευράς της αρχαιότητας επιχειρήθηκε μέσα από τη «λατρεία των ψυχών», την «απόδοση τιμών στους νεκρούς», την εκδίκηση, την ανταπόδοση του φόνου και την τελική κάθαρση˙[39] στοιχεία που διακρίνονται και στο κείμενο του Χόφμανσταλ «Συζήτηση γύρω από ποιήματα» του 1904, όπου ο συγγραφέας αναπτύσσει σαφείς αναφορές και διακειμενικές σχέσεις προς το κείμενο του Έρβιν Ρόντε, προσπαθώντας να κατανοήσει τις σκοτεινές πτυχές, τα «πιο κρυφά φαράγγια της ψυχής» της Ηλέκτρας, την αδυσώπητη εκδικητική στάση και την αυτοθυσία της. Με δεδομένες αυτές τις αλληλεπιδράσεις και τις σαφείς επιρροές από τις μελέτες ψυχανάλυσης του Φρόυντ, τα μοντέρνα λογοτεχνικά και μουσικοδραματουργικά ιδιώματα της *Ηλέκτρας* δεν ανέτρεψαν τις αξίες και το μεγαλείο της τραγωδίας του Σοφοκλή, αλλά το αναβίωσαν και το ανέδειξαν μέσα από την οπτική της εποχής τους, που ήταν απαλλαγμένη από τις κλασικίζουσες αντιγραφές των πρωτότυπων καλλιτεχνικών μορφών της.

Ειδικά η κατά τον Στράους «ψυχική πολυφωνία» και «νευρωτική αντίστιξη»[40] της *Ηλέκτρας*, αποτυπώνεται στο πλαίσιο μιας εποπτικής και συνεκτικής σχεδίασης. Παρά

[35] Heinz Politzer, «Hugo von Hofmannsthals 'Elektra'. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47.1 Φεβρουάριος 1973.

[36] Lorna Martens, «The Theme of the Repressed Memory in Hofmannsthal's Elektra», *The German Quarterly*, τόμ. 60, αρ. 1, 1987, σελ. 38-51, American Association of Teachers of German, http://www.jstor.org/stable/4071.

[37] Hartmut Reinhardt, *Ηλέκτρα*, ΟΜΜΑ ό.π., σελ. 63.

[38] Erwin Rohde (Έρβιν Ρόντε, 1845-1898), Γερμανός κλασικός φιλόλογος. Διετέλεσε καθηγητής πανεπιστημίου σε πολλές πόλεις της Γερμανίας, όπως το Κίελο, η Ιένα, το Τίμπιγκεν, η Λειψία και η Χαϊδελβέργη. Ασχολήθηκε με τις νεότερες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, αλλά ιδιαίτερα με την αρχαιοελληνική γραμματολογία και λεξικογραφία. Έργο του: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen,* Mohr, Freiburg im Breisgau 1890–1894, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rohde_psyche_1894?p=203.

[39] *Ηλέκτρα*, ΟΜΜΑ, Αθήνα 2007, ό.π., σελ. 64.

[40] Willi Schuh (επιμ.), *Strauss-Hofmannstahl Briefwechsel*, (Αλληλογραφία Στράους-Χόφμανσταλ, Μάρτιος 1906-Δεκέμβριος 1907).

το γεγονός ότι η μουσική υιοθετεί μια δομική σύλληψη με συμμετρικές αναλογίες ως προς την υφή και την κλειστή διάρθρωση των σκηνών, δεν εντοπίζονται συμβατικές μορφολογικές δομές (άριες, ensemble, κ.ά.). Ο Στράους θέλησε να διαμορφώσει την *Ηλέκτρα* με μοναδική ευκρίνεια και σαφή εποπτική μορφή, προβλέποντας για καθεμία από τις σκηνές του έργου μια κλειστή μουσική εξέλιξη, με διαρκώς αυξανόμενη ένταση που λειτουργεί συγχρόνως και ως μέρος της «συμφωνικής όπερας».[41] Ως προς την ιδιαιτερότητα της εποπτικής και πυκνής διάρθρωσης αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη εισαγωγική ενότητα του μονόπρακτου αποτελεί ένα μοναδικό δείγμα της ομοιογένειας μέσα στη συνθετότητα των νέων μέσων, στοιχείο που επισημάνθηκε από τον Σαίνμπεργκ και τον Αντόρνο. Η είσοδος της Ηλέκτρας, κατά τον Σαίνμπεργκ,[42] προσφέρει συμπυκνωμένα το μοτιβικό «σύνολο» του δράματος της *Ηλέκτρας* και γίνεται εξαρχής αντιληπτό ότι το έργο τέχνης λειτουργεί όπως κάθε ολοκληρωμένος οργανισμός. Η ομοιογένεια στο «όλον» επιτρέπει στο έργο τέχνης να αποκαλύψει σε κάθε λεπτομέρεια τη γνήσια και αληθινή οντότητά του. Αντίστοιχα πάλι, ο Αντόρνο,[43] ο οποίος θεωρούσε την ορχηστρική εισαγωγή όπερας περιττή, διέκρινε την ευρηματική πυκνότητα της εισαγωγικής ενότητας, ανακηρύσσοντας τον Στράους μοναδικό δεξιοτέχνη «των πρώτων 250 μέτρων».

Η τοξοειδής ολοκλήρωση του συνολικής μουσικοδραματουργικής διάρθρωσης, ο σχεδιασμός των επιμέρους ενοτήτων που κινείται σταθερά σε μία δραματική κορύφωση, αναδεικνύουν τη ψυχολογική σκιαγράφηση των χαρακτήρων μέσα από ένα πυκνό και συνεκτικό πλέγμα σκηνών και αντίστοιχων μοτίβων. Συγκεκριμένα, η μουσική της *Ηλέκτρας* αναπτύσσεται βάσει μιας συμμετρικής διάταξης σκηνών και μερών και πλαισιώνεται από ένα εντυπωσιακά διευρυμένο ορχηστρικό ηχόχρωμα, το οποίο σχολιάζει τη δράση, προδικάζει τις εξελίξεις με εκτενή ορχηστρικά μέρη, όπου ο Στράους παραθέτει τα πενήντα περίπου μοτίβα της όπερας εν είδει ανάπτυξης. Τα διάφορα μοτίβα –ολοκληρωμένα ή κατακερματισμένα, μέσα από τις μεταπλάσεις τους και τις διασυνδέσεις τους και τη μοτιβική διαστρωμάτωση– είναι άμεσα συνυφασμένα με τις ψυχολογικές καταστάσεις[44] και τις συγκινησιακές αλυσιδωτές διακυμάνσεις των τριών γυναικείων χαρακτήρων με τον ανάλογο τονικό χαρακτηρισμό τους (Ηλέκτρα, Χρυσόθεμις, Κλυταιμνήστρα). Ο Στράους χειρίζεται τα μοτίβα, άλλοτε αναλύοντας ή επεξηγώντας το δραματικό κείμενο, και άλλοτε υπερβαίνοντας τις λέξεις, το ίδιο το δραματικό κείμενο του Χόφμανσταλ, αναθέτοντας στην ασυνήθιστα διευρυμένη ορχήστρα να οδηγήσει την όλη εξέλιξη του δράματος σε μια συγκινησιακή κορύφωση, όπως στην αποθέωση της σκηνής της αναγνώρισης, όπου τα δύο αδέλφια αναγνωρίζονται και πάλι υπό τη συνοδεία ενός «τρυφερά δονούμενου ορχηστρικού κομματιού».[45]

Πρωτοτυπία χαρακτηρίζει και την επεξεργασία των μοτίβων στην *Ηλέκτρα,* τα οποία είναι κατά κύριο λόγο στατικά, σχεδόν αναλλοίωτα, επαναλαμβανόμενα, όπως

[41] Reinhold Schlötterer, «Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei *Elektra* von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss», στο *Richard Strauss und das Musiktheater,* ό.π., σελ. 30-31.

[42] Arnold Schönberg, «Das Verhältnis zum Text», στο *Stil und Gedanke*, Fischer Verlag, Φρανκφούρτη 1976, σελ. 3-6.

[43] Theodor W. Adorno, «Richard Strauss» στο *Gesammelte Schriften,* τόμ. XVI, Φρανκφούρτη 1978, σελ. 565-606, σελ. 590.

[44] Lawrence Kramer, «Fin-de-siècle Fantasies:"Elektra", Degeneration and Sexual Science», *Cambridge Opera Journal*, τόμ. 5, αρ. 2, Ιούλιος 1993, σελ. 141-165, Cambridge University Press, http://www.jstor.org/stable/823800.

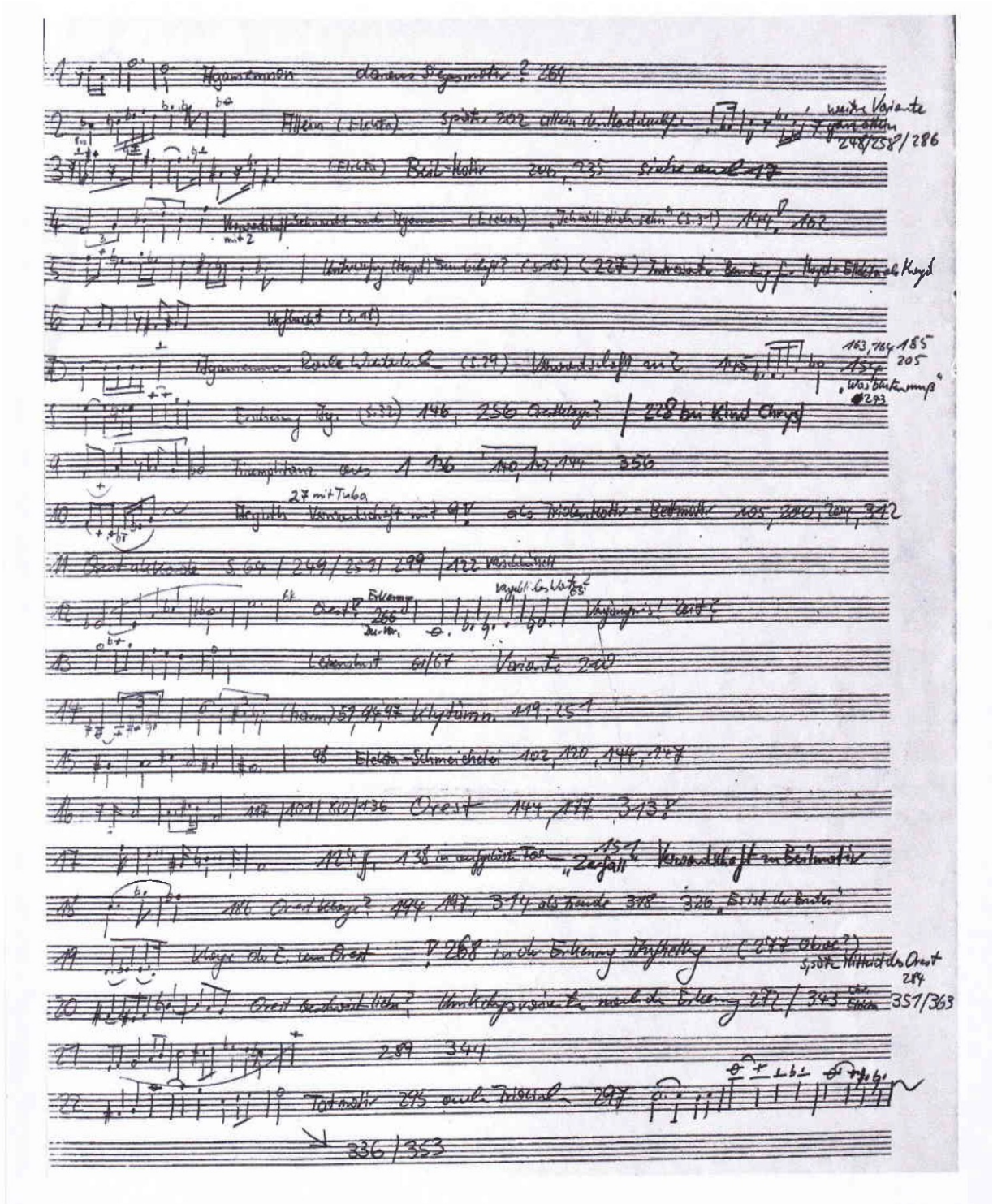
[45] Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel,* σελ. 36.

αυτά που συνθέτουν την παρουσίαση του δολοφονημένου Αγαμέμνονα, τα οποία δεν υφίστανται καμία ανάπτυξη εξαιτίας του μουσικού συμβολισμού που υποβάλλει ο νεκρός. Επίσης, τα μοτίβα του Αγαμέμνονα είναι λιτά σχεδιασμένα και αναγνωρίζονται χωρίς δυσκολία, διευκολύνοντας τη διασύνδεσή τους με τα υπόλοιπα μοτίβα της όπερας (συγχορδιακή διαστρωμάτωση, διαμερισμός συγχορδιών, επαναλήψεις ήχων) και κατ΄ επέκταση τη σκιαγράφηση των δραματικών χαρακτήρων. Το πνεύμα του νεκρού Αγαμέμνονα διαπερνά και μοτιβικά ολόκληρη την όπερα, καθώς το εναρκτήριο μοτίβο που συμβολίζει τον νεκρό πατέρα μετατρέπεται σε κινητήρια δύναμη που ως φορέας δραματικής ανάπτυξης διεισδύει εμφατικά στον μοτιβικό ιστό της *Ηλέκτρας* και ωθεί δεσμευτικά τα δραματικά πρόσωπα. Αντίθετα προς τους μουσικοδραματικούς κανόνες του Βάγκνερ, η λιτή ανάπτυξη των μοτίβων, ή ακόμη και η έλλειψη κάθε ανάπτυξής τους, αποβαίνει στην *Ηλέκτρα* κατεξοχήν μέσο δραματικής έκφρασης.

Εν τούτοις, αξίζει να σημειωθεί ότι τα μοτίβα που απεικονίζουν τον εσωτερικό διχασμό, τον ψυχικό σπαραγμό της Ηλέκτρας, δεν αποκτούν σχεδόν ποτέ ιδιαίτερη ανάπτυξη, αλλά παρουσιάζονται σχεδόν παραθετικά, δίχως εσωτερική συνοχή, διαχωρισμένα μόνο με παύσεις. Η μοτιβική σχεδίαση της Ηλέκτρας ταυτίζεται με το κείμενο και τα σχόλια του Χόφμανσταλ που διευκρίνισε για την Ηλέκτρα, ότι «το άτομο αποσυντίθεται με εμπειρικό τρόπο, αφού το ίδιο το περιεχόμενο της ζωής του το δυναμιτίζει εκ τον ένδον».[46] Ανάλογα, το δραματουργικό μοτίβο της εκδίκησης, της μοναδικής επιθυμίας της Ηλέκτρας και κατ΄ επέκταση η εσωτερική αποσύνθεσή της μετουσιώνεται μουσικά με την απουσία μιας μοτιβικής ταυτότητας για την κεντρική ηρωίδα. Ο Στράους δεν της αφιερώνει κανένα αυτόνομο μοτιβικό ιστό, αλλά την παρουσιάζει εμφατικά μέσα από τον πατέρα της, μέσα από το μοτίβο του Αγαμέμνονα, ή μέσα από τους μοτιβικούς συσχετισμούς με τους ρόλους της Χρυσοθέμιδος και της Κλυταιμνήστρας.

Ενστερνιζόμενος τις πρωτοποριακές ιδέες της εποχής του, ο Στράους αποτύπωσε στην *Ηλέκτρα* το πνεύμα του μοντερνισμού του πρώιμου 20ού αιώνα. Οπωσδήποτε, οι μουσικοδραματουργικοί νεωτερισμοί της όπερας απορρέουν και από το δραματικό κείμενο του Χόφμανσταλ, ο οποίος, ως έμπειρος γνώστης των σύγχρονων διακαλλιτεχνικών δημιουργικών δράσεων, φρόντισε να διαφυλάξει τον Στράους από τις συμβατικές οπερικές παραδόσεις του παρελθόντος, προτρέποντάς τον να στραφεί προς την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής του και να αξιοποιήσει τις καινοτόμες δραματουργικές λύσεις του μοντερνισμού.

[46] Michael Walter, «Elektra - germanisches Fortissimo und ästhetische Konstruktion», στο *Richard Strauss: der griechische Germane*, ό.π., σελ. 58-59.



Ρίχαρντ Στράους: Χειρόγραφα σχεδιάσματα των μοτίβων της Ηλέκτρας

Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και αρχαιοελληνικές αλληλεπιδράσεις στην όπερα *Αριάδνη στην Νάξο* του Ρίχαρντ Στράους

Σταματία Γεροθανάση

Το θέμα της εργασίας αφορά στις πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και τις αρχαιοελληνικές αλληλεπιδράσεις στη μονόπρακτη όπερα *Αριάδνη στην Νάξο* του συνθέτη Richard Strauss και του λιμπρετίστα Hugo von Hofmannstahl. Αρχικά ο Στράους και ο Χόφμανσταλ συνεργάστηκαν επιλέγοντας θέμα βασισμένο στην αρχαία ελληνική τραγωδία για την όπερα *Ηλέκτρα*.[1] Ακολούθησαν οι δύο εκδοχές της όπερας *Αριάδνη στην Νάξο*, που βασίζονται στον αρχαίο μύθο της εγκαταλειμμένης Αριάδνης στο νησί της Νάξου και στο έργο του Μολιέρου *Le Bourgeois gentilhomme*.

Η πλοκή του έργου του Μολιέρου

Le Bourgeois gentilhomme: *comédie-ballet* σε πέντε πράξεις, με μουσική του Ζαν-Μπατίστ Λουλλύ· πρεμιέρα: 14 Οκτωβρίου 1670, στην αυλή του Λουδοβίκου του ΙΔ΄ στο Château de Chambord στις Βερσαλλίες.

Η δράση λαμβάνει χώρα στο σπίτι του κ. Jourdain στο Παρίσι, ενός μεσήλικα bourgeois, του οποίου στόχος είναι να γίνει αποδεκτός ως αριστοκράτης. Για το σκοπό αυτό ντύνεται ως αριστοκράτης, μαθαίνει ξιφασκία, μουσική, χορό, φιλοσοφία. Η γυναίκα του, η οποία διαθέτει την ευφυΐα ώστε να καταλάβει ότι ο άντρας της γελοιοποιείται, του ζητάει να συμμορφωθεί με την ταξική του ταυτότητα. Τη βλακεία του κύριου χαρακτήρα εκμεταλλεύεται ένας προικοθήρας ευγενής, τον οποίο ο Jourdain προορίζει για την κόρη του, η οποία όμως είναι ερωτευμένη με έναν απλό αστό, τον Cléonte. Ο Jourdain δεν αποδέχεται τον Cléonte, ο οποίος για το λόγο αυτό μεταμφιέζεται σε τούρκο σουλτάνο και ζητά το χέρι της κόρης του. Ο Jourdain, χαρούμενος που η κόρη του παντρεύεται σουλτάνο, συμφωνεί με το γάμο και το έργο ολοκληρώνεται με την τουρκική τελετή.

Ο αρχαίος μύθος της Αριάδνης στην Νάξο

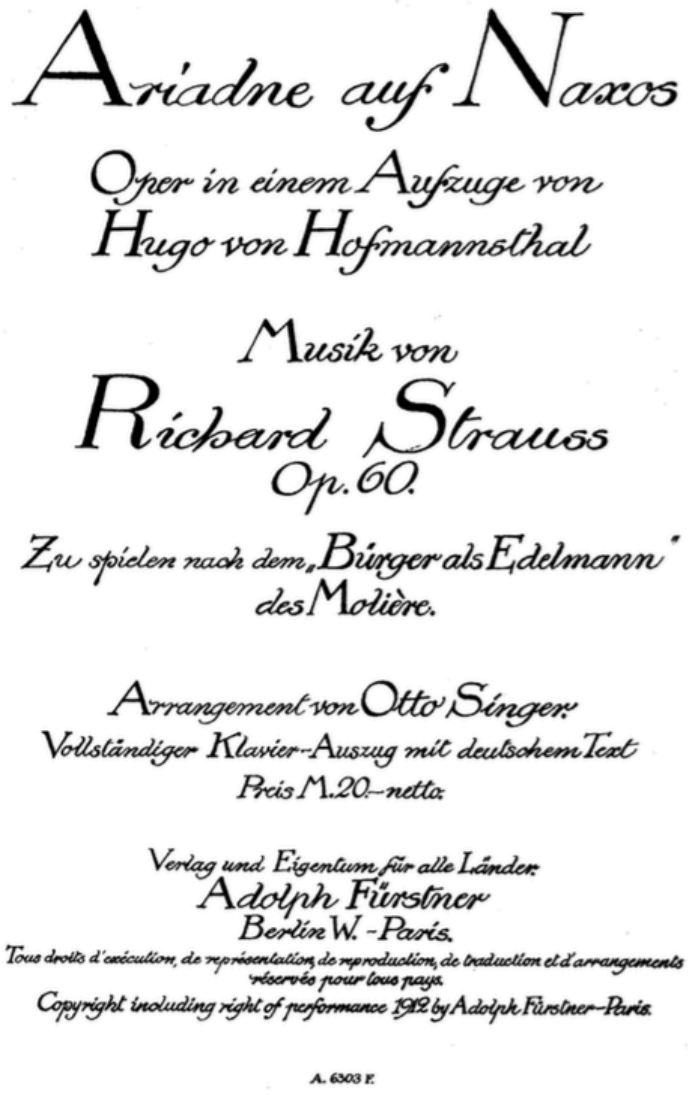
Ο Θησέας, μετά την εξόντωση του Μινώταυρου με τη βοήθεια της Αριάδνης, κόρης του Μίνωα, απέπλευσε από την Κρήτη με προορισμό την Αθήνα, παίρνοντας μαζί του την όμορφη πριγκίπισσα. Θαλασσοταραχή τούς υποχρέωσε ν' αγκυροβολήσουν στην Νάξο για να ξεκουραστούν. Ο Θησέας με τους συντρόφους του παρέμειναν στο πλοίο κι αποκοιμήθηκαν, ενώ η Αριάδνη, ταλαιπωρημένη, έγειρε στην αμμουδιά και την πήρε ο ύπνος. Τότε ο Διόνυσος, που είχε δει την Αριάδνη και την ερωτεύθηκε, επισκέφθηκε τον Θησέα στον ύπνο του και του είπε να φύγει χωρίς αυτήν. Εκείνος αντέδρασε, αλλά ο θεός επέμεινε, δηλώνοντας την υπεροχή του λόγω της θεϊκής του ιδιότητας.

[1] Αξίζει να αναφερθεί ότι το 1903 ο Max Reinhardt ανέβασε στο Kleines Theater του Βερολίνου σε πρώτη παγκόσμια παρουσίαση την *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ. Η επιτυχία του έργου φαίνεται να εδραίωσε το ενδιαφέρον του Χόφμανσταλ για τη δραματουργία παλαιότερων εποχών και ιδιαίτερα της αρχαίας τραγωδίας.

Φοβούμενος τις συνέπειες της τιμωρίας του θεού, ο Θησέας υποχρεώθηκε να φύγει. Στη συνέχεια ο Διόνυσος πήγε κοντά στην Αριάδνη. Εκείνη μόλις ξύπνησε τον είδε να στέκεται δίπλα της και να της λέει λόγια τρυφερά. Τον ρώτησε αμέσως για τον Θησέα, αλλά εκείνος της απάντησε ότι είχε φύγει. Θυμωμένη με τον Θησέα, η Αριάδνη δέχθηκε την πρόταση του Διονύσου και έφυγαν μαζί για τον Όλυμπο.

Αξίζει να αναφερθεί ότι, σε ορισμένες εκδοχές του αρχαίου μύθου, η Αριάδνη αυτοκτονεί.

Ο μύθος ενέπνευσε πολλούς συνθέτες, όπως τους Monteverdi (1608), Cambert (1674), Conradi (1691), Kusser (1692), Marais (1696), Porpora (1714), Leo (1721), Keiser (1722), Feo (1728), Händel (1734), Ristori (1736), Orlandini (1739), Sarti (1756), Galuppi (1763), G. Benda (1775), Anfossi (1781), Klein (1825), Massenet (1906) και Tovey (1929).


Ariadne auf Naxos

Oper in einem Aufzuge von
Hugo von Hofmannsthal

Musik von
Richard Strauss
Op. 60.

Zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann"
des Molière.

Arrangement von Otto Singer.
Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem Text
Preis M. 20.– netto.

Verlag und Eigentum für alle Länder.
Adolph Fürstner
Berlin W. – Paris.

Tous droits d'exécution, de représentation, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays.
Copyright including right of performance 1912 by Adolph Fürstner – Paris.

A. 6303 F.

Εικόνα 1: *Ariadne auf Naxos*, Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannstal, Musik von Richard Strauss, Op. 60. Zu spielen nach dem *Bürger als Edelmann* des Molière. Verlag Adolph Fürstner, Berlin W. – Paris, Klavierauszug von Otto Singer

Ο αρχαίος μύθος της Αριάδνης στην Νάξο. Χόφμανσταλ και Στράους

Μετά την επιτυχία του *Ιππότη με το ρόδο*, ο Χόφμανσταλ επεξεργάζεται την ιδέα μίας όπερας ροκοκό. Στην αντίληψή του υποπίπτει το βιβλίο του γάλλου συγγραφέα Φιλίπ Μοννιέ, στο οποίο περιγράφεται η ζωή στη Βενετία της εποχής των Γκολντόνι, Γκότσι και Καζανόβα. Κεντρικό θέμα, όμως, της όπερας θα αποτελούσε ο μύθος της Αριάδνης. Ενδεχομένως η ιδέα μίας όπερας βασισμένης στο συγκεκριμένο μύθο να οφείλεται και στη δημοσιότητα που απολάμβανε εκείνη την εποχή ο Μινωικός Πολιτισμός εξαιτίας των ανασκαφών του Sir Arthur Evans στην Κρήτη. Ο Χόφμανσταλ πρότεινε στον Στράους τη δημιουργία ενός τριαντάλεπτου divertissement για ορχήστρα δωματίου με τίτλο *Αριάδνη στην Νάξο*. Σύμφωνα με την αλληλογραφία τους (20 Μαρτίου 1911), η πλοκή της όπερας θα αφορούσε σε μια μείξη στοιχείων της όπερας seria και της όπερας buffa: συνύπαρξη μυθολογικών και ηρωικών χαρακτήρων, ντυμένων με κοστούμια του 18ου αιώνα, με ήρωες της commedia-dell'arte όπως ο Αρλεκίνος και ο Σκαραμούς, οι οποίοι θα έδιναν ένα κωμικό στοιχείο που θα αναμειγνυόταν με το ηρωικό.

Έπειτα από λίγους μήνες ο Χόφμανσταλ βρήκε την κωμωδία που θα χρησιμοποιούσε ως πλαίσιο για την *Αριάδνη*, δηλαδή το έργο του Μολιέρου *Le Bourgeois gentilhomme*.[2] Ο Χόφμανσταλ, βασιζόμενος σε μια γερμανική μετάφραση του 18ου αιώνα, κάνει περικοπές στα πρόσωπα της πλοκής και εστιάζει σε δύο βασικά δραματουργικά θέματα του έργου: τη ματαιοδοξία του κύριου χαρακτήρα να υπερβεί την κοινωνική του τάξη με κάθε αντίτιμο και τον ανομολόγητο έρωτά του για την Dorimene, χήρα αριστοκρατικής καταγωγής.

Η τριαντάλεπτη όπερα θα αποτελούσε ένα ποστλούδιο της γερμανικής εκδοχής του έργου του Μολιέρου από τον Χόφμανσταλ (*Der Bürger als Edelmann*) με επιπρόσθετα μουσικά μέρη από τον Στράους. Για να εξασφαλιστεί η σύνδεση μεταξύ επεξεργασμένης κωμωδίας και όπερας θα γραφόταν μία μεταβατική σκηνή σε πρόζα που θα οδηγούσε στο ιδιόμορφο θέαμα που προσφέρει στους καλεσμένους του ο κ. Jourdain και ο οποίος τελευταία στιγμή αποφασίζει ότι θα συνδυάσει την όπερα buffa και seria. Αρχικά ο Στράους δεν ενθουσιάστηκε με την ιδέα. Παρ' όλα αυτά, το 1911 έστειλε στον Χόφμανσταλ ένα πρώτο πλάνο των μουσικών μερών. Ενώ η όπερα προοριζόταν για ένα τριαντάλεπτο ιντερμέτζο, κατέληξε να αποτελεί μονόπρακτη όπερα με διάρκεια μιάμισης ώρας.

Τον περίεργο συνδυασμό όπερας και θεατρικού έργου αφιέρωσαν συνθέτης και λιμπρετίστας στον σκηνοθέτη Max Reinhardt ως δείγμα ευγνωμοσύνης για την σκηνοθεσία της πρεμιέρας της όπερας *Ιππότης με το ρόδο* στη Δρέσδη το 1909. Στο μέρος της κωμωδίας θα συμμετείχαν ηθοποιοί από την καλλιτεχνική ομάδα του γνωστού σκηνοθέτη.[3]

[2] «Ο Χόφμανσταλ είδε τον *Αρχοντοχωριάτη* του Μολιέρου στο Παρίσι και διέκρινε ότι το έργο ευνοούσε "ένα εμβόλιμο ντιβερτιμέντο στη φόρμα της όπερας". Οι πέντε πράξεις θα συμπτύσσονταν σε δύο και η δυσερμήνευτη "τουρκική σκηνή" θα παραχωρούσε τη θέση της στο "ντιβερτιμέντο της Αριάδνης (…) που θα παιζόταν μετά το δείπνο, ενώπιον του κ. Ζουρνταίν, του κόμη και της υποτιθέμενης μαρκησίας, διακοπτόμενο σε μερικά σημεία από τις σύντομες παρατηρήσεις των θεατών"». Παράθεση από Didier van Moere, «*Η Αριάδνη στη Νάξο*. Παράδοση και νεωτερισμός στον 20ό αιώνα», μτφρ. Νίκος Μπακουνάκης, στο: *Αριάδνη στη Νάξο*, Έκδοση του Ο.Μ.Μ.Α. σε συνεργασία με το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Μάρτιος 1994, σ. 13.

[3] Το δραματικό έργο του Χόφμανσταλ είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον σημαντικό σκηνοθέτη Max Reinhardt, χάριν του οποίου ο Χόφμανσταλ έγραψε έργα ειδικά για το καλλιτεχνικό δυναμικό που δούλευε γύρω από και για αυτόν. Οι συνεργασίες λιμπρετίστα και σκηνοθέτη ήταν πολλές πριν την πρώτη εκδοχή της *Αριάδνης* και δείχνουν πόσο εξοικειωμένος ήταν ο Ράινχαρντ με τις προθέσεις και την καλλιτεχνική σύλληψη του Χόφμανσταλ. Επιπλέον, οι αναζητήσεις του Ράινχαρντ γύρω από θέματα που αφορούν τον θεατρικό χώρο επηρέασαν τις δραματουργικές αναζητήσεις του Χόφμανσταλ.

Η πρώτη αυτή εκδοχή, συνδυασμός όπερας, θεατρικού έργου και μπαλέτου, ολοκληρώθηκε το 1912 και κατέληξε να έχει συνολική διάρκεια έξι ώρες. Η πρεμιέρα του έργου παρουσιάστηκε στο Hoftheater της Στουτγάρδης στις 25 Οκτωβρίου 1912, σε σκηνοθεσία του Ράινχαρντ και διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη, αποτελώντας όμως ένα φιάσκο.

Ακολούθησε η δεύτερη εκδοχή της όπερας, στην οποία το θεατρικό έργο του Μολιέρου επρόκειτο να αντικατασταθεί από έναν οπερατικό πρόλογο.

Η μουσική επένδυση μίας εξ ολοκλήρου νέας μετάφρασης της κωμωδίας του Μολιέρου παρουσιάστηκε το 1918 στο Deutsches Theater στο Βερολίνο, σε σκηνοθεσία πάλι από τον Ράινχαρντ. Το ίδιο έργο μετατράπηκε επίσης σε ορχηστρική σουίτα και παρουσιάστηκε το 1920 στη Βιέννη.


Personen des Schauspieles
Der Bürger als Edelmann

Herr Jourdain, ein Bürger
Seine Frau
Dorimene, eine Marquise
Dorantes, ein Graf
Nikoline, Magd in Jourdains Haus
Ein Musiklehrer
Ein junger Komponist, dessen Schüler
Ein Tanzmeister
Ein Fechtmeister
Ein Magister der Philosophie
Drei Sängerinnen
Ein Schneider
Sein erster Gesell
Vier andere von seinen Gesellen
Vier Köche
Ein Küchenjunge
Der erste Lakai
Der zweite Lakai
Ein kleiner Lakai

Zu Paris, im Hause des Herrn Jourdain.

A. 6303 F

Εικόνα 2: Χαρακτήρες του θεατρικού έργου *Der Bürger als Edelmann*

Der Bürger als Edelmann

Η παρτιτούρα διαρθρώνεται σε μουσικά νούμερα, τα οποία αποτελούν οπερατικές μορφές που εκτελούνται από τραγουδιστές, όπως π.χ. η Ariette (αρ. 3) ή το Duett (αρ. 5), τραγούδια που εκτελούνται από ηθοποιούς, όπως το κουπλέ του κ. Jourdain (αρ. 4), ορχηστρική χορευτική μουσική, όπως π.χ. το Menuett (αρ. 6), με παράλληλη εκφορά του κειμένου από τους ηθοποιούς (οι οποίοι ενίοτε τραγουδούν), αλλά και ορχηστρική μουσική που επενδύει μουσικά τη δράση επί σκηνής (αρ. 7: σκηνή του δασκάλου ξιφασκίας). Μεταξύ των μουσικών μερών παρεμβάλλονται διάλογοι του επεξεργασμένου θεατρικού έργου του Μολιέρου από τον Χόφμανσταλ. Η μουσική του Στράους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως "ρομαντικό μπαρόκ", ενώ χρησιμοποιούνται θέματα από την πρωτότυπη μουσική του Ζαν-Μπατίστ Λουλλύ.


Personen der Oper
Ariadne auf Naxos

Ariadne ..... Sopran
Bacchus ..... Tenor
Najade ..... Hoher Sopran
Dryade ..... Alt
Echo ..... Sopran
Zerbinetta ..... Hoher Sopran
Harlekin ..... Bariton
Scaramuccio ..... Tenor
Truffaldin ..... Bass
Brighella ..... Tenor
als Intermezzo

A. 6303. F

Εικόνα 3: Χαρακτήρες της όπερας *Ariadne auf Naxos*

Αριάδνη στην Νάξο (πρώτη εκδοχή)

Η Αριάδνη περιμένει χωρίς ελπίδα το γυρισμό του Θησέα, θρηνώντας. Την παρακολουθούν η Τσερμπινέτα και το κουαρτέτο ανδρών από χαρακτήρες της commedia-dell'arte, τους οποίους προσέλαβε ο Jourdain και τους συστήνει ο κυνικός οικονόμος του. Αντί για την έλευση του Θησέα, εμφανίζεται ο Βάκχος. Η Αριάδνη, νομίζοντας ότι είναι ο Θάνατος, τον ακολουθεί.

Η βασική αυτή διάρθρωση της πλοκής και των χαρακτήρων αποτέλεσε και τη βάση για τη δεύτερη εκδοχή της όπερας.

Ο Στράους αρχικά προόριζε την Αριάδνη για κοντράλτο, ενώ ο ρόλος που πραγματικά τον ενδιέφερε ήταν ο αντίποδας της Αριάδνης, δηλαδή η Τσερμπινέτα, η οποία ανήκε στους χαρακτήρες της commedia dell'arte. Το ρόλο αυτό προόριζε για κολορατούρα σοπράνο. Ο Χόφμανσταλ δεν ήταν σύμφωνος με την προτίμηση που έδειχνε ο Στράους στο ρόλο της Τσερμπινέτα. Προσπάθησε να εξηγήσει στον Στράους ότι κύριο δραματουργικό μοτίβο ήθελε να είναι η γυναίκα που δεν ξεχνάει (επίσης βασικό δραματουργικό μοτίβο της *Ηλέκτρας*), η γυναίκα που μπορεί να δοθεί ολοκληρωτικά σε ένα μόνο άντρα, σε αντίθεση με την Τσερμπινέτα που βιώνει τον εφήμερο έρωτα αλλάζοντας ερωτικούς συντρόφους. Ο Στράους, αρνούμενος να καταλάβει τις δραματουργικές προθέσεις του Χόφμανσταλ, οδήγησε τη συνεργασία τους σε ένα αδιέξοδο. Στην αλληλογραφία που ακολούθησε μεταξύ τους, ο Χόφμανσταλ εξέφραζε το πόσο είχε πληγωθεί, ενώ ο Στράους, σαφώς πιο αποστασιοποιημένος συναισθηματικά, του ζητούσε να λάβει υπόψη του την ενδεχόμενη αντίδραση του κοινού και των κριτικών. Σε επιστολή του Χόφμανσταλ στον Στράους τον Ιούλιο του 1911, τονίζεται η σημασία του δραματουργικού θέματος της πίστης στην όπερα. Η Αριάδνη μένει πιστή στην ανάμνηση του συντρόφου της και αρνείται να ξεχάσει. Η συνάντηση της Αριάδνης με τον Βάκχο οδηγεί σε μια μεταμόρφωση της ηρωίδας, γιατί η ηρωίδα θεωρεί τον Βάκχο ως τον Θάνατο. Παραδίδεται στον Θάνατο που τη μεταμορφώνει, αλλά δεν ξεχνάει τον εαυτό της, δεν κατρακυλάει στο επίπεδο του ασυνείδητου κτήνους. Το θέμα, λοιπόν, της όπερας, όπως αναφέρει ο Χόφμανσταλ, δεν είναι μόνο μια επιφανειακή μείξη κωμικού και τραγικού στοιχείου, «το παιχνίδι, το θέατρο μέσα στο θέατρο, τα κρινολίνα, τα κηροπήγια και ό,τι θυμίζει Χαίντελ. Με την άφιξη του Βάκχου βρισκόμαστε στην καρδιά της πιο υψηλής ποίησης και της πιο μεγάλης μουσικής: μόνο αυτοί είναι ικανοί να μεταμορφωθούν και να μη ξεχάσουν αυτό που είναι, την ταυτότητά τους».[4]

[4] D. van Moere, ό.π., σ. 15.

Το 1912 ο Χόφμανσταλ προτείνει το θεατρικό έργο του Μολιέρου να αντικατασταθεί από έναν οπερατικό πρόλογο. Ο Στράους δεν ενδιαφέρθηκε αμέσως για αυτήν την αλλαγή και μόλις το 1915 αποφάσισε να συνθέσει τον πρόλογο. Ο κύριος χαρακτήρας του έργου, ο Monsieur Jourdain, πλούσιος βιεννέζος πλέον, δεν θα εμφανιζόταν. Ο Συνθέτης θα αποτελούσε κεντρικό χαρακτήρα του προλόγου: μία συμβολική μορφή ανάμεσα στο τραγικό και στο κωμικό, που παρουσιάζει την αντίθεση όλου του παιχνιδιού. Το έργο του Μολιέρου δεν περιλαμβάνεται πλέον αυτούσιο, δηλαδή η πλοκή του δεν παρουσιάζεται επί σκηνής, παρά μόνο ένα περιστατικό, το οποίο δεν συμπεριλαμβάνεται στο πρωτότυπο θεατρικό έργο, αλλά διατηρεί τα βασικά δραματουργικά του μοτίβα.

Η δεύτερη εκδοχή του έργου, με διάρκεια περίπου δύο ώρες, αποτελείται από δύο διακριτά μέρη: τον πρόλογο, που αποτελεί μία μακρινή προσαρμογή του έργου του Μολιέρου, και την καθεαυτή όπερα, η οποία αποτελεί ουσιαστικά όπερα μέσα στην όπερα.

CHARACTERS

Characters in the Prologue

The Majordomo [Der Haushofmeister]	Speaking Role
A Music Teacher [Ein Musiklehrer]	Baritone
The Composer [Der Komponist]	Soprano
The Tenor (Bacchus) [Der Tenor]	Tenor
An Officer [Ein Offizier]	Tenor
A Dancing Master [Ein Tanzmeister]	Tenor
A Wigmaker [Ein Perückenmacher]	High Bass
A Servant [Ein Lakai]	Bass
Zerbinetta	High Soprano
Primadonna (Ariadne)	Soprano
Harlequin [Harlekin]	Baritone
Scaramuccio	Tenor
Truffaldin	Bass
Brighella	High Tenor

Characters in the Opera

Ariadne	Soprano
Bacchus	Tenor
Naiad [Najade]	High Soprano
Dryad [Dryade]	Alto
Echo	Soprano
As the Intermezzo:	
Zerbinetta	High Soprano
Harlequin [Harlekin]	Baritone
Scaramuccio	Tenor
Truffaldin	Bass
Brighella	High Tenor

Εικόνα 4: *Ariadne auf Naxos*, opera in one act with prologue by Hugo von Hofmannstal, new version, music by Richard Strauss, opus 60. Παρτιτούρα ορχήστρας, Dover Publications, NY, σ. xiii

Αριάδνη στην Νάξο (δεύτερη εκδοχή)

Ο πρόλογος βασίζεται σε ένα περιστατικό, στο οποίο ο Jourdain, έχοντας ήδη παραγγείλει την παρουσίαση μίας όπερας αλλά και μία ομάδα κωμωδών για να ψυχαγωγήσουν τους καλεσμένους του, ζητάει από τον νεαρό συνθέτη να παρουσιάσει

τόσο την όπερα όσο και την κωμωδία ταυτόχρονα, ώστε να ακολουθήσουν τα πυροτεχνήματα στις 21:00 το βράδυ, όπως και έχουν προγραμματιστεί. Ο Συνθέτης εξαγριώνεται· πρώτα προσπαθεί να τον καθησυχάσει ο δάσκαλος μουσικής, έπειτα η Τσερμπινέτα, η αρχηγός της ομάδας των καλλιτεχνών της commedia-dell'arte, και τέλος καθησυχάζει ο ίδιος τον εαυτό του, ανακαλώντας την πίστη του στη μουσική. Η παρουσίαση της όπερας ξεκινάει, ενώ η Τσερμπινέτα, μαζί με τους υπόλοιπους χαρακτήρες της commedia-dell'arte, σχολιάζει την τραγική κατάσταση της Αριάδνης, προσπαθώντας να την κάνει να ευθυμήσει. Με τον ερχομό του Βάκχου, η Αριάδνη νομίζει πως βλέπει τον άγγελο του θανάτου, δηλαδή τη σωτηρία της από την αβάσταχτη ζωή. Μαζί ανεβαίνουν στον ουρανό, ενώ η Τσερμπινέτα σχολιάζει ότι τελικά η Αριάδνη άκουσε τις συμβουλές της.

Αλλαγές από την πρώτη στη δεύτερη εκδοχή

Πέρα από την αλλαγή της βασικής μουσικής και δραματουργικής σύλληψης του έργου στο σύνολό του, οι αλλαγές μεταξύ των εκδοχών της όπερας είναι συνοπτικά οι εξής:

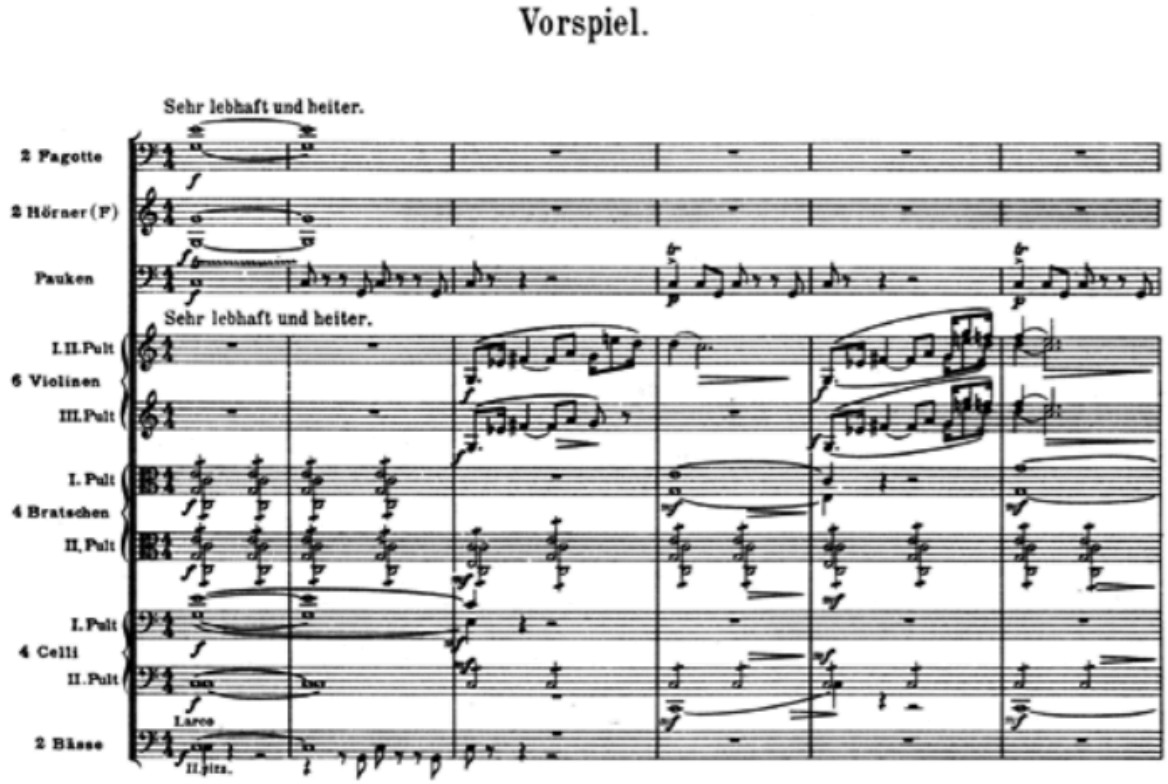
- Στην πρώτη εκδοχή ο κ. Jourdain παρεμβαίνει με σχόλια κυρίως στην αρχή της όπερας, κάτι που δεν συμβαίνει στη δεύτερη εκδοχή. Η ιδέα του θεάτρου μέσα στο θέατρο υπογραμμίζεται ιδιαίτερα στην πρώτη εκδοχή.
- Η μεγάλη άρια της Τσερμπινέτα έχει υποστεί μορφολογικές και τονικές αλλαγές.
- Μετά το μέρος της Αριάδνης "Die deiner lange harret, nimm sie dahin!" στην πρώτη εκδοχή ακολουθεί η άρια της Τσερμπινέτα "Prinzessin! Welchen Botenlohn hab ich verdient?", στην οποία παρεμβάλλονται σχόλια της Αριάδνης και των νυμφών, ενώ στην δεύτερη εκδοχή η συγκεκριμένη άρια της Τσερμπινέτα δεν εμφανίζεται.
- Στην πρώτη εκδοχή, μετά το ντουέτο Αριάδνης και Βάκχου ακολουθεί άρια της Τσερμπινέτα, ενώ, στη δεύτερη εκδοχή, μετά το μεγάλο ντουέτο Αριάδνης και Βάκχου, η όπερα ολοκληρώνεται με ένα μεγάλο ορχηστρικό ποστλούδιο. Ας σημειωθεί ότι το τέλος της δεύτερης εκδοχής επιβάλλεται από τον Χόφμανσταλ. Ο Στράους ήθελε ο Συνθέτης να εμφανίζεται οργισμένος μετά το τέλος της όπερας, με σκοπό να αποκατασταθεί μια ενότητα του έργου. Ο Χόφμανσταλ αρνήθηκε την εκδοχή του Στράους, επιμένοντας στο τέλος που επικράτησε.
- Στην πρώτη εκδοχή, μετά το κουιντέτο των χαρακτήρων της commedia-dell'arte ακολουθεί η είσοδος του υπηρέτη, που πληροφορεί τον Jourdain ότι τα πυροτεχνήματα ξεκίνησαν. Ακολουθεί μουσική που συσχετίζεται με τον χαρακτήρα του Jourdain. Αντίστοιχο μέρος δεν εμφανίζεται στη δεύτερη εκδοχή.

Και η πρεμιέρα της δεύτερης εκδοχής, το 1916 στην Hofoper της Βιέννης, δεν είχε την επιτυχία που επρόκειτο να προσλάβει το έργο τα επόμενα χρόνια. Η μουσική του Στράους χαρακτηρίστηκε εκλεκτικιστική και οι στίχοι του Χόφμανσταλ αναχρονιστικοί. Το βασικό φιλοσοφικό, ποιητικό ζήτημα, δηλαδή η αντιπαράθεση διαχρονικότητας και αλλαγής, Sein und Werden (του Είναι και του Γίγνεσθαι), ατομικότητας και κοινωνίας, δεν εκτιμήθηκε. Τα επόμενα χρόνια, όμως, η αξία του έργου αναθεωρήθηκε. Η δραματουργική σύλληψη μιας μονόπρακτης όπερας με πρόλογο εκφράζει μια γενική αναθεώρηση όσον αφορά την αξία της τέχνης στην κοινωνία των αρχών του 20ού αιώνα: αναθεώρηση, μεταξύ άλλων, και ως προς την θέση του καλλιτέχνη και της τέχνης στο πλαίσιο ενός καλλιτεχνικού μηχανισμού που καθορίζεται από το κεφάλαιο.[5]

[5] Norbert Abels, *Ohrentheater. Szenen einer Opergeschichte*, Axel Dielmann-Verlag, Frankfurt am Main 2010, σ. 458.

Η μουσική γλώσσα της *Αριάδνης*

Η μουσική γλώσσα της *Αριάδνης* (δεύτερη εκδοχή) χαρακτηρίζεται από τη μείξη ρομαντικού ύφους και νεοκλασικιστικού μοντερνισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αρχή της Εισαγωγής σε Ντο-μείζονα: η χαρακτηριστική ανοδική φιγούρα με παρεστιγμένο ρυθμό και συγκοπές, η οποία αποτελεί παράθεμα από τον *Ιππότη με το ρόδο*, χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα με την εμφάνιση των φθόγγων μι-ύφεση και φα-δίεση, η οποία συνοδεύεται από κίνηση δεκάτων-έκτων ταυτόχρονα με διαστήματα τετάρτης (σολ – ντο) στα κοντραμπάσα και στα τύμπανα. Μία καθαρά ρομαντική φιγούρα συνδυάζεται με μία μπαροκική συνοδευτική διάρθρωση.



Μουσικό παράδειγμα: Παρτιτούρα ορχήστρας, Dover Publications, NY, σ. 1

Οι χαρακτήρες της commedia-dell'arte χαρακτηρίζονται μουσικά – σε μεγάλο βαθμό – από στοιχεία νεοκλασικισμού, παρ' όλο που το ντουέτο ανάμεσα στην Τσερμπινέτα και τον Συνθέτη είναι ιδιαίτερα ρομαντικό, όπως και το μεγάλο ντουέτο, στο τέλος, μεταξύ Αριάδνης και Βάκχου, που παραπέμπει στο ρομαντικό ύφος του Βάγκνερ (με την εμφάνιση της συγχορδίας του Τριστάνου). Ιδιαίτερη εντύπωση δημιουργεί η χρήση αρμονίου στα μέρη της Αριάδνης, ως ηχοχρωματικό *μοτίβο* που χαρακτηρίζει τις αναμνήσεις της αναφορικά με τον Θησέα, αλλά και η χρήση πιάνου στα μέρη της Τσερμπινέτα και των χαρακτήρων της commedia-dell'arte. Επιπλέον, στον πρόλογο, το πιάνο αποκτά τη λειτουργία που είχε το τσέμπαλο στα recitativi secchi.

Η στροφή στο παρελθόν και η δημιουργική του ανάπλαση

Κύριο χαρακτηριστικό της *Αριάδνης*, αλλά και γενικότερα των δραματουργικών έργων του Χόφμανσταλ με τον Στράους,[6] είναι η δημιουργική ανάπλαση και διασκευή

[6] Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνεργασίες των Χόφμανσταλ και Ράινχαρντ, που ακολούθησαν την πρώτη εκδοχή της *Αριάδνης*, αφορούν σε δημιουργικές αναπλάσεις ή σε μεταφράσεις έργων του παρελθόντος.

ενός μύθου και ενός δραματικού έργου που ανήκουν στο παρελθόν, με σκοπό να το φέρουν πιο κοντά στην εποχή τους, ώστε μέσα από αυτήν την ανάπλαση να εκφραστεί η προσωπική κοσμοθεωρία τους. Ο Χόφμανσταλ διέθετε τεράστια παιδεία και θεωρούσε τον εαυτό του συνεχιστή μιας μακραίωνης παράδοσης, την οποία ήθελε να κάνει προσιτή στο κοινό της εποχής του.[7]

Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Αριάδνη στην Νάξο* γεννιέται σε μια μεταβατική εποχή: τον ύστερο ρομαντισμό διαδέχονται ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός. Ο Ludwig Wittgenstein εκδίδει το *Tractatus logico-philosophicus*, ο Karl Kraus δημοσιεύει το έργο του *Sittlichkeit und Kriminalität*, ο Arthur Schnitzler αναφέρεται στο μοραλισμό της αστικής κοινωνίας, ο Sigmund Freud μιλάει για τη δύναμη του υποσυνείδητου και τη δύναμη των ανθρώπινων ενστίκτων, ο Καντίνσκυ δημιουργεί τα πρώτα αφηρημένα έργα, ο Schönberg συνθέτει πέντε κομμάτια για πιάνο που σηματοδοτούν την αρχή του δωδεκαφθογγισμού, ενώ η πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας της άνοιξης* του Στραβίνσκυ οδηγεί σε ένα σκάνδαλο.

Στο χώρο του θεάτρου συντελούνται ουσιαστικότατες αλλαγές που αφορούν στη φύση της θεατρικής τέχνης και ερμηνείας και της θεατρικής αναπαράστασης. Βασικός στόχος είναι η υπέρβαση του νατουραλισμού. Επιπλέον, η αναζήτηση νέων, μη ρεαλιστικών τρόπων έκφρασης οδηγεί τη θεατρική πρωτοπορία των αρχών του 20ού αιώνα σε στροφή προς το παρελθόν: στο αρχαίο θέατρο, το Ελισαβετιανό θέατρο, το θέατρο του ισπανικού χρυσού αιώνα, την commedia-dell'arte, το γιαπωνέζικο θέατρο *No*. Ιδιαίτερο είναι το ενδιαφέρον του Ράινχαρντ για την commedia-dell'arte αναφορικά με την σωματική έκφραση που αυτή απαιτούσε. Το 1911, χρονιά που ο Χόφμανσταλ και ο Στράους προετοιμάζουν την πρώτη εκδοχή της *Αριάδνης*, ο Ράινχαρντ ανεβάζει στο Deutsches Theater του Βερολίνου την *Τουραντώ* του Γκότσι, στην οποία μυθικοί ήρωες της Άπω Ανατολής συνυπάρχουν με παραδοσιακές μάσκες της commedia dell'arte.[8] Ας λεχθεί ότι η πρώτη εκδοχή της *Αριάδνης* αναμειγνύει τις αξίες του μπαρόκ με το σύγχρονο θέατρο: ο Jourdain αποτελεί εκπρόσωπο των θεατών, αποκτώντας ρεαλιστική φύση: ο σύντομος μονόλογός του στο τέλος της πρώτης εκδοχής εκφράζει ένα κοινό ανθρώπινο χαρακτηριστικό, δηλαδή την ανάγκη να είναι κανείς κάτι άλλο από αυτό που είναι, την τάση μεταξύ του Είναι και του Γίγνεσθαι.

Στην *Αριάδνη* ο Χόφμανσταλ εκφράζει θέματα, τα οποία τον απασχολούν και σε άλλα έργα του:

- Η τάση ανάμεσα στο **Είναι** (*Sein*) και στο **Γίγνεσθαι** (*Werden*).
- Η άρνηση μέρους του **Εγώ** για την εξέλιξη.
- Η μεταμόρφωση μέσα από τον έρωτα.
- Η μεταμόρφωση του **Εγώ** μέσω της αναφοράς του στο **Εσύ**.

Παρακάτω, θα γίνει ενδεικτική αναφορά σε ορισμένες γλωσσικές επιλογές του Χόφμανσταλ στη δεύτερη εκδοχή, που αναδεικνύουν τα σημεία του βασικού του προβληματισμού. Οι αριθμοί των σελίδων αφορούν στην έκδοση της δεύτερης εκδοχής (Dover Publications, NY).

Στην αρχή της όπερας, η Αριάδνη αναπολεί τον σύντροφό της, Θησέα:

[7] Σύμφωνα με τον Hugo von Hofmannstahl, «Bilder, Worte, Bücher, Altäre, Landschaften: Talismane unseres Verlangens, die unsere Seele ihr erhöhtes Selbst verkleidet vorspiegeln». Παράθεση από Abels, ό.π., σ. 458.

[8] Νίκος Καραναστάσης, «Nicht ohne Reinhardt! Θεατρικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία της *Αριάδνης*», στο: *Αριάδνη στη Νάξο*, ό.π., σ. 37.

Ein Schönes war (Ariadne), σ. 101

*Ein Schönes war, hieß **Theseus-Ariadne***
Und ging im Licht und freute sich des Lebens!
Warum weiß ich davon? ich will vergessen!
Dies muß ich nur noch finden: es ist Schmach,
Zerrüttet sein, wie ich!
Man muß sich schütteln: ja, dies muß ich finden:
Das Mädchen, das ich war!
Jetzt hab ichs – Götter! daß ichs nur behalte!
Den Namen nicht – der Name ist verwachsen
Mit einem anderen Namen, ein Ding wächst
So leicht ins andere, wehe!

Στο μονόλογο, η επιλογή του Χόφμανσταλ η Αριάδνη να αρθρώνει για πρώτη φορά το όνομά της ως μία μείξη του ονόματός της με αυτό του Θησέα τονίζει τη μεταμόρφωση του Εγώ μέσω της αναφοράς του στο Εσύ. Η Αριάδνη έχει ξεχάσει το όνομά της· το όνομά της είναι πλέον ένα άλλο όνομα μέσω του έρωτα: Θησέας-Αριάδνη. Στον τρίτο στίχο, ο Χόφμανσταλ χρησιμοποιεί μία ρητορική ερώτηση, "Warum weiß ich davon?" («Πώς το γνωρίζω αυτό;»), για να τονίσει ακόμα περισσότερο την προσταγή της Αριάδνης: "ich will vergessen!" («θέλω να ξεχάσω»). Η αναζήτηση της ταυτότητας, ώστε να επέλθει η εξέλιξη και η λύτρωση, είναι απαραίτητη: "ja, dies muß ich finden: Das Mädchen, das ich war!" («ναι, αυτό πρέπει να θυμηθώ: το κορίτσι που ήμουν!»).

Στον επόμενο μονόλογό της, "Es gibt ein Reich, wo alles rein ist" («Υπάρχει ένα βασίλειο, όπου όλα είναι ξεκάθαρα»), η ηρωίδα αναφέρεται στο όραμα του ερχομού του αγγέλου του θανάτου.

Es gibt ein Reich (Ariadne), σ. 119

ARIADNE (vor sich)
Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:
Es hat auch einen Namen: Totenreich.
(Hebt sich im Sprechen vom Boden)
Hier ist nichts rein!
Hier kam alles zu allem!
(Sie zieht ihr Gewand eng um sich)
Bald aber nahet ein Bote,
Hermes heißen sie ihn.
Mit seinem Stab
Regiert er die Seelen:
Wie leichte Vögel,
Wie welke Blätter,
Treibt er sie hin.
Du schöner, stiller Gott! sieh! Ariadne wartet!

Ach, von allen wilden Schmerzen
Muß das Herz gereinigt sein,
Dann wird dein Gesicht mir nicken,
Wird dein Schritt vor meiner Höhle,
Dunkel wird auf meinen Augen,
Deine Hand auf meinem Herzen sein.
In den schönen Feierkleidern,
Die mir meine Mutter gab,
Diese Glieder werden bleiben,

Schön geschmückt und ganz allein,
Stille Höhle wird mein Grab.
Aber lautlos meine Seele
Folget ihrem neuen Herrn,
Wie ein leichtes Blatt im Winde,
Folgt hinunter, folgt so gern.
Du wirst mich befreien,
Mir selber mich geben,
Dies lastende Leben,
Du nimmst es von mir.
An dich werd ich mich ganz verlieren,
Bei dir wird Ariadne sein.

Ο μονόλογος κλείνει με την πεποίθηση: "An dich werd ich mich ganz verlieren, Bei dir wird Ariadne sein" («για σένα θα χάσω τον εαυτό μου, δίπλα σου θα γίνω ξανά η Αριάδνη»). Η χρήση του επιρρήματος *ganz*, δηλαδή «εντελώς», αντιπαρατίθεται προς το τέλος της όπερας, όταν η Αριάδνη ζητά από τον Θάνατο να μην πάει χαμένος ο πόνος της: "Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!" («Μην αφήσεις τους πόνους μου να χαθούν»).

Was hängt von mir in deinem Arm?
(Ariadne, Naiad, Echo, Dryad, Zerbinetta), σ. 286

Was hängt von mir
In deinem Arm?
Oh, was von mir,
Die ich vergehe,
Fingest du Geheimes
Mit deines Mundes Hauch?
Was bleibt, was bleibt von Ariadne?
Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!
Laß meine Schmerzen nicht verloren,
Bei dir laß Ariadne sein!

Στο θάνατο το Εγώ της θα μεταμορφωθεί, κρατώντας όμως την ταυτότητά του: "Bei dir **laß** Ariadne sein!" («δίπλα σου άσε με να είμαι η Αριάδνη»).

Es gibt ein Reich (Ariadne), σ. 119	Was hängt von mir in deinem Arm? (Ariadne, Naiad, Echo, Dryad, Zerbinetta), σ. 286
Du wirst mich befreien,	*Was hängt von mir*
Mir selber mich geben,	*In deinem Arm?*
Dies lastende Leben,	*Oh, was von mir,*
Du nimmst es von mir.	*Die ich vergehe,*
An dich werd ich mich ganz verlieren,	*Fingest du Geheimes*
Bei dir wird Ariadne sein.	*Mit deines Mundes Hauch?*
	Was bleibt, was bleibt von Ariadne?
	Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!
	Laß meine Schmerzen nicht verloren,
	Bei dir laß Ariadne sein!

Η τάση μεταξύ Είναι (**"Bei dir *laß* Ariadne sein!"**) και Γίγνεσθαι (**"Bei dir *wird* Ariadne sein"**), μεταξύ εξόντωσης του Εγώ και διατήρησης μέρους της ταυτότητας με σκοπό την μεταμόρφωση, εκφράζεται σε πολλά σημεία του λιμπρέτου, τα οποία αξίζει να μελετηθούν από όλες τις διαστάσεις του κειμένου.

Η Αριάδνη μεταμορφώνεται μέσω του έρωτα, αλλά δεν χάνει την ταυτότητά της. Ζητά από το θάνατο να μην πάει χαμένος ο πόνος της ("Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!"). Στο θάνατο το Εγώ της θα μεταμορφωθεί, κρατώντας την ταυτότητά του ("Bei dir laß Ariadne sein!").

Επίλογος

Μέσω της μείξης όπερα seria και όπερα buffa, αρχαιοελληνικού μύθου, κλασικού θεάτρου και commedia-dell'arte, ο Χόφμανσταλ εκφράζει με πολύ ολοκληρωμένο τρόπο τα παραπάνω βασικά θέματα, όπως Είναι και Γίγνεσθαι, Εγώ και Εσύ. Στην *Αριάδνη* συνυπάρχουν χαρακτήρες που λειτουργούν ως σύμβολα των επιλογών της ανθρώπινης ύπαρξης είτε να μεταμορφωθεί μέσω του έρωτα είτε να παραμείνει δέσμια της λίμπιντο και της ανάγκης να ικανοποιεί το ένστικτό της για αναπαραγωγή.

Η παράταξη αντιθέσεων αποτελεί καλλιτεχνική αντανάκλαση του κόσμου, της πολυσύνθετης πραγματικότητας, η οποία συνεχώς μεταμορφώνεται και αλλάζει.

Bernardo Pasquini, *La Tessalonica*: προετοιμασία κριτικής έκδοσης

Θεόδωρος Κίτσος & Όλγα Παπακωνσταντίνου

Τον Μάιο του 2006, στο πλαίσιο του Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική», ο εκλεκτός φίλος και συνάδελφος Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος επιχείρησε με την ανακοίνωσή του στην ελληνική μουσικολογική κοινότητα μια πρώτη παρουσίαση της όπερας *La Tessalonica* του ιταλού συνθέτη Bernardo Pasquini.[1] Στην ουσία επρόκειτο για την πρώτη αυτόνομη μελέτη για τη συγκεκριμένη όπερα σε διεθνές επίπεδο, καθώς –με εξαίρεση τα στοιχεία που παρουσιάζονται στη διδακτορική διατριβή του Gordon Ferris Crain Jr.–[2] οι οποιεσδήποτε αναφορές στη διεθνή βιβλιογραφία είναι σποραδικές και επιγραμματικές. Έκτοτε, στις διάφορες φιλικές μας συνευρέσεις, η *Tessalonica* αποτελούσε συχνά αντικείμενο συζήτησης και μελέτης, και, σιγά σιγά, άρχισε να καλλιεργείται η ιδέα για την περαιτέρω ανάδειξή της. Η ανάδειξη μιας όπερας με αρχαιοελληνική θεματολογία, η οποία βρίσκεται στη λήθη για περισσότερα από 300 χρόνια, έχει από μόνη της μια κάποια ιδιαίτερη σημασία για το ελληνικό (και όχι μόνο) φιλότεχνο κοινό. Ειδικά για την πόλη της Θεσσαλονίκης, η ανάδειξη μιας όπερας που έχει κεντρική ηρωίδα την ομώνυμη ετεροθαλή αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου σίγουρα έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία. Πόσο μάλλον όταν πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη οπέρα με τον τίτλο *Η Θεσσαλονίκη,* η οποία, αν και στην εποχή της γνώρισε μεγάλη επιτυχία, δεν εκδόθηκε ποτέ και δεν έχει αναβιώσει για περισσότερα από 320 χρόνια.

Η ευκαιρία δόθηκε με την προκήρυξη Ενίσχυσης Ερευνητικής Δραστηριότητας στο ΑΠΘ του 2014 (συγκεκριμένα, Δράση Α: Ενίσχυση των Νέων Ερευνητών στη Βαθμίδα του Λέκτορα). Η πρόταση που κατατέθηκε αφορούσε την προετοιμασία μιας κριτικής έκδοσης της όπερας *La Tessalonica*, ώστε να υπάρχει αρχικά η δυνατότητα πρόσβασης στη μελέτη του έργου από μουσικούς και μουσικολόγους, αλλά και να δημιουργηθούν οι βάσεις για μια προσπάθεια αναβίωσης και ηχογράφησης της όπερας. Πιο συγκεκριμένα, η πρόταση προέβλεπε το παραδοτέο να περιλαμβάνει:

- Εισαγωγικό σημείωμα (ιστορικά στοιχεία, προσδιορισμός και συζήτηση των πηγών, πληροφορίες για την εκτελεστική πρακτική της εποχής, περιγραφή της μεθόδου και των συμβάσεων που ακολουθήθηκαν για την έκδοση).
- Επιμελημένο ποιητικό κείμενο με μετάφραση στα ελληνικά.
- Επιμελημένο και προσαρμοσμένο στις σύγχρονες ανάγκες μουσικό κείμενο.
- Κριτικά σχόλια τα οποία αφορούν το ποιητικό και το μουσικό κείμενο.

Το πλάνο εργασίας ακουλουθούσε τον εξής σχεδιασμό:

- Εντοπισμός των πρωτογενών πηγών που σχετίζονται με την όπερα.

[1] George-Julius Papadopoulos, «Bernardo Pasquini's La Tessalonica (1683): Music, Spectacle, Value and Function in Late 17th-Century Roman Opera», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική» (Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5–7 Μαΐου 2006).

[2] Gordon Ferris Crain Jr., *The Operas of Bernardo Pasquini*, 2 τομ., Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965.

- Απόκτηση πρόσβασης σε όσο το δυνατόν περισσότερες πρωτογενείς πηγές (δεδομένων των περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων που παρείχε το πρόγραμμα).
- Μελέτη και αξιολόγηση των πηγών.
- Επιλογή βασικής/-ών πηγής/-ών.
- Μεταγραφή με βάση τις σύγχρονες πρακτικές και δακτυλογράφηση σε μουσικό κειμενογράφο της όπερας.
- Κριτικός σχολιασμός των διαφόρων πηγών και των διαφορών που εντοπίζονται μεταξύ τους.
- Συγγραφή εισαγωγικών κειμένων.
- Προετοιμασία τελικής έκδοσης.

Η ομάδα εργασίας που προτάθηκε να πλαισιώσει την έρευνα και τα καθήκοντα της ήταν:

- Θεόδωρος Κίτσος (Λέκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ): γενικός συντονισμός και επιστημονική επιμέλεια της έκδοσης, κριτικός σχολιασμός και συγγραφή εισαγωγικών κειμένων.
- Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος (PhD, University of Washington): δακτυλογράφηση και επιμέλεια μουσικών κειμένων (ορχηστρικά μέρη και άριες πλην αυτών του χαρακτήρα της Θεσσαλονίκης).
- Όλγα Παπακωνσταντίνου (τελειόφοιτη Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ): δακτυλογράφηση και επιμέλεια μουσικών κειμένων (άριες της Θεσσαλονίκης και ρετσιτατίβι).
- Κατερίνα Πετσατώδη (Εθνική Λυρική Σκηνή, απόφοιτη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ): επιμέλεια και μετάφραση λιμπρέτου.

Η πρόταση εγκρίθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του ΑΠΘ, με τίτλο: «Προετοιμασία κριτικής έκδοσης της όπερας *La Tessalonica* του B. Pasquini (1637–1710)» (κωδικός έργου 91458), ημερομηνία έναρξης 02.07.2014 και ημερομηνία παράδοσης 31.10.2015. Το έργο παραδόθηκε εντός του χρονοδιαγράμματος και περιλάμβανε 349 σελίδες.

Ιστορικά στοιχεία για την όπερα

Η όπερα *La Tessalonica* του Bernardo Pasquini πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο του Palazzo Colonna κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων του καρναβαλιού του 1683. Προκείται για την τρίτη κατά σειρά όπερα του συνθέτη, η οποία είχε την παγκόσμια πρώτη της στο συγκεκριμένο θέατρο (είχαν προηγηθεί οι παραστάσεις των *La donna ancora è fedele* το 1676 και *Il Trespolo tutore balordo* το 1677), ενώ αποτελεί την ένατη από το σύνολο των δεκαοκτώ οπερών που γνωρίζουμε ότι συνέθεσε εξ ολοκλήρου ή μέρος τους ο Pasquini. Η σύνθεση του έργου ανατέθηκε στον Pasquini από τον ανώτατο αξιωματούχο (Gran Contestabile) του ισπανικού θρόνου στη Ρώμη Lorenzo Colonna για τους εορτασμούς του ερχομού της ισπανίδας πριγκίπισσας και νύφης τού Lorenza della Cerda Collona στην αιώνια πόλη.

Το έργο είναι αφιερωμένο στη νεαρή πριγκίπισσα και αποτελούσε μέρος μιας σειράς από όπερες που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν προς τέρψη της, παρόλο που την περίοδο εκείνη ήταν σε ισχύ διάταγμα απαγόρευσης ψυχαγωγικών εκδηλώσεων από τον Πάπα Ιννοκέντιο ΙΑ΄. Η επιμονή, μάλιστα, του Colonna να εξασφαλίσει άδεια για τις εκδηλώσεις διασκέδασης της πριγκίπισσας είχε προκαλέσει την αντίδραση και τον θυμό

του Ιννοκέντιου, ο οποίος όμως αναγκάστηκε, τελικά, να υποχωρήσει απρόθυμα κάτω από την συγκεκαλυμμένη απειλή του Colonna, ότι η άρνησή του για τις εορταστικές εκδηλώσεις θα αποτελούσε προσβολή για την Ισπανία.[3]

Ο Pasquini για την όπερα *La Tessalonica* βασίστηκε σε ένα προϋπάρχον λιμπρέτο του ιταλού ποιητή, λιμπρετίστα και ιμπρεσάριου Nicolò Minato, το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί για την ομότιτλη όπερα του Antonio Draghi (πρεμιέρα το 1673 στη Βιέννη). Η μουσική της όπερας του Draghi, από όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, δεν έχει σωθεί. Το λιμπρέτο όμως της παράστασης του 1673 μας παραδίδεται και παρουσιάζει πολύ μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό του 1683, καθιστώντας ξεκάθαρο ότι αυτό που χρησιμοποιήθηκε από τον Pasquini είχε υποστεί εκτεταμένη επεξεργασία, άγνωστο όμως από ποιον.

Στην προμετωπίδα του λιμπρέτου το έργο χαρακτηρίζεται ως «Dramma per musica» **[εικόνα 1]**, γεγονός που, σε συνδυασμό με μια επιτηδευμένη σύνοψη που ακολουθεί και με επουσιώδεις αναφορές στον Μέγα Αλέξανδρο, επιδεικνύει την αξίωση κατάταξης του έργου στο είδος της ιστορικής, ηρωικής όπερας.

Ακολουθεί το σύνηθες πρότυπο πλοκής της ηρωικής όπερας του 17ου αιώνα, με παραπλάνηση και μπερδεμένες ταυτότητες, ερωτικές μηχανορραφίες και παρανοήσεις, πάντα με άξονα δύο ζευγάρια. Παράλληλα όμως το έργο φέρει και χαρακτηριστικά της κωμικής όπερας, καθώς ένας βασιλιάς και μια πριγκίπισσα συμπεριφέρονται όπως οι χαρακτήρες της κωμικής όπερας,[4] ενώ εισάγονται ασυναφείς εμβόλιμες κωμικές σκηνές από ένα τρίτο εμπλεκόμενο ερωτικό ζευγάρι, τους υπηρέτες των βασιλικών γόνων. Η ανάμειξη κωμικών και τραγικών στοιχείων, με τους κωμικούς υπηρέτες να αναλαμβάνουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο και τη δράση να γίνεται ολοένα πιο σύνθετη και ποικιλόμορφη, αποτελούν χαρακτηριστικά της βαθμιαίας εξέλιξης της ρωμαϊκής όπερας.[5]

Η όπερα του Pasquini γνώρισε αρκετά μεγάλη επιτυχία στην εποχή της. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από το γεγονός ότι ακολούθησαν τουλάχιστον δύο μεταγενέστερες παραγωγές, μία στο Teatro San Bartolomeo της Νάπολης το 1684 και μία στο Teatro del Cocomero το 1687, των οποίων τα λιμπρέτι σώζονται.[6] Επιπλέον, την παραπάνω υπόθεση ενισχύει το γεγονός ότι, πέρα από την παρτιτούρα της όπερας, πολλές διάσπαρτες άριες παραδίδονται σε τουλάχιστον δεκαέξι χειρόγραφες συλλογές, που φυλάσσονται σε διάφορες βιβλιοθήκες (βλ. παρακάτω πίνακα 2).

[3] Filippo Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Tipografia Tiberina di F. Setth, Ρώμη 1899, σ. 524.

[4] Crain, ό.π., σσ. 152–3.

[5] Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17ο αιώνα – από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 130.

[6] Σύμφωνα με τα αρχεία του Καρδιναλίου Benedetto Pamphilj, η *Tessalonica* προετοιμάστηκε για να παρουσιαστεί στο θέατρο του Καρδιναλίου τον Ιούνιο του 1683, μερικούς δηλαδή μήνες μετά την πρεμιέρα της (βλ. Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca: il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653–1730)*, Sansori, Φλωρεντία 1955, σ. 130.



LA
TESSALONICA
DRAMMA PER MVSICA
Del Signor
NICOLO' MINATO
DEDICATO
All'Illustriss. & Ecc. Signora
D.na LAVRENTIA
DE LA CERDA
COLONNA
Prencipessa di Paliano.

IN ROMA,
Con licenza de' Superiori.
Si vendono in Piazza Nauona da...
Carlo Giannini Libraro.

ARGOMENTO.
Ex Iust. Hist. Lib. XV.

TESSALONICA fù Figliuola d'Aridee, che fù Rè Successore d'Alessandro Magno: La di cui Madre Olimpiade, grauemente soffe-rendo vedersi esclusa dal Seggio del Figlio; mossi, con la glorioſa memoria di quello, à ſuo fauore i Macedoni, priuò del Regno, e della Vita Arideo, con la Moglie Euridice, e n'entrò ella al poſſeſſo. Caſſaudro, à cui nella diuiſione degli Stati d'Aleſſandro era peruenuta la Caria, & à cui haueua poſcia Arideo aſſegnato il commando dell'Armi, ſi moſſe con l'Eſſercito per vendicare la di lui morte. Olimpiade, annuſata della venuta di Caſſandro, non ben fidandoſi della fede de' Macedoni, ſe ne fuggì ad vn Caſtello nella Città di Pidna, da varie Prencipeſſe, e ſpecialmente da Dei-

A 3 da-

Εικόνα 1: Λιμπρέτο 1683, προμετωπίδα και argomento (σ. 5). I-MOe, 70.E.9 (9)

Το ιστορικό υπόβαθρο της πλοκής

Μετά από την απαραίτητη αφιέρωση που ηγείται του λιμπρέτου, αναφέρεται το ιστορικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο βασίζεται η πλοκή της όπερας. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ο συγγραφέας έχει αντλήσει τις πληροφορίες του από το βιβλίο ΙΕ΄ της ιστορίας του λατίνου ιστορικού του 2ου αιώνα μ.Χ. Μάρκου Ιουνιανού Ιουστίνου.[7] Η ανάγνωση όμως του Minato στο έργο του Ιουστίνου πρέπει να ήταν τουλάχιστον επιφανειακή, καθώς ήδη από τις πρώτες γραμμές είναι εμφανή διάφορα ατοπήματα. Ο Minato σφάλλει όταν λέει ότι η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, ενώ ήταν κόρη του Φιλίππου Β΄ και ετεροθαλής αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο Αρριδαίος δεν ήταν άλλος από τον επίσης ετεροθαλή αδελφό του Μεγάλου Αλεξάνδρου που ανακηρύχθηκε βασιλιάς από τον μακεδονικό στρατό ως Φίλιππος Γ΄, έπειτα από τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Επιπλέον, οι αναφορές του Ιουστίνου στη Θεσσαλονίκη δεν γίνονται στο βιβλίο ΙΕ΄, αλλά στο προηγούμενο (ΙΔ΄) και το επόμενο (ΙΣΤ΄).

Η υπόθεση (argomento) **[εικόνα 1]**, η οποία εμφανίζεται απαράλλακτη (εκτός από τις προφανείς τυπογραφικές αλλαγές) σε κάθε έκδοση του λιμπρέτου, έχει ως εξής:

ΥΠΟΘΕΣΗ

Από την Ιστορία του Ιουστίνου, Βιβλίο ΙΕ΄

Η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, που υπήρξε βασιλιάς διάδοχος του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η μητέρα του Αλεξάνδρου, η Ολυμπιάδα, που δεν ανεχόταν να βρίσκεται

[7] Marcus Junianus Justinus, *Epitome in trogi Pompeii historias*, πρώτη έκδοση: Nicolaus Jenson, Ρώμη 1470).

μακριά από τον θρόνο του γιου της, ξεσήκωσε τους Μακεδόνες χρησιμοποιώντας την ένδοξη μνήμη του, στέρησε το βασίλειο και τη ζωή από τον Αρριδαίο και από τη σύζυγό του, Ευρυδίκη, και σφετερίστηκε τον θρόνο. Ο Κάσσανδρος, στον οποίο είχε περιέλθει η Καρία κατά τον διαμελισμό των κρατών του Αλεξάνδρου και στον οποίο ο Αρριδαίος είχε αναθέσει την αρχηγία των όπλων, κίνησε τον στρατό του για να εκδικηθεί τον θάνατο του Αρριδαίου. Η Ολυμπιάδα, όταν πληροφορήθηκε την έλευση του Κασσάνδρου και επειδή αμφέβαλλε για την πίστη των Μακεδόνων, κατέφυγε σε ένα κάστρο στην πόλη της Πύδνας, συνοδευόμενη από διάφορες πριγκίπισσες, ανάμεσά τους και η Δηιδάμεια, κόρη του Αιακίδη, βασιλιά των Μολοσσών. Εκεί, έπειτα από στενή πολιορκία του Κασσάνδρου, αναγκάστηκε να παραδοθεί και πλήρωσε [με τη ζωή της] το τίμημα για τον θάνατο της Ευρυδίκης και του Αρριδαίου. Στη συνέχεια, ο Κάσσανδρος πήρε για γυναίκα του την επονομαζόμενη Θεσσαλονίκη, κόρη του νεκρού Αρριδαίου.

Σχετικά με τον μύθο μας.

Αφήνοντας τον θλιβερό θάνατο της Ολυμπιάδας, προκειμένου να πλάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ευσχήμως θα φτάσουμε στην κατάληξη των γάμων του Κασσάνδρου με τη Θεσσαλονίκη και λαμβάνοντας αφορμή από το ότι η Δηιδάμεια ήταν παρούσα εκείνη την εποχή και σε εκείνη τη συγκυρία, κάνουμε την εξής αληθοφανή υπόθεση:

Ότι η παράδοση της Πύδνας ολοκληρώθηκε με τη συμφωνία των γάμων της Δηιδάμειας με τον Κάσσανδρο και ότι μεσολαβητής στη συμφωνία υπήρξε ο γέροντας Ευνόμιος, θείος της Θεσσαλονίκης, σύμβουλος και έμπιστος του Κασσάνδρου και ότι στη συνέχεια εστάλη ο Ορίστης, γιος του Ευνόμιου, για να φέρει από την Ήπειρο τη Δηιδάμεια για τον γάμο της με τον Κάσσανδρο.

Ότι τη Θεσσαλονίκη, μετά τον θάνατο του Αρριδαίου και της Ευρυδίκης, των γονιών της, την κρατούσε πάντα κοντά του ο θείος της Ευνόμιος· της απαγόρευε, όμως, να δει τον Κάσσανδρο κι εκείνη –για να διασκεδάσει τη μοναξιά της– είχε κατακτήσει την τέχνη του τραγουδιού, στην οποία ήταν αξεπέραστη.

Ότι, εν τω μεταξύ, όσο περίμενε τον Ορίστη να φέρει την Δηιδάμεια, ο Κάσσανδρος άκουσε τη Θεσσαλονίκη να τραγουδάει, χωρίς να μπορέσει να τη δει και χωρίς ποτέ στο παρελθόν να την έχει δει· η καρδιά του παραδόθηκε στη φωνή της, έτσι που την ερωτεύτηκε παράφορα.

Ότι, από την άλλη, η Θεσσαλονίκη είδε τον Κάσσανδρο και μαγεύτηκε, και κάποια στιγμή παρουσιάστηκε μπροστά του φορώντας τα ρούχα κάποιας άλλης· αλλά ο Κάσσανδρος, χωρίς να γνωρίζει ότι έβλεπε εκείνη που τραγουδούσε, δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για την ίδια, παρά ήθελε μόνο να καταφέρει να δει εκείνη που τον είχε μαγέψει με το τραγούδι της.

Ενώ έτσι έχουν τα πράγματα, ενώ ο Κάσσανδρος μόνο αυτό επιδιώκει και εξαιτίας αυτού του νέου έρωτα δεν του είναι πια ευχάριστος ο γάμος με τη Δηιδάμεια, αρχίζει το δράμα που φέρει τον τίτλο:

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Πέρα από τη Θεσσαλονίκη, τον Κάσσανδρο και τη Δηιδάμεια, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και τα ονόματά τους είναι φανταστικά (Ευνόμιος – θείος της Θεσσαλονίκης και σύμβουλος του Κάσσανδρου, Ορίστης – γιος του Ευνόμιου, Εσίτη – ακόλουθος της Θεσσαλονίκης, Λήμο – ακόλουθος του Κάσσανδρου, Κλεάνθη, ένας ακόλουθος, ένας αξιωματικός).

Σύνοψη

[Πρώτη πράξη] Βρισκόμαστε στην Πύδνα, στο παλάτι του βασιλιά Ευνόμιου. Η ανιψιά του, η πριγκίπισσα Θεσσαλονίκη, βρίσκεται στην κάμαρά της και τραγουδάει, συνοδεύοντας το τραγούδι της με ένα λαούτο. Βλέπει τον Κάσσανδρο να περπατάει

στον κήπο και τον ερωτεύεται. Το ίδιο και εκείνος, χωρίς όμως να τη δει: ακούγοντας μονάχα τη φωνή της. Όμως ο Κάσσανδρος είναι λογοδοσμένος στη Δηιδάμεια, γεγονός που η Θεσσαλονίκη γνωρίζει· ωστόσο, θέλει να διαλύσει τον αρραβώνα του και να αναζητήσει τη φωνή που τόσο τον μάγεψε. Έτσι, στέλνει τον Ορίστη, γιο του Ευνόμιου, να μηνύσει στη Διηδάμεια, η οποία βρίσκεται στον δρόμο για την Πύδνα, ότι δεν μπορεί να την συναντήσει. Ο Ορίστης, όμως, βλέποντας τη Δηιδάμεια την ερωτεύεται. Της αναγγέλλει αυτά που ο Κάσσανδρος του πρόσταξε και εκείνη οργίζεται.

[Δεύτερη πράξη] Καθώς ο Κάσσανδρος αναζητά τη Θεσσαλονίκη, εκείνη εμφανίζεται μπροστά του, αποκρύπτοντάς του την αληθινή της ταυτότητα. Λίγο αργότερα, η Δηιδάμεια, διψώντας για εκδίκηση, παρουσιάζεται στον βασιλιά Ευνόμιο και τη Θεσσαλονίκη, ζητώντας τους να μείνει στο παλάτι, προσποιούμενη κάποια ακόλουθο της Θεσσαλονίκης. Η τελευταία, στο άκουσμα αυτού του αιτήματος, αντιπροτείνει στη Διηδάμεια να παρουσιαστεί ως Θεσσαλονίκη, καθώς ο Κάσσανδρος δεν γνωρίζει καμία από τις δύο· εκείνη δέχεται. Έτσι, μόλις η Δηιδάμεια παρουσιάζεται και συστήνεται ως Θεσσαλονίκη στον Κάσσανδρο, εκείνος της εξομολογείται τον έρωτά του και της προτείνει να παντρευτούν. Ο Ορίστης εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και λέει στον Κάσσανδρο ότι θέλει να παντρευτεί τη Δηιδάμεια· ο τελευταίος οργίζεται και διατάζει τη σύλληψη του Ορίστη.

[Τρίτη Πράξη] Ο Κάσσανδρος συζητά με τον Ευνόμιο και του λέει πως θα αποφυλακίσει τον γιο του, Ορίστη, και ότι θα επιτρέψει τον γάμο του με τη Δηιδάμεια, με την προϋπόθεση, όμως, να παντρευτεί ο ίδιος τη Θεσσαλονίκη. Έτσι, ο Ορίστης επιστρέφει στο παλάτι και ετοιμάζει το γάμο του. Παράλληλα, η Δηιδάμεια συνεχίζει το σχέδιο εκδίκησής της και ενώ βρίσκεται μαζί με τον Κάσσανδρο, ξαφνικά ακούγεται να τραγουδά η Θεσσαλονίκη μέσα από το δωμάτιό της. Έτσι, λοιπόν, η Δηιδάμεια αποφασίζει να αποκαλύψει στον Κάσσανδρο το σχέδιο απάτης της. Ακολουθεί μια μικρή αψιμαχία μεταξύ των προσώπων του παλατιού αλλά στο τέλος έρχεται το ευτυχισμένο τέλος: ο Κάσσανδρος ανταλλάσσει με τη Θεσσαλονίκη όρκους αγάπης.

Πηγές

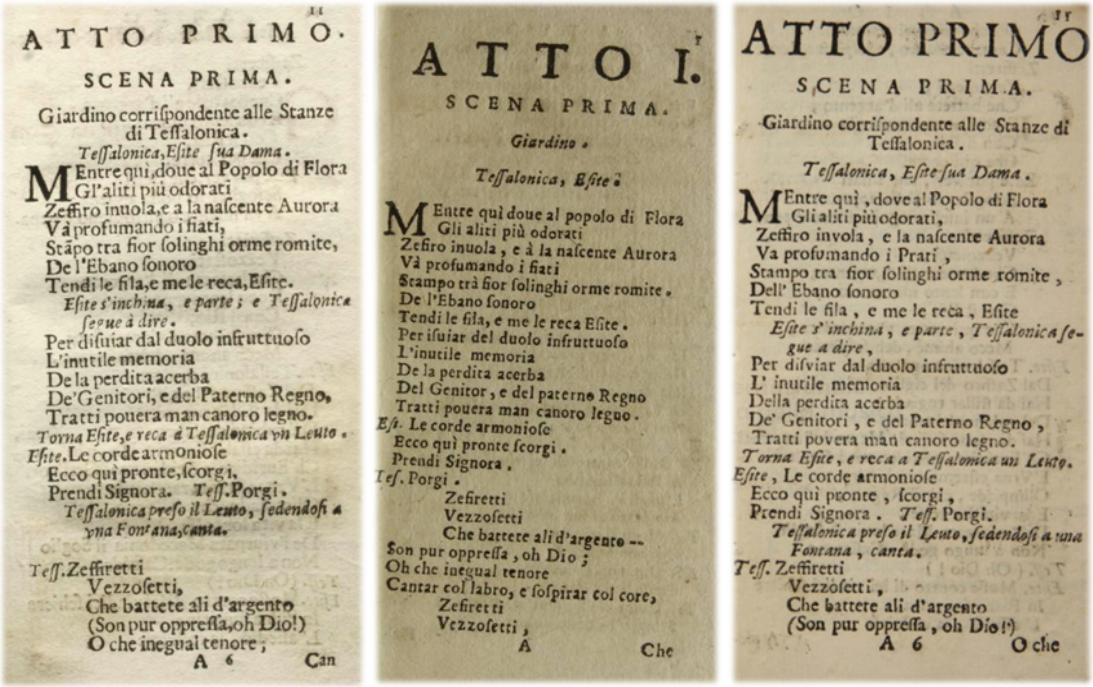
Το λιμπρέτο του Minato μάς παραδίδεται σε τέσσερις έντυπες εκδοχές **[πίνακας 1**]. Η πρώτη έκδοση χρονολογείται το 1673 και χρησιμοποιήθηκε από τον Antonio Draghi για την ομότιτλη όπερά του, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο αυτοκρατορικό παλάτι του Hofburg στη Βιέννη προς τιμήν της αρχιδούκισσας Μαρίας Άννας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, παρουσιάζει μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό που χρησιμοποίησε ο Pasquini: περιλαμβάνει πολύ λιγότερες άριες, ενώ –σε επίπεδο πλοκής– εμφανίζονται χαρακτήρες όπως η Ευδαιμονία (la Felicità), η Δολιότητα (l'Inganno) ή η Αλήθεια (la Verità). Στην αναθεωρημένη έκδοση του 1683 που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την όπερα του Pasquini, οι χαρακτήρες αυτοί έχουν απαλειφθεί· επιπλέον, γίνεται αναφορά (χωρίς να δίνεται κείμενο όμως) στην ύπαρξη εμβόλιμων κωμικών σκηνών. Το κείμενο των κωμικών αυτών σκηνών (το οποίο θα πρέπει να αποδοθεί, πιθανότατα, σε άλλο συγγραφέα) απαντάται στις υπόλοιπες δύο έντυπες εκδοχές του λιμπρέτου, αυτές του 1684 και του 1686 για τις παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Νάπολη και τη Φλωρεντία αντίστοιχα.

Tessalonica. Drama per musica, Matteo Cosmerovio, Βιέννη 1673 D-W, Textb. 149
La Tessalonica. Dramma per musica del signor Nicolò Minato, Carlo Giannini, Ρώμη 1683 B-Bc, 21.924 F-Pn, YD-5097 I-Bc, Lo.7214 I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.40.7 I-Fm, [1] Mel.2252.3 [2] 1.00.X.88 (1) [3] 1.M.XI.87 (5) I-Mr I-MOe, 70.E.9 (9) I-Nc, Rari 10.9.9/8 I-Rc, Comm.143.5 I-Rn, 35. 5.F.34.4 I-Rvat, Stamp.Barb.JJJ.IV.4(int.7) I-Vgc, [1] ROL.0764.29 [2] ROL.0519.13
La Tessalonica. Melodrama di Nicolò Minati [sic], Gio. Franc. Paci, Νάπολη1684 I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1
La Tessalonica. Drama per musica del signor Nicolò Minato, Pietro Martini, Φλωρεντία 1686 I-Bc, Lo.7215

Πίνακας 1: Σωζόμενα αντίγραφα των έντυπων εκδοχών του λιμπρέτου

Εστιάζοντας στα τρία λιμπρέτι που αφορούν την όπερα του Pasquini, αξίζει να γίνουν ορισμένα επιπλέον σχόλια. Η έκδοση του 1684 είναι η πιο ευπαρουσίαστη τυπογραφικά, αλλά ταυτόχρονα και η πιο ελλιπής όσον αφορά τις αναφορές στη σκηνική δράση **[εικόνα 2]**. Η έκδοση του 1683 διακρίνεται από μια λογιότερη χρήση της ιταλικής γλώσσας, η οποία αποτυπώνεται στην ορθογραφία του κειμένου. Τα τρία λιμπρέτι εμφανίζουν διαφοροποιήσεις όσον αφορά το ίδιο το κείμενο και τη ροή του: μπορεί να παραλείπονται τμήματα ρετσιτατίβο ή ακόμα και μία ολόκληρη κωμική σκηνή, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 1686 (τρίτη πράξη, έβδομη σκηνή)·[8] μπορεί όμως να εμφανίζεται και το φαινόμενο να προστίθενται τμήματα ρετσιτατίβο ή άριες, όπως λ.χ. η άρια 'Più non ti credo amor' (δεύτερη πράξη, έκτη σκηνή), όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 1684 και του 1686· ή μπορεί επίσης κάποια άρια να έχει αντικατασταθεί με κάποια άλλη, όπως η άρια 'Aligero Infante' (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή) της έκδοσης του 1683, που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Amor consolami' στις εκδόσεις του 1684 και του 1686. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως, μετά το τέλος των καταληκτικών αριών στην πρώτη και τη δεύτερη πράξη, αναφέρεται στην έκδοση του 1683 ότι ακολουθεί «Χορός Σκλάβων» (*Ballo de' Schiavi*) και «Χορός Σκιάς» (*Ballo d'un Ombra*) αντίστοιχα, αναφορές οι οποίες απουσιάζουν από τις εκδόσεις του 1684 και του 1686.

[8] Καθώς στα διάφορα λιμπρέτι και την παρτιτούρα υπάρχει ασυμφωνία στην αρίθμηση των σκηνών, οι αναφορές στις σκηνές γίνονται με βάση την κριτική έκδοση που ετοιμάστηκε.



ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

Tessalonica, Esite sua Dama.

Mentre qui, doue al Popolo di Flora
Gl'aliti più odorati
Zeffiro inuola, e a la nascente Aurora
Và profumando i fiati,
Stãpo tra fior solinghi orme romite,
De l'Ebano sonoro
Tendi le fila, e me le reca, Esite.
Esite s'inchina, e parte; e Tessalonica segue à dire.
Per disuiar dal duolo infruttuoso
L'inutile memoria
De la perdita acerba
De' Genitori, e del Paterno Regno,
Tratti pouera man canoro legno.
Torna Esite, e reca à Tessalonica vn Leuto.
Esite. Le corde armoniose
Ecco qui pronte, scorgi,
Prendi Signora. *Tess.* Porgi.
Tessalonica preso il Leuto, sedendosi a vna Fontana, canta.

Tess. Zeffiretti
Vezzosetti,
Che battete ali d'argento
(Son pur oppressa, oh Dio!)
O che inegual tenore;

A 6 Can

(α)

ATTO I.

SCENA PRIMA.

Giardino.

Tessalonica, Esite.

Mentre quì doue al popolo di Flora
Gli aliti più odorati
Zefiro inuola, e à la nascente Aurora
Và profumando i fiati
Stampo trà fior solinghi orme romite.
De l'Ebano sonoro
Tendi le fila, e me le reca Esite.
Per isuiar del duolo infruttuoso
L'inutile memoria
De la perdita acerba
Del Genitor, e del paterno Regno
Tratti pouera man canoro leguo.
Es. Le corde armoniose
Ecco quì pronte scorgi.
Prendi Signora.
Tes. Porgi.
Zefiretti
Vezzosetti
Che battete ali d'argento --
Son pur oppressa, oh Dio;
Oh che inegual tenore
Cantar col labro, e sospirar col core,
Zefiretti
Vezzosetti,

A Che

(β)

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA.

Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

Tessalonica, Esite sua Dama.

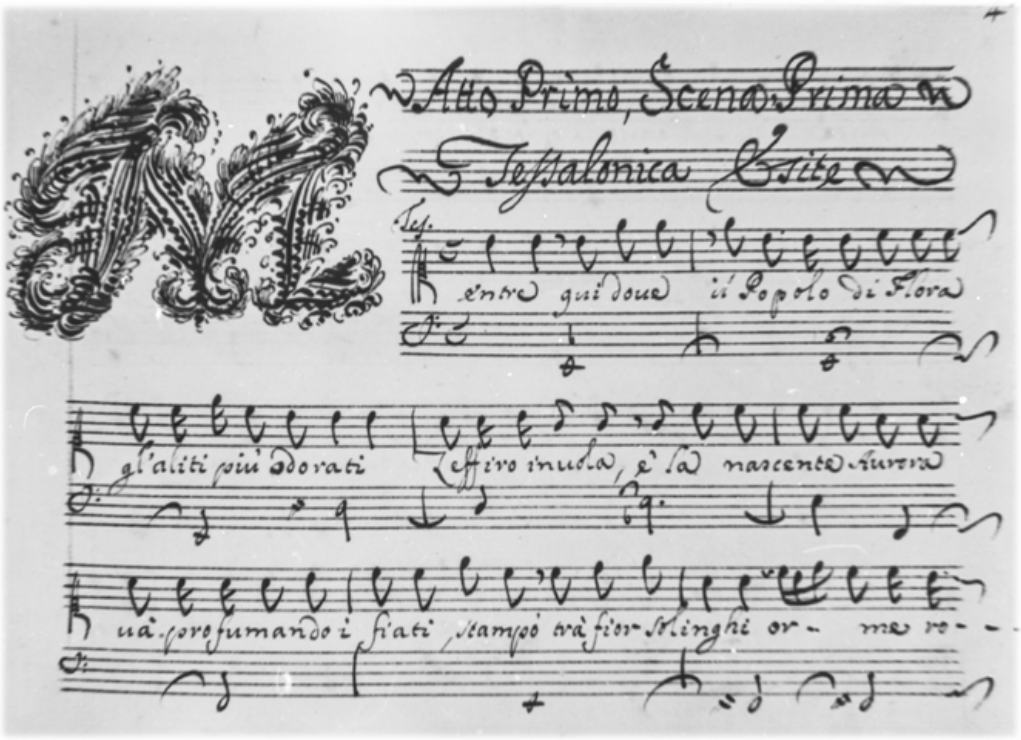
Mentre qui, dove al Popolo di Flora
Gli aliti più odorati,
Zeffiro invola, e la nascente Aurora
Va profumando i Prati,
Stampo tra fior solinghi orme romite,
Dell' Ebano sonoro
Tendi le fila, e me le reca, Esite
Esite s' inchina, e parte, Tessalonica segue a dire,
Per disviar dal duolo infruttuoso
L' inutile memoria
Della perdita acerba
De' Genitori, e del Paterno Regno,
Tratti povera man canoro legno.
Torna Esite, e reca a Tessalonica un Leuto.
Esite, Le corde armoniose
Ecco qui pronte, scorgi,
Prendi Signora. *Tess.* Porgi.
Tessalonica preso il Leuto, sedendosi a una Fontana, canta.
Tess. Zeffiretti
Vezzosetti,
Che battete ali d'argento
(Son pur oppressa, oh Dio!)

A 6 O che

(γ)

Εικόνα 2: Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή. (α) έκδοση 1683, I-MOe, 70.E.9 (9), σ. 11 (β) έκδοση 1684: I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1, σ. 1 (γ) έκδοση 1686, I-Bc, Lo.7215, σ. 11 [βλ. επίσης παράρτημα 1 και 2]

Η μουσική ολόκληρης της όπερας σώζεται σε ένα και μόνο αντίγραφο υπό τη μορφή παρτιτούρας στο Gesellschaft der Musikfreunde της Βιέννης **[εικόνα 3]**. Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε για ποια παράσταση ετοιμάστηκε η συγκεκριμένη παρτιτούρα. Το ποιητικό κείμενο της παρτιτούρας δεν ταυτίζεται με κάποια από τις έντυπες εκδόσεις ούτε οδηγεί σε αναντίρρητο συσχετισμό με κάποια από αυτές. Υπάρχουν σημεία στα οποία έχουν γίνει αλλαγές στη ροή του κειμένου ή έχουν παραλειφθεί τμημάτα ρετσιτατίβο, τα οποία (προφανώς) θεωρήθηκαν μη απαραίτητα στην εξέλιξη της ροής του έργου. Στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται τρεις εμβόλιμες άριες (η μία μάλιστα δύο φορές), των οποίων το κείμενο δεν είναι απαραίτητο να σχετίζεται με την πλοκή του έργου, καθώς και ένα μικρό ρετσιτατίβο που χρησιμοποιείται για την ομαλή ένταξη στην όπερα μίας εκ των αριών αυτών. Οι άριες αυτές είναι παρούσες στην έντυπη έκδοση του 1686 και εκ πρώτης όψεως οδηγούν σε σύνδεση με αυτό, όμως, ως εμβόλιμες άριες, θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί και σε προηγούμενες παραστάσεις. Όπως είναι αναμενόμενο, στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται όλες οι κωμικές σκηνές (και αυτή που, όπως ήδη αναφέρθηκε, παραλείπεται στο λιμπρέτο του 1686) και περιλαμβάνουν επιπλέον κείμενο σε σχέση με την έκδοση του 1684.



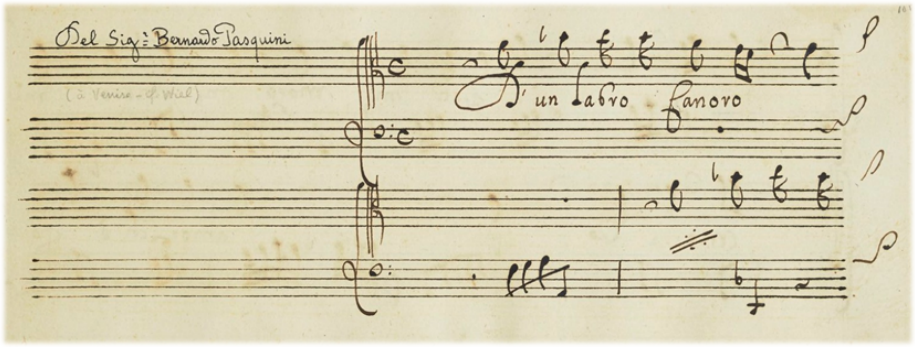
Εικόνα 3: Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, ρετσιτατίβο 'Mentre quì, dove al Popolo di Flora'. A-Wgm, Ms. IV.27719, σ. 4 [βλ. επίσης παράρτημα 1 και 2]

Πολλές από τις άριες της όπερας θησαυρίζονται διάσπαρτες σε τουλάχιστον δεκαέξι χειρόγραφες συλλογές που φυλάσσονται σε βιβλιοθήκες της Ευρώπης και της Αμερικής **[πίνακας 2]**.

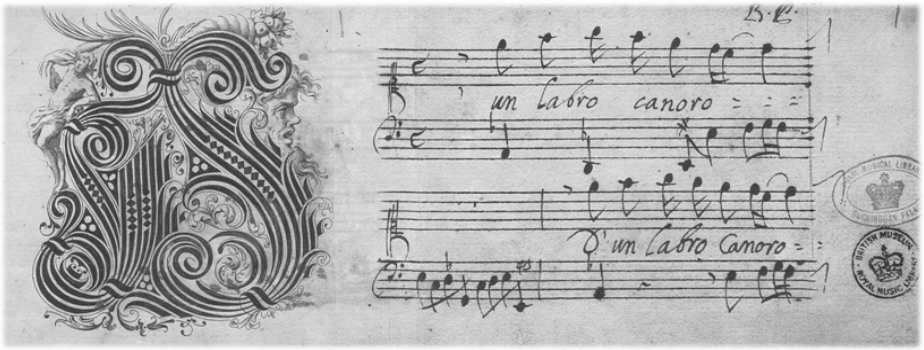
D-MÜs, SANT Hs 3948	14 άριες για soprano και 2 basso και b.c.
Dk-Kk, Ms. C-I-c-510	1 άρια για soprano και b.c.
F-Pn, RES VMF MS-24 **[εικόνα 4]**	1 άρια για soprano και 1 για alto και b.c.
GB-Lbl Add MS 31502	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1270	3 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1273	2 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, R.M.24.i.11 **[εικόνα 5]**	5 άριες για soprano και b.c.
I-Nc, Arie 556	1 άρια για soprano και b.c.
I-Nc, 33.4.36(B) **[εικόνα 6]**	4 άριες για soprano και 2 για alto και b.c.
I-Rc, Comm. Ms.2474	4 άριες για soprano και b.c.
I-Rsc, A-Ms-249	8 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII)	7 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4149 (sec XVII)	1 άρια για soprano και b.c.
I-URBc, Ubaldini VI.2.3	1 άρια για basso και b.c.
I-Vnm, Cod.It.IV467	5 άριες για soprano και b.c.
US-Su, ML96.P38 T4	11 άριες για soprano και b.c.

Πίνακας 2: Σωζόμενες άριες σε χειρόγραφες συλλογές

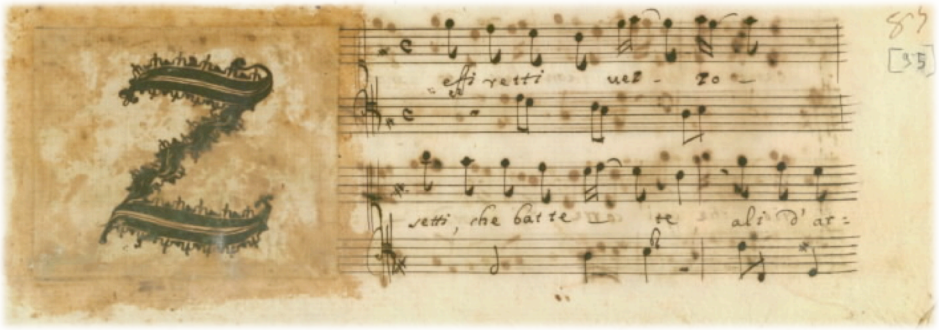
Όλες είναι για σόλο φωνή και basso continuo και στις περιπτώσεις όπου στην παρτιτούρα υπάρχει κάποιο ενόργανο ritornello, αυτό συνήθως παραλείπεται. Πολύ συχνό είναι το φαινόμενο να παραλείπεται και η δεύτερη στροφή του ποιητικού κειμένου. Όμως απαντάται και το φαινόμενο να υπάρχει επιπλέον στροφή ποιητικού κειμένου, όπως στην άρια 'S'ho da penar cosi' (πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή), η οποία δεν απαντάται πουθενά αλλού (I-Rsc, A-Ms-249, φφ. 144^{r}–149^{v}). Σε αρκετές περιπτώσεις, άριες του Κάσσανδρου και της Διηδάμειας έχουν μεταφερθεί τονικά προκειμένου να μπορούν να τραγουδηθούν από σοπράνο φωνή (βλ. λ.χ. 'D'un labro canoro', GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 1, φφ. 1^{r}–4^{v} **[εικόνα 5]**· I-Rc, Comm. Ms.2474, φφ. 149^{r}–152^{r}· I-Rsc, A-Ms-249, φφ. 122^{r}–125^{r}· I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII), φφ. 21^{r}–24^{v}· I-Vnm, Cod.It.IV467, σσ. 35–40· US-Su, ML96.P38 T4, φφ. 48^{r}–51^{v}). Πέρα από τις συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις, οι άριες των χειρόγραφων συλλογών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες αποκλίσεις από την καταγραφή της παρτιτούρας. Σαφώς, ορισμένες φορές εντοπίζονται σφάλματα καταγραφής, αλλά δεν είναι και λίγες οι φορές όπου λάθη τα οποία υπάρχουν στην παρτιτούρα διορθώνονται. Αυτό όμως που έχει ιδαίτερη σημασία είναι το γεγονός ότι μέσα από τις χειρόγραφες συλλογές ανακτώνται δύο άριες οι οποίες υπάρχουν στο λιμπρέτο του 1683, αλλά έχουν αντικατασταθεί στις μεταγενέστερες εκδόσεις και την παρτιτούρα: η άρια 'Aligero Infante' (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή), που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Amor consolami', μας παραδίδεται σε χειρόγραφο της Bristish Library (GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 10 [φφ. 1^{r}–2^{v}], μόνο η πρώτη στροφή)· και η άρια 'Così rido, così godo' (δεύτερη πράξη, όγδοη σκηνή), που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Mi schernisca quanto sà', μας παραδίδεται σε χειρόγραφο της βιβλιοθήκης του University of Washington (US-Su, ML96.P38 T4, φφ. 56^{r}–57^{v}).



Εικόνα 4: 'D'un labro canoro'. F-Pn, RES VMF MS-24, σ. 105 [βλ. επίσης παράρτημα 3 και 4]



Εικόνα 5: 'D'un labro canoro'. GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 1, φ. 1r [βλ. επίσης παράρτημα 3 και 4]



Εικόνα 6: 'Zeffiretti vezzosetti'. I-Nc, 33.4.36(B), φ. 95r

Επιλογή των βασικών πηγών

Για την προετοιμασία της έκδοσης χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές το λιμπρέτο του 1683 για το ποιητικό κείμενο και η παρτιτούρα ως η μοναδική ολοκληρωμένη μουσική πηγή. Η επιλογή του λιμπρέτου δεν έγινε με βάση το ότι χρησιμοποιήθηκε στην πρεμιέρα του έργου (αν και αυτό το γεγονός, από μόνο του, είναι ελκυστικό) αλλά, κυρίως, διότι διακρίνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, από μια λογιότερη χρήση της ιταλικής γλώσσας, ενώ ταυτόχρονα είναι και η πηγή στην οποία περιλαμβάνονται σχετικά εκτεταμένες οδηγίες για τη σκηνική δράση. Στις περιπτώσεις όπου μέρος του ποιητικού κειμένου απουσιάζει από το λιμπρέτο του 1683 (λ.χ., κωμικές σκηνές), αυτό αναπαρήχθη από το λιμπρέτο του 1684 και την παρτιτούρα. Με εξαίρεση τα σημεία στα οποία η μουσική ροή δεν το επέτρεπε, η έκδοση ακολούθησε τη ροή και την ορθογραφία του λιμπρέτου. Οι άριες αντικατάστασης, οι εμβόλιμες άριες και το εμβόλιμο ρετσιτατίβο τοποθετήθηκαν στο παράρτημα της έκδοσης. Όλες οι παρεμβάσεις που έχουν γίνει βρίσκονται καταγεγραμμένες στον κριτικό σχολιασμό που βρίσκεται στο τέλος.

Θέματα εκτέλεσης

Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν σε καμία από τις παραγωγές της όπερας. Ούτως ή άλλως, τον 17ο αιώνα η ενορχήστρωση δεν θεωρείτο δεδομένη και, πολύ συχνά, τα όργανα που χρησιμοποιούνταν ήταν αυτά τα οποία ήταν διαθέσιμα τη δεδομένη στιγμή. Ούτε η παρτιτούρα φέρει κάποια ένδειξη προσδιορισμού οργάνων. Οι δύο υψηλότερες φωνές οργάνων είναι γραμμένες στο κλειδί G2, η μία μεσαία στο κλειδί C2 και η χαμηλότερη στο κλειδί F4. Μπορούμε να θεωρήσουμε με βεβαιότητα ότι ανταποκρίνονται στην οικογένεια των εγχόρδων και, από 'κει και πέρα, μπορούμε να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα για το ποια όργανα μπορούν να χρησιμοποιηθούν από το λιμπρέτο. Για την ομάδα του basso continuo επιβεβλημένη είναι η χρήση του τσεμπάλου και του λαούτου, καθώς οι πρωταγωνιστές καλούνται να τραγουδήσουν υπό τη συνοδεία τους. Επιπλέον, στις σκηνές που λαμβάνουν χώρα στην αίθουσα με τα μουσικά όργανα στα διαμερίσματα της Θεσσαλονίκης γίνεται αναφορά στη θεόρβη και σε διάφορα πνευστά, καθιστώντας πιθανή τη χρήση περισσοτέρων από ένα λαουτοειδών, καθώς και πνευστών οργάνων, όπως τα φλάουτα με ράμφος.

Συμβάσεις

Ως βασική αρχή υπήρξε η πιστότερη αποτύπωση των πρωτογενών πηγών με βάση τη σύγχρονη σημειογραφία και πρακτική, και οι οποιεσδήποτε προθήκες διατηρήθηκαν

στο ελάχιστο δυνατό επίπεδο και βρίσκονται μέσα σε αγκύλες. Ξεκινώντας από τα κλειδιά, έχουν γίνει οι εξής τροποποιήσεις, ώστε να διευκολυνθεί ο σύγχρονος αναγνώστης: οι φωνές που ήταν γραμμένες σε κλειδί C1 (Θεσσαλονίκη, Δηδάμεια, Λήμος, ακόλουθος) και C3 (Κάσσανδρος) έχουν αποτυπωθεί σε κλειδί G2, ενώ αυτές που ήταν σε C4 (Ορίστης, Εσίτη, Κλεάνθη, αξιωματικός) έχουν αποτυπωθεί σε 8^{ve}G2· επίσης, το C2 της μεσαίας φωνής των εγχόρδων έχει αλλάξει σε C3 προκειμένου να αντιστοιχεί σε αυτό της βιόλας. Στα έργα του 17ου αιώνα, η χρήση των σημείων αλλοίωσης ήταν διαφορετική σε σχέση με αυτή που έχουμε σήμερα. Ένα σημείο αλλοίωσης μπορεί να προορίζεται για πολύ περισσότερους (ίδιους ονομαστικά) φθόγγους από αυτούς που υπάρχουν μέσα σε ένα μέτρο. Συνήθως είναι εμφανές μέσα από τα συμφραζόμενα το πόσο διαρκεί ένα σημείο αλλοίωσης και, για τέτοιου είδους περιπτώσεις, δεν γίνεται αναφορά στον κριτικό σχολιασμό. Αντιθέτως, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις φθόγγων που παρουσιάζουν κάποιο πρόβλημα, έχουν γίνει οι απαραίτητες διορθώσεις και αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα. Σημεία αλλοίωσης που υπάρχουν στο πρωτότυπο και είναι περιττά δεν έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση, εκτός ορισμένων (λίγων) εξαιρέσεων που σκοπό έχουν να προστατεύσουν τον αναγνώστη από λανθασμένη ανάγνωση. Σε αυτή την περίπτωση βρίσκονται μέσα σε παρενθέσεις. Για φθόγγους οι οποίοι μπορούν να έχουν διπλή ανάγνωση (π.χ. C ή C♯) το πιθανό σημείο αλλοίωσης έχει τοποθετηθεί με μικρότερο μέγεθος πάνω από τον φθόγγο.

Όσον αφορά την περίπτωση του οπλισμού, έχει διατηρηθεί η αποτύπωση του πρωτοτύπου. Το ίδιο ισχύει και για το μέτρο. Στην περίπτωση όπου απουσιάζουν διαστολές μέτρων, αυτές αποτυπώνονται ως διακεκομμένες. Οι διπλές διαστολές που χρησιμοποιούνται στο χειρόγραφο για να δείξουν την αλλαγή χαρακτήρων στα ρετσιτατίβι έχουν παραληφθεί χωρίς σχολιασμό. Αντιθέτως, οποιαδήποτε άλλη επέμβαση έχει γίνει και αφορά διαστολές αναφέρεται στον κριτικό σχολιασμό. Η ομαδοποίηση των φθόγγων γίνεται με βάση τα πρότυπα της εποχής. Για τα φωνητικά μέρη διαχωρισμένοι φθόγγοι φέρουν διαφορετικές συλλαβές ενώ ομαδοποιημένοι φθόγγοι υποδηλώνουν μέλισμα πάνω στην ίδια συλλαβή. Για τα μελίσματα χρησιμοποιούνται στο χειρόγραφο και συζεύξεις, οι οποίες διατηρούνται στην έκδοση. Συζεύξεις που έχουν προστεθεί καταγράφονται ως διακεκομμένες. Για τα οργανικά μέρη οι φθόγγοι ομαδοποιούνται με εξαίρεση τις περιπτώσεις που έχουμε αλλαγή ρυθμικού σχήματος εκτός αν αυτό έχει πολύ μικρές αξίες.

Τέλος, σχετικά με την ορθογραφία, την χρήση κεφαλαίων και τα σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου, ακολουθούνται τα πρότυπα του λιμπρέτου του 1683, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως η εσφαλμένη χρήση κάποιου σημείου στίξης ή η παράλειψη κάποιου τόνου (π.χ. *crudeltà* αντί *crudelta*). Αυτές οι διορθώσεις δεν αναφέρονται. Αντιθέτως, αναφέρονται οι όποιες αλλαγές έχουν γίνει στις περιπτώσεις όπου τελικά φωνήεντα δημιουργούν επιπλέον συλλαβές και κατ' επέκταση απαιτούν και επιπλέον φθόγγους (π.χ. *cor* αντί *co-re*), καθώς και διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο λιμπρέτο του 1683 και την παρτιτούρα και αφορούν την εκφορά του κειμένου (π.χ. *ma il* αντί *ma'l*).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (δείγματα από την έκδοση)

xi

Ελληνική μετάφραση λιμπρέτου

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

Tessalonica, Esite sua Dama.

Recitativo

Tess. Mentre quì, dove al Popolo di Flora
gl'aliti più odorati
Zeffiro invola, e a la nascente Aurora
và profumando i fiati,
stampo tra fior solinghi orme romite.
De l'Ebano sonoro
tendi le fila, e me le reca, Esite.

Esite s'inchina, e parte; e Tessalonica segue à dire.

Per disviar dal duolo infruttuoso
l'inutile memoria
de la perdita acerba
de' Genitori, e del Paterno Regno,
tratti povera man canoro legno.

Torna Esite, e reca à Tessalonica un Leuto.

Es. Le corde armoniose
ecco quì pronte scorgi,
prendi Signora.
Tess. Porgi.

Tessalonica preso il Leuto, sedendosi a una Fontana, canta.

1. Aria – Recitativo

Tess. Zeffiretti vezzosetti,
che battete ali d'argento

(Son pur oppressa, oh Dio!)
O che inegual tenore:
cantar col labro, e sospirar col core.

Zeffiretti vezzosetti,
che battete ali d'argento,
e con lento mormonio
con il Rio,
che quì corre.

Ed è pur ver, che i fiati
scioglier io possa appena:
a un'infelice ogni sollievo è pena.

Zeffiretti vezzosetti,
che battete ali d'argento;
e con lento mormonio
con il Rio
che qui corre, v'accordate,
meco ahimè, deh sospirate.

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

ΠΡΩΤΗ ΣΚΗΝΗ

Κήπος που αντιστοιχεί στα δωμάτια της Θεσσαλονίκης.

Θεσσαλονίκη και Εσίτη, η ακόλουθός της.

Recitativo

Θεσ. Εδώ, που απ' τον κόσμο των Ανθέων
ο Ζέφυρος κλέβει τις πιο ευωδιαστές πνοές
κι η νεογέννητη Αυγή
αρωματίζει τις αύρες,
εγώ χαράζω μονοπάτια ερημικά ανάμεσα σε μοναχικά λουλούδια.
Τέντωσε τις χορδές
του μελωδικού εβένου και φέρ' το μου, Εσίτη.

Η Εσίτη υποκλίνεται και φεύγει. Η Θεσσαλονίκη συνεχίζει.

Για να διώξεις μάταιες αναμνήσεις,
πόνο σκληρό,
την πίκρα που 'χασα
γονιούς και πατρικό βασίλειο,
πιάσε, δύσμοιρο χέρι, το μελωδικό όργανο.

Επιστρέφει η Εσίτη και φέρνει στην Θεσσαλονίκη ένα λαούτο.

Εσ. Να' τες, Κυρία,
έτοιμες οι αρμονικές χορδές.
Έλα, πάρε.
Θεσ. Δώσ' το μου.

Η Θεσσαλονίκη παίρνει το λαούτο, κάθεται σε μια κρήνη και τραγουδάει.

1. Aria – Recitativo

Θεσ. Ζέφυρε γλυκέ,
που χτυπάς φτερά από αοήμι,

(Πόσο υποφέρω, Θεέ μου!)
Ω, τι άδικη συνθήκη:
τα χείλη μου να τραγουδούν, η καρδιά ν' αναστενάζει.

Ζέφυρε γλυκέ,
που χτυπάς φτερά από αοήμι,
αργό κελάρυσμα
εδώ του ποταμού–

Κι όμως, μόλις που καταφέρνω
να βγάλω τον στεναγμό:
ακόμα κι αν πάρει ανάσα ο δυστυχής, πονάει.

Ζέφυρε γλυκέ,
που χτυπάς φτερά από αοήμι,
το αργό κελάρυσμα
εδώ του ποταμού μμήσου,
στέναξε, αλίμονο,
κι εού μαζί μου.

1. Επιμελημένο λιμπρέτο με ελληνική μετάφραση

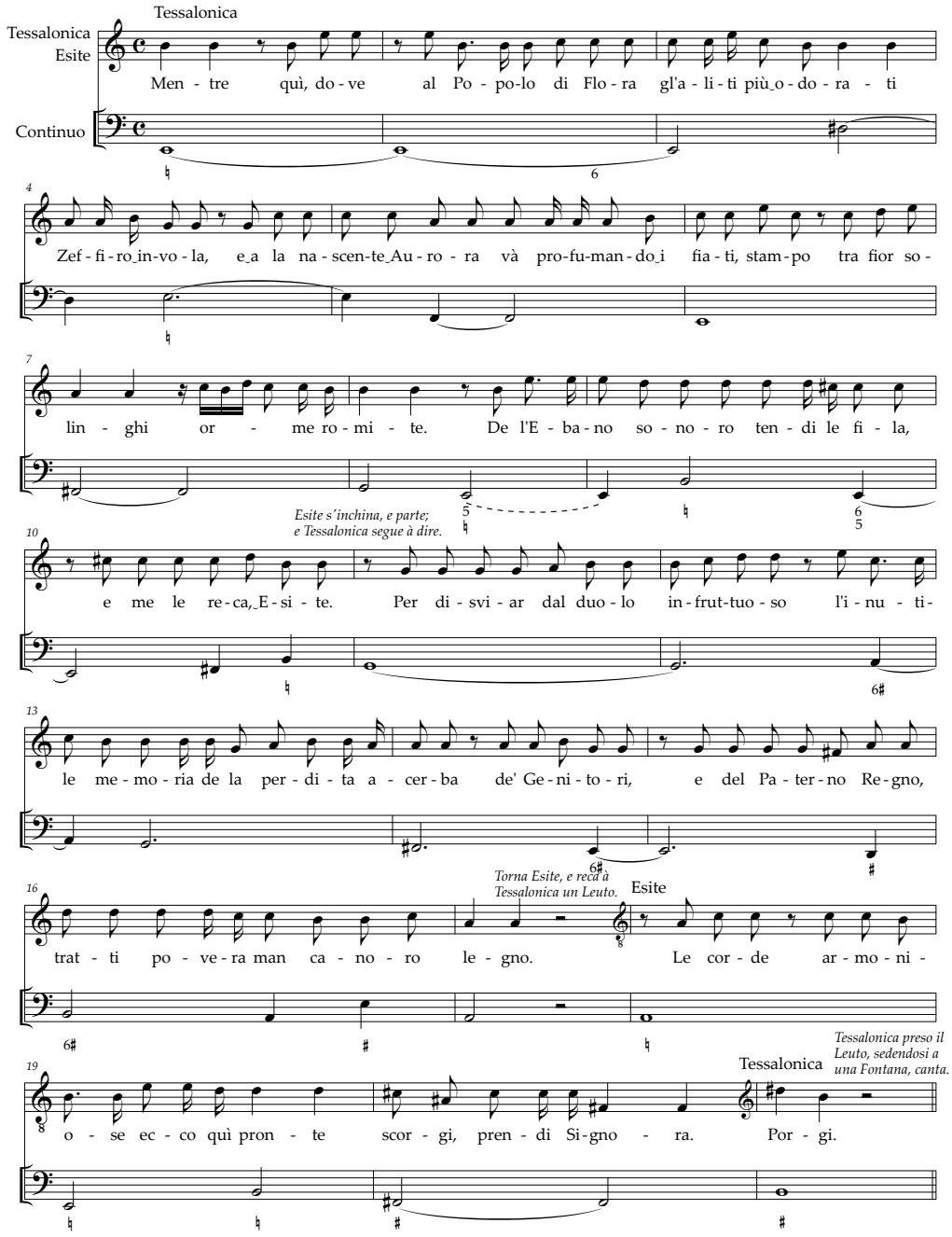
ATTO PRIMO

Scena prima

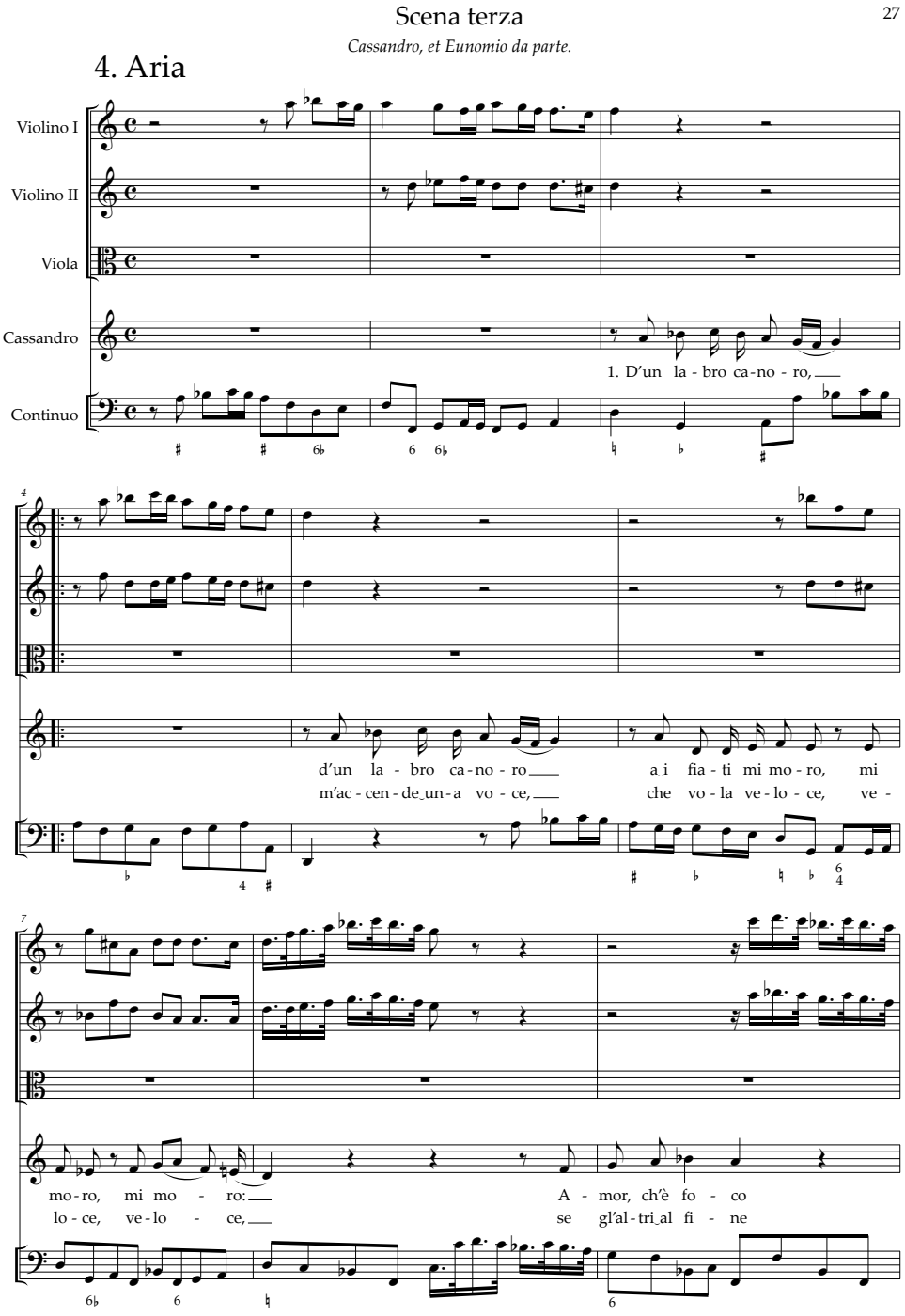
Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

Tessalonica, Esite sua Dama.

Recitativo



2. Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, ρετσιτατίβο 'Mentre quì, dove al Popolo di Flora'



3. Πρώτη πράξη, τρίτη σκηνή, άρια 'D'un labro canoro'

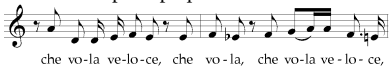
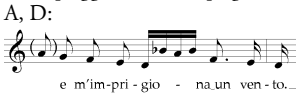
261

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
7	Eunomio	Lib.1: *matutine* αντί *mattutine*
9	Tessalonica	A: *Ubidisco* αντί *Ubbidisco*

SCENA TERZA

4. Aria D'un labro canoro (Cassandro)
Βασική πηγή: **A**, φφ. 16^{r}–19^{v}
Άλλες πηγές: **D**, σσ. 105–111: για alto και b.c.· παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **E4**, αρ. 1, φφ. 1^{r}–4^{v}: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **G**, φφ. 149^{r}–152^{r}: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **H**, φφ. 122^{r}–125^{r}: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **I1**, φφ. 21^{r}–24^{v}: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **J**, σσ. 35–40: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής. **K**, φφ. 48^{r}–51^{v}: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα· παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής.
Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
3–4	Cont.	D: παύση στο μέτρο 3 και στο πρώτο μισό του 4
3, 5	Cassandro	Lib.1: *Di un* αντί *D'un*
3, 5	Cassandro	G, H: *labbro* αντί *labro*
4^{4}	Cont.	A: G (G) αντί C· αλλαγή βασισμένη στις πηγές E4 και K
6^{8}	Cont.	K: F (C) αντί G στην πρώτη στροφή
6–7	Cassandro	A: στη δεύτερη στροφή  E4, K: όπως η πηγή A, με φθόγγους χωριστούς και χωρίς σύζευξη στο μέτρο 7
7^{1}	V. II	A: B αντί B♭ στην πρώτη στροφή
9^{2}	V. II	A: B αντί B♭
12^{2}	V. II	A: A αντί A♭ στην πρώτη στροφή
12^{4}	V. II	A: F αντί F♯ στην πρώτη στροφή
$12^{10,12}$	Cassandro	K: A♭ (E♭) αντί A στην πρώτη στροφή
$13^{9,10,11}$	Cassandro	D: B♭ όδγοο, A όγδοο παρεστιγμένο, A δέκατο-έκτο
13	Cassandro	D: η συλλαβή *-to* στο επόμενο μέτρο
14^{6}	Cont.	A, D, F4: E αντί E♭· αλλαγή βασισμένη στην πηγή K
$15^{5,6}$	Cont.	F4: τέταρτο αντί δύο όγδοα
17^{2}	Cont.	D: B αντί B♭
17	Cassandro	F4: η συλλαβή *-na* κάτω από τον έβδομο φθόγγο (A)
17, 19	Cassandro	D: *impriggiona* αντί *imprigiona*
17–18, 19–20	Cassandro	A, D:  αλλαγή με βάση τις πηγές F4, K
19	Cassandro	K: ***p***

4. Κριτικός σχολιασμός της άριας 'D'un labro canoro'

Οι επιδράσεις της Commedia dell' arte στην opera buffa του 18ου αιώνα, με έμφαση στα έργα *Il filosofo di campagna* (1754) και *La buona figliuola* (1760) του Carlo Goldoni (1707-1793)

Χαρούλα Σαββίδου

Ο όρος *Commedia dell' Arte* χρησιμοποιήθηκε τον 18ο αιώνα για να περιγράψει το ιταλικό κωμικό θέατρο που παιζόταν από επαγγελματίες ηθοποιούς. Μέχρι και τον 17ο αιώνα το θεατρικό αυτό είδος απαντάται με διάφορες ονομασίες, όπως *commedia all' improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia della maschere*, *commedia italiana*, *commedia degli Zanni*. Η περίοδος ζωής της ιταλικής κωμωδίας (στο εξής Commedia dell' Arte) στην παραδοσιακή μορφή της άνθισε από το 1550 μέχρι το τέλη του 18ου αιώνα περίπου, ενώ απόγονοι των χαρακτήρων της Commedia φτάνουν μέχρι τις μέρες μας.[1]

Η μακροβιότητα του είδους και η ταυτόχρονη συνύπαρξη επαγγελματικών θιάσων με ομάδες του δρόμου είχαν ως αποτέλεσμα τη διατύπωση ποικίλλων θεωριών ως προς τα χαρακτηριστικά και τη μορφή των έργων της Commedia dell' Arte. Για το λόγο αυτό, στην παρούσα εισήγηση θα στηριχθούμε σε πηγές που αντλούν πληροφορίες από σενάρια του 17ου αιώνα με έμφαση στην πλοκή και στους χαρακτήρες της Commedia dell' Arte.[2] Ταυτόχρονα, λόγω της τεράστιας ποικιλίας χαρακτήρων και καταστάσεων, θα γίνουν ορισμένες συνοπτικές παρατηρήσεις στα σημεία που εντοπίζεται σύνδεση με τα πρόσωπα στα λιμπρέτα του Carlo Goldoni που μας αφορούν.

Τα έργα της Commedia dell' Arte ήταν μια μίξη καλοσχεδιασμένης πλοκής και αυτοσχεδιασμού. Παρόλο που τα ακροβατικά κόλπα ήταν σημαντικό κομμάτι των έργων δεν αποτελούσαν τη βάση και τον σκοπό των έργων της Commedia. Στόχος ήταν μια κωμωδία «ισορροπημένη και σοβαρή, πνευματώδης» όπου το γέλιο πηγάζει από «χιουμοριστικό ή έξυπνο διάλογο».[3] Ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα οι *comici dell' arte* με τις διάφορες θεατρικές ομάδες τους είχαν αναπτύξει ένα ευρύ ρεπερτόριο, πράγμα που αποδεικνύεται από τις συλλογές σεναρίων.[4] Σύμφωνα με τις συλλογές, τα θέματα της Commedia dell' Arte χωρίζονταν σε τρεις κατηγορίες: καθαρά κωμικά, με παραδοσιακούς χαρακτήρες και ονόματα του είδους, τραγικά ή ηρωικά θέματα, τα οποία περιλαμβάνουν σκηνές εκδίκησης, θανάτων, φανταστικών και άλλων παρόμοιων

[1] Richard Andrews (επιμ.), *The Commedia dell' Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 scenarios*, Scarecrow Press, Maryland 2008, σ. xi.

[2] Ενδεικτικά αναφέρονται: Richard Andrews (επιμ.), *The Commedia dell' Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 scenarios*, Scarecrow Press, Maryland 2008. Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 2002. Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 1963. Μελέτες του 17ου αιώνα: P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padua 1628. N. Barbieri, *La supplica*, Venice 1634. Andrea Petrucci, *Dell' arte rappresentativa*, Naples 1699.

[3] N. Barbieri, *La supplica*, Venice 1634. Παράθεμα από Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 1963, σ. 15.

[4] Η πρώτη συλλογή σεναρίων που εκδόθηκε είναι του Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica,* Venice 1611. Σύγχρονες εκδόσεις που περιέχουν σενάρια που έχουν διασωθεί είναι οι παρακάτω: A. Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell' Arte* (1880), F. Neri, *Scenari della Maschere in Arcadia* (1913), A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* (1931).

καταστάσεων και, τέλος, ενδιάμεσα θέματα (κωμικά αλλά και με σοβαρούς προβληματισμούς), με χαρακτήρες της μεσαίας τάξης αλλά και αριστοκρατικής καταγωγής, με ερωτικό συνήθως ενδιαφέρον.[5]

Στα αμιγώς κωμικά έργα η κύρια πλοκή ανακυκλωνόταν από έργο σε έργο με την επανάληψη ήδη γνωστών θεμάτων που όμως αναδιαμορφώνονταν κατάλληλα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι παρόλο που το κάθε πρόσωπο διατηρούσε από έργο σε έργο το όνομα, το κοστούμι και τα βασικά στοιχεία της προσωπικότητας που αντιστοιχούσε στη μάσκα του, εμφανιζόταν σε ποικίλες κάθε φορά καταστάσεις και με διαφοροποιημένες σχέσεις και λειτουργίες μεταξύ των χαρακτήρων. Για παράδειγμα ο Pantalone στο έργο *Il Pellegrino fido amante* του Flaminio Scala, είναι απλά ο πατέρας της πρωταγωνίστριας ενώ στο έργο *Il vecchio geloso* ανάγεται σε κεντρική φιγούρα, που ζηλεύει παθολογικά τη γυναίκα του. Παρόλο που η θέση του και η λειτουργία του στο έργο ήταν διαφορετική, τα κύρια χαρακτηριστικά παρέμεναν αμετάβλητα από έργο σε έργο.[6] Με την παραπάνω τεχνική εξασφαλιζόταν μια τεράστια ποικιλία δράσεων και οι διαφορετικές συνθήκες κάτω από τις οποίες εμφανίζονταν οι γνωστοί χαρακτήρες δημιουργούσε την εντύπωση ότι πρόκειται για πραγματικά πρόσωπα. Παρακάτω θα μελετήσουμε σύντομα τις τρεις κύριες κατηγορίες προσώπων και τις μεταξύ τους σχέσεις.

Σε σενάρια του παραπάνω τύπου εντοπίζεται συχνά η κατηγοριοποίηση των προσώπων του έργου σε τρεις κύριες ομάδες: vecchio (ο γέρος) → innamorato/a (ερωτευμένος/η) → servi/zanni (υπηρέτες).[7] Ολόκληρο το έργο στηρίζεται στη σχέση μεταξύ αντίθετων ζευγαριών των παραπάνω ομάδων: πατέρας-κόρη, υπηρέτης-αφεντικό, ερωτευμένα ζευγάρια. Συνήθως πρόκειται για την ερωτική ιστορία δύο νέων, στην ευχάριστη κατάληξη της οποίας στέκεται εμπόδιο ο πατέρας του ενός ή και των δύο ερωτευμένων. Για να αντιμετωπισθεί το πρόβλημα οι ερωτευμένοι συνήθως ζητούν βοήθεια από έναν έμπιστο υπηρέτη. Η παραπάνω πλοκή ενισχύεται και από δευτερεύουσες πλοκές, όπως για παράδειγμα μια δεύτερη ή και τρίτη ερωτική ιστορία, ενώ δράσεις όπως μεταμφιέσεις, παρεξηγήσεις, πλαστοπροσωπίες και διαφόρων ειδών απάτες, συνεισφέρουν σε μια ιδιαίτερα περίπλοκη και γεμάτη ίντριγκες πλοκή. Στο τέλος του έργου λύνονται οι παρεξηγήσεις, οι ερωτευμένοι είναι πλέον μαζί και πολλές φορές μάλιστα καταλήγουν σε γάμο.[8]

Innamorati

Στα ερωτικά θέματα το κεντρικό ζήτημα ήταν η ιστορία των ερωτευμένων και αν θα καταλήξουν μαζί. Ουσιαστικά, αυτή ήταν μόνο η βάση πάνω στην οποία στηρίζονταν τα κωμικά επεισόδια που ακολουθούσαν, με πρωταγωνιστές πολλές φορές τους υπηρέτες. Οι innamorati ή amorosi της Commedia dell' Arte ήταν συνήθως τέσσερις σε κάθε έργο, ενώ ορισμένες φορές μπορεί να έφταναν τους έξι. Δεν φορούσαν μάσκα και σύμφωνα με κατηγοριοποιήσεις των χαρακτήρων που χρησιμοποιούσαν κριτικοί του 17ου αιώνα, οι ερωτευμένοι αποτελούσαν μια ξεχωριστή κατηγορία «σοβαρών» προσώπων που έρχονταν σε αντίθεση με τους αμιγώς κωμικούς χαρακτήρες (*parti redicole*)[9] στοιχείο

[5] Nino Pirrotta, «'Commedia dell' Arte' and Opera», στο *The Musical Quarterly*, τ. 41, αρ. 3, Ιούλιος 1995, σ. 318.

[6] Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 1963, σ. 23.

[7] Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ. 13-14.

[8] Henke, ό.π., σ. 17.

[9] Παράδειγμα της παραπάνω κατηγοριοποίησης βλέπουμε στο έργο του Pier Maria Cecchini, *Frutti delle*

που αποδεικνύει την ξεχωριστή θέση τους στο έργο.

Οι ερωτευμένοι δεν ήταν χαρακτήρες με σταθερά χαρακτηριστικά. Η προσωπικότητά τους άλλαζε όσο συχνά άλλαζαν και τα ονόματά τους και εξαρτιόταν από τον εκάστοτε ηθοποιό. Isabella, Flaminia, Orlando, Adriano, Aurelio, Cinzia, Diana ήταν λίγα μόνο από τα ονόματα με τα οποία εμφανίζονταν επί σκηνής οι innamorati. Το μόνο στοιχείο που τους ξεχώριζε ήταν ο έρωτας τους. Από εκεί και πέρα μπορεί να ήταν ηθικοί και ενάρετοι ή άσεμνοι και εκδικητικοί. Η innamorata ενδέχεται να εμφανίζεται πιστή στο καθήκον της ή να καταστρώνει σχέδια προς το συμφέρον της, ενώ ο innamorato ήταν πολλές φορές εγωιστής και αναποφάσιστος και μπορούσε να παρεξηγηθεί και να φερθεί άσχημα στην πορεία του έργου.[10] Τις περισσότερες φορές εμφανίζονταν ανίκανοι να κάνουν σχέδια για τον εαυτό τους και να αντιμετωπίσουν τα εμπόδια που τους τοποθετούσε ο vecchio ή οι vecchi της ιστορίας και στρέφονταν για βοήθεια σε έμπιστους υπηρέτες (servi).[11]

Vecchi

Αντιπροσώπευαν την εξουσία, τα χρήματα και την συντηρητική κλάση. Συνήθως ήταν άντρες αντικατοπτρίζοντας και σατιρίζοντας την πατριαρχική κοινωνία της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό η Commedia dell' Arte τοποθετούσε τους vecchi στους *parti redicole*, μετατρέποντάς τους σε καρικατούρες που ήταν στόχος γελοιοποίησης από τα παιδιά τους, τις συζύγους τους και τους υπηρέτες, με διάφορα μέσα.[12] Ένας vecchio, με πιο γνωστά πρόσωπα του Pantalone και του Dottore, ήταν αυστηρός και πίστευε ότι όλα μπορούν να αγοραστούν, γι' αυτό πολύ συχνά προσπαθούσε να παντρέψει την κόρη του με κάποιον πολύ πλούσιο.[13]

Servi (Zanni)

Η κατηγορία των Servi περιλάμβανε χωρικούς, εργάτες και άλλα χαμηλά εργασιακά στρώματα και όχι μόνο υπηρέτες, αν και οι τελευταίοι επικρατούσαν λόγω της πιο άμεσης επαφής με τους αριστοκρατικής καταγωγής αφέντες τους. Η λειτουργία τους στα σενάρια ήταν η προώθηση της δράσης υπέρ των πρωταγωνιστών και των σκοπών τους. Αυτό το κατάφερναν μέσα από διασκεδαστικά κόλπα και ευφυείς απάτες με αποδέκτες τους vecchi ή άλλους χαρακτήρες. Λόγω της κοινωνικής θέσης τους και του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου τους, οτιδήποτε έκαναν επί σκηνής ήταν δικαιολογημένο.[14] Αρχικά, αυτός ο τύπος μάσκας είχε τη γενική ονομασία «Zanni». Ο πρώτος υπηρέτης χαρακτηριζόταν από ευστροφία και πονηριά ενώ ο δεύτερος ήταν το ακριβώς αντίθετο του πρώτου, ανίκανος, τεμπέλης και καθαρά κωμικός τύπος, με δευτερεύοντα ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.[15] Από τον 17ο αιώνα η ονομασία Zanni εγκαταλείφθηκε σταδιακά και τη θέση της πήραν διάφορα ονόματα όπως Pedrolino, Arlecchino, Burattino, Franceschina, Fritellino, Mezzetino κ.ά.,[16] καθώς η ομάδα των υπηρετών εξελισσόταν διαρκώς.

moderne comedie ed avisi a chi le recita, Padua 1628. Υπηρέτες και γέροι ομαδοποιούνται ως *parti redicole* ενώ οι innamorati αναλύονται σε ξεχωριστό τμήμα. Βλ. επίσης Henke, ό.π., σ. 21, 219.

[10] Richard Andrews (επιμ.), *The Commedia dell' Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 scenarios*, Scarecrow Press, Maryland 2008, σ. xxv.

[11] Nicoll, ό.π., σ. 112.

[12] Andrews, ό.π., σ. xxi.

[13] John Rudlin, *Commedia dell' Arte: An Actor's Handbook*, Routledge, Λονδίνο 1994, σ. 91.

[14] Andrews, ό.π., σ. xxii.

[15] Henke, ό.π., σ. 23.

[16] Κατάλογος από το G. M. Raparini, *L' Arlichino*, Heidelberg 1718.

Carlo Goldoni (1707-1793)

Στις αρχές του 18ου αιώνα η Commedia dell' Arte εξακολουθούσε να κυριαρχεί στις θεατρικές σκηνές, με έκδηλα όμως στοιχεία παρακμής, όπως επανάληψη τετριμμένων σεναρίων, δοσμένων άψυχα, χωρίς ποικιλία και σπιρτάδα στους διαλόγους.[17] Αυτό ήταν το κλίμα, τουλάχιστον τις περισσότερες φορές, μέσα στο οποίο ο Goldoni ξεκίνησε την καριέρα του. Θέλοντας να ανανεώσει το κωμικό θέατρο της εποχής του προχώρησε σε μια σειρά από δραστικές τεχνικές αλλαγές που έμελλε να αλλάξουν ριζικά την Commedia dell' Arte.[18] Παρ' όλα αυτά, ο Goldoni διατήρησε, επεξεργάστηκε και έδωσε νέα πνοή στο πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της Commedia dell' Arte: τους χαρακτήρες. Στόχος του Goldoni ήταν να ασκήσει κοινωνική κριτική και να υπογραμμίσει τα ελαττώματα των ανθρώπων και φαίνεται ότι οι μάσκες που εξέλιξε η Commedia dell' arte στη μακρά πορεία της ήταν δυνατόν να αξιοποιηθούν καταλλήλως:

> Και δεν θα πρέπει να τους εξαλείψουμε εντελώς. Για την ακρίβεια θα πρέπει να προσπαθήσουμε να τους τοποθετήσουμε κατάλληλα και να τους υποστηρίξουμε με όλη τους την γελοιότητα, ακόμη και δίπλα στους πιο έξυπνους και γεμάτους χάρη σοβαρούς χαρακτήρες.[19]

Εκτός από θεατρικά έργα ο Goldoni έγραψε πάνω από εβδομήντα έργα για μουσική. Είναι επόμενο ότι οι αντιλήψεις και οι στόχοι του περί κωμωδίας υιοθετήθηκαν, στα πλαίσια του εφικτού, στα λιμπρέτα του. Παρακάτω θα γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τη σύνδεση χαρακτήρων και θεμάτων της Commedia dell' Arte με δύο λιμπρέτα του Carlo Goldoni, το *Il filosofo di campagna* (1754) και *La buona figliuola* (1760).

Il filosofo di campagna

Η όπερα *Il filosofo di campagna* σε λιμπρέτο του Carlo Goldoni και μουσική του Baldasare Galuppi, παίχτηκε για πρώτη φορά στη Βενετία στο Teatro S Samuele στις 26/10/1754. Η όπερα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και γνώρισε είκοσι διαφορετικές παραγωγές τα πρώτα δέκα μόλις χρόνια σε μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα.[20]

Η κύρια πλοκή του έργου αφορά την ιστορία των ερωτευμένων Eugenia και Rinaldo, οι οποίοι δεν μπορούν να βρίσκονται μαζί καθώς ο πατέρας της Eugenia Don Tritemio έχει επιλέξει για γαμπρό του τον πλούσιο αγρότη Nardo. Με το δράμα της Eugenia συμπάσχει η καμαριέρα του σπιτιού Lesbina και αποφασίζει να επέμβει για να βοηθήσει τους δύο ερωτευμένους. Όταν λοιπόν ο Nardo φτάνει στο σπίτι του Don Tritemio ως γαμπρός, η Lesbina, βρίσκοντάς τον ιδιαίτερα όμορφο, εμφανίζεται η ίδια ως Eugenia και δέχεται το δαχτυλίδι των αρραβώνων. Με το κλείσιμο της πρώτη πράξης, έχει παρουσιαστεί η κύρια πλοκή, τα πρόσωπα του έργου και οι σχέσεις τους. Στη δεύτερη πράξη οι δράσεις διαδέχονται η μία την άλλη: η Lesbina δίνει το δαχτυλίδι στην Eugenia

[17] Eugene Steele, «Shakespeare, Goldoni, and the Clowns», *Comparative Drama*, τ. 41, αρ. 3, Φθινόπωρο 1977, σ. 210.

[18] Οι κυριότερες από τις αλλαγές ήταν η σταδιακή αποβολή της μάσκας και των ονομάτων των παραδοσιακών χαρακτήρων, η μείωση ακραίων αντιδράσεων και συμπεριφορών των προσώπων, η εγκατάλειψη του αυτοσχεδιασμού και η αντικατάστασή του με ένας πλήρως γραμμένο κείμενο. Βλ. William C. Holmes, «Pamela transformed», *The Musical Quarterly*, τ. 38, αρ. 4, Οκτώβριος 1952, σ. 583.

[19] Από το *Il teatro comico* (1745), κωμωδία σε τρεις πράξεις του Carlo Goldoni. Παράθεμα από Steele, ό.π., σ. 218.

[20] Dale E. Monson. «Filosofo di campagna, Il», *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, Web. 19 Apr. 2017. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901621.

ώστε να το δει ο Don Tritemio, ο Rinaldo επιχειρεί μέσω του συμβολαιογράφου Capochio να αποδείξει στον Don Tritemio την ευγενική του καταγωγή εισπράττοντας όμως την άρνηση του δεύτερου. Ταυτόχρονα, βλέποντας το δαχτυλίδι στο χέρι της Eugenia νιώθει προδομένος και φεύγει. Βρίσκει τον Nardo και εξηγεί τη σχέση του με την Eugenia. Ο Nardo, ο «φιλόσοφος» του έργου, παραχωρεί το κορίτσι στον Rinaldo καθώς θεωρεί ότι είναι παράλογο να μπλέξει σε ένα ζήτημα που μπορεί να έχει μεγάλο κόστος για τον ίδιο, ίσως και τον θάνατό του. Στη συνέχεια, η ανιψιά του Nardo Lena τον πληροφορεί για την πραγματική ταυτότητα της Lesbina, πράγμα που φαίνεται να μην τον πτοεί καθόλου. Το τελικό στάδιο του σχεδίου της Lesbina μπαίνει σε εφαρμογή όταν πείθει τον Don Tritemio ότι είναι ερωτευμένη μαζί του και οργανώνει διπλό γάμο, δηλώνοντας όμως τα ονόματα ως Nardo-Lesbina και Rinaldo-Eugenia. Στην τρίτη πράξη επικυρώνονται τα νέα γεγονότα καθώς ο Nardo, στρεφόμενος και πάλι στη λογική, θεωρεί τη Lesbina πολύ καλή επιλογή για τον ίδιο κι έτσι τα δύο ζευγάρια έχουν είναι κοντά στην ζητούμενη κατάληξη. Ο συμβολαιογράφος καταφθάνει και ο Don Tritemio αντιλαμβάνεται πολύ αργά τι έχει συμβεί. Αν και έκπληκτος, όχι μόνο δεν αντιδρά, αλλά παίρνει για γυναίκα του τη Lena, ανιψιά του Nardo. Η όπερα κλείνει σε κλίμα ευτυχίας και έρωτα.

Ένα κύριο ζευγάρι innamorati και ένα δεύτερο που προκύπτει στην πορεία, ένας vecchio, μία servetta και δύο βοηθητικοί ρόλοι αποτελούν τα πρόσωπα του έργου:

Parti serie	
Eugenia: κόρη του Don Tritemio, ερωτευμένη με τον Rinaldo	Innamorata
Rinaldo: νέος ευγενικής καταγωγής, ερωτευμένος με την Eugenia	Innamorato
Parti buffe	
Don Tritemio: κεφαλή του σπιτιού, πατέρας της Eugenia	Vecchio: Pantalone
Lesbina: υπηρέτρια στο σπίτι του Don Tritemio	Servetta: Columbina
Nardo: πλούσιος αγρότης, μέλλων σύζυγος της Eugenia	Servo: Arrlecchino
Lena: ανιψιά του Nardo	
Cappochio: συμβολαιογράφος	

Οι δύο ερωτευμένοι είναι φαινομενικά το κέντρο της δράσης. Ο ανεκπλήρωτος έρωτας τους θέτει τους υπόλοιπους χαρακτήρες σε κίνηση. Είναι δύσκολο και ίσως άσκοπο να συνδέσουμε την Eugenia και τον Rinaldo με συγκεκριμένα πρόσωπα της Commedia dell' Arte καθώς, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι όποιες διαφορές μεταξύ των innamorati οφείλονταν στον ηθοποιό που ενσάρκωνε τον ρόλο και όχι σε προαποφασισμένα, στερεότυπα χαρακτηριστικά.[21] Οι δύο innamorati της ιστορίας μας χαρακτηρίζονται μόνο από τον έρωτά τους. Η Eugenia είναι αριστοκρατικής καταγωγής κι όμως εμφανίζεται ανήμπορη μπροστά στο θέλημα του πατέρα της και είναι υποχρεωμένη να τον υπακούσει. Απελπισμένη δέχεται τη βοήθεια της έμπιστης υπηρέτριας Lesbina και παραδίνεται στα σχέδια της άνευ όρων. Εξίσου ανήμπορος

[21] Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell' Arte*, Cambridge University Press, Cambridge 1963, σ. 107

εμφανίζεται και ο Rinaldo που, αν και προσπαθεί να πείσει τον Don Tritemio για τις προθέσεις του, δεν το καταφέρνει μπροστά στον αλύγιστο πατέρα. Είναι οι μόνοι *serio* ρόλοι στην όπερα, αλλά μόνο επιφανειακά είναι πρωταγωνιστές, καθώς η συμμετοχή τους στην προώθηση της πλοκής είναι μικρή.

Απέναντι από τους δύο innamorati βρίσκονται η υπηρέτρια Lesbina και ο πλούσιος αγρότης Nardo. Αποτελούν το δεύτερο ζευγάρι innamorati το οποίο όμως προκύπτει στην πορεία του έργου μέσω υπολογισμού του προσωπικού συμφέροντος. Κυρίως όμως, η Lesbina και ο Nardo είναι τα πρόσωπα που οι δράσεις τους καθορίζουν την πορεία του έργου και δίνουν τη λύση στο δράμα των innamorati. Καθώς οι ευγενικής καταγωγής πρωταγωνιστές νιώθουν παγιδευμένοι ανάμεσα στο καθήκον και στον έρωτα επιστρατεύεται η λογική που αναδεικνύεται ως το μεγαλύτερο αγαθό του ανθρώπου.

Το πρόσωπο της υπηρέτριας κατείχε σημαντική θέση σε έργα της Commedia dell' Arte με θέμα οικογενειακές αντιπαραθέσεις μεταξύ της κεφαλής της οικογένειας και της νέας, ανύπαντρης κόρης.[22] Προσωπική υπηρέτρια της inamorata ήταν συχνά η Columbina. Χαρακτηρίζεται από λογική σκέψη και ευφυΐα και συνήθως αποτελεί το μόνο πρόσωπο στο οποίο μπορεί να στραφεί για βοήθεια η innamorata και ενδέχεται να οδηγεί όλη τη δράση με τις μηχανορραφίες της.[23] Αντίστοιχα, η Lesbina αναλαμβάνει το έργο της από την αρχή της όπερας, αφού η Eugenia έχει παρουσιάσει το δράμα της. Μάλιστα η παράδοση της Eugenia στα σχέδια της υπηρέτριάς της είναι απόλυτη, αντιστρέφοντας ουσιαστικά τους ρόλους με στόχο τη σάτιρα των κοινωνικών τάξεων. Πράξη 2, ii:

LESBINA
Se de' consigli miei
vi volete servir, per voi qui sono.
Quando no, vel protesto, io v'abbandono.

EUGENIA
Deh non mi abbandonare, ordina, imponi;
Senza cercar ragioni
Lo farò ciecamente;
Ti sarò non temer, tutta obbediente.[24]

Ο Arlecchino είναι ο χαρακτήρας που δε χάνει ποτέ. Αντιδρά σε κάθε πρόκληση και παρόλο που σπάνια ξεκινά ο ίδιος κάποια απάτη, καταλήγει στο κέντρο της. Αν και η ηθική του είναι ελαστική, δεν κρατά ποτέ κακία και δεν είναι εκδικητικός. Ακόμη κι αν τον κοροϊδέψουν ή τον κακομεταχειριστούν, βρίσκει νέο σκοπό και δρα με αναπάντεχο τρόπο.[25] Ο Nardo, το πρόσωπο που συγγενεύει με τον Arrlecchino, σύμφωνα με την Eugenia είναι πλούσιος, αμόρφωτος και άξεστος (πράξη 1, iii): «ricco riccone, un villano, egli è ver, ma sapientone»).[26] Χαρακτηρίζεται όμως από λογική σκέψη και έχει αναπτύξει τη δική του φιλοσοφία ζωής.

[22] Richard Andrews (επιμ.), *The Commedia dell' Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 scenarios*, Scarecrow Press, Maryland 2008, σ. xxv.

[23] John Rudlin, *Commedia dell' Arte: An Actor's Handbook*, Routledge, London 1994, σ. 129.

[24] Ελεύθερη μετάφραση: Lesbina: Αν θέλεις να χρησιμοποιήσεις τη συμβουλή μου, είμαι εδώ για σένα. Αν όχι, θα με συγχωρήσεις, θα σε αφήσω. Eugenia: Παρακαλώ μη με αφήνεις, διέταξε, επέβαλε τη θέλησή σου. Χωρίς να αναζητώ δικαιολογίες θα το κάνω στα τυφλά· μην ανησυχείς, θα είμαι υπάκουη.

[25] Nicoll, ό.π., σ. 70.

[26] Ελεύθερη μετάφραση: Πλούσιος, βρωμερά πλούσιος, και είναι ένας άξεστος, είναι αλήθεια, αλλά εξυπνάκιας επίσης.

Πράξη 3, ix:

Nato son contadino,
non ho studiato niente
ma però colla mente
talor filosofando a discrezione
trovo di molte cose la ragione.
E vedo chiaramente
che interesse, superbia, invidia e amore
hanno la fonte lor nel nostro cuore.[27]

Δεν οδηγείται από το συναίσθημα και παρόλο που μαθαίνει ότι η Lesbina έχει πάρει τη θέση της Eugenia, άρα έχει πέσει θύμα απάτης, αποφασίζει να ακολουθήσει τα σχέδια της υπηρέτριας και μάλιστα την βρίσκει αρκετά καλή για δική του γυναίκα. Συμβιβάζεται με την κατάσταση γιατί δεν ωφελεί να μπλέξει σε άλλες περιπέτειες και αυτή του η λογική στάση τον ωφελεί στο τέλος.

Ο vecchio της ιστορίας είναι ο Don Tritemio, πατέρας της Eugenia. Κατ' αντιστοιχία του Pantalone της Commedia dell' Arte αντιπροσωπεύει τα χρήματα και τη συντηρητική τάξη. Οι πράξεις και οι ακλόνητες πεποιθήσεις του είναι το βασικό εμπόδιο στη σχέση των innamorati. Αν και ανήκει στους parti redicole, χαρακτηρίζεται από μια ελαφριά σοβαρότητα ώστε να μπορεί να διατάζει, να πείθει και να διατηρεί το κύρος του.[28] Λόγω της στάσης του και της λειτουργίας του στο έργο βρισκόταν πάντα στα κορυφαία πρόσωπα και ήταν ο κύριος αποδέκτης φάρσας και κοροϊδίας από τους υπηρέτες και τα παιδιά του. Ο Don Tritemio του Goldoni αντιπροσωπεύει τον γεμάτο ελαττώματα άνθρωπο, που είναι ικανός να καταπατήσει την ευτυχία της κόρης του για τα λεφτά και την κοινωνική θέση. Το έργο κινείται γύρω από την εξαπάτηση του Don Tritemio, που ως το θύμα των σχεδίων της υπηρέτριας και των υπόλοιπων χαρακτήρων, δέχεται ανήμπορος την τελική κατάληξη.

Από μουσικής πλευράς ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι δύο innamorati τραγουδούν μόλις τρεις άριες, μία σε κάθε πράξη, και ένα ερωτικό ντουέτο. Μάλιστα, δεν συμμετέχουν στα φινάλε των δύο πρώτων πράξεων αλλά μόνο στο τελικό φινάλε. Αντίθετα οι δύο «servi» Lesbina και Nardo τραγουδούν πέντε άριες και δύο ντουέτα (συνήθως σύντομες καντσονέτες) και τέσσερις άριες και ένα ντουέτο αντίστοιχα. Επιπλέον, συμμετέχουν σε όλα τα φινάλε των πράξεων. Ο στατικός τύπος της άριας da capo αποφεύγεται και προτιμώνται διμερείς άριες με επανάληψη όλου του κειμένου ή φράσεων διαφοροποιημένων μελωδικά ή μετρικά, οι οποίες τοποθετούνται στο τέλος κάθε σκηνής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα φωνητικά φινάλε στο τέλος κάθε πράξης που δίνουν την ευκαιρία για ομαδική συνδιαλλαγή και ραγδαία εξέλιξη της δράσης. Πιο συγκεκριμένα, το φινάλε της πρώτης πράξης είναι ένα εκτεταμένο φωνητικό φινάλε που όμως χαρακτηρίζεται από διαρκή εξέλιξη της δράσης. Ενώ τα περισσότερα πρόσωπα του έργου βρίσκονται στη σκηνή, ο Goldoni δημιουργεί ένα ασταμάτητο κυνηγητό μεταξύ της Lesbina και του Don Tritemio, οι οποίοι μπαίνουν και βγαίνουν από τη σκηνή συνεχώς. Η ατμόσφαιρα εντείνεται όταν η Lesbina, μεταμφιεσμένη σε Eugenia, δέχεται το δαχτυλίδι των αρραβώνων από τον Nardo, καταφέρνει όμως να φύγει πριν την είσοδο του Don Tritemio.

Η όπερα *Il filosofo di campagna* δεν ήταν το πρώτο λιμπρέτο στο οποίο ο Carlo Gol-

[27] Ελεύθερη μετάφραση: Γεννήθηκα αγρότης, και δεν έχω σπουδάσει τίποτα, παρ' όλα αυτά στο μυαλό μου, φιλοσοφώντας διακριτικά, βρίσκω τη λογική πίσω από πολλά πράγματα. Και βλέπω καθαρά ότι το προσωπικό συμφέρον, η υπερηφάνεια, και η αγάπη, προέρχονται από την ίδια την καρδιά μας.

[28] Rudlin, ό.π., σ. 93.

doni αξιοποίησε στοιχεία από την Commedia dell' Arte. Αν ανατρέξουμε στο λιμπρέτο του *L' Arcadia di Brenta* (1749, μουσική Baldassare Galuppi), ο Goldoni ενσωματώνει μια σύντομη παράσταση της Commedia dell' Arte στην κύρια πλοκή της όπερας. Ως τρόπο ψυχαγωγίας, τα κύρια πρόσωπα του έργου «παίζουν» το πιο κλασικό θέμα της Commedia: ο Cintio και η Diane είναι το ζεύγος των innamorati, η Columbina η έμπιστη της inamorata και ερωτευμένη με τον Pulcinella και ο Pantalon, πατέρας της Diane και εμπόδιο στη σχέση των νέων. Η τελική κατάληξη είναι ευτυχής.[29] Ένα χρόνο αργότερα, στο λιμπρέτο *Il mondo della luna* (1750, μουσική Baldassare Galuppi) ο αυστηρός πατέρας Bonefelle δεν επιτρέπει στους Ernesto και Ecclitico να παντρευτούν τις δύο κόρες του. Η κατάληξη, μετά από απάτες και μια σειρά φανταστικών γεγονότων, είναι και πάλι η ένωση των ερωτευμένων.[30]

La Cecchina, ossia *La buona figliuola*

Η opera buffa *La buona figliuola* θεωρείται μία από τις πιο δημοφιλείς όπερες του 18ου αιώνα, ίσως και η πιο δημοφιλής.[31] Πρόκειται για διασκευή του επίσης δημοφιλούς μυθιστορήματος *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) του Samuel Richardson. Ο Goldoni επεξεργάστηκε το παραπάνω έργο σε θεατρικό με τον τίτλο *Pamela Nubile* (1750) και αργότερα το μετέτρεψε σε λιμπρέτο, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1756 σε μουσική του Edigio Duni (1708-1775), χωρίς όμως ιδιαίτερη επιτυχία. Η όπερα επανήλθε στη σκηνή το 1760 αυτή τη φορά σε μουσική του Niccolò Piccini (1728-1800) και η επιτυχία της αποδεικνύεται από τις πάνω από εβδομήντα διαφορετικές παραγωγές που γνώρισε μόλις μέχρι το 1790. Ταξίδεψε σε όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα και μεταφράστηκε σε αγγλικά, γερμανικά και γαλλικά.[32]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Goldoni διαφοροποίησε σημαντικά το πρωτότυπο του Richardson σε σημείο ώστε διατήρησε μόνο τους βασικούς χαρακτήρες και άλλαξε βασικά σημεία της δράσης καθώς και την τελική κατάληξη. Ταυτόχρονα, εισήγαγε νέους χαρακτήρες στο έργο, οι περισσότεροι κωμικοί, στρέφοντας για μία ακόμη φορά το βλέμμα του στην Commedia dell' Arte.[33] Η ιστορία έχει ως εξής: ο αριστοκράτης Marchese della Conchiglia είναι ερωτευμένος με την κατώτερης κοινωνικής τάξης Cecchina. Η αδελφή του Marchesa Lucinda και ο αρραβωνιαστικός της Cavaliere Armidoro είναι αντίθετοι προς την ένωση τους καθώς δεν είναι δυνατόν να παντρευτεί ένας αριστοκράτης την κηπουρό του σπιτιού. Η αποφασιστικότητα του Μαρκήσιου, η άρνηση της αδελφής του, η ζήλεια των υπηρετριών του σπιτιού, η απαγωγή της Cecchina από τον Armidoro, η εμφάνιση του Γερμανού στρατιωτικού Tagliaferro που αναζητεί τη χαμένη κόρη ενός Γερμανού βαρόνου, προσφέρουν ζωντάνια και διαρκή εξέλιξη της δράσης. Στο τέλος, αποδεικνύεται ότι η Cecchina είναι

[29] Dale E. Monson, «Arcadia in Brenta, L'», *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, Web. 23 Apr. 2017. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002142.

[30] Ρίζα του λιμπρέτου είναι το έργο *Arlecchino, imperatore nella luna* (1684) του Nolant de Fatonville. Βλ. Gordana Lazarevich, «Mondo della luna, Il», *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, Web. 23 Apr. 2017. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O009477.

[31] Βλ. William C. Holmes, «Pamela transformed», *The Musical Quarterly*, τ. 38, αρ. 4, Oxford University Press, σ. 588.

[32] Mary Hunter, «Buona figliuola, La», *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (ed.), *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, Web. 23 Apr. 2017. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O009956.

[33] Paola Polesso, «The Character of Pamela from Richardson's novel to Goldoni's Comedy», *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*, 10, 2, Χειμώνας 1995, σ. 48.

γόνος αριστοκράτη κι έτσι κανένα εμπόδιο δεν υπάρχει πλέον για τους δύο ερωτευμένους.

Η δράση εκτυλίσσεται με ρετσιτατίβο secco ενώ με τις άριες εκφράζονται συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Εκτός από τους σοβαρούς χαρακτήρες Armidoro και Marchesa που οι άριες τους είναι σε τύπο da capo και με αρκετά απαιτητικά δεξιοτεχνικά περάσματα (πράξη πρώτη, Marchesa «Furie di donna irata»), για τους innamorati επιλέχθηκαν διμερείς άριες με επανάληψη ολόκληρου του κειμένου (πράξη πρώτη, Cecchina «Una povera ragazza») ή άριες με αργό ξεκίνημα και κατάληξη σε 6/8 (πράξη πρώτη, Marchese «È pur bella Cecchina»), αλλά και απλούστερες στροφικές άριες για σύντομη περιγραφή χαρακτήρα ή για διατήρηση της δραματικής ροής (πράξη πρώτη, Sandrina «Poverina»).

Παρόλο που οι χαρακτήρες και οι σχέσεις τους είναι διαφορετικές σε σχέση με την όπερα *Il filosofo di campagna*, μπορούμε να διακρίνουμε τις τρεις ομάδες χαρακτήρων innamorati, vecchi, servi:

Parti serie	
Cecchina, κηπουρός του σπιτιού	Inamorata
Il Marchese della Conchiglia, αριστοκράτης, ερωτευμένος με την Cecchina	Innamorato
La Marchesa Lucinda, αδελφή του Marchese	Vecchio-Innamorata
Il Cavaliere Armidoro, αρραβωνιαστικός της Marchesa	Vecchio-Innamorato
Parti buffe	
Tagliaferro, Στρατιωτικός	Capitano
Sandrina, χωρική	Servetta
Paoluccia, χωρική	Servetta
Mengotto, υπηρέτης	Servo

Στο έργο διακρίνουμε δύο ζευγάρια ερωτευμένων. Το κύριο ζευγάρι είναι ο Μαρκήσιος και η Cecchina, πάνω στους οποίους στηρίζεται η ιστορία, και το δεύτερο η Μαρκησία Lucinda και ο Armidoro. Η όπερα κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους: λογική ≠ πάθος. Σύμφωνα με τις απόψεις του Goldoni στα απομνημονεύματά του, ένας Βενετός αριστοκράτης θα έχανε ο ίδιος και τα παιδιά του τον τίτλο και τα δικαιώματα του στην περίπτωση που παντρευόταν μια γυναίκα κατώτερης κοινωνικής τάξης.[34] Το πρώτο ζευγάρι αντιπροσωπεύει το πάθος και αποτελεί απειλή για την κοινωνική και οικογενειακή τάξη, και το δεύτερο την λογική, δηλαδή τη διατήρηση της οικογενειακής φήμης, της οικονομικής ευημερίας και της ομοιογένειας.[35] Η παραπάνω αντίθεση ήταν έκδηλη και στα έργα της Commedia dell' Arte με τελική κατάληξη τη νίκη του πάθους.

Ο Μαρκήσιος είναι ο παθιασμένος innamorato. Από την αρχή του έργου εκφράζει

[34] Carlo Goldoni, *Memoirs of Carlo Goldoni*, John Black (μτρφ.), Alfred A. Knopf, London 1926, σ. 255.

[35] Ted A. Emery, «Goldoni's Pamela from Play to Libretto», *Italica*, 64, 4, American Association of Teachers of Italian, 1987, σ. 574.

την επιθυμία του να παντρευτεί την Cecchina πηγαίνοντας ενάντια στο θέλημα της αδελφής του (I-12, II-10). Λόγω της καταγωγής του δεν θα έπρεπε να συναναστρέφεται με υπηρέτες κι όμως ερωτεύεται την Cecchina και είναι δεκτικός απέναντι στους υπηρέτες. Μάλιστα, στην πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης εξομολογείται τον έρωτά του στην Sandrina και ζητάει τη βοήθεια της. Η στενή επαφή του με τους υπηρέτες υποδηλώνεται επίσης από τη συμμετοχή του στα φινάλε της πρώτης και της δεύτερης πράξης, σημεία όπου εμφανίζονται μόνο οι ρόλοι buffo, ενώ η επαφή του με τους parti serie Armidoro και Μαρκησία περιορίζεται σε μόλις τρεις σκηνές (I:12, 13, III:2) και στο τελικό φινάλε.

Το αντίθετο του Μαρκησίου καθρεπτίζεται στο πρόσωπο του Armidoro. Μέλλων σύζυγος της Μαρκησίας, αμφιταλαντεύεται μεταξύ έρωτα και τιμής. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο πρωτότυπο μυθιστόρημα του Richardson, ο χαρακτήρας του Armidoro ή κάποιος παρόμοιος απουσιάζει και αποτελεί τη μόνη προσθήκη serio ρόλου από τον Goldoni.[36] Στόχος του ήταν πιθανόν η δημιουργία δύο ερωτευμένων ζευγαριών στο πρότυπο της Commedia dell' Arte και επιπλέον, να ενδυναμώσει την αντίσταση της Μαρκησίας υπέρ της τιμής της οικογένειας. Ο τύπος του vecchio, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αποδιδόταν συνήθως σε άντρες. Η Μαρκησία εκτός από γυναίκα είναι η αδελφή του Μαρκησίου και γι' αυτό το λόγο η υποστήριξή της από έναν αριστοκράτη που θα κάνει τα πάντα για να προστατέψει το όνομα του, ενισχύει τη δραματική πλοκή.

Οι χαρακτήρες στους οποίους καθρεπτίζεται εντονότερα η παράδοση της Commedia dell' Arte είναι οι parti buffe. Ο Goldoni ενσωματώνει στο λιμπρέτο της *Cecchina* την Sandrina και την Paoluccia, δύο κακόβουλες υπηρέτριες που συνεισφέρουν στα κρίσιμα σημεία της δράσης λόγω της ζήλειας τους απέναντι στην τύχη της Cecchina. Ουσιαστικά τονίζεται η αντίθεση μεταξύ τους και δείχνουν πως θα περιμέναμε να είναι η Cecchina.

Ένας ιδιαίτερα χαρακτηριστικός τύπος της Commedia dell' Arte είναι ο Capitano. Είναι επαγγελματίας στρατιωτικός που καυχιέται για τα κατορθώματά του, αλλά στην πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα δειλός. Ο Flaminio Scala χρησιμοποιεί σε όλα σχεδόν τα κωμικά του σενάρια του τον Capitan Spavento.[37] Κουβαλά πάντα το σπαθί του και μιλά σε διαλέκτους. Ο ρόλος του Capitano εμφάνιζε τη μεγαλύτερη ποικιλία από έργο σε έργο και μπορούσε να είναι ο αποδέκτης πειραγμάτων, να κυνηγά ανεπιτυχώς γυναίκες ή ακόμη να εμφανίζεται ως το χαμένο μέλος μιας οικογένειας. Οι κουβέντες του αφορούν πάντα τα στρατιωτικά του κατορθώματα και κινείται με τέτοιον τρόπο ώστε να προκαλέσει φόβο στους συνομιλητές του, καθώς περιλαμβάνουν αναπαραστάσεις με το σπαθί του.[38]

Η επιλογή από τον Goldoni του χαρακτήρα του Capitano ως Tagliaferro στην όπερα *La buona figliuola* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Σύμφωνα με το μυθιστόρημα του Richardson, η Pamela ήταν η κόρη ενός φτωχού δασκάλου. Σύμφωνα όμως με την ιταλική παράδοση, ήταν αδιανόητος ο γάμος διαφορετικών κοινωνικών τάξεων. Μάλιστα, εάν ένας αριστοκράτης παντρευόταν γυναίκα χαμηλής κοινωνικής τάξης έχανε αυτόματα την αριστοκρατική του θέση και όλα τα δικαιώματα του.[39] Η λύση που έδωσε ο Goldoni σ' αυτό το πρόβλημα ήταν η εμφάνιση του Tagliaferro ο οποίος ψάχνει τη χαμένη κόρη ενός Γερμανού βαρόνου. Ο ρόλος του Capitano σχεδόν εξαφανίστηκε

[36] Thomas Noel Koran, *A Performance Translation of La Cecchina ossia La buona figliuola by Niccolò Piccini based on the English Translation by Edward G. Toms (1766) with an Historical Introduction*, D.M.A. Thesis, University of Texas, 1997, σ. 15.

[37] Richard Andrews (επιμ.), *The Commedia dell' Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*, Scarecrow Press, Maryland 2008, σ. xxxii.

[38] Andrews, ό.π., σ. xliii.

[39] Βλ. William C. Holmes, «Pamela transformed», *The Musical Quarterly*, τ. 38, αρ. 4, Oxford University Press, σ. 584.

από τα έργα της Commedia dell' Arte τον 18ο αιώνα.[40] Ο Goldoni όχι μόνο διατήρησε σε μεγάλο βαθμό τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά του Capitano (ίσως σε μεγαλύτερο βαθμό από όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες), αλλά η παρουσία του είναι καθοριστική για την ευχάριστη κατάληξη της όπερας.

Η άρια του «Star trompette, star tampurri» (πράξη 2: iii) αντιπροσωπεύει όλα τα χαρακτηριστικά του Capitano:

Star trompette, star tampurri,
Star chitarre e ciuffoletti,
Star strumenti in quantità.
Racazzine crazione
Per ballare, hesassà.
Se nemiche star lontan
Trinche, trinche vain paesan,
Se nemiche star vicin
Zitte, zitte nasconder.
Quando in campo star fenuto
Je andate, tu restate,
E tu panze conservate
Per ballare, per trincar.

Η ομιλία του είναι παράξενη ώστε να φαίνεται η γερμανική του καταγωγή, το κρασί ο χορός και το τραγούδι κυριαρχούν, ενώ η μουσική είναι σε ύφος στρατιωτικό με την πλουσιότερη ορχήστρα σ' όλη την όπερα.

Ο Carlo Goldoni βρίσκεται μεταξύ της Commedia dell' Arte και της καθιέρωσης της opera buffa στα μισά του 18ου αιώνα. Παρόλο που το ενδιαφέρον των μελετητών κέντριζαν τα θεατρικά του έργα και η αξία των λιμπρέτων του δεν αναγνωρίστηκε μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα,[41] είναι γεγονός ότι πολλά από τα λιμπρέτα του ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή για την εποχή τους. Η επιλογή ενός προτύπου ξεπερασμένου σχεδόν τον 18ο αιώνα, όπως η Commedia dell' Arte, χωρίς όμως να έχει χάσει την εύνοια του κοινού, έδωσε την ευκαιρία στον Goldoni να αναπτύξει τη δική του οπτική στηριζόμενος σε χαρακτήρες καθολικά γνωστούς και αγαπημένους. Ακόμη και όταν αποκλίνει σημαντικά από τους «στερεότυπους» ρόλους και τα χαρακτηριστικά τους, βασικές αρχές, όπως η σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων και οι λειτουργίες τους, παραμένουν σταθερές και καθορίζουν την πορεία του έργου.

[40] Andrews, ό.π., xxiii.

[41] Ted Emery, *Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica*, Peter Lang Publishing Inc., New York 1992, το οποίο αναδεικνύει τα λιμπρέτα ως έργα ξεχωριστής αξίας, σε αντίθεση με προγενέστερη βιβλιογραφία όπου τα λιμπρέτα του Goldoni συγκρίνονταν με τα θεατρικά του έργα και κρίνονταν κατώτερα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα: Giuseppe Ortolani (επιμ.), *Opere di Carlo Goldoni*, Mondadori, Milano 1973, Franco Fido, «Riforma e controriforma del teatro. I libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753», *Studi Goldoniani*, 7 1985, σ. 60-72.

Ελληνικότητα, λαϊκότητα και «έντεχνη» νεοελληνική μουσική: οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» του Μάνου Χατζιδάκι

Γιώργος Κοκκώνης

Πότε θα ξαναμιλήσεις;
Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας.
Σπέρνουνται γεννιούνται σαν τα βρέφη
ριζώνουν θρέφουνται με το αίμα.
Όπως τα πεύκα
κρατούνε τη μορφή του αγέρα
ενώ ο αγέρας έφυγε, δεν είναι εκεί
το ίδιο τα λόγια
φυλάγουν τη μορφή του ανθρώπου
κι ο άνθρωπος έφυγε, δεν είναι εκεί.

«Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας», λέει ο Γιώργος Σεφέρης.[1] Η νεοελληνική μουσική είναι φορέας μιας συνειδητής ή ασυνείδητης πολυφωνίας, όπου το «υψηλό» και το «χαμηλό», το «λόγιο» και το «λαϊκό», το «ταυτό» και το «αλλότριο» τελούν σε ακατάπαυστο διάλογο. Ο διάλογος αυτός δεν συντελείται μόνο στην περιοχή της σύγκλισης, αλλά και στην περιοχή της ρήξης. Εκεί ίσως προσδιορίζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια και η «ιδιοσυστασία» των συνδιαλεγομένων, που δεν αφορά μόνο ύφη και αισθητικές, αλλά και συμβάσεις, στερεότυπα και εμμονές.

Όταν ο διάλογος αυτός είναι γονιμοποιός, η αμοιβαία κατανόηση πολλαπλασιάζει τις δημιουργικές ατραπούς και τη διαπερατότητα των στελεχών του κάθε ζεύγματος. Έτσι η ελληνική μουσική δεν είναι σχιζοφρενώς «λαϊκή» ή «έντεχνη», είναι «λαϊκή *και* έντεχνη», μια ενότητα ανοιχτή, όπου τα διαφορετικά μέρη συνομιλούν, αυτοπροσδιορίζονται και ετεροπροσδιορίζονται.[2] Ομοίως, όσο οι δημιουργικές ατραποί πολλαπλασιάζονται, τόσο βαθαίνει η οικουμενική τους διάσταση, επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της «ελληνικότητας».

Κάθε στεγανοποίηση των παραπάνω πεδίων υποκρύπτει σχέσεις εξουσίας, που δεν αφορούν την τέχνη καθαυτή, αλλά τη διαχείρισή της, με συνηθέστερες προτεραιότητες την παραγωγή, την εκπαίδευση και την οικονομία.[3]

Τα τελευταία χρόνια έχει χυθεί πολύ μελάνι για το θέμα των λόγιων και λαϊκών διακειμένων, κυρίως από τον χώρο των φιλολογικών σπουδών. Οι εργασίες αυτές

1 Σεφέρης, *Ποιήματα* (Τρία κρυφά ποιήματα: «Επί σκηνής», ΣΤ΄, 1-10, 1966), Ίκαρος, 1974, σ. 290.

2 Είναι ενδιαφέρον να θυμίσουμε εδώ τις απόψεις προσδιορισμού του λαϊκού από τον Stuart Hall: «(...) Transformation is the key to the long and protracted process of the 'moralisation' of the labouring classes, and the 'demoralisation' of the poor, and the 're-education' of the people. Popular culture is neither, in a 'pure' sense, the popular traditions of resistance to these processes; nor is it the forms, which are superimposed on and over them. It is the ground on which the transformations are worked». Βλ. Stuart Hall, "Notes on Deconstructing 'the Popular'", in Raphael Samuel (εδ.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981, σ. 227–40 (228).

3 Matthew Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music'. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 256-260, 271-277.

παραμέρισαν την αχλύ που είχαν εγκαταστήσει οι εντυπώσεις των πάσης φύσεως περιηγητών του τοπίου. Δεν έχουν σχεδόν καθόλου αγγίξει ωστόσο εκείνα τα βαθιά σημεία της κοιλάδας, όπου εντοπίζονται και τα πλέον «αφαιρετικά» κείμενα, αυτά της μουσικής. Με αποτέλεσμα, παρ' όλο που η συζήτηση έχει διευρυνθεί και η σκέψη έχει εμβαθύνει, οι αναφορές στην νεοελληνική μουσική σπανίζουν, ενώ και όταν υπάρχουν συνήθως αναπαράγουν στερεότυπα μιας γερασμένης βιβλιογραφίας.

Η ευθύνη πέφτει ασφαλώς και πρωτίστως στη νεόκοπη ελληνική μουσικολογία. Υπάρχει ωστόσο και μία άλλη παράμετρος, την οποία με ειλικρίνεια ομολογεί ο Ελύτης ήδη από το 1943, όταν περιγράφει την πρώτη συνάντηση της παρέας του με τον Χατζιδάκι, που τους συστήθηκε ως «συνθέτης»:

> Ε, αυτό δεν το περιμέναμε. Υπήρχε λοιπόν στην Ελλάδα τέτοιο είδος; Είδηση δεν είχαμε. Ο τελευταίος συνθέτης που ξέραμε ήταν ο Μανόλης Καλομοίρης. Ύστερα τι σχέση μπορούσε να έχει η μουσική με τη μοντέρνα ποίηση; [...] Στο κεφάλαιο της μουσικής, ήμασταν, εκείνη τη στιγμή το συνειδητοποιούσαμε, ασυγχώρητα καθυστερημένοι.[4]

Η ελληνική διανόηση διαχρονικά, και όχι μόνο η γενιά του '30, σπάνια ενδιαφέρθηκε σε βάθος για το πεδίο της μουσικής. Παρ' όλα αυτά, πολύ νωρίς στις ρητορικές της το δίπολο λόγιας/έντεχνης και λαϊκής μουσικής καταλαμβάνει περίοπτη θέση. Οι σχετικές αναφορές βέβαια δεν αφορούν την μουσικολογική ουσία, αλλά περιορίζονται στην τεκμηρίωση της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας και παρεμπιπτόντως της θέσης που της αρμόζει στο ευρωπαϊκό ή παγκόσμιο γίγνεσθαι, ατομικώς, συλλογικώς, εθνικώς κ.λπ.

Στον περιορισμένο χώρο της συζήτησης αυτής, είναι χαρακτηριστικό ότι το πρωτογενές λαϊκό απουσιάζει παντελώς, και υποκαθίσταται συστηματικά από τη «δεύτερη ζωή του», όπως εύστοχα την χαρακτηρίζει ο Αλέξης Πολίτης.[5] Οι όποιες απόπειρες ανακάλυψής του, ανάγνωσής του, αναπαράστασής του, ερμηνείας του, νομιμοποίησής του, γίνονται πάντα μέσω αυτής της δεύτερης ζωής. Δεν αρνείται κανείς ότι αυτή είναι άκρως ενδιαφέρουσα, ιδίως όταν ανοίγεται σε νέα διακείμενα, λαϊκά, λαϊκότροπα ή και απλώς δημοφιλή. Η αποσιώπηση ωστόσο της πρώτης ζωής δεν είναι απλώς άδικη, καθώς απομονώνει τους φορείς της θέτοντάς τους εκτός της συζήτησης για την ελληνική πολιτισμική παραγωγή, είναι προπαντός υπεύθυνη σε μεγάλο βαθμό για το ατελέσφορο του διαλόγου ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, το παραδοσιακό και το σύγχρονο, το εγχώριο και το ξένο, ενισχύοντας διά της απουσίας της ένα κλίμα πόλωσης, ενίοτε δε και εμφυλίου.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική, ο ακαδημαϊκός λόγος έχει σπάνια αφουγκραστεί τις «κάτω» φωνές, αρκούμενος στον «εκ των άνω» προσδιορισμό τους. Η βιβλιογραφία είναι ενθουσιώδης με την «ανακάλυψη» του ρεμπέτικου από τον Χατζιδάκι, και το γνωστό σχόλιο του Χριστιανόπουλου που του προσάπτει «ελαφροποίηση» του είδους ηχεί ως αιρετικό.[6] Τέτοιου τύπου διενέξεις αντικατοπτρίζουν τις αντιθέσεις στο «άνω» πεδίο, όπου το «κάτω» προσδιορίζεται ερήμην μιας πραγματικής επισκόπησης του

[4] Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα , βλ. υποκεφάλαιο «το Χρονικό μιας δεκαετίας», σ. 401. Σύμφωνα πάντως με τις υπάρχουσες μελέτες και κυρίως της Πολίνας Ταμπακάκη, ο Σεφέρης πρέπει να ήταν ο μόνος που είχε στενή επαφή με τη μουσική.

[5] Αλέξης Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι. Εποπτικές προσεγγίσεις. Περνώντας από την προφορική στη γραπτή παράδοση. Μικρά αναλυτικά*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2011, σ. 233-262.

[6] Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Μάνος Χατζιδάκις, ο 'συμπαθής' νοθευτής του ρεμπέτικου τραγουδιού. 'Ρεμπετοποίησε' το ελαφρύ τραγούδι και 'ελαφροποίησε' το ρεμπέτικο», εφημερίδα *Δράσις*, Θεσσαλονίκης (11/07/1960). Όλο το κείμενο περιέχεται στο Νίκος Γκροσδάνης, *Αφιέρωμα στον Μάνο Χατζιδάκι. 90 χρόνια από την γέννησή του*, Οδός Πανός, τχ. 168, Αθήνα 2015, σ. 90-92.

περιεχομένου του. Από την συζήτηση απουσιάζει εντελώς το ημικό (emic) στοιχείο, η πλευρά των φορέων πρωταγωνιστών, και επικρατεί μονοπωλιακά το ητικό (etic) της πλευράς των παρατηρητών, είτε αυτοί «εθνογραφούν» αυθόρμητα, είτε συστηματικά. Το πεδίο των αισθητικών ή ιδεολογικών αντιπαραθέσεων παραμένει στείρο όσο το «κάτω» παραμένει φυλακισμένο στη σφαίρα του φαντασιακού, ως μια ιδιότυπη πολιτισμική ετερότητα, που είναι συγχρόνως οικεία και εξωτική. Υπονομευμένο και εξουδετερωμένο, εκπροσωπείται διαρκώς μέσω διαμεσολαβητών, που δεν πασχίζουν να το εννοήσουν, αλλά να προβάλλουν σ' αυτό ευσεβείς πόθους, συνήθως συλλογικούς (εθνικούς), ενίοτε δε και προσωπικούς. Αυτό το σχήμα αναπαράγει διπολικούς προσδιορισμούς της λαϊκής μουσικής: απωθημένη-ηρωποιημένη καθαγιασμένη-εκχυδαϊσμένη, ξενόφερτη-εθνική, αυθεντική-εκφυλισμένη κ.λπ. Και όταν οι φορείς του πρωτογενούς λαϊκού λαμβάνουν τον λόγο, συχνά εγκλωβίζονται είτε σε αμήχανες «απολογίες» είτε σε ακόμη πιο αμήχανες «αυτολογοκρισίες».[7]

Ας βάλουμε λοιπόν μια νέα αφετηρία στην διαπραγμάτευση του θέματος, εκκινώντας από ένα παράθεμα του θεατρολόγου Γιώργου Πεφάνη: «Η λαϊκή σκέψη δεν αποτελεί την πιο απλοϊκή εκδοχή της λόγιας σκέψης, αλλά την πιο ελεύθερη ή τη λιγότερο δεσμευμένη. Είναι η σκέψη που έχει απαλλαγεί από το βάρος των επιχειρημάτων, άρα και των λογικών κανόνων (της συνεπαγωγής, της μη αντίφασης κ.ο.κ.) και στρέφεται προς τα βιώματα και τις εικόνες της καθημερινότητας για να βρει στέρεο έδαφος. Αλλά, απαλλαγμένη καθώς είναι από τους νόμους του ορθού και του προσήκοντος, αυτό το έδαφος μπορεί να το υπονομεύσει, ανατρέποντας τις ιεραρχικές σχέσεις, που κρύβονται πίσω από τις αναλογίες, τις συμμετρίες και τις διπολικές αντιθέσεις».[8] Όταν ο Κωστής Μπέζος «σχολιάζει» ανατρεπτικά το ρεμπέτικο, εισηγούμενος πρωτοφανείς τομές στον ήχο και το λόγο, παράγει μια τέχνη σύνθετη, αλλά τόσο μεστή και δημοφιλή, που δεν αργεί να ενσωματωθεί στην ιστορία του ως αμιγές κομμάτι της. Ο λόγος είναι ότι η φύση της είναι απολύτως συμβατή με τη φύση του πρωτογενούς ερείσματος, ακριβώς λόγω της ειλικρινούς καταβύθισής του στο ρεμπέτικο ύφος, που δεν τον ωθεί σε στείρα μίμηση, αλλά σε αναδημιουργία. Το μετα-ρεμπέτικο του Μπέζου είναι αποκαλυπτικό για την κατανόηση του ρεμπέτικου κόσμου, που εξακολουθεί να τροφοδοτεί το νεοελληνικό φαντασιακό (και πλείστες όσες φαντασιώσεις), χωρίς να έχει αποτιμηθεί μουσικολογικά.[9] Είναι εξίσου αποκαλυπτικό δε για τον προσδιορισμό της λαϊκότητας έξω από τους αυτοματισμούς που την έχουν ταυτίσει με αρχετυπικά μεν, πλην όμως απλοποιητικά στερεότυπα.

Αυτή η αρχετυπικώς εννοούμενη λαϊκότητα είναι ένας από τους ιδανικούς τόπους όπου προβάλλεται διαχρονικά η ελληνικότητα. Στις επόμενες παραγράφους, θα προσπαθήσουμε να δούμε τις δυο αυτές οντότητες μέσα από την ιστορική προοπτική που εκβάλλει στο παράδειγμα των *Έξι λαϊκών ζωγραφιών* του Χατζιδάκι.

Ελληνικότητα

Σε ό,τι αφορά την μουσική, κομβικό σημείο της ιστορικής διαπραγμάτευσης της

[7] Βλ. σχετικά Γ. Κοκκώνης, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια*, Τετράδια 4, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου-ΚΕΜΟ, Άρτα 2008, σ. 100-110 (107), Ν. Ορδουλίδης, *Συννεφιασμένη Κυριακή & Τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*, Fagottobooks, Αθήνα 2017, σ. 58-65.

[8] Γιώργος Π. Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου: Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήση, Αθήνα 2009, σ. 102.

[9] Για μια εκτενή παρουσίαση του βίου του και της δισκογραφικής εργογραφίας του βλ. Tony Klein, "Constantinos Bezos & the Kostis Enigma", κείμενο στο ένθετο της έκδοσης Tony Klein (ed.), *A. Kostis. The Jail's a Fine School* (CD and LP), Olvido Records 001-Mississippi Records 097, USA 2015.

ελληνικότητας είναι βέβαια η Εθνική σχολή.[10] Η ιδεολογία της, όπως την εισηγήθηκε ο Μανώλης Καλομοίρης, προσδιορίζεται με βάση μια τομή μεταξύ έντεχνου και λαϊκού, τα οποία αναλαμβάνουν ρόλους ολωσδιόλου ανισότιμους. Το πρώτο, εγγράμματο, κυρίαρχο και ηγεμονικό. Το δεύτερο, αν και θεωρητικώς εγγυώμενο την εθνική ταυτότητα, ως προφορικό είναι υποκείμενο στην αξιολογική αποτίμηση του πρώτου. Όπως το θέτει ο Dahlhaus:

> Ο 19ος αιώνας είναι αυτός που επέλεξε να πιστέψει, σε έωλο υπόβαθρο, ότι ο εθνικός χαρακτήρας είναι η πρωταρχική και ουσιαστική ποιότητα της λαϊκής μουσικής (η εξίσωση του «πρωτογενούς» με το «ουσιαστικό» ήταν σύλληψη των ρομαντικών) και ότι η λαϊκή μουσική εκφράζει την ψυχή του λαού (που νοείται ως η ψυχή του έθνους, και η οποία εμφαίνεται πρωτίστως και καθαρότερα στην κουλτούρα των κατώτερων τάξεων). Εν πάση περιπτώσει, αυτές οι πεποιθήσεις δεν ήταν εδραιωμένα γεγονότα που υποστήριζαν τον εθνικισμό, αλλά ευσεβείς πόθοι που δημιουργούσε ο ίδιος ο εθνικισμός. Αυτό που θεωρείται ως η βάση και η ουσία του εθνικισμού είναι στην πραγματικότητα το επακόλουθο και η συνέπειά του.[11]

Το λαϊκό στοιχείο καταδικάζεται έτσι σε εσωστρέφεια, αφού δεν νομιμοποιείται να συνδιαλέγεται με την «ξένη τη μαστόρισσα», και επομένως περιορίζεται στις παραδόσεις της υπαίθρου, που είναι λιγότερο εκτεθειμένες σε αλλοτρίωση. Επιπλέον, η ίδια του η ύπαρξη έχει μεταφερθεί από τον φυσικό χώρο της επιτέλεσης σε λίγες και μεθοδολογικά ελεγχόμενες γραπτές συλλογές.[12] Εκεί, τα «ίχνη» της ελληνικότητας εντοπίζονται σε αποσπασματικά χαρακτηριστικά, μια δημοφιλή μελωδία, κάποια ρυθμικά στερεότυπα, μερικές φορές μια λεπτομέρεια όπως το τριημιτόνιο.[13] Τέτοια ίχνη κεφαλαιοποιούνται, μερικές φορές δε ανάγονται σε αυτοτελή κριτήρια αξιολόγησης ενός έργου. Και για να επικαλεστούμε πάλι τον Dahlhaus: «Οι αρχαϊσμοί που αποκλίνουν από τους κανόνες του παγκόσμιου κλασικού ύφους, όπως το ισοκράτημα μιας γκάιντας ή η τέταρτη αυξημένη, γίνονται αποδεκτοί ως εθνικά χαρακτηριστικά. Το αρχαϊκό και το εθνικό στοιχείο συνδέονται μέσα από δύο δρόμους, την υπόθεση του *Volksgeist* και την άρνηση του οικουμενικού. Η επανερμηνεία του τοπικού στο πλαίσιο αυτό είναι ένα ιστορικό προτσές και δημιουργεί τη δική του αισθητική νομιμότητα»[14]. Η όλη αυτή προσέγγιση αφορά εν τέλει μια *ιστορικοποίηση*[15] του λαϊκού, που συνδέεται

[10] Για το θέμα αυτό η βιβλιογραφία είναι πλέον εκτενής. Βλ. Ενδεικτικά Nikos Maliaras (ed.), *The National Element In Music*, (Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013), University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens 2014, Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2012, Haris Xanthoudakis "Trends and the Question of Nationality in Nineteenth Century Musical Greece", *Nineteenth-Century Music Review* (Music in Nineteenth-Century Greece), vol. 8, Issue 1 (June 2011), σ. 41-55, Georges Kokkonis, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, De Boccard, Paris, 2008, Αναστασία Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου Κ. - Νάκας Χ., Αθήνα 2003.

[11] Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism* (α΄ έκδοση στα γερμανικά 1974, μτφρ. Mary Whittall), University of California Press, Berkeley 1986, σ. 79-101 (94).

[12] Για το θέμα των συλλογών βλ. Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών: προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής*, Θεμέλιο, Αθήνα 1984, Μιράντα Τερζοπούλου, Ελένη Ψυχογιού, «'Άσματα' και 'τραγούδια'. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών», *Εθνολογία* 1, 1992, σ. 143-165. Βλ. επίσης και Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Fagottobooks, Αθήνα 2017.

[13] Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, *Λύχνος υπό τον μόδιον, έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο 1847-1908*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Αθήνα 1999, σ. 39-46.

[14] Carl Dahlhaus, *ό.π.*, σ. 95.

[15] Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 465-470.

με σαφή ιδεολογικά και πολιτικά υπερκείμενα, ελληνοκεντρικού (ενίοτε δε και εθνικιστικού) χαρακτήρα.

Μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση, που περιγράφεται ως *αισθητικοποίηση*, εγκαινιάζεται μέσα από την λεγόμενη γενιά του ’30. Η στροφή, που γίνεται από τον Χατζιδάκι, αφορά πρωτίστως τον χώρο άντλησης του πρωτογενούς υλικού. Ακολουθώντας τους μοντερνιστές, ο συνθέτης περιηγείται τα αστικά λαϊκά είδη, στα οποία βλέπει έναν ζωντανό φυτώριο αυθορμητισμού και εκφραστικής αμεσότητας, εκτός της σφαίρας επιρροής των ακαδημαϊκών συντηρητισμών.[16] Η αντίδραση έναντι του αστικού συντηρητισμού, που είναι ο φυσικός εχθρός των avant-gardes, τον οδηγεί στην προκλητική διάλεξη υπέρ του ρεμπέτικου, του πλέον δαιμονοποιημένου από την Εθνική σχολή είδους λαϊκής μουσικής. Ύποπτο για την καταγωγή του, ανήθικο στη λειτουργικότητά του και κυρίως μολυσμένο από τις πολυπολιτισμικές ωσμώσεις και περιθωριοποιημένες κοινωνικές νοοτροπίες, έχει μέχρι τότε απωθηθεί εντελώς από την επίσημη κουλτούρα και την λαογραφική έρευνα.[17]

> […] Για να καταλάβετε την επιρροή του ρεμπέτικου πάνω μου πρέπει να ξέρετε τι σήμαινε ρεμπέτικο κείνο τον καιρό… Ήταν μια παράνομη, με όλη τη σημασία της λέξης, μουσική. Η αντίθεσή μου με τη μικροαστική Αθήνα μ’ έφερε στον αντίποδά της: στην ανακάλυψη του καταδιωκτέου και παράνομου….[18]

Η αλήθεια βέβαια είναι πως η πρώτη ματιά συνθέτη που ακουμπά πάνω στο ρεμπέτικο δεν είναι του Χατζιδάκι, αλλά του Νίκου Σκαλκώτα. Στο δεύτερο μέρος του κονσέρτου του για δύο βιολιά, κάνει εκτεταμένη χρήση της μελωδίας της *Μάγισσας της Αραπιάς* του Τσιτσάνη.[19] Δυστυχώς το έργο έχασε το ραντεβού με την Ιστορία, αφού δεν παίχτηκε στην εποχή του, ενώ και ο ίδιος ο συνθέτης έσβησε πρόωρα πέντε χρόνια αργότερα. Έτσι η περίφημη διάλεξη του Χατζιδάκι είναι η ιστορική στιγμή, όπου το ρεμπέτικο εισάγεται δυναμικά στην ρητορική περί νεοελληνικού πολιτισμού. Στο κείμενο που σώζεται[20] (οι μαρτυρίες λένε ότι ο Χατζιδάκις είπε πολλά και εκτός κειμένου) οι θέσεις του ακολουθούν δομή προγραμματικών δηλώσεων, που θα

[16] Ο Παπανικολάου (Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, London 2007, σ. 68) σημειώνει πως η προτίμηση των Ελλήνων μοντερνιστών για το επίθετο *λαϊκός* έναντι των επιθέτων *δημοτικός*, *δημώδες* και *παραδοσιακός* και σε πλήρη αντίθεση με το *λαογραφικός*, δείχνει την επιδίωξή τους να αναδημιουργήσουν την παράδοση σαν κάτι ζωντανό στο παρόν αλλά προερχόμενο από οποιαδήποτε περίοδο του παρελθόντος. Ο Βλαγκόπουλος (προφορική ανακοίνωση «Το στρατήγημα της διπλής συνέχειας: συλλογική ταυτότητα και ατομική δημιουργία στην Ελληνική μουσική μετά τη Γενιά του ’30», στη Διημερίδα: *Ελληνικό τραγούδι. Ελληνικές Μουσικές Γιορτές 9ος κύκλος, Το ελληνικό τραγούδι: ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις*, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»-Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 22-23 Μαΐου 2013) χαρακτηρίζει την τάση αυτή ως «στρατήγημα της διπλής συνέχειας».

[17] Ο πρώτος που είχε επισημάνει το λαογραφικό του ενδιαφέρον είναι ο Κώστας Φαλτάιτς στο άρθρο του «Τα τραγούδια του μπαγλαμά» (περιοδικό *Μπουκέτο*, τ. 253, 1929). Το κείμενο αναδημοσιεύεται στο Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006, σ. 17-20. Θα ακολουθήσει ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στο περίφημο άρθρο του για το Ρεμπέτικο στον *Ριζοσπάστη* (28/01/1947).

[18] Συνομιλία με τον Θανάση Φωσκαρίνη στο περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχος 196, 27 Ιουλίου 1988.

[19] Το έργο γράφτηκε το 1944-45 και παίχτηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι το 1999, ενώ ηχογραφήθηκε μόλις το 2003 (BIS, 1244). Σχετικά με το έργο του Γ. Α. Παπαϊωάννου, *Βασίλης ο Αρβανίτης,* το οποίο επικαλείται ο Μανώλης Σειραγάκης, «Μια πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μ. Χατζιδάκι» *Νέα Εστία* 169/1845 (2011), σ. 1114, ο οποίος αντλεί την πληροφορία από τον Ηλία Βολιώτη-Καπετανάκη, *Μούσα πολύτροπος*, σ. 437, πρέπει να πούμε πως το ζεϊμπέκικο που χρησιμοποιείται εκεί δεν ανήκει στα ρεμπέτικα, αλλά στην λαϊκή παράδοση της Λέσβου.

[20] Ολόκληρο το κείμενο αναδημοσιεύεται στο Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009, σ. 254-260.

μπορούσαν να παραλληλιστούν με τις διακηρύξεις του Καλομοίρη τον Ιούνη του 1908 στο περίφημο «Μανιφέστο» του.[21] Κι εδώ, όπως και στη περίπτωση Καλομοίρη, έχουμε μια διάλεξη-μανιφέστο μπροστά σε επίσημο κοινό, στο φυσικό χώρο του (Θέατρο Τέχνης), με θέμα το κομμάτι της παράδοσης που ο συνθέτης επιλέγει να προβάλει. Την παράδοση αυτή, από την οποία ο Καλομοίρης και ο Χατζιδάκις αντλούν ήδη ερείσματα ως καλλιτέχνες, την υπερασπίζονται επιστρατεύοντας το επιχείρημα της ιστορικής συνέχειας. Μάλιστα και οι δύο έρχονται να εκπροσωπήσουν την τέχνη της μουσικής εντός ευρύτερων πνευματικών ρευμάτων, ο Καλομοίρης μεταξύ των δημοτικιστών, ο Χατζιδάκις στους κόλπους της γενιάς του ’30.

Και οι δύο εμπνέονται από αντίστοιχες κινήσεις στον ευρωπαϊκό χώρο: ο Καλομοίρης από την ρώσικη εθνική σχολή, ο Χατζιδάκις από την γαλλική στροφή σε αντίστοιχες πηγές έμπνευσης κατά το μοντέλο του Ερίκ Σατί της εποχής των café-concert της Μονμάρτρης,[22] καθώς και τις δημιουργίες των Στραβίνσκι, Προκόφιεφ και των ρώσικων μπαλέτων στο Παρίσι. Βέβαια ο Χατζιδάκις δεν το ομολογεί ρητώς, αλλά με δύο έμμεσες αναφορές: με αρνητικό πρόσημο στην μεσοπολεμική γαλλική ντεκαντέντσα (sic), όρος που παραπέμπει στο ελαφρό τραγούδι, και με θετικό στην java. Και οι δύο τέλος επικυρώνουν τον πρωταγωνιστικό τους ρόλο δημοσίως με την παρουσία στο ακροατήριο της ελίτ της διανόησης της εποχής τους.

Αν αναφερόμαστε σε αυτές τις ομοιότητες είναι για να υπογραμμίσουμε μια κεφαλαιώδη διαφορά: ο Καλομοίρης, ενεργώντας με στρατηγική, κεφαλαιοποιεί το μανιφέστο και αναλαμβάνει ηγεμονικό ρόλο σε θεσμικό επίπεδο. Αντίθετα, ο Χατζιδάκις τα αποφεύγει και τα δύο, όχι μόνο λόγω ιδιοσυγκρασίας, αλλά κυρίως λόγω ιδεολογίας, που αποστρέφεται ολιστικές προσεγγίσεις και πολιτισμική καθοδήγηση.[23] Στον αντίποδα βρίσκεται η στάση του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος θα ανακοινώσει το δικό του «μανιφέστο» μια δεκαετία αργότερα, μεταμοσχεύοντας τη ρητορική του Καλομοίρη σε ένα ολωσδιόλου διαφορετικό περιβάλλον.[24]

Μπροστά στο κοινό του Θεάτρου Τέχνης, ο Χατζιδάκις δεν είναι καθοδηγητής, αλλά μάλλον ένας εξεγερμένος νεαρός, που η εσωτερική του πυξίδα τον οδηγεί να προκαλέσει το κατεστημένο: «Σωστά ευαίσθητος, υγιής, κάτω από τη διδασκαλία των φίλων και των διδασκάλων, μαζί με όλα τ’ άλλα αρνήθηκα τη ‘σοβαρή’ μας μουσική, που η μισή ντυμένη με κουρέλια παρίστανε την Ευρώπη και η άλλη μισή με φουστανέλες την ‘αθάνατη Ελλάδα’ μέσ’ από επαρχιακούς στρατώνες. Κι αγάπησα τις μελωδίες αυτές (σ.σ. του ρεμπέτικου) που μου συνειδητοποιούσανε βαθιά και αναμφίβολα σαν προγονική μου κληρονομιά, την πανάρχαια γενεσιουργό Άνοιξη με την αμαρτωλή εφηβεία του Βυζαντίου, τη χριστιανική ταπεινοσύνη με το μεγαλείο του σταθερού και

[21] Μανώλης Καλομοίρης, «Λίγα λόγια», στο *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 145-147.

[22] Για την περίοδο αυτή του Γάλλου συνθέτη και την συνάντησή του με το αστικό λαϊκό βλ. Caroline Potter, *Erik Satie. A Parisian Composer and his World*, Boydell and Brewer, Woodbridge 2016, και ιδιαίτερα το υποκεφάλαιο: “Satie in Montmartre. Mechanical Music in the Belle Epoque”, σ. 1-46.

[23] Βλ. ενδεικτικά τα κείμενά του για την δημοτική παράδοση και το λαϊκό στα: «Η σημασία μιας παράδοσης στον καιρό μας» στο Μ. Χατζιδάκις, *Ο καθρέπτης και το μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα 1988, σ. 19-24 (κείμενο από την εναρκτήρια ομιλία στην συζήτηση για την παράδοση, που έλαβε χώρα στα Ανώγεια στις 13-15 Αυγούστου 1979. Α΄ δημοσίευση στο περιοδικό *Αντί* την ίδια χρονιά), «Το λαϊκό, το μάγκικο και το παλιό ρεμπέτικο» και «Ολίγα τινά περί παραδόσεως εθνικής, λαϊκής και μη» στο Μ. Χατζιδάκις, *Τα σχόλια του Τρίτου. Μια νεοελληνική μυθολογία*, Εξάντας, Αθήνα 1980, σ. 21-24 και 143-147 (Σχόλια της 14ης Μαΐου 1978 και 20ής Μαΐου 1979 αντίστοιχα).

[24] Βλ. ενδεικτικά Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική, ό.π.*, σ. 131-202 και Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα..., ό.π.*, σ. 467-470.

γρανιτένιου ελληνικού ρυθμού».[25] Ενώ ο Καλομοίρης επένδυε τις ιδέες του με τον ήχο των δικών του συνθέσεων, ο Χατζιδάκις ως καλλιτέχνης αποτραβιέται στο βάθος της σκηνής, για να παραχωρήσει με σεβασμό το προσκήνιο στους ρεμπέτες, τον Βαμβακάρη και την Μπέλλου.[26] Το πρόταγμα του λαϊκού με τέτοιον άμεσο τρόπο θυμίζει την διάλεξη του Σεφέρη για τον Θεόφιλο δύο χρόνια νωρίτερα, καθώς και την ενσωμάτωση λαϊκών μουσικών σε θεατρική παράσταση από τον Κουν τη δεκαετία του 1930.[27] Ο Χατζιδάκις έμμεσα κλείνει το μάτι στους πρωταγωνιστές της γενιάς του ’30, αλλά δεν παραλείπει να επισημάνει τον ενδεχόμενο κίνδυνο της δημιουργίας συρμού.[28]

Μια άλλη διαφορά με τον κόσμο της Εθνικής σχολής εντοπίζεται γύρω από τα επιχειρήματα περί της ιστορικής συνέχειας. Αυτά υιοθετούνται κι εδώ, όμως εντάσσονται σε νέο πλαίσιο, με άλλες νοηματοδοτήσεις και σε διαφορετικό τόνο, καθώς ο Χατζιδάκις αναζητά ιστορικά παραδείγματα και βιωμένες εμπειρίες, χωρίς να αρκείται στις αοριστολογίες περί συλλογικότητας. Αυτό δεν τον εμποδίζει βέβαια να αποστασιοποιείται από τους σχετικούς δογματισμούς και να σχετικοποιεί τα δεδομένα. Όπως γράφει κάποια χρόνια αργότερα,

> η ελληνικότητα πέρασε πολλές φάσεις. Αυτό που σήμαινε και είχε αξία στο ’45, στο ’50 έπαψε νά ’χει αξία και άρχισε το αίτημα της ελληνικότητος να είναι διαφορετικό. Εις το ’65 έγινε εντελώς διαφορετικό. (...) Καταλήγοντας, θέλω να πω πως σήμερα πια δεν έχει καμία αξία αυτός ο όρος όπως είχε για μας το ’45, για μας που προσπαθούσαμε να ξαναβρούμε τους εαυτούς μας, τις αληθινές μας διαστάσεις.[29]

Λαϊκότητα

Το λαϊκό είναι για τον Χατζιδάκι ένα αντίβαρο στις έξεις του ρομαντισμού και της Εθνικής σχολής. Ο όρος, στην ελληνική του χρήση, δεν πρέπει να συγχέεται με τον αντίστοιχο διεθνή, ο οποίος σημασιοδοτεί το δημοφιλές (popular). Το λαϊκό είναι ειδολογικός χαρακτηρισμός, που αφορά την μουσική που θα χαρακτηρίζαμε «αστική λαϊκή» και η οποία διακρίνεται από την «δημοτική». Υποτιμημένη καλλιτεχνικά, η μουσική αυτή παρέμεινε αφανής και περιθωριοποιημένη. Αν έλκει το ενδιαφέρον του νεαρού Χατζιδάκι, είναι από μια επίμονη διάθεση αντίδρασης στο κυρίαρχο ρεύμα, και συγχρόνως από την σχέση του μοντέρνου, το οποίο διεκδικεί, με τον πριμιτιβισμό. Βέβαια ο μοντερνισμός του Χατζιδάκι είναι ιδιότυπος, καθότι αυτοσχέδιος και ενστικτώδης, μακριά από τον αντίστοιχο π.χ. των Μητρόπουλου και Σκαλκώτα, των οποίων η τεχνική κατάρτιση και οι αισθητικές επιλογές απορρέουν από ένα ισχυρό ευρωπαϊκό μοντέλο.[30] Αυτό δεν σημαίνει ωστόσο ότι το μοντέλο αυτό του είναι

[25] Μ. Χατζιδάκης, απόσπασμα από το οπισθόφυλλο της έκδοσης *Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς όνομα*, Columbia, XGX 295, 33GCX 107, 1965.

[26] Ας σημειωθεί ωστόσο ότι ο Μ. Σειραγάκης (*ό.π.*, σ. 1123) ισχυρίζεται πως ήταν προγραμματισμένο να βρίσκονται επί σκηνής δύο πιάνα, ενώ η Πολίνα Ταμπακάκη στο κείμενό της στον παρόντα τόμο κάνει λόγο για διασκευές ρεμπέτικων για πιάνο και βιολοντσέλο.

[27] Βλ. σχετικά Πολίνα Ταμπακάκη, «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του ’30: Η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Ε΄, Αθήνα 2015, σ. 533-551.

[28] Π. Ταμπακάκη, *ό.π.*, σ. 543.

[29] Νίκος Γκροσδάνης, *Αφιέρωμα στον Μάνο Χατζιδάκι, ό.π.*, σ. 33.

[30] Η βιβλιογραφία για τους δύο αυτούς εκπροσώπους είναι πλέον εκτενής. Βλ. ενδεικτικά: Γ. Σακαλλιέρος, Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece, Hellenic Music Centre, Αθήνα 2016, Ι. Φούλιας, Γ. Μπελώνης, Γ. Βλαστός, Τ. Κολυδάς (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά*, ORPHEUS, Αθήνα 2012, Άρης Γαρουφαλής, Χάρης Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το Ωδείον Αθηνών. Το Χρονικό και τα Τεκμήρια*,

ανοίκειο, αντιθέτως το σπουδάζει επιμελώς μέσω ιδιωτικών ακροάσεων δίσκων στον κύκλο του[31] και το υπερασπίζεται, είτε ως κριτικός είτε ως μαέστρος.[32]

Η στροφή του Χατζιδάκι στο λαϊκό είναι η επιλογή του επώνυμου ατομικού δημιουργήματος σε αντιπαράθεση προς το ανώνυμο συλλογικό του δημοτικού στο τραγουδιού. Για να δανειστούμε το σχόλιο του Βλαγκόπουλου για τον Kurt Weill, «(...) πειραματίζεται με το όριο ατομικότητας/συλλογικότητας, ενώ η συνθετική του δεινότητα τού επιτρέπει να συμπεριλάβει στην κριτική του όχι μόνον την ξεπερασμένη συλλογικότητα του ρομαντικού 'φαντασιακού φολκλόρ', αλλά και τη ψευδή συλλογικότητα του χιντεμιτιανού φαντασιακού Μπαρόκ».[33]

Το «φαντασιακό φολκλόρ» επικρίνεται από τον Χατζιδάκι ως ανεπιτυχής αναπαράσταση του παρελθόντος:

> Και πρώτ' απ' όλα, τι θα πει παράδοση; Είν' τα παιδιά, είναι οι πρόγονοι, είναι συνήθεια, για υποχρέωση; Είναι κάτι που μας παρέχει ασφάλεια, ταυτότητα και σιγουριά, ή εμπόδια, αναστολές και αποθάρρυνση για μια προς τ' άστρα εκτόξευσή μας; Πώς είμαστε τοποθετημένοι απέναντί της; είναι Κυρία, παρθένα ή γριά; [...] Όμως έχουμε και μια διαφορετική παράδοση, πιο προοδευτική. Μες στην οποία ο συμπαθής μας Μουφλουζέλης κάνει περίπατο με τον στρατηγό Μακρυγιάννη, σε ώρες απογευματινές. Ο πατήρ ημών Βαμβακάρης μελοποιεί σε ήχο πλάγιο τη 'Γυναίκα της Ζάκυνθος' του Διονυσίου Σολωμού. Και η Μαντώ Μαυρογένους χορεύει βαρύ ζεϊμπέκικο με την Ρόζα Λούξεμπουργκ....[34]

Η αναγνώριση του λαϊκού επαυξάνεται μέσω της επίκλησης των «ιδιοφυών» προσωπικοτήτων που το εκπροσωπούν, αλλά προπαντός αυτών που το αισθητικοποιούν, των οποίων η ορατότητα είναι μεγαλύτερη.[35] Ο Χατζιδάκις είναι σαφώς ενήμερος για τις πολλές συζητήσεις που είχαν προηγηθεί κατά τη δεκαετία του 1930 γύρω από το θέμα συλλογικότητα/ατομικότητα στο οποίο αντιστοιχίζεται το ζεύγμα παράδοση/νεοτερικότητα ή, όπως το θέτει ο Τζιόβας, αρχετυπικότητα/μοντερνικότητα.[36] Η απόδραση από το «ιστορικό 'εμείς' στο αισθητικό 'εγώ'»[37] φαίνεται τελικώς να σηματοδοτεί τη στάση του Χατζιδάκι τόσο έναντι του «παλιομοδίτικου λαογραφισμού»,[38] όσο και ως προσωπική στροφή προς το αστικό

Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2011, William R. Trotter, *Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos*, Amadeus Press, Portland, Oregon 1995 (ελληνική μετάφραση Αλέξης Καλοφωλιάς, Ποταμός, Αθήνα 2000), Απόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, MIET, Αθήνα 1985, Eva Mantzourani, The Life and Twelve-note Music of Nikos Skalkottas, Routledge, London & N. York 2011, Γιώργος Χατζηνίκος, *Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*, Νεφέλη, Αθήνα 2006, Γιώργος Ζερβός, *Ο Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20ου αιώνα*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001, Χάρης Βρόντος, *Για τον Νίκο Σκαλκώτα*, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

[31] Βλ. τις μαρτυρίες από τις περίφημες ιδιωτικές ακροάσεις στο σπίτι του Χατζιδάκι, στο Θάνος Φωσκαρίνης, *Ανοιχτές επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, Μπάστας, Αθήνα 1996, ιδιαίτερα τις επιστολές των Μ. Δραγούμη σ. 58-60, Μ. Κουμανταρέα σ. 70-85.

[32] Κορυφαία στιγμή η διοργάνωση, με πρωτοβουλία δική του σε συνεργασία με το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, διαγωνισμού σύνθεσης σύγχρονης μουσικής τον Σεπτέμβριο του 1962 επιδοτώντας τα χρηματικά βραβεία. Ένα χρόνο αργότερα, το 1963, ιδρύει την Πειραματική ορχήστρα Αθηνών.

[33] Π. Βλαγκόπουλος, *ό.π.*

[34] Μ. Χατζιδάκις, «Η σημασία μιας παράδοσης στον καιρό μας», *ό.π.*, σ. 19.

[35] Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση του θέματος ατομικότητα / συλλογικότητα βλ. Matthew Gelbart, *ό.π.*, σ. 191-203.

[36] Δ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 321-362.

[37] *Αυτόθι*, σ. 337.

[38] *Αυτόθι*, σ. 333.

λαϊκό, το «ρεμπέτικο», και την δημιουργία και αναδημιουργία που απορρέει από αυτό.

Η σχέση του Χατζιδάκι με το σύγχρονό του αστικό λαϊκό τραγούδι προκύπτει ως συνειδητή επιλογή συνομιλίας με την ζωντανή έκφραση της «παράδοσης», που δεν αναστέλλει ωστόσο τον διάλογό του με την νεοελληνική ποιητική δημιουργία. Από την σύνθεσή τους θα προκύψει η μορφή ενός «έντεχνου» τραγουδιού, όπου η φόρμα του λαϊκού αξιοποιείται ως μέσο έκφρασης του μοντέρνου. «Όταν ήμουν είκοσι ετών, το 1945, η μουσική δεν είχε το προχώρημα που είχαν οι άλλες τέχνες στον τόπο μας. Ήταν επόμενο να στραφώ προς ό,τι βιώσιμο μπορούσε να μου δώσει ο τόπος μας».[39] Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί πως μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Χατζιδάκις γράφει μουσική κυρίως για το αρχαίο και σύγχρονο θέατρο, καθώς και για τον κινηματογράφο. Το πρώτο ενισχύει την σχέση του με έναν κύκλο διανοουμένων που αλληλοτροφοδοτούνται δημιουργικά, παρά τις όποιες συγκρούσεις. Το δεύτερο τον φέρνει σε επαφή με την μαζική κουλτούρα και την δημοφιλία. Μεταξύ των δύο, το αστικό λαϊκό, μινιμαλιστικό μορφικώς, περιθωριακό επικοινωνιακώς, λειτουργεί ενδεχομένως ως εναλλακτική αισθητική, που του επιτρέπει να διαφύγει από τις επικές εκφράσεις της συμφωνικής μουσικής, τις εγχώριες υλοποιήσεις της οποίας αποστρέφεται, δίχως να χρειάζεται να ενδώσει στην ευκολία της μουσικής για μαζική κατανάλωση. Υιοθετεί δε μετά χαράς την λαϊκή νοοτροπία που προκρίνει την αυτοσχεδιαστική και μελοποιητική ευχέρεια έναντι της συστηματικής επεξεργασίας και ανάπτυξης, δεδομένου του ότι δεν είναι και ο ίδιος συστηματικός και συνεπής - για την αταξία, τις καθυστερήσεις και την αναρχική μεθοδολογία του υπάρχουν πολλά ανέκδοτα. Το γνήσιο καλλιτεχνικό του ταμπεραμέντο, αξιοποιεί τις αυτοσχεδιαστικές και δημιουργικές αρετές του για να αντιμετωπίσει τα πάντα in extremis, και μάλιστα χωρίς προετοιμασία, «στο κουβεντιαστό», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Γιώργος Μούτσιος.[40] Όπως και στον λαϊκό χώρο, η μουσική του δεν ενέχει προετοιμασία βάσει κανόνων, αλλά τελεί σε διαρκή προσωπική αναδιαπραγμάτευση. Σύμφωνα με τον πιανίστα Γιάννη Παπαδόπουλο, ο Χατζιδάκις του μετέφερε στο πιάνο από μνήμης αυτά που άκουγε[41]. Δίχως γραπτό υπόστρωμα, τα κείμενά του παραμένουν διαρκώς ανοιχτά στην ενσωμάτωση άλλων κειμένων, των οποίων η προέλευση μπορεί να είναι λαϊκή ή λόγια και διαχείριση λιγότερο ή περισσότερο επιτηδευμένη. Δεν έχει ακόμη αποτιμηθεί μουσικολογικώς ο τρόπος με τον οποίον συναρθρώνονται όλα αυτά τα διακείμενα, και ο οποίος θα κατέδειχνε την ουσία της μουσικής ταυτότητας του Χατζιδάκι, πέρα και πάνω από τα τετριμμένα που συνήθως αναπαράγονται γι' αυτόν.

Από όλα τα είδη του αστικού λαϊκού, ο Χατζιδάκις επιλέγει το ρεμπέτικο, το οποίο υπερασπίζεται συγχρόνως ως «περιθωριακό» και ως «πατρογονική κληρονομιά». Η αντίφαση αυτή συνοδεύεται από μια αρκούντως ασαφή έκθεση της αισθητικής του οριοθέτησης. Πολλές από τις θολές περιοχές της περίφημης διάλεξης έχουν επισημανθεί ήδη.[42] Βέβαια, ο Χατζιδάκις δεν είναι θεωρητικός στοχαστής, μουσικολόγος ή γενικώς δοκιμιογράφος, ούτε επιδιώκει να εμφανιστεί ως τέτοιος. Ο ίδιος άλλωστε δηλώνει είκοσι χρόνια αργότερα: «Το 1949, πρωτομίλησα γι' αυτά τα τραγούδια, με φανατισμό

[39] Απόσπασμα δήλωσης Χατζιδάκι από το ντοκιμαντέρ του Δημήτρη Βερνίκου, *Είδωλο στον Καθρέφτη*, 2008.

[40] Από το ντοκιμαντέρ του Δημήτρη Βερνίκου, *Είδωλο στον Καθρέφτη*, 2008.

[41] *Αυτόθι*.

[42] Για μια αναλυτική παρουσίαση του θέματος βλ. Μ. Σειραγάκης, *ό.π.*, καθώς και Χριστίνα Μιχαήλ, «Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τ. Ε΄*, Αθήνα 2015, σ. 523-532.

και με αφέλεια, αλλά και με ιδέες και τόλμη...».[43] Η αλήθεια είναι ότι η διάλεξη είναι γεμάτη από παλιά και ισχυρά στερεότυπα, τα οποία, όμως, δεν συγκροτούνται σε «θεωρία». Αυτό είναι όμως λιγότερο αξιοσημείωτο από την διάσταση ανάμεσα στον ρηματικό και τον μουσικό του λόγο για το ρεμπέτικο. Ακριβώς σε αυτό το πεδίο των ασυνεχειών μπορεί να αναζητήσει κανείς κάποιες βασικές σταθερές για τον τρόπο με τον οποίον αντιμετωπίζει τη λαϊκή δημιουργία.

Είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι ο Χατζιδάκις, σε αντίθεση με την κατεστημένη καλλιτεχνική πρακτική, αλλά εν πολλοίς και την ακαδημαϊκή ανάλογή της, σπεύδει να ακούσει το ρεμπέτικο στους φυσικούς χώρους της επιτέλεσής του. Παρά την έντονη κοινωνική προκατάληψη, συχνάζει στου Βαμβακάρη και ανακαλύπτει την τέχνη του in situ. Από την εμπειρία του αυτή αντλούνται τα επιχειρήματα περί αρχαϊκότητας, λιτότητας και αυστηρής αισθητικής της μουσικής του. Μάλιστα δεν τον επικαλείται απλώς, αλλά τον καλεί να πλαισιώσει την περίφημη διάλεξη του θεάτρου Τέχνης, μαζί με την Μπέλλου. Εκεί, ο Βαμβακάρης είναι η υποστασίωση των ρεμπέτικων αισθητικών αξιών, των οποίων η επιφανέστερη είναι ένας κάποιος μουσικός «αρχαϊσμός», που αποτελεί εχέγγυο μοντερνισμού.[44] Συχνότατα, αυτός ταυτίζεται με την «απλότητα» μιας γραμμικής μελωδίας, συνήθως συμμετρικής και εύκολα απομνημονεύσιμης. Άλλωστε και στο έργο του ίδιου του Χατζιδάκι, η μελωδία είναι το ισχυρό του χαρτί, όπως του αναγνωρίζουν οι διανοούμενοι του κύκλου του, αλλά και η αγορά των δίσκων.

Ας επισημανθεί εδώ εν παρόδω ότι, ενώ το ιδεώδες ρεμπέτικο ταυτίζεται με την εκφραστική δύναμη του Βαμβακάρη, όταν ο Χατζιδάκις επιλέγει τα μουσικά κομμάτια που θα διασκευάσει, τον κερδίζει η καλλιτεχνική δεξιοτεχνία του Τσιτσάνη, παρ' όλο που αισθητικά το έργο του συνιστά ανατροπή της «σχολής» Βαμβακάρη.

Μια τέτοια αφαιρετική προσέγγιση του λαϊκού, που προσπερνά την πραγματολογία για να προσπελάσει αυτό που εννοείται ως η βαθύτερη ουσία του, εγγράφεται σε μια μεγάλη παράδοση, που ανάγεται στα χρόνια του Παλαμά και του Καλομοίρη και υποστηρίζεται από την ελληνική λαογραφία, που αναζητά τα τεκμήρια της συνέχειας του ελληνισμού μέσα σε πολιτισμικά «επιβιώματα».[45] Πρόκειται για ένα διαχρονικό στημόνι, πάνω στο οποίο προβάλλεται η «παραδεδομένη» μουσική αναγκαστικά δίχως το υφάδι της «παραστατικής» της πλευράς. Ο σύνθετος πρωτογενής ιστός της θρυμματίζεται προς όφελος μιας οντότητας που, καθώς αποκαθαίρεται από τα εκάστοτε συμπτωματικά της συμφραζόμενα, επενδύει λειτουργικά στο συμβολικό επίπεδο. Το στημόνι της είναι «αυθεντικό» υλικό για νέα κείμενα, με νέα παραστατική λογική, πρόσφορα για λόγια επεξεργασία.

Οι ιδεολογίες και οι αισθητικές που υφαίνονται πάνω στο «εθνικό» αυτό στημόνι είναι πολλές και διαφορετικές. Σε γενικές γραμμές, όσο πιο πολύ γίνεται επίκληση της γνησιότητας και της αυθεντικότητάς του, τόσο πιο εμφανής γίνεται η «εξωτική» του θέση στην νεοελληνική μουσική κουλτούρα, με όλα τα αρνητικά που αυτή συνεπάγεται: συνθήκη ηγεμονευόμενης ετερότητας, της οποίας η προσπέλαση είναι ατελής.

Ο μοντερνισμός του Χατζιδάκι και τα λόγια αντανακλαστικά του τον οδηγούν στην

[43] Σημείωμα του συνθέτη από το δίσκο *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, του 1961 (Πρώτη έκδοση Columbia GCX 101, 1962).

[44] Για το θέμα αυτό είναι ενδιαφέρων ο παραλληλισμός με τα σχόλια του Adorno για τον Stravinsky. Βλ. Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* (tr. by A. G. Mitchell and W. V. Blomster), Continuum, N. York-London, 2004, σ. 162-165. Βλ. επίσης Carl E. Schorske, "Mahler and Ives: Populist Archaism and Musical Innovation", *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 37, No. 1 (Oct., 1983), σ. 20-39.

[45] Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική αναλυση*, Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Αθήνα 1997 (α΄ έκδοση 1978), σ. 35-47.

«αποεδαφικοποίηση»[46] του ρεμπέτικου. Στα διακείμενα των συνθέσεών του απουσιάζουν μερικά από τα πιο τυπικά μουσικολογικά του χαρακτηριστικά: η ιεραρχία των ρόλων (με πρωταγωνιστές το μπουζούκι και τη φωνή), η υπογράμμιση της δεξιοτεχνίας, η ρευστότητα της φόρμας, οι ποικίλες επιτελεστικές δυναμικές. Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική μάλιστα η αποστασιοποίηση του συνθέτη σε σχέση με τον πρωταγωνιστή του λαϊκού πάλκου, το μπουζούκι. Ακόμη και στις λίγες συμμετοχές που του παραχωρεί, το τιθασεύει αισθητικά, αφαιρώντας τον κυρίαρχο σολιστικό του ρόλο, και εν τέλει αμφισβητώντας το ήθος του:

> Εδώ ας με συγχωρέσει το όργανο μπουζούκι, που δεν το μεταχειρίζομαι. Έτσι καθώς κατάντησε καλοντυμένο, πονηρό, σαν λαϊκός αγαπητικός, δεν είναι σε θέση πια να εκφράσει τα μύρια όσα ακριβά μάς κληρονόμησαν οι άγνωστοι και ανώνυμοι δάσκαλοι των σεμνών καιρών....[47]

Στην δήλωση αυτή, η εξιδανίκευση του αγνού παρελθόντος και η επιφυλακτικότητα για τις τρέχουσες εξελίξεις είναι οι δυο πλευρές του παλιού νομίσματος με το οποίο αποτιμάται η εθνική αξία της μουσικής παράδοσης από καταβολών της νεοελληνικής κουλτούρας. Ο Χατζιδάκις στέκει εξαιρετικά αμήχανος απέναντι στη δυναμική της διάχυσης του λαϊκού, την εμπορική του πλευρά, την μαζικότητά του. Μέχρι την στιγμή που θα αποφασίσει, προκλητικά πάντα, να δώσει πίστωση στο λαϊκό κιτς και τον Γιάννη Φλωρινιώτη, θα στέκεται κριτικά έως απαξιωτικά απέναντι στην υφολογική εξέλιξη που απειλεί την φαντασιακή καθαρότητα του είδους:

> Τα μπουζούκια τότε (1943), στα μικρά και χωρίς αξιώσεις κέντρα τους, δεν είχαν φωτεινές επιγραφές από Νέον, δεν είχαν βεντέτες και ονόματα ηχηρά, δεν παρίσταναν τους 'Έλληνες' για τους τουρίστες, αλλά με σεμνότητα, με λάμπες πετρελαίου πολλές φορές, λειτουργούσαν απλά και ξεδίπλωναν με φανταστική δύναμη, μεράκια, βιώματα και πάθη, γνησίως Ελληνικά.[48]

Είναι τόση η πεποίθησή του σε αυτή τη γνησιότητα του λαϊκού, που θα αποκηρύξει και τα δικά του «Παιδιά του Πειραιά». Γιατί τότε δέχτηκε εξ αρχής να γράψει την μουσική του «Ποτέ την Κυριακή»; «Ο Dassin δεν έβλεπε τουριστικά το λαϊκό, γι' αυτό και συνεργάστηκα μαζί του. Το φιλμ γυρίστηκε μέσα στο κλίμα της σύγχρονης λαϊκής μουσικής».[49]

Μια «σύγχρονη λαϊκή μουσική», που αρνείται την «τουριστική» λαγνεία, δεν είναι εφικτή δίχως την αποεδαφικοποίηση του ρεμπέτικου. Αυτή επιτρέπει στον Χατζιδάκι να συντηρεί τα φαντασιακά πρότυπα τα οποία σκιαγραφεί πολύ νωρίς η περίφημη διάλεξη και συγχρόνως να αποστασιοποιείται από την γραφικότητα της φολκλοροποίησής του.

«Έντεχνο» λαϊκό

Οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* διαθέτουν μια αισθητική νεοκλασική, και κατά συνέπεια οι

[46] Ο όρος υποδηλώνει την μεταφορά πολιτισμικών πραγματώσεων από ένα πλαίσιο σε ένα άλλο. Βλ. σχετικά A. Appadurai, *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Mineapolis 1996, Πάνος Πανόπουλος «Επιστρέφοντας στον γενέθλιο τόπο. Οι τοπικοί σύλλογοι και η πολιτισμική κατασκευή του τόπου» στον τόμο Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.) *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 87-103.

[47] Σημείωμα του συνθέτη από τα *Πέριξ*, με την Βούλα Σαββίδη (Πρώτη έκδοση LYRA-ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ 3951, 1974).

[48] Σημείωμα του συνθέτη από την έκδοση *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, *ό.π.*

[49] Από την εκπομπή «Discorama» της γαλλικής τηλεόρασης, με παρουσιαστή τον Philippe Noiret, που μεταδόθηκε στις 20/05/1960.

μουσικές αξίες τους είναι «ηθικοποιημένες». Γι' αυτό και οι διακειμενικές τους συνιστώσες είναι υποκείμενες σε μια αξιολογική διαλογή, της οποίας τα κριτήρια δεν είναι αμιγώς καλλιτεχνικά. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι τα καλλιτεχνικά κριτήρια απουσιάζουν, αντιθέτως είναι ιδιαίτερα οξυμένα. Γι' αυτό και το καθολικό έργο του είναι ουσιαστικά διαποτισμένο από την λαϊκή μουσική, η οποία του προσδίδει μερικές από τις πιο ισχυρές συγκινησιακά στιγμές του. Εδώ εντοπίζεται και η μεγάλη του αντίφαση: ως συνθέτης διαισθητικά αναγνωρίζει το αισθηματοποιημένο βίωμα του λαϊκού, το ρίζωμά του στον κόσμο της σωματικότητας και των αισθήσεων, που ο αστικός καθωσπρεπισμός απεμπολεί, και το αξιοποιεί με συγκλονιστικό τρόπο στη μουσική του. Κάθε φορά όμως που επιχειρεί άμεση «αναπαράστασή» του (όπως στην περίπτωση των «μεταγραφών»[50] (*Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, *Τα λειτουργικά*, *Σκληρός Απρίλης του '45*, και μέχρι *Τα πέριξ*) το λαϊκό εμφανίζεται αποπνευματοποιημένο, σχεδόν απονευρωμένο από όλα τα παραπάνω - και γι' αυτό εν τέλει αξιοποιήσιμο ως «ελληνικό» χαλί στις πτήσεις της Ολυμπιακής.

Μεταπολεμικά το αστικό λαϊκό διέρχεται αλλεπάλληλες διαδικασίες «νομιμοποίησής» του μέσα από τις λόγιες αναγνώσεις του. Οι διαδικασίες αυτές αφορούν στην προσπάθεια εθνικής του αξίωσης, σε πρώτη φάση μέσω της πιστοποίησης της καταγωγής του και σε δεύτερη φάση μέσω της αισθητικοποίησής του. Ο Χατζιδάκις, με την διάλεξή του, επιδιώκει το πρώτο, ενώ με τις «μεταγραφές» του το δεύτερο. Και στις δυο περιπτώσεις, δύναται να διακρίνει κανείς έναν εκλεκτικισμό που, μέσω αισθητικών αυτοματισμών, οδηγείται σε συγκρητισμούς και ταξινομήσεις δίχως όμως μεθοδολογική συνέπεια και σαφή αισθητικά κριτήρια. Οι επιλογές του διαχρονικά, από τον Βαμβακάρη μέχρι τους Ζαμπέτα και Φλωρινιώτη, δείχνουν μια σταδιακή μετάβαση από το αρχετυπικό στο αισθητικό - ή μήπως στο «αισθηματοποιημένο»; Φύσει αντιδραστικός, μοιάζει να αναζητά την ιδιαιτερότητα που προκαλεί κάθε κεφαλαιοποίηση του λαϊκού ως συρμού. Το 1963, στον απόηχο του θριάμβου των Καννών, η γαλλική τηλεόραση προβάλλει ένα αφιέρωμα στον Χατζιδάκι,[51] το οποίο ξεκινά με την ορχήστρα του Γ. Ζαμπέτα να οργιάζει εν μέσω σπασμένων πιάτων, στο περίφημο γλέντι της βράβευσης που κράτησε ως το πρωί. Στο αμέσως επόμενο πλάνο ο Χατζιδάκις δηλώνει μελαγχολικά:

> Όχι! Στοπ! Η Ελλάδα δεν είναι μόνο αυτό. Θα σας την παρουσιάσω όπως την ξέρω εγώ, με τα μάτια μου, με την μουσική μου και με την καρδιά μου.[52]

Το παραπάνω σχήμα γίνεται ίσως καλύτερα αντιληπτό αν αντιπαραβληθεί με την περίπτωση του Θεοδωράκη, του οποίου η στάση έναντι του λαϊκού είναι διαμετρικά αντίθετη: κεφαλαιοποίηση με αυτούσια ενσωμάτωσή του στο έργο του συνθέτη, και μάλιστα αξιοποιώντας τα πλέον δημοφιλή χαρακτηριστικά του. Έτσι αναγνωρισμένοι σολίστ και τραγουδιστές, όπως ο Μανώλης Χιώτης και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένοι με την πλατιά διάδοση της μουσικής του. Σε επίπεδο ρητορικής, ο Θεοδωράκης συμβαδίζει με τον Χατζιδάκι σε ό,τι αφορά τα ζητήματα καταγωγής του λαϊκού,[53] αλλά σε ό,τι αφορά στην αισθητικοποίησή του, αντικαθιστά

[50] Ο όρος χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό αυτών των εργασιών του Χατζιδάκι από τους συντάκτες της εργογραφίας του στην επίσημη ιστοσελίδα http://www.hadjidakis.gr (πρόσβαση: 10/4/17)

[51] «Carte blanche à Manos Hadjidakis», 25/03/1963, réalisation de Georges Folgoas.

[52] Στο πρωτότυπο: «Non! Stop! La Grèce, ce n'est pas seulement ça. Je vais vous la présenter comme je la connais moi, avec mes yeux, avec ma musique et avec mon cœur».

[53] Μίκης Θεοδωράκης «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», *Σημερινή Εποχή*, φ. 1/9-10, 2/23-10, 3/7-11, 1949, αναδημοσιευμένο στο Μ. Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, σ. 157-169.

τα λαϊκά περιεχόμενα με τις δικές του συνθέσεις οι οποίες ορίζουν πλέον νέες δημοφιλείς πραγματώσεις. Οι λαϊκοί στίχοι δεν αποσιωπώνται, όπως στον Χατζιδάκι, αλλά αντικαθίστανται από τον λόγο των ποιητών. Μπορεί στο νέο σώμα να είναι εμφανή τα λαϊκά στοιχεία (οργανολόγιο, φόρμα, μελωδικά και ρυθμολογικά πρότυπα), όμως απουσιάζει το βασικό ήθος του λαϊκού τραγουδιού. Διαμορφώνοντας το «έντεχνο» λαϊκό,[54] ο Θεοδωράκης πραγματώνει μια νέα λαϊκότητα, που δεν ορίζει απλώς ένα νέο είδος σε σχέση με το πρωτογενές λαϊκό, αλλά και ένα «νομιμοποιημένο» αξιολογικό πρότυπο. Με το αισθητικοποιημένο αυτό είδος θα συγκρίνονται εφεξής οι κάθε λογής πραγματώσεις του λαϊκού που μεταπολεμικά εξελίσσεται με ραγδαίους ρυθμούς, λόγω των έντονων κοινωνικών αλλαγών αλλά και της δισκογραφικής παραγωγής που το υποστηρίζει.[55]

Η λαϊκότροπα μελοποιημένη ποίηση του Θεοδωράκη, κερδίζει μια αδιαμφισβήτητη δημοφιλία και εγγράφεται σε μια προγραμματική πολιτική από την οποία ο Χατζιδάκις αφίσταται συνειδητά. Εξ αρχής επιλέγει την οδό των «μεταγραφών» και όχι των «παραθεμάτων», ακολουθώντας τον τρόπο του Τσαρούχη και της Μάνου. Σε όλα τα έργα του που αναφέρονται στο ρεμπέτικο, *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, και *Σκληρός Απρίλης του '45,* το μόνο λαϊκό «κείμενο» που αναπαράγεται είναι οι πρωτότυπες μελωδίες. Αφαιρούνται οι στίχοι και η φωνή που τους ερμηνεύει, το οργανολόγιο και οι ενορχηστρώσεις, εκλείπει δε εντελώς το πρωτότυπο ύφος και ήθος της εκτέλεσης, προς όφελος της «αισθητικοποίησης» του πρωτότυπου. Το ίδιο ισχύει για τα *Λειτουργικά* και τα *Πέριξ,* όπου εισάγεται μεν φωνητική ερμηνεία από τις Φλέρυ Νταντωνάκη και Βούλα Σαββίδη, επιδιώκεται δε σαφώς η αποστασιοποίηση από το πρωτότυπο και η ανάδειξη του δημιουργικού «εγώ», που αποφεύγει τους «κατεστημένους» λαϊκούς τραγουδιστές, και αναζητά τις παρθένες φωνές ενός ονειρικού κόσμου του «ταπεινού και της αυτογνωσίας»:[56]

> Η Φλέρυ είναι ανεπανάληπτη και όταν δοκιμάζει. Δεν σκέφτεται το κοινό. Σκέφτεται τον απόλυτο έλεγχο της φωνής της. Και δίνεται ολόκληρη σ' αυτό το κυνήγι της τελειότητας. Για μια ακριβή μουσική που πηγάζει τόσο απ' τα Ρεμπέτικα όσο και από τα δικά μου τραγούδια.[57]

Το βαθύ του αισθητήριο έχει δώσει μέσα από την οδό αυτή μερικές από τις πιο δυνατές στιγμές της νεοελληνικής μουσικής.

Αυτή η «έντεχνη» διαχείριση του λαϊκού, που προηγείται της εκδοχής Θεοδωράκη, είναι ηθελημένα εστέτ και όχι μαζική, με ρυθμική αυστηρότητα και ενορχηστρωτική εκζήτηση, και προπαντός αποδεσμευμένη από την συναισθηματική φόρτιση των πρωτογενών επιτελέσεων του λαϊκού. Η παρέμβαση του «ιδιοφυούς δημιουργού» στις επιτελέσεις αυτές και τους «συλλογικούς αυτοματισμούς» τους παραπέμπει σαφώς στα

[54] Για μια κριτική επισκόπηση του εγχειρήματος του Θεοδωράκη βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική, ό.π.*, σ. 131-202. Βλ. επίσης Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets*, ό.π., σ. 78-99 και Νίκος Ορδουλίδης, ό.π., σ. 32-45.

[55] Ένα ωραίο παράδειγμα απόρριψης, από τους διανοούμενους υποστηρικτές του λαϊκού της μεταπολιτευτικής περιόδου, αποτελεί η περίπτωση του τραγουδιστή Μανώλη Αγγελόπουλου. Σύμφωνα με τις νέες αντιλήψεις, η αισθητική του φαίνεται να εκτρέπεται από το «νομιμοποιημένο» και «εγκεκριμένο» λαϊκό εξαιτίας των προβεβλημένων του έξεων από το αραβικό ή γύφτικο μουσικό περιβάλλον. Βλ. Georges Kokkonis, «Manolis Angélopoulos et les frontières du laïko», *Études tsiganes* 54-55 (2015), Paris, σ. 76-95.

[56] Σημείωμα του συνθέτη από τα *Πέριξ, ό.π.*, με την Βούλα Σαββίδη, αναφερόμενος στη Μαρίκα Νίνου. Μια ωραία αποτύπωση αυτού του ιδιωτικού ονειρικού κόσμου φαίνεται στην αλλαγή των τίτλων των λαϊκών τραγουδιών στις *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*, *ό.π.*

[57] Σημείωμα του συνθέτη από τα *Λειτουργικά* του 1970-71 (Πρώτη έκδοση, ΜΒΙ-ΣΕΙΡΙΟΣ SMH 91 005, 1991).

ρομαντικά ιδεώδη, όμως στην πραγματικότητα ο εκλεκτικισμός του Χατζιδάκι υπερβαίνει το πρότυπο αυτό και τείνει προς την αυστηρή ουσιοκρατία του μοντερνισμού:

> Με μια έμφυτη απέχθεια προς το αισθηματικό παίξιμο, που συνηθίζαν στον καιρό μου οι πιανίστες και τα Ωδεία (και που δυστυχώς συνεχίζουν μέχρι σήμερα), η *Αχιβάδα* γράφτηκε με μια διάθεση, θά 'λεγα, αντιδράσεως. Αντιδράσεως στην ταλαιπωρημένη «μουσική ευαισθησία», στο με χρωματιστό μολύβι «αίσθημα» που καθορίζει ο δάσκαλος, στη σοβαροφάνεια διδασκάλων και μουσουργών και τέλος, στη κάθε σκονισμένη αντίληψη, ευρωπαϊκής επαρχιακής καταβολής, γύρω απ' τη μουσική και την ερμηνεία της. Γι' αυτό η *Αχιβάδα* πρέπει να παίζεται με αυστηρή ρυθμική αίσθηση και με το προσδιορισμένο απ' τη γραφή του αίσθημα. Τα πέρα απ' τα προβλεπόμενα όρια, είναι και άχρηστα και επιβλαβή. Η *Αχιβάδα* είναι ένα αντιρομαντικό, τουλάχιστον με την έννοια που δίναν στη λέξη ο Copland και ο Prokofiev μέσ' απ' τη μουσική τους. Κάθε ερμηνευτική υπερβολή και ρυθμική αυθαιρεσία, γελοιοποιεί τον ερμηνευτή και εξαφανίζει την μουσική ουσία του έργου.[58]

Η ρυθμική αυστηρότητα είναι πράγματι ένα από τα χατζιδακικά διακριτικά. Όταν τα ρυθμικά μοτίβα αντλούνται από το λαϊκό (χασάπικο και ζεϊμπέκικο, κυρίως), είτε πρόκειται για «μεταγραφές», είτε για πρωτότυπες συνθέσεις, οι ενσωματώσεις τους είναι λιτές και έντονα αισθητικοποιημένες. Όταν πάλι πριμοδοτείται η ρυθμική ρευστότητα, όπως στην περίπτωση των *Λειτουργικών*, τότε προκρίνεται η μινιμαλιστική επεξεργασία του μελωδικού και αρμονικού υλικού. Σε κάθε περίπτωση, ο Χατζιδάκις αποστρέφεται τον μουσικό βερμπαλισμό των δανείων, στον οποίο ενδίδει ο Θεοδωράκης. Η αισθητική αυτή επιλογή εξυπηρετεί ιδανικά τις χορογραφικές ανάγκες του *Ελληνικού Χοροδράματος*, ή τις δραματουργικές ανάγκες του θεάτρου και του κινηματογράφου, και επιτρέπει στο λαϊκό διακείμενο μια παρουσία εμβληματική, που όμως παραμένει περιγεγραμμένη και ελεγχόμενη, ακόμα και όταν είναι αυτόματη ή ασύνειδη.

Για να παραφράσουμε την «Άνω τελεία» του Δημήτρη Παπανικολάου,[59] με την «μεταποίησή» του από τον Χατζιδάκι, το ρεμπέτικο αναδιαρθρώνεται και ανοίγεται σε νέες προσλήψεις· την ίδια στιγμή όμως, αρθρώνεται μαζί με νέους λόγους (για την ελληνικότητα, την παράδοση, την πολιτική, την εθνική κουλτούρα, κ.λπ.), που έχουν τη δυνατότητα να επηρεάσουν και τη διακίνηση του ρεμπέτικου και το άνοιγμά του σε νέες αρθρώσεις. Έτσι, και του λαϊκού η πορεία δεν είναι η ίδια μετά το «έντεχνο» δίδυμο Χατζιδάκι-Θεοδωράκη. Όπως ορθά επισημαίνει ο Κώστας Βλησίδης, και μόνη η περίφημη διάλεξη είχε καταλυτική σημασία για την «ανακάλυψη» του ρεμπέτικου.[60] Οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» είναι το παραδειγματικό απότοκο της ανακάλυψης αυτής, η πραγμάτωση της νέας «αξίωσης» του νεοελληνικού αστικού λαϊκού μουσικού πολιτισμού. Πόσα περισσότερα όμως ξέρουμε για το είδος μετά τον Χατζιδάκι; Πόσο έχει προαχθεί η συνειδητοποίηση της ιδιοσυστασίας του;

Οι εισηγήσεις που ακολουθούν ας είναι μια πρώτη απόπειρα απαντήσεων.

[58] Κείμενο από την έκδοση της *Αχιβάδας*. Το κείμενο είναι μάλλον παλιότερο, αν λάβουμε υπόψη μας την (αχρονολόγητη) σύνδεσή του με την πρώτη έκδοση του έργου. Βλ. εργογραφία του συνθέτη στην επίσημη ιστοσελίδα http://www.hadjidakis.gr (πρόσβαση: 10/4/17).

[59] Δημήτρης Παπανικολάου, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία. Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης και Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σελ. 305-325.

[60] Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σ. 67-104.

Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές»

Νίκος Ορδουλίδης

Οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» αποτελούν το πρώτο ολοκληρωμένο έργο «έντεχνης» ελληνικής μουσικής που εμπνέεται από το αστικό λαϊκό. Πρέπει ωστόσο να αναφερθεί πως ο Μάνος Χατζιδάκις επεξεργάζεται μελωδίες του Βασίλη Τσιτσάνη τόσο στην εισαγωγή όσο και στο πρώτο τραγούδι του θεατρικού *Ματωμένος γάμος,* γραμμένο μεταξύ 1947-1948 (βλέπε και Σειραγάκης, 2011). Αυτή η νέα τάση ανάπλασης του ρεμπέτικου βασίζεται κατά κύριο λόγο σε έργα του Τσιτσάνη (στις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» χρησιμοποιεί τρία τραγούδια του). Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως και στα υπόλοιπα μουσικά έργα, στα οποία διασκευάζει αυτούσια τραγούδια, αυτά είναι δημιουργήματα της νέας εποχής του ρεμπέτικου, της μεταπολεμικής δηλαδή περιόδου, της οποίας μπροστάρης ήταν ο Τσιτσάνης με μία πολύ μεγάλη σε όγκο δισκογραφική παραγωγή (βλέπε και Ορδουλίδης, 2014). Ακόμη και *Η μάγισσα της αραπιάς*[1] και *Η αρχόντισσα,*[2] παρότι προπολεμικές ηχογραφήσεις, αισθητικά ανήκουν στη νέα ατμόσφαιρα που εισήγαγε ο Τσιτσάνης, της οποίας προάγγελοι ήταν οι προπολεμικές του ηχογραφήσεις. Με βάση αυτά, μπορούμε να αναρωτηθούμε ποια υποκατηγορία του ρεμπέτικου προσφέρεται ως προσφορότερο περιβάλλον σε έναν λόγιο συνθέτη για να καταπιαστεί μαζί του, χωρίς να χάσει το πρεστίζ του, κάνοντας έκπτωση σε μία κοινά αποδεκτή -για τον κύκλο του- «ποιότητα». Με άλλα λόγια, πόσο «επικίνδυνο» είναι να διασκευάσει κάποιος τη *Συννεφιασμένη Κυριακή*[3] σε σύγκριση με το να καταπιαστεί και να επεξεργαστεί τον *Κοκαϊνοπότη*;[4]

Το κείμενο του αρχιτέκτονα και μουσικολόγου Γιάννη Παπαϊωάννου, το οποίο βρίσκεται στο ένθετο της τρίτης στη σειρά ηχογράφησης του δίσκου του 1959, χρήζει ιδιαίτερης προσοχής.[5] Νωρίτερα αυτής της ηχογράφησης, έχει πραγματοποιηθεί το 1954 στην Αθήνα η πρώτη στη σειρά, και το 1958 στο Παρίσι η δεύτερη, η οποία είναι η μόνη με δύο πιάνα. Ο Αργύρης Κουνάδης έχει τον ρόλο του δεύτερου πιανίστα.[6] Και οι τρεις εκτελέσεις απέχουν αρκετά από την παρτιτούρα που εκδόθηκε αργότερα, κάτι το οποίο αποτελεί ενδιαφέρον ζήτημα στην πραγμάτευση της σχέσης λόγιων και λαϊκών ιδιωμάτων, το οποίο εξετάζεται στην συνέχεια. Στο προαναφερθέν ένθετο, ο Παπαϊωάννου σημειώνει:

1 HMV, OGA 1077 - AO 2657, Ιούλιος 1940.
2 Columbia, CG 1874 - DG 6440, Δεκέμβριος 1938.
3 HMV, OGA 1396 - AO 2834, 11 Αυγούστου 1948.
4 Odeon GO 1793 - GA 1624, 1932.
5 Το ιστορικό των λαϊκών ζωγραφιών έχει ως εξής: Ο Χατζιδάκις το συνθέτει μεταξύ 1949-1950 και εκτελείται τον Μάρτιο του 1951 ως μουσική μπαλέτου, γραμμένη για δύο πιάνα. Το 1954 πραγματοποιείται η πρώτη του ηχογράφηση στην Αθήνα. Το 1958 ηχογραφείται στο Παρίσι με τον Αργύρη Κουνάδη στο δεύτερο πιάνο. Αυτή είναι και η μοναδική δισκογραφική κατάθεση στην αρχική του μορφή των δύο πιάνων. Το 1959, Ο Χατζιδάκις ηχογραφεί για τρίτη φορά το έργο στην Αθήνα, εκτελεσμένο και πάλι για ένα πιάνο. Με βάση τον Παπαϊωάννου, αυτή η εκδοχή είναι η πιο επιτυχημένη κατά τον Χατζιδάκι.
6 Θερμές ευχαριστίες στον δημοσιογράφο και συλλέκτη Θανάση Γιώγλου για την εύρεση αυτού του δίσκου της ηχογράφησης στο Παρίσι και για την ευγενική του παραχώρηση.

> Οι έξι λαϊκές ζωγραφιές, έργο 4, είναι το χαρακτηριστικότερο από τα έργα του Χατζιδάκι που στηρίζονται στο νεογενές είδος ελληνικής λαϊκής μουσικής, το λεγόμενο ρεμπέτικο.

Το παραπάνω απόσπασμα, αρχικά εγείρει ένα αξιοσημείωτο ζήτημα σχετικά με τον όρο «νεογενές». Στην περίπτωση που δεχτούμε την δισκογραφία ως σημείο αναφοράς, ο όρος «ρεμπέτικο», κατά τον Στάθη Gauntlett (2011), εμφανίζεται περίπου το 1913 τυπωμένος σε ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου στην Αγγλία και στην Αμερική. Μάλιστα, ο Gauntlett (2001: 31-32) ευλόγως υποθέτει πως «η εμπορική χρήση του όρου προϋποθέτει τουλάχιστον την ευρέως διαδεδομένη αναγνώρισή του». Αν ο Παπαϊωάννου εννοεί το πειραιώτικο ρεμπέτικο που έχει ως βάση το μπουζούκι, όπως εισηγήθηκαν οι Peter Manuel (1990) και Risto Pekka Pennanen (1999 και 2004), και στην περίπτωση που θεωρηθεί ότι σημείο αναφοράς του είναι η αρχή της δισκογραφίας του Βαμβακάρη, τότε αυτό χρονολογείται περίπου στο 1933. Αν συνυπολογιστούν οι ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική από το 1926 (βλέπε Κουρούσης, 2013: 84), το κομμάτι *Τα δίστιχα του μάγκα*,[7] ηχογραφημένο στην Αθήνα το 1931 με τον Γιώργο Μανέτα στο μπουζούκι και, κυρίως, η περιβόητη ηχογράφηση του *Μινόρε του τεκέ*[8] από τον Ιωάννη Χαλικιά στην Αμερική, δισκογραφημένη το 1932 (ίσως 1933), η εμφάνιση του μπουζουκιού στην δισκογραφία τοποθετείται πολύ νωρίτερα. Στην περίπτωση που το ρεμπέτικο έχει συνδεθεί μόνο με το ρεπερτόριο του Πειραιά στους κόλπους της νεοελληνικής διανόησης, τότε οι λόγοι αποπομπής του από αυτήν είναι αρκετά ξεκάθαροι: μία υποκατηγορία αυτού του ρεπερτορίου περιέχει τις στιχουργικές παραπομπές στα θέματα που έχουν ταυτιστεί με τον υπόκοσμο και το κοινωνικό περιθώριο. Παρότι το ποσοστό του δισκογραφημένου ρεπερτορίου που ανήκει στην υποκατηγορία αυτή είναι μικρό, είναι αρκετό ώστε να επισκιάσει όλο το υλικό.

Στην περίπτωση που στο ρεμπέτικο εντάσσεται και το ρεπερτόριο του επονομαζόμενου *σμυρνέικου*, ηχογραφημένο είτε στην Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη είτε στην κυρίως χώρα, τότε και πάλι προκύπτει ένα προβληματικό ζήτημα για την ενσωμάτωσή του. Το υλικό αυτό χαρακτηρίζεται από έναν εξίσου ανεπιθύμητο παράγοντα, ο οποίος δεν είναι άλλος από την «ανατολικότητα», η οποία για πολλούς ισοδυναμεί με την τουρκική καταγωγή-εξάρτηση· μέχρι βέβαια να αντικατασταθεί από μία προσφορότερη καταγωγή: την βυζαντινή.[9] Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση όμως, η μελέτη της δισκογραφίας φανερώνει πως πρόκειται και πάλι για μία υποκατηγορία και όχι για ολόκληρο το ρεπερτόριο. Με άλλα λόγια, μαζί με τα ανεπιθύμητα αποκλείστηκαν και τα ενδεχομένως επιθυμητά (για παράδειγμα, οι χαμπανέρες και τα βαλς της Σμύρνης). Ο μουσικός συγκρητισμός, όπως έχει αναλυθεί από το πεδίο της popular musicology,[10] και ο πολυστυλισμός, όπως τον εννοεί ο μουσικολόγος Simon Emmerson (2007), χαρακτηρίζουν ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του σμυρνέικου. Αυτό φανερώνεται πρώτα και κύρια στο οργανολόγιο όπου απαντούν συνδυασμοί οργάνων που προέρχονται από θεωρητικώς ετερόκλητους τόπους. Δεν γίνεται λόγος μόνο για τους γεωγραφικούς τόπους αλλά και για τους πολιτισμικούς και τους μουσικούς (όπως για παράδειγμα οι πρακτικές εκτέλεσης, το ύφος κ.ά.). Ο συγκρητισμός φανερώνεται επίσης και στην τροπική *ετεροτοπία* της Σμύρνης, χαρακτηριστικό μεγάλων και κοσμοπολίτικων αστικών κέντρων, όπου ανθεί

[7] Columbia, WG 233 - DG 147, 1931.

[8] Columbia, W 206584 - CO 56294F, 1932-1933.

[9] Βλέπε Ορδουλίδης (2017). Για δείγματα του λόγου που αρθρώθηκε εναντίον του ρεμπέτικου, βλέπε την συλλογή των άρθρων που περιλαμβάνεται στο Βλησίδης (2006).

[10] Βλέπε ενδεικτικά Middleton (2006), Moore (2007 και 2009), Scott (2009) και Maching (2010).

ένας ιδιότυπος τρόπος στην φόρμα έκφρασης και σύνθεσης, και ανα-νοηματοδοτεί και εκσυγχρονίζει παλαιότερα αρχέτυπα και φόρμουλες. Πολλώ δε μάλλον όταν πρόκειται για από-εδαφικοποιήσεις ευρωπαϊκών και άλλων, ήδη συγκρητικών όταν φτάνουν στην Σμύρνη, μουσικών συγκροτήσεων στην ετεροτοπία του σμυρνέικου, όπως τα βαλς και οι χαμπανέρες (για παράδειγμα, η περίπτωση της Ισπανικής εστουδιαντίνας και η συνάντηση του αραβικού κόσμου με τον δυτικό που λαμβάνει χώρα στην ιβηρική χερσόνησο)·[12] όλα αυτά αποτελούν συγκριτικά προϊόντα πολιτισμικών συγκλίσεων.

Σε κάθε περίπτωση, στο κείμενο του Παπαϊωάννου φανερώνεται το τί διαδραματίζεται την περίοδο αυτή σχετικά με την αποδοχή του ρεμπέτικου στους κόλπους της νεοελληνικής μουσικής, κάτι το οποίο έχει απασχολήσει διάφορα πεδία, από την ιστορία και την πολιτική μέχρι την αισθητική και την μουσικολογία. Ο πολλές φορές σκληρός δογματισμός μεταξύ διπόλων απέκλεισε ό,τι βρισκόταν ενδιάμεσα και το οποίο δεν μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί σε κανέναν από τους δύο πόλους: Ανατολή και Δύση. Προφανώς, η αποδοχή του ρεμπέτικου από τον Χατζιδάκι και μετά, δεν αφορά σε ολόκληρο το ρεπερτόριο και δεν πραγματοποιείται δίχως διαμεσολάβηση. Ο Παπαϊωάννου συνεχίζει στο κείμενό του:

> Αποτελούν [σ.σ.: οι έξι λαϊκές ζωγραφιές] μια εξιδανίκευση και μεταφορά στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας γνωστών λαϊκών τραγουδιών.

Στο μικρό αυτό κείμενο προκύπτει ένας δεύτερος ειδολογικός όρος: το λαϊκό. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως ο κόσμος της έντεχνης μουσικής δημιουργίας είναι αυτός ο οποίος κατανοεί ο Χατζιδάκις – προσπαθώντας ταυτόχρονα να κατανοήσει και τον κόσμο του λαϊκού – αλλά, κυρίως, αυτός που αντιλαμβάνονται οι κριτές της νεοελληνικής μουσικής.

Ένα από τα πιο συχνά φαινόμενα, το οποίο επί της ουσίας αποτελεί απαραίτητη διαδικασία στις πρακτικές των διασκευών, αποτελεί η ενσωμάτωση του υλικού στο οικείο μουσικό περιβάλλον του εκάστοτε δημιουργού. Η «μετάφραση» δηλαδή του κειμένου ενός έργου σε μία γλώσσα που μπορεί να χειριστεί ο ίδιος με άνεση στην έκφραση. Η φράση του Παπαϊωάννου «εξιδανίκευση και μεταφορά στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας γνωστών λαϊκών τραγουδιών» δύναται να συνδεθεί με τα εξώφυλλα των δίσκων και της παρτιτούρας των λαϊκών ζωγραφιών, στα οποία αναγράφεται στα αγγλικά: «Six popular pictures».

Στο σημείο αυτό κυριαρχεί η σκιά της συζήτησης που αφορά στην ορολογία και στα ζητήματα μετάφρασής της από μία γλώσσα σε μία άλλη. Διά της εξέτασης του *popular* γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν τα νοήματα που λαμβάνει ο όρος «δημοφιλές» σε αντίστιξη με τον όρο «λαϊκό» και τον όρο «μαζικό». Αρχικά, θα σημειωθεί πως έχει ξεχωριστή σημασία το γεγονός ότι τα λαϊκά δάνεια είναι γνωστά (βλέπε «γνωστών λαϊκών τραγουδιών»), ειδάλλως ίσως να μην ήταν εφικτή η «εξιδανίκευσή» τους. Το *popular*, ως μετάφραση του *λαϊκού*, απέχει νοηματικά, κυρίως όσον αφορά στην αισθητική. Ο όρος *λαϊκό* φέρει ιδιαίτερα μηνύματα που σχετίζονται με το αξιακό του σύστημα και με το ύφος και το έθος των συνθέσεων και των εκτελέσεων, καθώς και των μετεχόντων σε αυτό, δημιουργών, μεσολαβούντων και κοινού (προφανώς, και το *popular* το διέπει δικός του κώδικας). Εν προκειμένω, μόνο οι μεσάζοντες, δηλαδή η δισκογραφική εταιρεία παραμένουν ίδιοι (βέβαια, η πολιτική τους διαφέρει από την πολιτική που ακολουθούν για το λαϊκό)· ο δημιουργός και το κοινό των λαϊκών ζωγραφιών ανήκουν σε άλλον «τόπο» από αυτόν του λαϊκού. Διάφορες επεξεργασίες και προσαρμογές του λαϊκού το από-εδαφικοποιούν, αλλάζοντάς του χώρο, χρόνο, κοινωνική τάξη αναφοράς και κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνεται. Η ταύτιση

[12] Βλέπε Ορδουλίδης (2017: 100-104).

του *popular* αποκλειστικά με το «μαζικό» και το «δημοφιλές» και, κυρίως, με το *pop* δημιουργεί προβλήματα στην μετάδοση της πληροφορίας του *λαϊκού*. Πολλές φορές, όχι απλώς δεν συνδέεται με την μαζικότητα αλλά είναι αντιδημοφιλές (πολλές φορές, βέβαια, και το pop δεν είναι δημοφιλές). Απεναντίας, σημαντικό τμήμα του ρεπερτορίου των λόγιων μουσικών ιδιωμάτων είναι μαζικό, δημοφιλές και εμπορικό (στο σημείο αυτό μπορούν να έρθουν σε πρώτο πλάνο μελωδίες του Μότσαρτ οι οποίες χρησιμοποιούνται ως ringtone σε εκατομμύρια κινητά τηλέφωνα ή πόσα έργα κλασικών συνθετών επένδυσαν διάσημα κινούμενα σχέδια ή κινηματογραφικές ταινίες, όπως το μπολερό του Ραβέλ). Επίσης, έργα λόγιων συνθετών τα οποία ντύθηκαν σε λαϊκά «φορέματα» απευθύνθηκαν σε μεγάλες μάζες και γνώρισαν και συνεχίζουν να γνωρίζουν υψηλές πωλήσεις (για παράδειγμα, έργα του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι).

Στο σημείο αυτό προκύπτει ένα μεγάλο κενό της μουσικής ανάλυσης τέτοιων μουσικών ιδιωμάτων. Αυτό το κενό, που οφείλεται στην ανυπαρξία μουσικολογικών εργασιών επάνω σε τέτοιου είδους μουσικά προϊόντα, δεν επιτρέπει στην ανθρωπολογία, στην αισθητική και σε άλλα πεδία τα οποία ασχολούνται με τα εν λόγω είδη και ιδιώματα να συμπληρώσουν το παζλ ώστε να υπάρξει μία ολοκληρωμένη πληροφορία. Με άλλα λόγια, ακόμη και αν δεχτούμε ότι το pop, το popular, το λαϊκό κ.λπ. μπορούν να χαρακτηριστούν από την μαζικότητα και την δημοφιλία, μία παράμετρος που θα προκύψει από την αμιγώς μουσική ανάλυση μπορεί να τροποποιήσει τα τελικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα, το γεγονός ότι μεγάλος όγκος ρεπερτορίου το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως pop είναι υπερβολικά σύνθετο στην μουσική πληροφορία και, κυρίως, στην προετοιμασία του (στο προσκήνιο έρχεται ασφαλώς η τεχνολογική διάσταση που απαιτείται για την προετοιμασία ενός σύγχρονου ηλεκτρονικού έργου). Ένα επιπρόσθετο πρόβλημα αφορά στο αρνητικό πρόσημο που φέρει η λέξη «μαζικό», προκαθορίζοντας πολλές φορές το αισθητικό μέγεθος και την καλλιτεχνική αξία ενός έργου. Συνήθως, το μαζικό παραπέμπει στο φτηνό, στο ευτελές, στο επιπόλαιο και στο απλοϊκό. Η επισήμανση των παραπάνω αποσκοπεί στην κατανόηση της πολυπλοκότητας του λαϊκού κάτω από τον εξωτερικό μανδύα απλοϊκότητας που φαίνεται πως ενδύεται. Με βάση αυτά, ανα-νοηματοδοτούνται οι θεωρίες περί «μεταφοράς γνωστών λαϊκών τραγουδιών στον κόσμο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας». Το κείμενο του Παπαϊωάννου συνεχίζει ως εξής:

> Ο Χατζιδάκις προσεγγίζει το λαϊκό αυτό υλικό με σεβασμό κι αυστηρότητα, με λιτότητα και ακρίβεια αλλά και με θερμή αγάπη και άφθαστο κέφι. Πιστεύει στην αξία και γνησιότητα του υλικού που μεταπλάθει.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί πως είναι πιθανό και λογικό ο Χατζιδάκις να πιστεύει στην αξία του υλικού που μεταπλάθει· παρόλα αυτά δεν είναι σε θέση να την γνωρίζει πλήρως, μολονότι τα δημιουργήματά του δείχνουν μία αγωνιώδη και αληθινή προσπάθεια να το κάνει, επιτυγχάνοντάς το αρκετά συχνά ακολουθώντας βασικούς αισθητικούς άξονες του λαϊκού. Η μιμητική ακρίβεια, η οποία ενίοτε λαμβάνει την μορφή αναπαράστασης, είναι αρκετή πολλές φορές ώστε να χαρακτηριστεί ένα έργο λαϊκό και να ενταχθεί, έπειτα από πολυεπίπεδες ζυμώσεις, σε ένα γενικότερο λαϊκό ρεπερτόριο. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Ο Γιάννης ο φονιάς*[13] ή το *Είμ' αετός χωρίς φτερά*.[14] Ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί θεμελιώδεις πυλώνες: πρώτα και κύρια τους πρωταγωνιστές Ζαμπέτα και Μπιθικώτση· έπειτα την ρυθμολογία: χασάπικο και ζεϊμπέκικο· και τέλος το οργανολόγιο: μπουζούκι και λαϊκή κιθάρα. Αξίζει να σημειωθεί

[13] LP Αθανασία: Columbia, 2J 062 70248, αρ. 2, 1976.
[14] Columbia, 7XCG 1916 - SCDG 3312, 1976.

πως ο ρόλος που έδωσε στο μπουζούκι στο μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του (δηλαδή επί της ουσίας ως μαντολίνο μέσα σε μία προκαθορισμένη ενορχήστρωση) απέχει δραματικά από τον τρόπο με τον οποίο παίζει στο *Είμ' αετός χωρίς φτερά*. Παρόλα αυτά, κάποιος μπορεί να παρατηρήσει πως ακόμη και σε αυτή την περίπτωση, όπου το μπουζούκι διατηρεί τον παραδοσιακό του ρόλο μέσα στο λαϊκό περιβάλλον, δηλαδή εκτελεσμένο από τον πρωταγωνιστή του (τον Ζαμπέτα) και με το δικό του ύφος, υπάρχουν χαρακτηριστικά της διαμεσολάβησης του Χατζιδάκι, δηλαδή ενός λόγιου επάνω σε λαϊκούς μουσικούς. Αν και το παρόν κείμενο δεν αποσκοπεί στην ανάλυση τέτοιων σημείων όπου διαφαίνεται αυτή η διαμεσολάβηση, δηλαδή, το λαϊκότροπο της υλοποίησης παρά το λαϊκό, μπορεί να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη εκτέλεση του *Είμ' αετός χωρίς* φτερά είναι χαρακτηριστικότατη, ως ένα κλασικό έργο το οποίο βασίζεται σε μία ενορχηστρωμένη παρτιτούρα παρά στην ρευστότητα της μουσικής πράξης. Αναμφίβολα, η ακρόαση άλλων εκτελέσεων του εν λόγω κομματιού προερχόμενες από ποικίλους λαϊκούς τόπους και λαϊκές ορχήστρες, όπου δεν ηγείται μία δυναμική και λόγια φυσιογνωμία, μπορεί να καταδείξει τον βαθμό του λαϊκότροπου της πρώτης εκτέλεσης.[15]

Στο προηγούμενο απόσπασμα του Παπαϊωάννου, στην φράση «πιστεύει στην αξία και γνησιότητα του υλικού που μεταπλάθει» γίνεται πλέον σαφές το πόσο σημασία έχει την εποχή αυτή το να πληροί ένα δημιούργημα τις προϋποθέσεις που έχουν θέσει προ πολλού οι μουσικοί κριτές. Ένα καίριο σημείο αυτής της συζήτησης σχετίζεται με την αξιολόγηση της γνησιότητας κάθε καλλιτεχνικού δημιουργήματος με σκοπό την εξακρίβωσή της, και στην συνέχεια τις διαδικασίες διόρθωσής της ώστε να εξασφαλίζονται οι προδιαγραφές γνησιότητας. Στο ίδιο απόσπασμα στο ένθετο του δίσκου, ο Παπαϊωάννου συνεχίζει ως εξής:

> Το βλέπει [σ.σ.: το λαϊκό] σα μεστό και δυνατό καρπό του τόπου και νιώθει την ανάγκη να το ξαναδώσει αναδημιουργημένο αλλά και αυτούσιο.

Στο σημείο αυτό, το όλο ζήτημα γίνεται πολυσύνθετο· εξυπηρετεί όμως τους σκοπούς του παρόντος άρθρου, καθώς με αφορμή αυτό μπορεί να εκκινήσει η μουσική ανάλυση των λαϊκών ζωγραφιών. Κάποιος παρατηρεί πως χρησιμοποιείται η λέξη «αυτούσιο». Ευλόγως, η λέξη υπονοεί ως αντίθετή της την λέξη «διασκευασμένο». Στο σημείο αυτό εγείρεται ένα κρίσιμο ερώτημα: πόσο αυτούσιο είναι ένα έργο που το έχουμε γνωρίσει με μπουζούκι όταν εκτελείται με πιάνο, ακόμη και εκτελώντας ακριβώς τις ίδιες νότες; Πόσο αυτούσιο μπορεί να είναι, τελικά, ένα έργο, πόσο μάλλον ένα λαϊκό δημιούργημα, όταν αυτό επανεκτελείται; Στο σημείο αυτό θα υπογραμμιστεί και πάλι αυτό που αναφέρθηκε στην αρχή του παρόντος κειμένου περί απόκλισης μεταξύ της παρτιτούρας που εκδόθηκε και των ηχογραφήσεων του έργου από τον Χατζιδάκι. Πόσο συγκεκριμένη είναι, οπότε, η διασκευαστική ιδέα του και ποιες διαφοροποιήσεις παρουσιάζει κάθε φορά που την εκτελεί; Στην ίδια φράση του αποσπάσματος του Παπαϊωάννου, η φράση «δυνατό καρπό του τόπου» αποτελεί ένα επιπρόσθετο στοιχείο ενδυνάμωσης της επιχειρηματολογίας της πλευράς που υποστηρίζει την ελληνική μουσική καθαρότητα, κυρίως το κομμάτι της επιχειρηματολογίας που αφορά στο «τι είναι του τόπου», δηλαδή, τι είναι ελληνικό. Το γεγονός ότι πρόκειται για «δυνατό καρπό» πηγάζει ίσως από την αποδοχή πλέον του

[15] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συγχορδιακή ακολουθία της πρώτης εκτέλεσης, η οποία σπάνια αναπαράγεται ως έχει αλλά εντάσσεται σε πιο «λαϊκές» λογικές και πρακτικές, στο πλαίσιο της οικειοποίησής της από τους λαϊκούς μουσικούς (βλέπε, για παράδειγμα, την εκτέλεση στην οποία τραγουδάει η Σωτηρία Μπέλλου και προβλήθηκε στην εκπομπή του Γιώργου Παπαστεφάνου «Μουσική βραδιά – Αφιέρωμα στην Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου» (ΕΡΤ, 1977) - https://youtu.be/9ICa6q7i0sc, 39΄29΄΄).

ρεμπέτικου, ως σώμα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης (ενταγμένο στον τόπο), την οποία, καθώς λέγεται, εξασφάλισε ο Χατζιδάκις με τη διάλεξή του (η λέξη «δυνατό» μπορεί να θεωρηθεί πως απεικονίζει την αισθητική κατοχύρωση).

Σαφώς, η διάλεξη σηματοδοτεί το τελευταίο στάδιο μίας μακράς περιόδου, η οποία διαρκεί πάνω από έναν αιώνα (στο σημείο αυτό, έρχονται σε πρώτο πλάνο εκδόσεις όπως για παράδειγμα η συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Fauriel του 1824). Σε όλο αυτό το διάστημα, η συζήτηση αφορά στον καθορισμό του τι είναι ελληνική μουσική, και σε έναν σημαντικό βαθμό, τι είναι απλά ελληνικό.[16] Παρόλα αυτά, η αποδοχή του ρεμπέτικου είναι ένα εξαιρετικά πολυσύνθετο ζήτημα ώστε να πιστωθεί σε ένα μονάχα πρόσωπο. Ασφαλέστερη θα ήταν πάντως μία ταύτιση της αποδοχής του ρεμπέτικου με τον Τσιτσάνη, παρά με τον Χατζιδάκι, καθώς, πολλές φορές, η αποδοχή μίας μετεξέλιξης ενός «κόσμου» σημαίνει και την επίσημη ή ανεπίσημη, συνειδητή ή ασυνείδητη αποδοχή της πηγής από την οποία αυτός προέρχεται.[17] Βέβαια, μένει ένα ακόμη καταλυτικό στάδιο ώστε κάποιος να είναι σε θέση να μιλήσει για ολοκληρωτική και επί της ουσίας αποδοχή, το οποίο δεν είναι άλλο από την ένταξη του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού εν γένει, αδιαμεσολάβητα, στην επίσημη συστηματική μουσική εκπαίδευση, ένα ζήτημα κρίσιμο για το πεδίο της μουσικολογίας των λαϊκών μουσικών, το οποίο έχει εξεταστεί για το αντίστοιχο παράδειγμα της Ιταλίας από τον μουσικολόγο Philip Tagg (2014).[18]

Ένα ζήτημα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφορά στην διαδικασία μεταφοράς ενός ρεπερτορίου, ενός συγκεκριμένου κειμένου, στον κόσμο ενός άλλου οργάνου, στην παρούσα περίπτωση του πιάνου. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί πως το «συγκεκριμένο» στο λαϊκό είναι αυτό το οποίο δεν μπορεί ποτέ να γίνει συγκεκριμένο, διότι ο πυρήνας του χαρακτηρίζεται ακριβώς από το «ανοιχτό» της φόρμας έκφρασης· από το γεγονός ότι δεν έχει μπει «τελεία» στο «κείμενό» του. Στα λαϊκά ιδιώματα μία εκτέλεση αποτελεί μία νέα δημιουργία (βλέπε και Ζουμπούλη και Κοκκώνης, 2014). Ο Χατζιδάκις, εκτελώντας το έργο του με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, στην ουσία ακολουθώντας έναν δικό του οδηγό, δείχνει ίσως πως κατανοεί έναν βασικό πυλώνα του λαϊκού: το ρευστό και ελεύθερο της εκτέλεσης. Στο έργο μπαίνει «τελεία» από την ώρα που αυτό καταγράφεται σε παρτιτούρα και εκδίδεται, και λαμβάνει πλέον συγκεκριμένη μορφή με ελάχιστα περιθώρια τροποποίησης.

Το γεγονός ότι ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί ένα διαφορετικό εργαλείο, το πιάνο, στη θέση του μπουζουκιού και της κιθάρας σημαίνει πως έχει να επιλέξει μεταξύ δύο δρόμων: είτε να εκτελέσει τα έργα εντός του δικού τους περιβάλλοντος, διατηρώντας την αισθητική (να παίξει δηλαδή πιάνο με λαϊκό ύφος), είτε να τα μεταφέρει σε άλλο περιβάλλον, εν προκειμένω του κλασικού πιάνου και της αισθητικής που το συνοδεύει· και μάλιστα, αφαιρώντας ένα από τα πιο ταυτοτικά του χαρακτηριστικά που δεν είναι άλλο από την φωνή και τον στίχο. Προφανώς, το φλέγον ζήτημα δεν είναι το γιατί ο Χατζιδάκις δεν παίζει με λαϊκό ύφος – η απάντηση για αυτό είναι ξεκάθαρη: ο Χατζιδάκις δεν προέρχεται από τον τόπο του λαϊκού. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γιατί αφήνει εκτός χαρακτηριστικά του λαϊκού υλικού το οποίο πραγματεύεται. Το τελικό αποτέλεσμα συνιστά μία λόγια διαδικασία και ένα «έντεχνο» δημιούργημα; Τι ακριβώς όμως υποδηλώνει ο όρος «λόγια διαδικασία»; Αν εννοείται ότι προϋποθέτει προετοιμασία (δηλαδή δουλειά/κόπο), τότε αυτό ισχύει ξεκάθαρα και

[16] Βλέπε ενδεικτικά Τζιόβας (2006 και 2011)· Papanikolaou (2007)· Kokkonis (2008)· Τσέτσος (2011)· Xanthoudakis (2011)· Μιχαήλ (2014)· Ταμπακάκη (2014)· Ορδουλίδης (2017).

[17] Για το δισκογραφικό έργο του Τσιτσάνη και την εξέλιξη του ρεμπέτικου, βλέπε Michael (1996) και Ορδουλίδης (2014).

[18] Βλέπε και Ορδουλίδης (2015).

στους λαϊκούς. Δεν μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι ο Καλδάρας, ο Τσιτσάνης, ο Μητσάκης, αλλά και πρωτύτερα, ο Σκαρβέλης, ο Περιστέρης και ο Τούντας, δεν προετοιμάζονταν για το έργο τους, είτε αυτό ήταν σύνθεση είτε εκτέλεση. Ακόμη και σε στερεοτυπικές επιχειρηματολογίες που υποστηρίζουν την απλότητα στη σύνθεση για το λαϊκό, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εκτέλεση είναι απλή (βλέπε, για παράδειγμα, τις τεχνικές εκτέλεσης του Τσιτσάνη και του Χιώτη). Με άλλα λόγια, στο λαϊκό, η προετοιμασία για την μουσική πράξη είναι εξίσου αναγκαία, μόνο που το ασκησιολόγιο στο λαϊκό ισοδυναμεί σχεδόν πάντα με την ίδια την ζωντανή επιτέλεση. Πού εντοπίζεται, λοιπόν, η λόγια διαδικασία; Αν εννοούμε την γνώση ορισμένων τεχνικών ώστε να δημιουργήσει κάποιος – να συνθέσει – και αυτό ακόμη ισχύει στην περίπτωση των προαναφερθέντων λαϊκών, μάλιστα σε δύο πολύ ενδιαφέρουσες κατηγοριοποιήσεις. Από τη μία έχουμε πρωταγωνιστές, όπως ο Τούντας και ο Περιστέρης, οι οποίοι χειρίζονται και την μουσική γραφή και από την άλλη, αυτούς που επιστρατεύουν μόνο την εμπειρία για την όποια υλοποίηση, όπως ο Τσιτσάνης και ο Καλδάρας.

Η συνειδητοποίηση μίας σειράς ζητημάτων στις φάσεις της δημιουργίας και της επιτέλεσης αποτελεί ενδεχομένως την πιο ουσιαστική διαφορά του λόγιου με το λαϊκό. Πόσο συνειδητοποιημένος είναι ο Χατζιδάκις στον τρόπο με τον οποίο υλοποιεί αυτό που κάνει και ποιο ακριβώς είναι το τελικό του κείμενο; Διότι ναι μεν ακολουθεί έναν οδηγό και όχι ένα συγκεκριμένο κείμενο κατά την εκτέλεση, αλλά αφήνει από έξω δύο καίρια χαρακτηριστικά: το πρώτο είναι το ύφος – παίζει, δηλαδή, ως κλασικός· το δεύτερο μπορεί να θεωρηθεί ως το «λίπος» του λαϊκού: όλον τον *τροπισμό* του· τα ποιοτικά χαρακτηριστικά στην εκτέλεση των μουσικών κειμένων· τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό πραγματολογικά λειτουργεί. Αυτόν τον τροπισμό, άλλοτε δείχνει ότι δεν τον αντιλαμβάνεται και άλλοτε ότι τον αντιλαμβάνεται αλλά τον εισάγει στο πιάνο με διαφορετικές ποιότητες, εξαιτίας του κλασικού ύφους εκτέλεσης με το οποίο έχει οικειότητα (βλέπε, για παράδειγμα, τις αποτζιατούρες, τις τρίλιες του και τα τρέμολο). Απο-εδαφικοποιεί το υλικό, οδηγώντας το προς το πιάνο, αλλά δεν προσπαθεί να στείλει το πιάνο προς το υλικό.

Οι μεταφορές ρεπερτορίου από πρωταγωνιστές του κόσμου από τον οποίο αυτό προέρχεται έχουν ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον. Σε αυτήν την κατηγορία μουσικών και κατά τις διαδικασίες σύνθεσης ή/και εκτέλεσης, δημιουργείται μία ιδιότυπη *ετεροτοπία* του πιάνου με μία καινούργια αισθητική, η οποία όμως παραπέμπει σε αυτήν του λαϊκού. Καινούργια τόσο όσον αφορά στο πιάνο όσο και στο ίδιο το ρεπερτόριο. Αυτό που είναι ξεχωριστό στην περίπτωση αυτή είναι το γεγονός πως υπάρχει από πάνω συνεχώς το πέπλο του λαϊκού: παραπομπές, δηλαδή, στο αξιακό του σύστημα, στο ύφος και στην αισθητική του. Αυτό το πέπλο αποτελεί ένα κοινό σημείο αναφοράς, μία κοινή ατμόσφαιρα και επ' ουδενί ένα στοιχείο που υπονοεί καταγωγή του δεύτερου από το πρώτο, ώστε να απαιτείται κατηγοριακή διακλάδωση: λαϊκό – περισσότερο λαϊκό, ή λαϊκό – έντεχνο λαϊκό – σύγχρονο λαϊκό κ.λπ. Χρονικά, η ετεροτοπία αυτή είναι παρούσα από πολύ νωρίς, τουλάχιστον από τα πρώτα στάδια της δισκογραφίας σε ένα μεγάλο γεωγραφικό αλλά και πολιτισμικό τόξο (βλέπε, για παράδειγμα, τις ανατολικίζουσες πιανιστικές σχολές στην Αλγερία, στην Αίγυπτο, στην Τουρκία, στην Ελλάδα, στο Ιράν και αλλού, χώρες οι οποίες έχουν να επιδείξουν πολλά ονόματα πρωταγωνιστών πιανιστών όπως ο Moshir Homayoon, ο Mustapha Skandrani, ο Colea Serban, ο Γιώργος Μπατζανός, ο Mohamed El kourd, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Maurice El Mediouni κ.ά.). Όσον αφορά στο ελληνικό ρεπερτόριο, το πιάνο είναι παρόν στις λαϊκές κομπανίες στα πάλκα και στις ηχογραφήσεις των αστικών ιδιωμάτων. Ορισμένοι πιανίστες αποκτούν φήμη για το ύφος τους, όπως ο Σπύρος Περιστέρης, ο Γιάννης

Μέρτικας, ο Γιώργος Ροβερτάκης, ο Μηνάς Πορτοκάλλης, ο Αγάπιος Μασίλης, ο Γιώργος Μπατζανός και ο Μανώλης Μαμουνάς, ο επονομαζόμενος «Μανώλης ο Τούρκος», ενώ άλλοι αποτελούν κομβικό σημείο συνάντησης προφορικότητας και εγγραμματοσύνης, όπως η Ευαγγελία Μαργαρώνη, κλασικά εκπαιδευμένη πιανίστρια η οποία υπήρξε για 33 περίπου χρόνια πιανίστρια του Τσιτσάνη.

Στην αυτοβιογραφία του ο Βαμβακάρης (1978: 114) μιλάει για τον Μανώλη τον Τούρκο ο οποίος παίζει μόνος του στο πιάνο διάφορους σκοπούς, τραγούδια και ταξίμια, στους τεκέδες των Αθηνών. Η παλαιότερη τεκμηριωμένη αναφορά στον Μανώλη τον Τούρκο είναι του 1927 στην κοινότητα Αχαρνών (Κατάρας 2014 και 2015), πριν δηλαδή ξεκινήσει τη δισκογραφική του καριέρα ο Βαμβακάρης – πριν, δηλαδή, το Πειραιώτικο ρεμπέτικο με βάση το μπουζούκι. Ο Περιστέρης στα δύο ταξίδια του ως εργαζόμενος μουσικός στο υπερωκεάνιο «Βύρων» το 1935, ηχογραφεί στη Νέα Υόρκη 16 κομμάτια, τα 12 εξ αυτών με πρωταγωνιστή το πιάνο (βλέπε Ορδουλίδης, 2017β). Ένα από αυτά, ο *Μπέικος,*[19] για πιάνο και μαντολίνο, μία ηχογράφηση όπου φαίνεται κρυστάλλινα το πως μεταμορφώνεται το πιάνο εντός της λαϊκής αισθητικής. Ο Περιστέρης ηχογραφεί, επίσης, μανέδες με συνοδεία πιάνου στην Αθήνα.[20] Ο Μπατζανός στην Κωνσταντινούπολη ηχογραφεί ταξίμια για πιάνο,[21] γκαζέλ με πιάνο[22] και συνδυασμούς πιάνου με πολίτικη λύρα.[23] Με άλλα λόγια, πριν την εξιδανίκευση του λαϊκού από τους λόγιους, έχει ήδη «εξιδανικευτεί» αντίστροφα το πιάνο από τους λαϊκούς. Προτού τεθεί το λόγιο περίβλημα στο λαϊκό, το βασικό εργαλείο για αυτήν την σκηνοθεσία έχει ήδη οικειοποιηθεί από τους λαϊκούς.

Οι αφηγήσεις που θέλουν τον Χατζιδάκι να συχνάζει στους χώρους όπου επιτελείται το ρεμπέτικο, κυρίως στον Βαμβακάρη, μαρτυρούν ακριβώς την κατανόηση από μέρους του της σπουδαιότητας του μυημένου – του μέλους της ομάδας. Η τόλμη του να κατεβεί στα άδυτα του απαγορευμένου ρεμπέτικου καταδεικνύει την επιθυμία του να γνωρίσει τον κόσμο του ρεμπέτικου εσωτερικώς και όχι εξ αποστάσεως. Ο Χατζιδάκις καταβάλει προσπάθεια να κοιτάξει προς το αξιακό σύστημα του λαϊκού στον βαθμό που το αντιλαμβάνεται. Το γεγονός όμως ότι προσπαθεί να φέρει το ρεπερτόριο στο πιάνο (με όλα τα συμπαρελκόμενά του: ύφος/τεχνική, ήθος, αισθητική) περισσότερο από ότι το πιάνο στο ρεπερτόριο καθιστά μοιραία το αναδημιουργημένο έργο «λαϊκότροπο». Δεν φαίνεται να είναι σε θέση να παίξει με λαϊκό ύφος, διότι αυτή η σπουδή προϋποθέτει συμμετοχή στο λαϊκό πλαίσιο επιτέλεσης. Παρότι έχει αναγνωρίσει το είδος (όχι μόνο μέσω της διάλεξης, αλλά και μέσω της ενασχόλησής του με αυτό), δεν σταματάει να επιζητεί να το «ντύσει» με το προσωπικό του αισθητικό ένδυμα ούτως ώστε να το «μετακοινωνήσει» στο κοινό (στο δικό του κοινό).

Επιπροσθέτως, συνεχίζει να διαπραγματεύεται το ρεμπέτικο εκλεκτικιστικά. Για παράδειγμα, διαλέγει έργα τα οποία τα μεταφράζει ευκολότερα σε πιο οικείες για αυτόν ηχητικές ατμόσφαιρες. Ακόμη και τα έργα σε δρόμο Χιτζάζ ή Χιτζασκιάρ δεν μπορεί να μην τα δει με τη συνηθισμένη ματιά εξωτισμού, καθώς δεν είναι «ντόπιος» στο λαϊκό. Ενώ οι νότες, το κείμενο, ερμηνεύονται σωστά, ως έχουν, δεν αρκούν για ένα λαϊκό αποτέλεσμα. Ο εξωτισμός αυτός δεν επιτρέπει την ερμηνεία και του υπόλοιπου μουσικού υλικού πέραν της μελωδίας, αυτό που χαρακτηρίστηκε προηγουμένως «λίπος», δηλαδή, τις μπασογραμμές, τα ποικίλματα, τα εφέ, τις ρυθμικές αναλύσεις κ.ά.,

[19] Orthophonic (USA), CS 89815-1 - ORS 674-A, 7 Μαΐου, 1935.

[20] Ενδεικτικά: *Μανές μπάλος,* Parlophone, 101503 - B 21755, περίπου Οκτώβριος 1936· *Μινόρε μανές «Σκληρό το πεπρωμένο μου»*, Odeon, GO 2067 - GA 1766, 1934.

[21] Piyano İle Taksim, Odeon, CO 320 - RA 202521, 1928.

[22] Gördüm Yüzünü Gözlerimin Nuru Karardı, Columbia 12560, περίπου 1927.

[23] Arap Çiftetellisi, Odeon RX 131543.

τα οποία εντάσσονται στις λαϊκές μουσικές πρακτικές και είναι αυτά τα οποία προσδίδουν τελικά ταυτότητα. Είναι αυτά τα υποτιθέμενα συνοδευτικά, παρά οι βασικές ξέπνοες μελωδικές γραμμές, η ραχοκοκαλιά/το περίγραμμα, που αποτελούν την ουσία του βασικού κειμένου του λαϊκού έργου. Αυτό σημαίνει ότι βασικές έννοιες για συγκεκριμένους όρους συναντώνται τροποποιημένες στο λαϊκό. Για παράδειγμα, ο όρος «νότα» μπορεί να σημαίνει μία φόρμουλα από νότες. Ο συγκεκριμένος τυπικός ρυθμός μπορεί να είναι ο εξωτερικός ρυθμός, η επικοινωνία/συνεννόηση επάνω στον οποίο μπορεί να οδηγήσει σε αυτό που συχνά ονομάζεται από τους λαϊκούς «να γκρουβάρει». Με άλλα λόγια, η όποια διαφοροποίηση στο λαϊκό συντελείται με βάση το ποσοστό «λιπαρότητας» και όχι με βάση την ορθότητα απόδοσης του περιγράμματος – του σκελετού.

Στο πεδίο της τροπικότητας, ο Χατζιδάκις δείχνει να έχει αντιληφθεί βασικούς άξονες, όπως για παράδειγμα, την εναλλαγή της I-V βαθμίδας (τονικής-δεσπόζουσας) στο μπάσο στα όργανα συνοδείας. Δεν γνωρίζει όμως τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί αυτή η εναλλαγή των I-V, δηλαδή, την αισθητική και την τεχνική της μπασογραμμής οι οποίες χαρακτηρίζουν το ρεπερτόριο. Έχει έρθει, δηλαδή, πρόσωπο με πρόσωπο με το εργαλείο, αλλά δεν ξέρει πώς αυτό λειτουργεί· σαν να γνωρίζει την σημασία των ιδιολεκτικών φράσεων μίας γλώσσας χωρίς να γνωρίζει το πώς και πού μπορεί να τις χρησιμοποιήσει.

Δεν μιμείται αισθητικές και τεχνικές εκτέλεσης άλλων οργάνων, όπως συμβαίνει σε λαϊκούς πιανίστες, κάτι που οδηγεί στην κατασκευή νέων ηχοτοπίων με σκοπό να υπηρετήσουν την λαϊκή αισθητική. Τα αντιδάνεια μεταξύ των οργάνων είναι ένα σημαντικό ζήτημα στην ανάλυση των πρακτικών εκτέλεσης των λαϊκών μουσικών. Πολλές φορές, οι μουσικοί οδηγούνται στην ηχητική «αλλοίωση» των οργάνων τους επιτυγχάνοντας την εξέλιξη του μουσικού λεξιλογίου, εφευρίσκοντας νέες διαλέκτους συνομιλίας μεταξύ τους. Κάτι τέτοιο επικαιροποιεί τα ρεπερτόρια, καθιστώντας τα ενεστώσες τέχνες. Για παράδειγμα, στο λαϊκό ρεπερτόριο συναντούμε τον Περιστέρη να μιμείται τον μπαγλαμά στο υψηλό μέρος του κλαβιέ και τον Μπατζανό το κανονάκι με νευρικές και γρήγορες αποτζιατούρες στο δεξί χέρι που συγκροτούνται από δύο και τρεις νότες και συνοδεύονται από μίμηση στην χαμηλότερη οκτάβα στο αριστερό. Αντίθετα, στον Χατζιδάκι οι χειρισμοί είναι καθαρά πιανιστικοί, με βάση τους αισθητικούς κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής, «διακοσμώντας» τις λαϊκές μελωδίες, αφήνοντας από έξω μεγάλο μέρος της πληροφορίας που αυτές μεταφέρουν.

Εν κατακλείδι, θα πρέπει να σημειωθεί πως η μουσικολογική σύγκριση μεταξύ των λαϊκότροπων δημιουργημάτων του Χατζιδάκι και αυτών άλλων συνθετών της ίδιας περιόδου και ειδολογικής κατηγοριοποίησης, αναδύει τις ποιότητες του έργου του, καθώς επίσης και την διαφορετικότητά του, ως ξεχωριστή οντότητα. Το νέο καλλιτεχνικό «τοπίο» που πρότεινε, σε πολυποίκιλα μάλιστα επίπεδα, έχει ως ακρογωνιαίο του λίθο τον ύστερο βίο του. Δεν θα πρέπει να παραβλέπεται ο Χατζιδάκις ως διανοούμενος, θίγοντας ζητήματα με έναν διαφορετικό τρόπο και από μία διαφορετική οπτική από τις μέχρι τότε συνηθισμένες. *Τα σχόλια του τρίτου* (2007) και *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* (1988) αποτελούν προεκτάσεις από τις «Μπαλάντες της οδού Αθηνάς»[24] και από τον «Μεγάλο ερωτικό»·[25] έργα θαρραλέα και τολμηρά που έφεραν αντιμέτωπό του τον ίδιο του τον εαυτό των προηγούμενων χρόνων. Ο επίλογος, του ιδίου:

[24] Νότος, YNL 3909, 11 Δεκεμβρίου 1983.
[25] Νότος, SNL 3901, 1972.

> Δεν θέλω να παρουσιαστώ ως υπερασπιστής αλλοτινών καιρών ή μιας μουσικής που προσωπικά αντιπροσωπεύω. Κάτι τέτοιο το πράττουν οι πεθαμένοι. Εγώ προσωπικά, με ενδιαφέρει να περιφρουρήσω το κέφι μου γράφοντας τραγούδια χωρίς βέβαια αυτό να προδικάζει ένα αποτέλεσμα και μάλιστα λαϊκό, όπως εννοούν να το αποκαλώ.[26]

Βιβλιογραφία

Ορδουλίδης, Ν. (2017). Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου. *Εισήγηση: 1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων (21-22/4)* . Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης.

Ορδουλίδης, Ν. (2015). Η αστική λαϊκή μουσική στην εκπαίδευση της Ελλάδας: Ορισμένα προβληματικά ζητήματα. Στο Φούλιας, Βούβαρης, Κίτσιος, & Χάρδας (Επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον. Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (21-23 Νοεμβρίου, 2014)* (σσ. 204-209). Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.

Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι.* Θεσσαλονίκη: Ιανός ο Μελωδός.

Ορδουλίδης, Ν. (2017). *«Συννεφιασμένη Κυριακή» και «Τη Υπερμάχω»: καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;.* Αθήνα: Fagotto.

Κατάρας, Θ. (2015). Μουσικά λαϊκά κέντρα στο Μενίδι (Μέρος Β΄). *Μετρονόμος , 55*.

Κατάρας, Θ. (2014). Μουσικά λαϊκά κέντρα στο Μενίδι (Μέρος Α΄). *Μετρονόμος , 54*.

Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι - Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932).* Αθήνα: Orpheumphonograph.

Ταμπακάκη, Π. (2014). Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του ’30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης. Στο Κ. Δημάρης (Επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. 5ο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2-5/11)*, *Ε΄*, σσ. 533-551. 2-5 Οκτωβρίου, Θεσσαλονίκη.

Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική - Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης.* Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα - Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία.* Αθήνα: Πόλις.

Τζιόβας, Δ. (2006). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* (Β΄ εκδ.). Αθήνα: Οδυσσέας.

Σειραγάκης, Μ. (2011). Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι. *Νέα Εστία , 1845*, 1-10.

Βέλλου-Κάιλ, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης - Αυτοβιογραφία.* Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Βλησίδης, Κ. (Επιμ.). (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959).* Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Emmerson, S. (2007). Where next? New Music, New Musicology. *“Languages” of*

[26] Το απόσπασμα προέρχεται από την παρουσίαση του δίσκου του «Για την Ελένη», το 1978, με βάση τον διαδικτυακό σύνδεσμο στον οποίο ακούγεται ο ίδιος ο Χατζιδάκις: https://youtu.be/8cb5dyBEVQw.

Electronic Music: The Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network. Leicester: De Montfort University.

Fauriel, C. (1824). *Chants Populaires de la Grèce Moderne* (Vol. 1). Paris: Chez Firmin Didot.

Fauriel, C. (1825). *Chants Populaires de la Grèce Moderne* (Vol. 2). Paris: Chez Firmin Didot.

Gauntlett, S. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση.* (Κ. Βλησίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Kokkonis, G. (2008). *La Question de la Grécité dans la Musique Néohellénique.* Association Pierre Belon - De Boccard.

Machin, D. (2010). *Analyzing Popular Music - Image, Soun, Text.* Sage.

Manuel, P. (1990). *Popular Musics of the Non-Western World.* New York: Oxford University Press.

Michael, D. (1996). Tsitsánis and the Birth of the New "Laikó Tragoudi". *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand) , iv*, 55-96.

Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular - On the Subjects of Popular Music.* Routledge.

Moore, A. F. (Ed.). (2003). *Analyzing Popular Music.* New York: Cambridge University Press.

Moore, A. F. (Ed.). (2007). *Critical Essays in Popular Musicology.* Hampshire: Asghate.

Papanikolaou, D. (2007). *Singing Poets - Literature and Popular Music in France and Greece.* London: Legenda.

Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology , 48* (1), 1-25.

Scott, D. (Ed.). (2009). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology.* Ashgate.

Tagg, P. (2014). Why are Popular Music Studies Excluded from Italian Universities? *Online article* .

Xanthoudakis, H. (2011). Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece. *Nineteenth-Century Music Review* (8), 41-55.

Χατζιδάκις, Μ. (1988). *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι.* Αθήνα: Ίκαρος.

Χατζιδάκις, Μ. (2007). *Τα σχόλια του Τρίτου. Μια νεοελληνική μυθολογία* (ΣΤ΄ εκδ.). Αθήνα: Εξάντας.

Χατζιδάκις, Μ. (1949). Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού. *Διάλεξη (31/1)* . Θέατρο Τέχνης (Αλίκη), Αθήνα.

Ζουμπούλη, Μ., & Κοκκώνης, Γ. (2014). Το διαθεματικό διακύβευμα στην μουσική εκπαίδευση: Το παράδειγμα του ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου. Στο Κ. Κασιμάτη, & Μ. Αργυρίου (Επιμ.), *Διεθνείς και Ευρωπαϊκές Τάσεις στην Εκπαίδευση: Οι επιρροές τους στο Ελληνικό Εκπαιδευτικό Σύστημα, Πρακτικά του ομώνυμου 5ου Διεθνούς Συνεδρίου - 26-28 Σεπτεμβρίου* (σσ. 370-387). Αθήνα: Ένωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής, Ανώτατη Σχολή Παιδαγωγικής και Τεχνολογικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αιγαίου - ΑΣΠΑΙΤΕ-ΕΕΜΑΠΕ.

Μιχαήλ, Χ. (2014). Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο. Στο Κ. Δημάρης (Επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. 5ο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (2-5/11)*, *Ε΄*, σσ. 523-532. Θεσσαλονίκη.

Έξι λαϊκές Ζωγραφιές και Ρεμπέτικο: μεταβαλλόμενες μουσικές και κοινωνικές αναπαραστάσεις

Παναγιώτα Αναγνώστου

Η εισήγησή μου αφορά κυρίως στις αναπαραστάσεις τόσο της μουσικής, όσο και της κοινωνίας μέσα από τη μουσική.

Θεωρώ ιδιαίτερα γόνιμη τη συζήτηση γύρω από τις μουσικές κατηγορίες και, πιο συγκεκριμένα, τον τελευταίο καιρό ασχολούμαι ερευνητικά με το θέμα των κατηγοριοποιήσεων, όπως αυτές αποτυπώνονται στη Ελληνική Λαϊκή Μουσική. Αναφέρω 'κατηγοριοποίηση' και όχι απλώς 'κατηγορία' γιατί, ακολουθώντας τον A Alavarez-Pereyre,[1] προσεγγίζω την κατηγοριοποίηση ως μια διαδικασία που εμπεριέχει δράση, μια διαδικασία μέσω της οποίας οι κοινωνικοί δρώντες κατατάσσουν τα αντικείμενα του κόσμου που τους περιβάλλει, μορφοποιώντας τα και καθορίζοντας ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο ως κώδικα επικοινωνίας. Αυτή η διαδικασία, αποτέλεσμα σύνθετων κοινωνικών διεργασιών, ενέχει επιλογές: συγκεκριμένα χαρακτηριστικά επιλέγονται ως κοινά, ενώ άλλα απορρίπτονται και, κατ' επέκταση, περιβάλλονται προσωρινά με λήθη. Περιλαμβάνει, επίσης, κρίση: καλό/κακό, όμορφο/άσχημο, ηθικό/ανήθικο, αναχρονιστικό/μοντέρνο κτλ. Τέλος, αποκρυσταλλώνει προσωρινά τη σημασία μέσω της απόδοσης ονόματος. Ονοματίζω κάτι συνεπάγεται και την οριοθέτησή του.

Με τον τρόπο αυτό, κατασκευάζονται κατηγορίες που έχουν νόημα για την κοινωνική ομάδα που τις παρήγαγε και, πολλές φορές, και για τους out group, εκτός αυτής. Οι κατηγορίες αυτές και τα ονόματά τους έχουν περιορισμένη διάρκεια ζωής, καθώς μεταβολές στη δράση, στις κοινωνικές διεργασίες, στην εκάστοτε κρίση και στο λεξιλόγιο αναδιαμορφώνουν τις κατηγορίες και το νόημά τους. Εκλαμβάνοντας την κατηγοριοποίηση ως διαδικασία και στρέφοντας το ενδιαφέρον στις διεργασίες από τις οποίες εκπορεύεται, οδηγούμαστε στη μελέτη των μεταθέσεων, των αλλαγών στις κατηγορίες και στην ανάλυση της ρευστότητας της σημασίας τους. Με άλλα λόγια, στις αναπαραστάσεις των κατηγοριών σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, αλλά και για διαφορετικές κοινωνικές ομάδες.

Ειδικότερα, στην περίπτωση των μουσικών κατηγοριοποιήσεων, η διάκριση διαφορετικών μουσικών ειδών, σπάνια βασίζεται μόνο σε μουσικολογικά κριτήρια. Σύμφωνα με τον Fabbri,[2] εκτός των τεχνικών και υφολογικών στοιχείων, παράμετροι σημειολογικές, συμπεριφορικές, κοινωνικές, ιδεολογικές, οικονομικές, ακόμα και νομικές συμμετέχουν εξίσου στην οριοθέτηση ενός είδους. Έτσι, η ερώτηση τί είναι το ρεμπέτικο, για παράδειγμα, αφήνει τη θέση της στην ερώτηση πώς γίνονται οι κατηγοριοποιήσεις, πώς νοηματοδοτούνται οι ονομασίες τους και πώς φορτίζονται με

[1] Alavarez-Pereyre Frank (dir.), *Catégories et catégorisations, une perspective interdisciplinaire*, Selaf, Numéros spéciaux 33, Louvain/Paris, Peeters Press, 2008.

[2] Fabri Franco, «A Theory of musical genres: two applications», in Horn D., Tagg P. (eds), *Popular Music Perspectives,* Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81, (http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html, τελευταία επίσκεψη 01/02/2017) και Fabri Franco, «Browsing music spaces: categories and the musical mind», 1999 (http://www.tagg.org/others/ffabbri99.html, τελευταία επίσκεψη 01/02/2017).

μεταβαλλόμενες αναπαραστάσεις. Ο διαχωρισμός μουσικών ειδών είναι κοινωνικός διαχωρισμός: πηγάζει από κοινωνικές ομάδες και, επί πλέον, διαχωρίζει κοινωνικές ομάδες προσδίδοντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά σε δημιουργούς και ακροατές.

Με αυτό το θέμα θα καταπιαστώ στο παρόν κείμενο και κυρίως με τις αναπαραστάσεις του ρεμπέτικου κατά το διάστημα της δημιουργίας του έργου *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, δηλαδή, τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και τις αρχές της δεκαετίας του 1950, καθώς και με τη συμβολή του Χατζιδάκι στη σημασιοδότηση αυτής της μουσικής κατηγορίας. Να θυμίσω εδώ ότι η λέξη 'ρεμπέτικο' απαντάται για πρώτη φορά στον αθηναϊκό τύπο στα μέσα της δεκαετίας του 1930 – ενώ άλλα ονόματα χρησιμοποιούνται επίσης για τις μουσικές δημιουργίες της εποχής (σερέτικο, μάγκικο, αντάμικο, χασικλίδικο, λαϊκό, καθώς και ο παλαιότερος όρος 'αμανές').[3]

Ο όρος 'αμανές' εκλείπει κατά τη δικτατορία του Μεταξά, καθώς συμπεριλαμβάνεται ρητά στις απαγορευμένες από το καθεστώς μουσικές, ενώ ο όρος 'λαϊκά' εδραιώνεται κατά την ίδια περίοδο. Να επισημάνω ότι η Λαϊκή Μουσική διαχωρίζεται από την Ελαφρά Μουσική προπολεμικά (κάτι που αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα, καθώς σε σχέση με τον γαλλικό ή αγγλικό όρο 'popular', έχουμε εδώ άμεση σύνδεση με το λαό και όχι με τη δημοφιλία). Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη, γνωστή μουσικοκριτικός, με ένα άρθρο της στη *Βραδυνή*, επεξηγεί αυτόν το διαχωρισμό:

> Οι μαέστροι της ελαφράς ευρωπαϊκής μουσικής είνε γνωστοί απ' τα θέατρα των Επιθεωρήσεων, απ' τις διάφορες ορχήστρες, απ'το Ραδιόφωνο. Ο Γιαννίδης, ο Παπαδόπουλος, ο Σουγιούλ, ο Βιτάλης, ο Κυπαρίσσης, ο Χαιρόπουλος, ο Πορτοκάλλης, ο Βάμπαρης κ.ά., όλοι τους έχουν χαρίσει διάφορες ωραίες συνθέσεις που έχουν κρατηθή σε δίσκους και βρίσκουν πολλούς θαυμαστές κι αγοραστές. Εξ'άλλου το ίδιο γνωστοί είνε κι οι τραγουδιστές μας που κατώρθωσαν πραγματικά να εξυψώσουν το είδος, καθώς δημοφιλείς είνε και οι τραγουδίστριές μας πού οι τιμές των δίσκων των όλο και ανεβαίνουν στο... μουσικό χρηματιστήριο: Η Βέμπο, η Δανάη, η Μόλλυ, η Κάκια Μέντρη, η Δεμερτζή, ο Βισβάρδης, ο Γούναρης, ο Σεϊτανίδης, ο Πολυμέρης και ένα σωρό άλλοι. Αλλά όλοι αυτοί είνε μουσικώς μορφωμένοι και το τραγούδι τους, ακόμα κι όταν τραγουδούν δημοτικά ή λαϊκά τραγούδια, έχει το λούστρο, το βερνίκι της ευρωπαϊκής μορφώσεως. Μα ο λαός προτιμάει τους άλλους. τους λαϊκούς, τους καθεαυτό λαϊκούς, τους αγνούς τραγουδιστάδες πού δεν έχουν καμμιά σχέσι με το πεντάγραμμο και καμμιά φορά ούτε και με το... αλφάβητο.[4]

Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η Λαλαούνη συνεχίζει παρουσιάζοντας τους συνθέτες Παναγιώτη Τούντα και Δημήτρη Σέμση, καλλιτεχνικούς διευθυντές των εταιρειών Columbia και His Master's Voice αντίστοιχα, τους οποίους δύσκολα θα κατέτασσε κανείς στους αναλφάβητους, είτε γλωσσικά, είτε μουσικά.

Με τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, το μπουζούκι γίνεται της μόδας. Σημειώνονται πολλές εμπορικές επιτυχίες, τα μαγαζιά αλλάζουν (μετατρέπονται σε κέντρα, σε κοσμικές ταβέρνες ή ονομάζονται απλώς 'μπουζούκια'), καθώς προστίθενται σκηνή για τους μουσικούς και πίστα χορού, ενώ αυξάνεται ο αριθμός των μουσικών

[3] Βλέπε Gauntlett Στάθης, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'», in Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα, Εκδόσεις του 21ου, 2001, σ. 23-59. Σαββόπουλος Πάνος, *Περί της λέξεως 'ρεμπέτικο' το ανάγνωσμα... και άλλα,* Αθήνα, Οδός Πανός, 2006. Anagnostou Panagiota, *Les représentations de la société grecque dans le rebetiko*, Thèse de doctorat, Sciences Po Bordeaux, 2011.

[4] Λαλαούνη Αλεξάνδρα, «Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί», *Βραδυνή*, 14.10.1940, in Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Αθήνα, Εκδόσεις του 21ου, 2006, σ. 86-88.

που απαρτίζουν την ορχήστρα. Από το καλοκαίρι του 1946, οι ταβέρνες στις Τζιτζιφιές συγκεντρώνουν τα πλήθη, αλλά και την προσοχή του τύπου: βερμούτ, λικέρ και μπουκάλι κρασί αντικαθιστούν την καράφα ούζου, πολυτελή αυτοκίνητα παρκάρουν μπροστά, με κόσμο που έρχεται ακόμα και από το Κολωνάκι, σύμφωνα με την αρθρογραφία της εποχής.[5] Βρισκόμαστε αρκετά μακριά από τα «μικρά μαγαζιά, απίθανα κρυμμένα και απλησίαστα, σε χώρους μυσταγωγικούς» και από τα «μικρά και χωρίς αξιώσεις κέντρα» όπου παίζεται το μπουζούκι, σύμφωνα με τη μετέπειτα περιγραφή του Χατζιδάκι για την εποχή και τη δική του ανακάλυψη των ρεμπέτικων, όπως αυτή αποτυπώνεται στο οπισθόφυλλο του δίσκου του *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη* (Columbia, 1962). Κάτι τέτοιο δε σημαίνει απαραίτητα ότι ο Χατζιδάκις ανακάλυψε το ρεμπέτικο στις Τζιτζιφιές, άλλωστε, η συναναστροφή του με τον Τσαρούχη και η δική του αναζήτηση τον οδήγησαν σε ολιγοσύχναστα μέρη διασκέδασης. Είναι σίγουρο, όμως, ότι το ρεμπέτικο γνωρίζει ήδη μεγάλη επιτυχία και οι δίσκοι του υψηλό αριθμό πωλήσεων, ενώ το μπουζούκι εμφανίζεται και στη μεγάλη οθόνη, με την ταινία του Νίκου Τσιφόρου, *Χαμένοι Άγγελοι*, το 1948, όπου ο Μανώλης Χιώτης και ο Ανδρέας Σπαγγαδόρος, συνοδεία δύο ακόμα μουσικών, τραγουδούν το *Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω*.

Αυτή η μόδα του ρεμπέτικου μεταπολεμικά προκαλεί σειρά αντιδράσεων, ενώ μαίνεται ο εμφύλιος πόλεμος. Εάν, προπολεμικά, διάφορες προσωπικότητες εκφράζουν ανησυχία για την εθνική μουσική και την επιτακτική ανάγκη δημιουργίας και διάδοσής της, επικρίνοντας ταυτόχρονα τις μουσικές που κυκλοφορούν ως ξένες ή αναχρονιστικές, μεταπολεμικά, οι επικρίσεις αφορούν στη χαμηλή ποιότητα της λαϊκής μουσικής και την «κατάπτωσή»[6] της. Από την αναζήτηση εθνικής ταυτότητας μέσω της μουσικής πριν τον Μεταξά, συντελείται μια αλλαγή, ιδιαίτερα συνδεδεμένη με την απαγόρευση του αμανέ, και οι συζητήσεις στρέφονται πλέον γύρω από τη χαμηλή ποιότητα της δημοφιλούς μουσικής και την κακή επιρροή της στο λαό.

Οι επικρίσεις εντείνονται λόγω του ότι η μεγάλη διάδοση του ρεμπέτικου – μετά το τέλος του πολέμου – συμπίπτει με την κυκλοφορία χασικλίδικων τραγουδιών το 1946 (πριν την επαναλειτουργία των επιτροπών λογοκρισίας),[7] κάτι που προκαλεί κύμα αντιδράσεων και το στιγματισμό των χασικλίδικων. Από τη μια μεριά, φορείς της αριστεράς κατηγορούν τα ναρκωτικά ως ξένο δάκτυλο, ως μια συνομωσία εναντίον της αγωνιστικής νεολαίας που στοχεύει τον εκφυλισμό της.[8] Από την άλλη, μουσικοί ελαφρού ρεπερτορίου εναντιώνονται και ζητούν την απαγόρευση των «ανήθικων» τραγουδιών, εν μέρει λόγω και της μεγάλης επιτυχίας των συναδέλφων τους της λαϊκής μουσικής, σε συνδυασμό με τη μείωση του δικού τους κοινού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, οι δημοσιογράφοι μιλάνε ακόμα και για έναν ακήρυχτο πόλεμο μπουζουκιού και πιάνου, ρεμπέτικου και μοντέρνου, λαϊκού και ευρωπαϊκού τραγουδιού.[9]

Υπάρχουν ήδη, όμως, και υποστηριχτές του ρεμπέτικου που αρθρογραφούν στον

[5] Βλέπε διάφορα άρθρα στο Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 101-138, και ΑΛΦΑ-ΒΗΤΑ, «Ο καζαμίας του ελληνικού τραγουδιού», *Το ελληνικό τραγούδι*, nº 68, Ιανουάριος 1951, σ. 32-33. Ψαθάς Δ., «Αθηναϊκά. Στα 'Μπουζούκια'», *Τα Νέα*, 10.09.1948, σ. 1 και «Τα μπουζούκια», *Τα Νέα*, 22.11.1951, σ. 2.

[6] Ο χαρακτηρισμός αυτός συναντάται συχνά στα κείμενα της εποχής.

[7] Ο κατάλογος των χασικλίδικων τραγουδιών που ηχογραφούνται μεταπολεμικά παρουσιάζεται από τον Pennanen Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere, Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999, Appendix C, σ. 187.

[8] Βλέπε για παράδειγμα τα άρθρα των Γιαννακόπουλος Στ., «Χασίς, πορνεία, χαρτοπαίγνιο – χιλιάδες παγίδες στην Αθήνα για τον εκφυλισμό της νεολαίας», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 16.04.1946 σ. 1., Μύστης Δ., «Το χασίς και οι συνέπειές του», *Ριζοσπάστης*, 15.12.1946 και Σ.Ι., «Το χασίς. Ένας μεγάλος κίνδυνος για τη νεολαία μας», *Ριζοσπάστης*, 15.08.1947.

[9] Βλέπε διάφορα άρθρα στο Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 148-152, 155-156 και 195-198.

τύπο και το συνδέουν με την ψυχή του ελληνικού λαού, εντάσσοντάς το, ταυτόχρονα, στην ελληνική μουσική συνέχεια, όπως ο Ι. Μανωλιδάκης:

> Το λαϊκό μας τραγούδι έχει μια ιστορία και είνε δεμένο με την ψυχή του λαού μας. Αρχίζει από τα ριζίτικα τραγούδια των αντρειωμένων της κλεφτουριάς και φτάνει τα πονεμένα δημοτικά μας. Ακολουθούν ύστερα οι βαρειοί ανατολίτικοι αμανέδες της Σμύρνης και της Πόλης. Με τον καιρό ο αμανές παραχώρησε τη θέσι του σ'άλλα τραγούδια, που δεν είνε πιά τόσο μακρόσυρτα και βαρειά. Είναι τα λεγόμενα 'Ρεμπέτικα' που μιλούν για ταβέρνες, για 'μάγκες' και κάπου κάπου και για 'ντεκέδες'. Ασύδοτο το ρεμπέτικο τραγούδι αγκάλιασε κι έκαμε θέμα του το κάθε τί πού συμβαίνει στη ζωή.[10]

Ή ο Παύλος Παλαιολόγος:

> Παύσατε πύρ! Έκκλησις πού απευθύνει ο καθηγητής κ. Καμπαξής, όπως υπογράφεται, για να σταματήση ο πόλεμος, που αστυνομικοί και μουσικοί έχουν κηρύξει εναντίον των ρεμπέτικων. Συμφωνεί ότι χρειάζεται κάποιος έλεγχος και κάποιο χτένισμα των στίχων που τα συνοδεύει. Μη βάλετε όμως χέρι στη μουσική. Είναι σα να βάζετε χέρι στην ψυχή του λαού. Γιατί απ'αυτήν αναβλύζει το ρεμπέτικο. Δημιούργημα της λαϊκής ψυχής. Συνέπεια και συνέχεια της βυζαντινής μουσικής. Η παράδοσις που διατηρείται στους αιώνες.[11]

Η σύνδεση με το παρελθόν και η απόδοση συνέχειας στη μουσική, και ελληνικότητας στο ρεμπέτικο δεν είναι κάτι καινούργιο. Συντελείται ήδη από τον Μανώλη Καλομοίρη το 1934, όσον αφορά στον αμανέ, όπως αναφέρει ο Παλαιολόγος σε συνέντευξή τους:

> Εθέσαμεν εις τους ειδικούς το ερώτημα: το κύμα του αμανέ που μας κατέκλυσεν αποτελεί κίνδυνον δια την εξέλιξιν της μουσικής μας; Και δεν είδαμε κανένα ν'ανησυχεί. Κίνδυνον διατί; Ένα είδος μουσικόν είνε και αυτό, το οποίο μάλιστα περισσότερον πλησιάζει την ψυχήν μας από άλλα μουσικά είδη που μας στέλλει το εξωτερικόν. [...] Διότι – ομιλεί ο κ. Καλομοίρης – αν επρόκειτο να καταργηθή ο αμανές δια ν' αντικατασταθη με το φοξ-τροτ θα προτιμούσα να μείνη ο πρώτος. Ο αμανές είνε μια εκδήλωσις της ψυχής της Ανατολής [...]. Δεν θεωρεί, λέγει, χειροτέρα την διάδοσιν ενός ανατολίτικου τραγουδιού από την διάδοσιν ενός αργεντινού ταγκό. Και το κάτω-κάτω διατί η ανησυχία; Κανείς δεν ξέρει αν η ανατολική μουσική δεν έχει επηρεασθή από την αρχαίαν ελληνικήν και την βυζαντινήν, όπως και η τελευταία αυτή, μετά την άλωσιν, είνε πιθανόν να εχρησιμοποίησε στοιχεία της ανατολικής.[12]

Ο Καλομοίρης επανέρχεται το 1946 με άρθρο του στο *Έθνος* εναντίον των 'ελαφρών' τραγουδιών, ιδιαίτερα του ταγκό και του φοξ-τροτ, υποστηρίζοντας ότι «ποτίζουν το Λαό μας με χειρότερο αφιόνι και τον αποχαυνώνουν και αποβλακώνουν περισσότερο και από το πιο άσεμνο χασικλίδικο τραγούδι», ενώ «του χαλούν το τονικό και ρυθμικό του αίσθημα»,[13] κακό που τα ρεμπέτικα τραγούδια ίσως το αποφεύγουν, όπως αναφέρει.

Υπέρ του ρεμπέτικου τάσσεται και ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης το 1946, θεωρώντας το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι «ασφαλώς» ως συνέχεια του δημοτικού

[10] Μανωλιδάκης Ι., «Το λαϊκό, το 'ρεμπέτικο' τραγούδι ξαναβρίσκει και πάλι τις παληές του δόξες», *Τα Νέα*, 17.09.1946, στο Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 106-108.

[11] Παλαιολόγος Παύλος, «Ο λόγος στην υπεράσπιση», *Τα Νέα,* 23.12.1946, στο Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 122-123.

[12] Παλαιολόγος Παύλος, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ. Ο αμανές επικίνδυνος δια την μουσικήν μας; Τι λέγουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα*, 09.11.1934.

[13] Καλομοίρης Μανώλης, «Τα 'ρεμπέτικα' τραγούδια και τα 'ταγκό'», *Έθνος*, 08.01.1947, in Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 126-127.

τραγουδιού.[14] Σε επόμενο άρθρο του, κάποιους μήνες αργότερα,[15] επεξηγεί ότι το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι είναι το ρεμπέτικο τραγούδι και μιλάει για συγγένεια δημοτικού και λαϊκού όσον αφορά στις μουσικές κλίμακες, στο ύφος, στις καταλήξεις, αναφέροντας ότι «η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο της βυζαντινής μουσικής […] συνεχίζεται σ' αυτά τα τραγούδια». Ο Ανωγειανάκης καταγράφει και στίχους, προκειμένου να δώσει συγκεκριμένα παραδείγματα της «ανεπιτήδευτης εκφραστικής δύναμης» του είδους. Αναφέρει συγκεκριμένα ολόκληρους τους στίχους του Γιώργου Μητσάκη *Ψιλή βροχούλα έπιασε* και το πρώτο δίστιχο της *Αρχόντισσας* του Τσιτσάνη, δύο από τα έξι τραγούδια που διασκευάζει αργότερα ο Χατζιδάκις και τα συμπεριλαμβάνει στις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*.

Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Ανωγειανάκης τάσσεται εναντίον των χασικλίδικων, αλλά και των τανγκό και σουϊνγκ «που διαφθείρουν τον κόσμο». Επίσης, διαφαίνεται στο άρθρο του η προτίμησή του για τον όρο «σύγχρονα αστικά λαϊκά τραγούδια», όρος που προτιμάται μέχρι και σήμερα από τους ερευνητές.

Σε αυτό το πλαίσιο, λαμβάνει χώρα η διάλεξη του Χατζιδάκι τον Ιανουάριο του 1949,[16] διάλεξη που θεωρείται ορόσημο της αναγνώρισης του ρεμπέτικου, παρόλο που ο Χατζιδάκις δεν είναι ούτε ο πρώτος που τάσσεται υπέρ του ρεμπέτικου, ούτε ο πρώτος που συνδέει το ρεμπέτικο με το βυζαντινό μέλος –ξεκινάει μάλιστα τη διάλεξή του λέγοντας ότι δεν έχει να πει καινούργια πράγματα– αλλά ούτε και ο πρώτος που εμπνέεται από το ρεμπέτικο τραγούδι για έντεχνη δημιουργία (προηγείται ο Νίκος Σκαλκώτας –σε αυτόν, άλλωστε, αναφέρεται ο Χατζιδάκις στη διάλεξή του σε μια συζήτηση που είχε, λέει, με «έναν φίλο» γύρω από το τραγούδι *Θα πάω εκεί στην Αραπιά* την περίοδο της Κατοχής).

Με αναφορά στη μεταπολεμική μόδα του ρεμπέτικου, συνεχίζει ο Χατζιδάκις και αναφέρει:

> Γιατί θα 'ναι κάπως ανόητο αν νομίσουμε, ότι ο χασάπικος μπορεί ή πάει ν'αντικαταστήσει το ταγκό. Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ, περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες - άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται κι επικρατεί στις λαϊκές τάξεις.

Αυτή είναι ίσως και η πρωτοτυπία του Χατζιδάκι: μια διάλεξη από έναν πολλά υποσχόμενο νέο συνθέτη υπέρ της ελληνικότητας του ρεμπέτικου και της ποιότητάς του, μπροστά σε συγκεκριμένο κοινό διανοουμένων που συρρέουν στο Θέατρο Τέχνης του Κουν, αφενός παίρνοντας ο ίδιος απόσταση από τις «λαϊκές τάξεις» και τη δική τους οικειοποίηση του ρεμπέτικου, και αφετέρου προετοιμάζοντας το έδαφος για το προσωπικό του έργο, αλλά και τη μετεμφυλιακή έντεχνη δημιουργία.

Από τους πρώτους επικριτές των απόψεων του Χατζιδάκι είναι η Σοφία Σπανούδη, γνωστή πολέμιος του αμανέ και του ρεμπέτικου, ήδη προπολεμικά, που, λόγω της κοσμοσυρροής, δεν κατάφερε να μπει στο Θέατρο Τέχνης. Το συγκεκριμένο περιστατικό αναφέρεται σε μια επιστολή αναγνώστη, ο οποίος μιλάει για τη «βαριά ευθύνη» που έχει η Σπανούδη απέναντι στο κοινό που «καθοδηγεί» και για την ανάγκη να αποτρέψει «με κάθε δυνατό τρόπο τον κίνδυνο που απειλεί τον Ελληνικό κόσμο με την επικράτηση των ρεμπέτικων τραγουδιών»,[17] στα οποία και η ίδια αναγνωρίζει διαφθορά και «ηθική κατάπτωση».

[14] Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική στο δημοτικό τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 15.08.1946, σ. 2.

[15] Ανωγειανάκης Φοίβος, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 28.01.1947, σ. 2.

[16] Το κείμενο της διάλεξης βρίσκεται στον επίσημο ιστότοπο του Χατζιδάκι: http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm (εργογραφία – γραπτά κείμενα – η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο).

[17] Σπανούδη Σοφία, «Η λαϊκή μουσική. Τα 'ρεμπέτικα'», *Τα Νέα*, 10.02.1949, σ. 1-2.

Ο Χατζιδάκις καλεί στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης τον Βαμβακάρη και την Μπέλλου και όχι τον Τσιτσάνη, παρότι τρία από τα τραγούδια του έργου *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* είναι του Τσιτσάνη (συμπεριλαμβανομένης και της *Αρχόντισσας*, το μοναδικό προπολεμικό τραγούδι του δίσκου).

Ο Τσιτσάνης, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940, χαίρει ιδιαίτερης δημοφιλίας. Αρκεί κανείς να αναλογιστεί ότι από το 1946 ως το 1950 καταγράφει πάνω από 140 τραγούδια σε δίσκους που γνωρίζουν υ ψηλές πωλήσεις.[18] Το 1951, ακόμα και η Σπανούδη τοποθετείται υπέρ του Τσιτσάνη σε άρθρο της στα *Νέα*:

> Τα 'ρεμπέτικα' του Τσιτσάνη είναι ένα μουσικό 'είδος' αξιοπρόσεχτο και μεστό από καλλιτεχνική ουσία άξια να μελετηθεί από την κάθε πλευρά της και πριν απ' όλα για τα γενεσιουργά φυλετικά γνωρίσματα που παρουσιάζει. Τη μουσική αυτή κραδαίνουν ολοζώντανα εθνογραφικά στοιχεία, που είναι πάντα οι παντοδύναμοι παράγοντες της εθνικής τέχνης, κι επιβάλλονται με τη δημιουργική πνοή τους και με τον αυθορμητισμό του μουσικού ενστίκτου στο θαυμασμό και των μυημένων μουσικών και του πλήθους. Γι' αυτό η ρεμπέτικη αυτή μουσική στην πρωτόγονη κατ' επιφάνεια μορφή της, παρουσιάζει συχνά μία θελκτική πολυμορφία με τις πλούσιες κλίμακες και τις απειροστές υποδιαιρέσεις τους, με την ποικιλία των διατονικών τρόπων και των εσωτερικών υποδιαιρέσεων της οκτάβας. [...] Ο Τσιτσάνης είναι ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης.[19]

Τέλος, ο Χατζιδάκις, ενώ χρησιμοποιεί τον όρο 'ρεμπέτικο' στη διάλεξή του, θα επιλέξει τον όρο 'λαϊκό' για το έργο του. Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης αναπαράγει την υπάρχουσα κατηγοριοποίηση, αλλά και συμμετέχει στην αναδιαμόρφωσή της. Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο όρος 'ρεμπέτικο' είναι ήδη εν μέρει στιγματισμένος.

Με την αλλαγή της δεκαετίας, αυτός που υπογράφει την οριστική αλλαγή της σημασίας του όρου είναι ο Τσιτσάνης. Είναι η εποχή όπου και ο Τσιτσάνης, προσπαθώντας να αποφύγει τις υπάρχουσες αναπαραστάσεις του ρεμπέτικου, μιλάει, στην πρώτη του συνέντευξη στον τύπο τον Απρίλιο του 1951,[20] για το 'λαϊκό'. Αυτός και οι συνάδελφοί του είναι λαϊκοί μουσικοί. Σε αυτή τη συνέντευξη, ο Τσιτσάνης θα διαχωρίσει τη θέση του από τον Βαμβακάρη, θα μιλήσει για τα χασικλίδικα τραγούδια του Μάρκου (αποσιωπώντας δικούς του στίχους), ως τραγούδια «ηθικής κατάπτωσης». Ακόμα, θα παρουσιάσει το ρεμπέτικο ως ένα είδος προπολεμικό, προ της δικτατορίας του Μεταξά. Από το 1950 και μετά, ο όρος 'ρεμπέτικο' χρησιμοποιείται αποκλειστικά για το παρελθόν και καμιά καινούργια σύνθεση δε χαρακτηρίζεται ως ρεμπέτικο.

Το έργο του Χατζιδάκι θα δεχτεί κριτική αργότερα. Ο Χριστιανόπουλος θα μιλήσει για «ελαφροποίηση του ρεμπέτικου» και «ρεμπετοποίηση του ελαφρού» από τον Χατζιδάκι,[21] ενώ αντιδράσεις θα εκφραστούν και από τους λαϊκούς μουσικούς, μετά την επιτυχία και των έργων του Θεοδωράκη. Ενδεικτικά αναφέρονται:

> Μάρκος Βαμβακάρης: Γνήσιο λαϊκό τραγούδι είναι μόνο το τραγούδι των παλαιών συνθετών: του Τσιτσάνη, του Παπαϊωάννου, του Καλδάρα, του Μητσάκη. Οι άλλοι, ο Θεοδωράκης, ο Χατζιδάκις, που το ταλέντο τους είναι αναμφισβήτητο, έχουν ξεφύγει από τη φλέβα του λαϊκού τραγουδιού, αγνόησαν τις ρίζες του.

[18] Βλέπε Αναστασίου Θεόφιλος, *Βασίλης Τσιτσάνης. Άπαντα*, Αθήνα, Έκδοση του περιοδικού Λαϊκό Τραγούδι, 2004.

[19] Σπανούδη Σοφία, «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης. Ο Τσιτσάνης», *Τα Νέα*, 01.02.1951.

[20] *Κυριακάτικος Ταχυδρόμος*, «Βασ.Τσιτσάνης – ο μάγος του μπουζουκιού», 15.04.1951, στο Βλησίδης, *op.cit.*, σ. 168-172.

[21] Χριστιανόπουλος Ντίνος, «Μάνος Χατζηδάκης – Ο 'συμπαθής' νοθευτής του ρεμπέτικου τραγουδιού», *Δράσις* (Θεσσαλονίκη), 11.07.1960.

> Γιώργος Μητσάκης: Πολλοί κινούνται γύρω από το λαϊκό τραγούδι, ελάχιστοι, όμως, ενδιαφέρονται ειλικρινά για την προκοπή του... Οι νέοι συνθέτες το ενόθευσαν και το έφθειραν.[22]

Ακόμα και ο Τσιτσάνης, μετά το θάνατο των Βαμβακάρη και Παπαϊωάννου, ενώ μιλάει για τη μεγάλη προσφορά του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη, αναφέρει:

> Όση διαφορά υπάρχει μεταξύ των αυτοπτών μαρτύρων ενός εγκλήματος και αυτών που άκουσαν για το έγκλημα, υπάρχει και μεταξύ των λαϊκών και έντεχνων συνθετών.[23]

Προσεγγίζοντας την πιο πρόσφατη περίοδο και ακολουθώντας την πορεία αναγνώρισης του ρεμπέτικου, δίνεται, αρχικά, αξία στα μεταπολεμικά τραγούδια. Αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1970, προσδίδεται αξία και αναγνωρίζεται αυθεντικότητα σύνθεσης στις προπολεμικές δημιουργίες. Τότε, ο Χατζιδάκις θα επικρίνει τη νέα μόδα του ρεμπέτικου που κυριεύει τη νεολαία[24] αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

[22] *Μεσημβρινή*, «Συναυλίες με λαϊκούς συνθέτες και τραγουδιστές», 01.12.1966, σ. 6.
[23] Χατζόπουλος Αχ., «Ο Τσιτσάνης για αυτούς που έφυγαν», *Απογευματινή*, 14.08.1972, σ. 4.
[24] Όπως αναφέρεται στο Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 2η έκδοση, Αθήνα, Κέδρος, σ. 279.

Η Ραλλού Μάνου και οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές»: Σε αναζήτηση μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης»

Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη

[1]

Εικ. 1: «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», μουσική: Μάνος Χατζιδάκις, χορογραφία: Ραλλού Μάνου, σκηνικά-κουστούμια Γιάννης Μόραλης

Η εντός εισαγωγικών διατύπωση της «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης» δεν ανήκει στη γράφουσα. Γι αυτό και τα εισαγωγικά. Ανήκει στη Ραλλού Μάνου (1915-1988), την Ελληνίδα χορογράφο που, το 1950 και με τη στήριξη γνωστών εκπροσώπων των τεχνών και των γραμμάτων της εποχής, ίδρυσε το «Ελληνικό Χορόδραμα», δηλαδή την πρώτη ελληνική ομάδα χορού. Με τα λόγια αυτά η Μάνου συνοψίζει τον βασικό στόχο του συγκεκριμένου σωματείου.

Ανάμεσα στους αρχικούς συνιδρυτές συγκαταλέγονται οι Μάνος Χατζιδάκις, Γιάννης Τσαρούχης, Αλέξης Σολωμός, Κώστας Χοϊδάς, Αλέκα Κατσέλη, ο σύζυγος της Μάνου αρχιτέκτονας Παύλος Μυλωνάς κ.ά. Στη συνέχεια το σωματείο πλαισίωσαν ακόμη οι Μαρίκα Κοτοπούλη, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιάννης Μόραλης, Γιώργος Βακαλό, Αργύρης Κουνάδης, Οδυσσέας Ελύτης, Νίκος Γκάτσος και χορευτές όπως οι Άγγελος Γριμάνης, Γιάννης Μέτσης κ.ά.

Αφορμή για την ίδρυση του «Ε.Χ.» στάθηκε η χορευτική παράσταση «Μαρσύας», που δόθηκε από τη Μάνου το καλοκαίρι του 1950 στην παραλία της Αγίας Μαρίνας στην Αίγινα σε συνεργασία με την «Ελληνική Περιηγητική Λέσχη». Τη μουσική για αυτήν την παράσταση είχε γράψει ο Μάνος Χατζιδάκις, τα σκηνικά είχε επιμεληθεί ο Γιάννης Τσαρούχης και τη χορογραφία είχε συνθέσει η ίδια η Μάνου που χόρεψε και τον ρόλο του Μαρσύα. Μαζί της στον ρόλο του Απόλλωνα ήταν η Αλέκα Κατσέλη. Συμμετείχε επίσης πολυμελής ομάδα νεότερων χορευτών. Πρόκειται για θέαμα που υπηρετούσε πιστά το ζητούμενο της «ελληνικότητας» όπως το είχε θέσει ήδη η λεγόμενη «γενιά του ’30» μέσα από τη λατρεία του μύθου αλλά και του Αιγαίου, της φύσης και του φωτός ως αρχετυπικών στοιχείων ενός πολιτισμικού χρονότοπου. Έτσι η παράσταση δόθηκε κυριολεκτικά πάνω στο κύμα.


2

Εικ. 2: Ραλλού Μάνου και Αλέκα Κατσέλη στην παράσταση «Μαρσύας» της Αίγινας (από το βιβλίο Μάνου 1987)

Δεν ήταν όμως η Μάνου η πρώτη χορογράφος που σκέφτηκε να συνδέσει τον χορό με τη φύση και μάλιστα την ελληνική. Η έμπνευσή της αντλούσε, όπως προανέφερα, από την γενιά του ’30 αλλά και από πρακτικές που είχαν εισαχθεί τουλάχιστον τρεις δεκαετίες νωρίτερα από παγκοσμίως γνωστές Αμερικανίδες χορεύτριες και χορογράφους όπως η Loie Fuller (1862-1928) και η Isadora Duncan (1877-1927).


3 
4

Εικ. 3: Loie Fuller, φωτογραφία Samuel Joshua Becket, https:// https://s-media-cache
Εικ. 4: Isadora Duncan, Arnold Genthe Photographs, https://pinterest.com

Αυτές είχαν πολύ συνειδητά προωθήσει τόσο την ταύτιση της γυναίκας με τη φύση στο πλαίσιο ενός ύστερου ρομαντισμού, όσο και τη στροφή στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό σαν απελευθερωτική απάντηση σε σκοτεινές διαστάσεις του δυτικού ακαδημαϊσμού και σαν επιβεβαίωση μιας α-χρονικής συνέχειας ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Για να είναι κανείς μοντέρνος έπρεπε να βουτήξει στο παρελθόν. Ας σημειώσουμε ότι εκείνον ακριβώς τον καιρό οι Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες ανανέωναν τη σχέση τους με αυτήν τη συνθήκη μέσα από έργα όπως είναι τα ποιητικά «Άπαντα» του Γεωργίου Σεφέρη (1900-1971) που είχαν εκδοθεί από τις εκδόσεις Ίκαρος το καλοκαίρι του 1950, ή η μετάφραση από τον ίδιο της «Έρημης χώρας» (The Waste Land) του Thomas S. Eliot (1888-1965) το 1949, που είχε γραφτεί το 1922 και κατά τον Ezra Pound (1885-1972) αποτελούσε μία «δικαίωση του κινήματος του μοντέρνου πειράματος». Πολλές δεκαετίες αργότερα, το θέμα της ταύτισης της γυναίκας με τη φύση και η αντίστιξή του στη σχέση του άνδρα με τον πολιτισμό[1] θα τεθεί στο επίκεντρο

[1] Για μία θεμελιώδη κριτική προσέγγιση των συγκεκριμένων δίπολων βλ. Ortner 1974.

της ανθρωπολογικής σκέψης και θα αμφισβητηθεί σφοδρά από τη φεμινιστική ανθρωπολογία. Όμως αυτή είναι μία συζήτηση που δεν μπορώ δυστυχώς ν' αγγίξω στο πλαίσιο της σημερινής σύντομης παρουσίασης.

Μετά τη Duncan, στα τέλη της δεκαετίας του '20, αντίστοιχη αντίληψη για τη σχέση του χορού με τη φύση καλλιέργησαν η επίσης Αμερικανίδα Εύα Palmer-Σικελιανού (1874-1952), που διοργάνωσε τις γνωστές σε όλους Δελφικές Εορτές και η Κούλα Πράτσικα (1899-1984), πρωθιέρεια στην τελετή αφής των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου το 1936, που ίδρυσε σχολή ρυθμικής στην Αθήνα στην οποία μαθήτευσαν και δίδαξαν πολλές Ελληνίδες χορογράφοι του 20ού αιώνα, όπως η Μαρία Χορς (1921-2015), η Ζουζού Νικολούδη (1917-2004) και η ίδια η Μάνου.



5



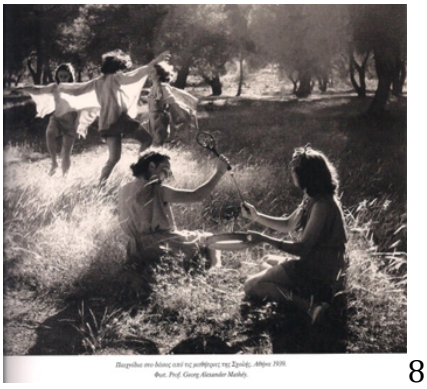
6



7

Εικ. 5: Η Μαρία Χόρς στην χορογραφία της Κούλας Πράτσικα «Χορός με μια γυάλινη σφαίρα», Ωδείο Ηρώδου Αττικού
Εικ. 6: Η Ζουζού Νικολούδη, Ημερολόγιο 2006 που εκδόθηκε από την οικογένειά της με αφορμή την πρώτη επέτειο του θανάτου της, εκτός εμπορίου
Εικ. 7: Η Ραλλού Μάνου χορεύει στην παράσταση «Ορφέας και Ευριδίκη», 1952. Κουστούμια: Γιάννης Τσαρούχης (Μάνου ό.π.)

Τέλος, την ίδια αντίληψη καλλιέργησε με συνέπεια η Πολυξένη Ματέυ (1902-1999), που επίσης δίδαξε στην σχολή της Πράτσικα από το 1931 μέχρι το 1935. Εκείνη, το 1939, είχε δώσει μία παράσταση με τη σχολή της, στον υπαίθριο χώρο του Σουνίου με συνδιοργανωτή τον Σύλλογο «Υπαίθρια Ζωή» και το 1948, στην Αίγινα, άλλη μία, πάνω σε πλωτή εξέδρα, με συνδιοργανωτή πάλι την «Ελληνική Περιηγητική Λέσχη», όπου, μεταξύ άλλων, χορεύτηκε η σουίτα του Νίκου Σκαλκώτα «Η Γη και η Θάλασσα της Ελλάδας».



8

Εικ. 8: Παιχνίδια στο δάσος από τις μαθήτριες της σχολής Ματέυ, 1939, Για την Πολυξένη Ματέυ, Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης, Αθήνα, 1998, σ. 23

Όμως, η πρωτοβουλία της Μάνου αντλούσε εξίσου και από την μουσικοχορευτική διάπλαση που είχε η ίδια αποκτήσει κατά τις σχετικά σύντομες σπουδές της στο εξωτερικό. Κάποια στιγμή στις αρχές της δεκαετίας του ’30 στο Παρίσι, δίπλα στους αδελφούς Martenot (Maurice Martenot 1898-1980), γνωστούς για τα Μουσικά Κύματα του Μαρτενό, και στη συνέχεια στο Μόναχο, στη γνωστή Günther Schule του Karl Orff (1895-1982).

Πάνω απ’ όλα όμως, η ίδρυση του «Ελληνικού Χοροδράματος» έφερε τα σημάδια της περίπου διετούς θητείας της Μάνου στην περίφημη σχολή της Martha Graham (1894-1991) στη Νέα Υόρκη, στην οποία βρέθηκε πάνω από μία δεκαετία αργότερα, δηλαδή το διάστημα 1947-48. Θεωρώ ότι η συγκεκριμένη επίδραση ήταν αποφασιστικής σημασίας για την Μάνου γι αυτό και θα επανέλθω σ’ αυτήν επανειλημμένα παρακάτω.

Ας μην χάσω όμως το νήμα του «Ελληνικού Χοροδράματος».

Η ανταπόκριση του κοινού στον «Μαρσύα» ήταν μεγάλη και ιδιαίτερα θερμή. Μετά από αυτήν την εμπειρία, ο Χατζιδάκις, μόλις εικοσιπέντε χρονών τότε, πρότεινε με ενθουσιασμό την ίδρυση του «Ελληνικού Χοροδράματος» και την οργάνωση μίας σειράς παραστάσεων που θα στηρίζονταν σε ευρείες καλλιτεχνικές συνεργασίες. Ειδικότερα πρότεινε τα σκηνικά των νέων έργων να μην ανατεθούν σε σκηνογράφους –όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε στην Ελλάδα– αλλά, σε γνωστούς ζωγράφους της εποχής.

Στο παγκόσμιο πλαίσιο αυτή η πρωτοβουλία και πάλι δεν αποτελούσε καινοτομία. Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι Sergei Diaghilev (1872-1929) και Vaslav Nijinski (1898 ή 1890-1950) στα Ballets Russes είχαν συνεργαστεί με μεγάλους ζωγράφους όπως οι Léon Bakst (1866-1924), Pablo Picasso (1881-1973), Giorgio De Chirico (1888-1978) κ.ά. και με συνθέτες όπως οι Igor Stravinsky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953) και Claude Debussy (1862-1918). Μάλιστα, ο Τσαρούχης γνώριζε καλά αυτές τις διεθνείς συνεργασίες και αυτό το βλέπουμε σε λεπτομέρειες του έργου του, όπως, για παράδειγμα, το παρακάτω αντίγραφο σκηνικού του De Chirico που φιλοτέχνησε ο ίδιος σαν μια μικρή μαθητεία.[2]


9


10

Εικ. 9: σκηνικό του Léon Bakst από την παράσταση L’après-midi d’un faune, (1912), https://larousse.fr

Εικ. 10: σκηνικό του Pablo Picasso από την παράσταση Parade, 1917, https://youtube.com

[2] Το σχόλιο οφείλω στον Αλέκο Λεβίδη τον οποίο και ευχαριστώ από αυτήν τη θέση.


11


12

Εικ. 11: σκηνικό του Giorgio De Chirico από την παράσταση Le bal, 1927, https://pinterest.com
Εικ. 12: αντίγραφο σκίτσου του Γιάννη Τσαρούχη από τον Αλέκο Λεβίδη

Με αντίστοιχο τρόπο, η Μάνου ήταν εξοικειωμένη με πρωτοβουλίες συνεργασίας που είχε λάβει η ίδια η Graham στη Νέα Υόρκη, όπως αυτές με τους γλύπτες Isamu Noguchi (1904-1988) και Alexander Calder (1898-1976) που είχαν επανειλημμένα επιμεληθεί σκηνικά και κουστούμια παραστάσεών της.


13


14

Εικ. 13: Η Martha Graham και η May O'Donnell χορεύουν με φόντο σκηνικό του Isamu Noguchi για την παράσταση Hériodiade, 1944, www.themakingofmarkova.com
Εικ.14: Ο Alexander Calder στο εργαστήριό του, 1950 περίπου, Archives of American Art, http://newsdesk.si.edu/photos/archives-alexander-calder-his-studio

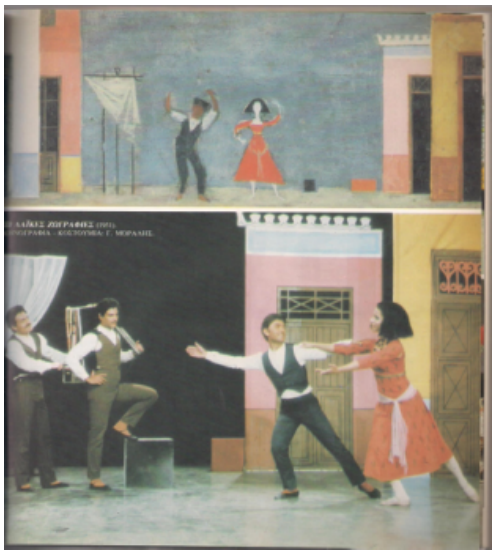
Η ιδέα λοιπόν της πολύπλευρης καλλιτεχνικής σύμπραξης αγκαλιάστηκε με θέρμη από όλους τους συντελεστές του «Ελληνικού Χοροδράματος». Αυτό για το οποίο δεν είμαι καθόλου σίγουρη και θα το θίξω παρακάτω είναι σε τι βαθμό επικοινωνούσαν ή ταυτίζονταν οι αντιλήψεις αυτών των δημιουργών για την τέχνη.



15

Εικ. 15: Ραλλού Μάνου και Γιάννης Τσαρούχης με δύο τεχνικούς στο θέατρο «Κοτοπούλη-Ρεξ», 1951 (Μάνου, ό.π.)

Μέσα σε λίγους μήνες ετοιμάστηκαν τέσσερα έργα: Οι «Μορφές μιας Γυναίκας» σε μουσική Αργύρη Κουνάδη, χορογραφία Ραλλούς Μάνου και σκηνικά/κουστούμια Νίκου Εγγονόπουλου (1907-1985), η «Φθινοπωρινή Γη» σε μουσική του Αμερικανού Virgil Thompson (1896-1989), σκηνικά Γιώργου Βακαλό και χορογραφία Άγγελου Γριμάνη, οι «Έξι Λαϊκές ζωγραφιές» σε μουσική Μάνου Χατζιδάκι, που δούλεψε με δικό του τρόπο τα λαϊκά τραγούδια των Βασίλη Τσιτσάνη (1915-1984), Απόστολου Καλδάρα (1922-1990), Γιώργου Μητσάκη (1921-1993) και Απόστολου Χατζηχρήστου (1902-1959), σκηνικά Γιάννη Μόραλη και χορογραφία Ραλλούς Μάνου και Άγγελου Γριμάνη, και, τέλος, το «Καταραμένο Φίδι» σε μουσική Χατζιδάκι, σκηνικά Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και χορογραφία πάλι της Μάνου που χόρεψε και τον κεντρικό ρόλο του Καραγκιόζη.



16



17

Εικ. 16: «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», 1951 (Μάνου, ό.π.)
Εικ. 17: Η Ραλλού Μάνου στον ρόλο του Καραγκιόζη (Μάνου, ό.π.)

Αυτά τα έργα, μοιρασμένα σε δύο διαφορετικά προγράμματα και συμπληρωμένα με τον πρωτοπόρο «Μαρσύα», ανέβηκαν για πρώτη φορά στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρέξ τον Μάρτιο του 1951. Στην πρεμιέρα παραβρέθηκε σύσσωμη η βασιλική οικογένεια και μέλη της πολιτικής ηγεσίας.


18

Εικ. 18: Η Ραλλού Μάνου με τον Παύλο Μυλωνά στην πρεμιέρα του «Ελληνικού Χοροδράματος» στο Θέατρο «Κοτοπούλη-Ρεξ», 1951 (Μάνου, ό.π.)

Είναι μάλλον κοινότοπο και περιττό να υπενθυμίσω ότι βρισκόμαστε σε μία Ελλάδα που έχει μόλις βγει από μία σχεδόν δεκαετή εμπόλεμη κατάσταση συν άλλα τέσσερα χρόνια δικτατορίας που είχαν προηγηθεί του πολέμου και, επομένως, δεν βιώνει μια πολιτικά σταθεροποιημένη συνθήκη. Παρόλη την ξεκάθαρη έκβαση του εμφυλίου, βασιλόφρονες λαϊκοί (όπως ο Ιωάννης Θεοτόκης, πρωθυπουργός 1-3/1950), φιλελεύθεροι βενιζελικοί (όπως ο Σοφοκλής Βενιζέλος, πρωθυπουργός 1950-51), αλλά και προσωπικότητες από τον χώρο του στρατεύματος (όπως ο Νικόλαος Πλαστήρας, πρωθυπουργός 1951-52), διαγκωνίζονται στη διαδοχή των κυβερνήσεων με συχνότητα μηνών. Τη στιγμή της υπό συζήτηση παράστασης, στο τιμόνι της χώρας βρίσκεται ο Σοφοκλής Βενιζέλος με τον Γεώργιο Παπανδρέου στην αντιπροεδρία.

Παρόλο που ο εμφύλιος αφορούσε κυρίως την ύπαιθρο και πολύ λιγότερο τα μεγάλα αστικά κέντρα, η χώρα είναι βαθιά τραυματισμένη στο σύνολό της και η κοινωνία της είναι εξίσου βαθιά διχασμένη. Επίσης, όπως καλά γνωρίζουμε, οι κοινωνικές αλλά και οικονομικές ανακατατάξεις εκείνη την εποχή είναι μεγάλες. Η εδραίωση της περίφημης κοινωνικής συνοχής που έφεραν οι δύο αυτοί πόλεμοι στον ελλαδικό χώρο αποτελεί ακόμα ισχυρό ζητούμενο. Πολλές περιοχές της χώρας έχουν ερημώσει και η εσωτερική μετανάστευση αποτελεί ήδη αδιάσειστη πραγματικότητα. Στις περιοχές των συνόρων ο εποικισμός που συμβαίνει ακριβώς εκείνη τη χρονική στιγμή αλλάζει σημαντικά το τοπίο. Στις πόλεις διαμορφώνονται νέες οικονομικές ελίτ. Τέλος, ο αριθμός των εκτοπισμένων στους τόπους εξορίας είναι κάθε άλλο παρά αμελητέος.

Οι διανοούμενοι και καλλιτέχνες, που είτε αποτελούν μέρος της «γενιάς του ’30» είτε την διαδέχονται –όπως η Μάνου και η καλλιτεχνική συντροφιά της– βρίσκονται αναμφισβήτητα μπροστά σε ζητήματα ιδιαίτερα κρίσιμα, που συνδέονται αναγκαστικά με αυτήν την μεταπολεμική και μετεμφυλιακή πολιτική και κοινωνική συνθήκη. Όσο και αν αυτά δεν καθορίζουν άμεσα την διαδικασία παραγωγής τέχνης, δεν μπορεί παρά να την επηρεάζουν. Όψεις αυτού του προβληματισμού μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα στην ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο που δόθηκε στο Θέατρο Κουν τον Ιανουάριο του 1949.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, λοιπόν, βλέπουμε ότι στον χώρο της λεγόμενης «έντεχνης» καλλιτεχνικής παραγωγής στην Αθήνα –που σαν όρος είναι εξαιρετικά προβληματικός, αλλά χρησιμοποιείται για να επισημανθεί η αντιδιαστολή με τη λαϊκή παραγωγή– υπάρχει ανάγκη επαναπροσδιορισμού του αντικειμένου σε σχέση με τις περιρρέουσες συνθήκες. Έτσι, πέρα από τον μύθο και την ιστορία, θέματα κοινωνικά και εν τέλει με την ευρεία έννοια πολιτικά –όπως είναι η ζωή της εργατικής τάξης, ο ανδρισμός, η θηλυκότητα και ο καταπιεσμένος ερωτισμός, που, μεταξύ άλλων, απασχολούν τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές»– έρχονται στο προσκήνιο. Σε μεγάλο βαθμό έτσι προκύπτει και το ενδιαφέρον των δημιουργών για το λαϊκό και τη «λαϊκότητα» που θα θίξω αμέσως μετά. Όμως αυτό το ενδιαφέρον δεν έρχεται σαν ιδεολογικό διακύβευμα, αλλά σαν πολιτισμικό όραμα. Όπως υποστηρίζει ο Δημήτρης Τζιόβας (2011), αυτός είναι ένας τρόπος –συνειδητός ή υποσυνείδητος– «παράκαμψης» του πολιτικού με τη στενή έννοια που συγχρόνως διευκολύνει: α) την εσωτερική «έντεχνη» παραγωγή και β) την παρουσία της Ελλάδας στην παγκόσμια πολιτισμική σκηνή. Εδώ μάλιστα έρχεται και προσαρτάται η κατά τη γνώμη μου προβληματική αναζήτηση της απάντησης στα κοινωνικά ζητήματα και στο πρόβλημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην ελληνική «ψυχή». Δηλαδή, προκύπτει η «ελληνικότητα» σαν δεύτερο σκέλος του ελληνικού μεταπολεμικού μοντερνισμού. Και εδώ είναι που θεωρώ ότι δεν μοιράζονται όλοι οι συντελεστές του «Ελληνικού Χοροδράματος» τις ίδιες αντιλήψεις. Αλλά θα επανέλθω λίγο αργότερα σε αυτό το ζήτημα που έτσι κι αλλιώς αγγίζει το θέμα του μοντερνισμού πολύ ευρύτερα και πολύ πέρα από τα ελληνικά σύνορα και έχει να κάνει με την αναζήτηση αρχετυπικών προτύπων από πολλές εθνικές κουλτούρες. Σε αυτό το σημείο ας περιοριστώ στη διαπίστωση ότι γίνεται προσπάθεια προσδιορισμού του έθνους με όρους πολιτισμικούς και αισθητικούς αντί για πολιτικούς ή ιδεολογικούς.

Όσον αφορά τη λαϊκή κουλτούρα και ειδικότερα το ρεμπέτικο, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940, το συγκεκριμένο είδος έχει σπάσει τα κλισέ του κοινωνικού περιθωρίου και έχει έρθει στην μόδα. Η δισκογραφική δραστηριότητα θεριεύει. Μόνο ο Τσιτσάνης, μέσα σε λιγότερο από μια πενταετία –ανάμεσα στο 1946 και το 1950– ηχογραφεί 140 τραγούδια (Anagnostou 2011: 165). Διανοούμενοι, καλλιτέχνες αλλά και πολλά άτομα που βρέθηκαν με χρήματα στα χέρια μετά την κατοχή συχνάζουν κέντρα όπου επιτελείται το συγκεκριμένο είδος μουσικής. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες συγκαταλέγεται και ο Τσαρούχης, που μάλιστα οδηγεί εκεί τόσο τον ομότεχνό του Μόραλη όσο και την ίδια τη Μάνου. Εκείνη, όπως δηλώνει στα κείμενά της, γοητεύεται από το ζεϊμπέκικο και συνεπαίρνεται «από το αίσθημα που αυτό αποπνέει». Δεν γνωρίζει κάτι περισσότερο για αυτό ή για άλλες μορφές χορού, λαϊκές ή δημοτικές. Η μόνη επαφή που είχε μέχρι τότε με τον δημοτικό –και όχι λαϊκό– χορό είναι κάποια μαθήματα που παρέδιδε ο γνωστός στην Αθήνα της εποχής χοροδιδάσκαλος Χαράλαμπος Σακελλαρίου –ο οποίος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του λεγόμενου «πανελληνίου» ρεπερτορίου μέσα από το Λύκειο των Ελληνίδων και τη Γυμναστική Ακαδημία– στο εργοστάσιο του Παπαστράτου στη διάρκεια της κατοχής. Ουσιαστικά είναι η πρώτη φορά που η Μάνου έρχεται σε επαφή με το λαϊκό.

Πριν όμως προχωρήσω στη συζήτηση της «λαϊκότητας» και της «ελληνικότητας» με σημείο αναφοράς το υπό συζήτηση έργο πρέπει να επισημάνω έναν πάρα πολύ σοβαρό περιορισμό: ενώ ο χορός σαν αντικείμενο μελέτης και συζήτησης έχει το πλεονέκτημα να προϋποθέτει την πολύτιμη συνύπαρξη μουσικής, κίνησης, λόγου και εικόνας, παράλληλα σημαδεύεται από το μειονέκτημα ότι, σαν κατεξοχήν παραστατική τέχνη, δεν αφήνει υλικά ίχνη παρά μόνον αν μια συγκεκριμένη επιτέλεση καταγραφεί οπτικοακουστικά ή, έστω, με κάποια μέθοδο σημειολογίας. Έτσι, η όποια συζήτηση για ένα χορευτικό έργο πρέπει να πατάει σε μία καταγραφή. Αλλιώς είναι υποχρεωτικά

ατελής.

Όμως, στην περίπτωση των «Έξι Λαϊκών Ζωγραφιών» δεν υπάρχει καταγραφή – τουλάχιστον προσβάσιμη. Παρόλο που το βιβλίο για το αρχείο της Ραλλούς Μάνου[3] αναφέρει ότι το έργο καταγράφηκε οπτικοακουστικά από την ΕΡΤ το 1976 (δηλαδή σε αναπαραγωγή), η διαχειρίστρια του αρχείου και νύφη της Μάνου, Σοφία Μυλωνά, με πληροφόρησε ότι κάτι τέτοιο δεν υπάρχει. Ίσως υπάρχει μία καταγραφή σε μπομπίνα που όμως δεν έχει μεταγραφεί και στην οποία δεν μπόρεσα να εξασφαλίσω πρόσβαση. Το μόνο που υπάρχει είναι ένα απόσπασμα ενός περίπου λεπτού από ένα επεισόδιο της εκπομπής «Παρασκήνιο» σε σκηνοθεσία Γιώργου Σκεύα.[4]

Προσωπικά έχω δει το έργο να επιτελείται σε «αναβίωση» από το «Ελληνικό Χορόδραμα» στο Θέατρο της Ρεματιάς του Χαλανδρίου πριν από τουλάχιστον είκοσι χρόνια. Όμως το διάστημα που έχει μεσολαβήσει είναι μεγάλο και δεν μπορώ να βασιστώ απόλυτα στη μνήμη μου για να επιχειρήσω έναν επί του συγκεκριμένου σχολιασμό της χορογραφίας. Επομένως, θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι θεωρώ τον παρόντα σχολιασμό ατελή. Δεν τροφοδοτείται ειδικά από την υπό συζήτηση χορογραφία, αλλά αντλεί γενικότερα από τη χορογραφική παραγωγή της Μάνου.

Τί ακριβώς λοιπόν είχε στο νου της η Ραλλού Μάνου όταν μιλούσε για «δημιουργία» και «εξέλιξη» «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης»;

Μήπως όχι κάτι πιο επεξεργασμένο από αυτό που η ίδια περιγράφει σαν «όλο το μεράκι, τη ρωμιοσύνη, την ψυχή του Χατζηδάκι, δηλαδή της Ελλάδας…»;[5] Η γνώμη μου είναι πως ναι.

Όταν περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο εμπνεύστηκε τη χορογραφία για τη «Συννεφιασμένη Κυριακή» σημειώνει ότι καθηλώθηκε από τον Μάνο Χατζηδάκι που της διηγήθηκε πώς έβλεπε το θέμα του και άρχισε να παίζει τις πρώτες νότες του κομματιού:

> Είναι μία αυγή μουντή κι η άσφαλτος είναι βρεγμένη και γυαλίζει. Τα παλικάρια φέρουν όλο το βάρος μιας νύκτας αμαρτωλής. Κινούνται αργά, με κόπο, με θλίψη και νοσταλγία. 'Συννεφιασμένη Κυριακή μοιάζεις με την καρδιά μου, που έχει πάντα συννεφιά, Χριστέ και Παναγιά μου'. Και η καρδιά μου συννέφιασε, κι η μυρωδιά της βροχής μπήκε στην κάμαρά μου. Άκουγα μαγεμένη το παίξιμο του Μάνου […].6

Ο Χατζιδάκις δίνει μία ακόμα λεπτομερέστερη και ατμοσφαιρικότερη περιγραφή της πρόβας των «Έξι λαϊκών ζωγραφιών». Συγκεκριμένα λέει:

> [...] Ζεϊμπέκικα, χασάπικα, συννεφιασμένες Κυριακές, παλικάρια και κοπέλες απελπισμένες, βροχές, καταιγίδες, φωτισμένα παράθυρα, σφυρίγματα, λιμάνια, όλα, τα βλέπουμε προς το παρόν σ' ένα δωμάτιο που γίνεται η δοκιμή. Όλοι οι άντρες και οι γυναίκες φοράνε περούκες κι ο Μόραλης ενθουσιασμένος –που είναι η πρώτη του επαφή με την σκηνογραφία– μας εξηγεί την σημασία της εκφραστικής τυποποίησης των χορευτών. Προς το κόκκινο οι άντρες, κάτασπρες οι γυναίκες με χρωματιστές φορεσιές σ' ένα σκηνικό που μόνο του δημιουργεί μια ολοκληρωμένη ποιητική ατμόσφαιρα, κινούνται αυστηρά πάνω στους δοσμένους ρυθμούς. Οι άντρες μαθαίνουν να χορεύουν ακίνητοι, οι γυναίκες μαθαίνουν να μην είναι ελκυστικές κι όλοι μαζί συνθέτουν πίνακες με βαθιές ιδέες και χορευτική αλήθεια. Η χορωδία ξεσπάει στο τέλος σε μια επίκληση γεμάτη αγωνία:

[3] Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, Έφεσος, 2005.

[4] Αντίγραφο αυτού του «Παρασκηνίου» (Γιώργος Σκεύας «Ραλλού Μάνου – Ελληνικό Χρόδραμα», Cinetic 2006) μου διέθεσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Τον ευχαριστώ θερμά από αυτήν τη θέση.

[5] Μάνου, ό.π., σ. 48.

[6] Μάνου, ό.π., σ. 53.

«Ας μπορούσα να μαντέψω

της καρδιάς του τον καημό».7

Τι όμως σημαίνει για τον Χατζιδάκι η «αυστηρή κίνηση» των χορευτών πάνω σε «δοσμένους ρυθμούς», ο «ακίνητος» χορός των ανδρών και η γυναικεία επιτέλεση που παρακάμπτει την «ελκυστικότητα» και τι για τη Μάνου; Και τι είναι αντίστοιχα για τον καθένα οι «βαθιές ιδέες» και η «χορευτική αλήθεια»; Νομίζω πως πολλές απαντήσεις για τον Χατζιδάκι δίνει το περίφημο κείμενο για το ρεμπέτικο και αντίστοιχους προβληματισμούς έχει εκφράσει κατ' επανάληψη ένας ακόμα συνεργάτης του «Ελληνικού Χοροδράματος», ο Τσαρούχης, που άλλωστε έχει διατυπώσει συγκροτημένη άποψη για το ζεϊμπέκικο σε πολλά κείμενά του ενώ το αναπαριστά συχνά και στο ζωγραφικό έργο του. Οι απαντήσεις της Μάνου σε κείμενά της δεν πηγαίνουν σε βάθος. Ούτε η χορογραφία του έργου δίνει εμπεριστατωμένες απαντήσεις.

Η Μάνου δηλώνει πως την «ενδιέφερε η ελληνικότητα της κίνησης». Για ποια Ελλάδα μιλούσε όμως και σε ποιαν Ελλάδα απευθυνόταν; Μήπως εδώ ακριβώς εντοπίζεται ένας ταξικά προσδιορισμένος εξωτισμός που εκούσια ή ακούσια λειτούργησε σαν κινητήρια δύναμη του δικού της αιτήματος για χορευτικό μοντερνισμό; Αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι πάνω σ' αυτό το ζήτημα η Μάνου είχε πάρει γερά ερεθίσματα από την Graham, η οποία ήδη τις δεκαετίες 1930 και 1940 είχε επιδοθεί σε μία επίμονη αναζήτηση της αντίστοιχης «αμερικανικότητας» χορογραφώντας έργα που, όπως η ίδια έλεγε, θα της έδιναν τη δυνατότητα να δημιουργήσει μία μορφή χορού «αποκλειστικά αμερικανική» και να συμβάλλει «στην ανάδειξη μιας τέχνης τόσο δυνατής όσο είναι η ίδια η χώρα» (Russell 1998: 75).[8] Τέτοιες χορογραφίες είναι οι: «American Provincials» (1934) που πραγματεύεται τον θρησκευτικό πουριτανισμό (εικ. 19-20), «Frontier» (1935) που αναφέρεται στην έννοια του συνόρου και τις εμπειρίες των πρωτοπόρων στην Αμερική, «Panorama» (1935) που έχει ως αντικείμενο τον πουριτανισμό, την εκμετάλλευση των μαύρων, το ξύπνημα των συνειδήσεων και τα ανοιχτά σύνορα, «Horizons» (1936) που αφορά τους πρώτους μετανάστες από την Ασία, «American Document» (1938) που έχει ως θέμα το τί σημαίνει να είσαι Αμερικανός, «El Penitente» (1940), που σχολιάζει τα θρησκευτικά ρεύματα του Αμερικανικού Νότου και την έννοια της μετάνοιας, «Letter to the World» (1940), που είναι βασισμένη στη ζωή της Emily Dickinson και πραγματεύεται την εσωτερική και εξωτερική ζωή του καλλιτέχνη και που αποτελεί σχόλιο για τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, «Salem Shore» (1943) που έχει ως θέμα μία γυναίκα και τη σχέση της με τη θάλασσα στην ακτογραμμή της Νέας Αγγλίας και, τέλος, «Appalachian Spring» (1944) που πρόκειται για μία ανοιξιάτικη τελετουργία Αμερικανών πρωτοπόρων του 19ου αιώνα.

[7] Μάνου, ό.π., σ. 54.

[8] Freedman, Russell, *Martha Graham: A Dancer's Life*, New York: Clarion Books, 1998, σ. 75.


19


20


21


22


23


24


25


26

Εικ. 19: American Provincials, http://www.afterimagegallery.com/morgangrahamamerprovincials.htm
Εικ. 20: Frontier, http://www.beyondthenotes.org/blog/martha-graham-frontier-1935/
Εικ. 21: Panorama, αναπαραγωγή από New York City High School, 2010, http://www.newyorkcool.com/archives/2010/May-June/about_town_Martha_Graham_Dance_Company.htm

Εικ. 22: American Document, https://loc.gov/item/ihas.200182818
Εικ. 23: El Penitente, https://hlphotogallery.com
Εικ. 24: Letter to the World, https://afterimagegallery.com
Εικ. 25: Salem Shore, https://www.loc.gov/item/ihas.200153781/
Εικ. 26: Appalachian Spring, http://kids.britannica.com/students/assembly/view/17051

Πρόκειται για έργα βαθιά «πολιτικά» τόσο με την ευρεία όσο και με την πιο στενή έννοια του όρου, που, όπως ήδη ανέφερα, πραγματεύονται πολλές και διαφορετικές κοινωνικές πραγματικότητες της Αμερικής. Και η Graham δεν στέκεται στη μορφολογία του χορού και στην αφηγηματικότητα μιας παράστασης. Όπως εξηγεί η ίδια, «ο χορός δεν υπηρετεί μια ιδέα με εξαρτημένο τρόπο, αλλά αποτελεί τόσο έντονα οργανωμένη δραστηριότητα που έχει τη δυνατότητα από μόνος του να παράγει ιδέα».[9]

Ποιοι ήταν λοιπόν αντίστοιχα κατά τη Μάνου οι τρόποι με τους οποίους ένα έργο συνδέεται με εθνικά χαρακτηριστικά και πώς επεδίωξε να αναδείξει την «ελληνικότητα» μέσα από τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» που, μαζί με το «Καταραμένο φίδι», φιλοδοξούσαν να ανοίξουν νέους δρόμους;

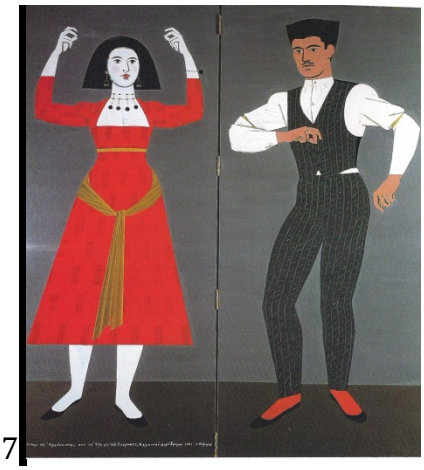
Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Και μάλιστα χωρίς το υλικό τεκμήριο της χορογραφίας. Η ίδια δηλώνει ότι το κλειδί για την χορογραφία των «Έξι λαϊκών ζωγραφιών» ήταν η επαφή που απέκτησε με το ζεϊμπέκικο χάρη στον Τσαρούχη και τις επισκέψεις στα νυχτερινά κέντρα. Περιγράφει τους χορευτές του ζεϊμπέκικου σαν απόλυτα «συγκεντρωμένους» σε αυτό που κάνουν, ταπεινούς, ευγενείς και κινούμενους νωχελικά, με αργές κινήσεις. Ουσιαστικά όμως, με την περιγραφή της η Μάνου μας εξηγεί ότι ανακάλυψε τον δικό της «ευγενή άγριο» όχι σε κουλτούρες ξένες, αλλά στον λαϊκό άνθρωπο που, όπως δηλώνει, δεν έχει ακόμα επηρεαστεί από τους ρυθμούς και την ένταση που κομίζει η μεταπολεμική κοινωνία (Μάνου, ό.π. 335). Τολμώ να πω ότι στην ουσία, ιδεολογικά, αυτό στο οποίο εμπλέκεται η Μάνου με τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» είναι ένας φορμαλισμός που ιδεολογικά διαπνέεται από έναν εξωτισμό και οριενταλισμό ενώ φλερτάρει με τον φολκλορισμό, με την έννοια ότι το υποκείμενο και το αντικείμενο της καλλιτεχνικής παραγωγής αποτελούν κομμάτι ενός εθνικά νομιμοποιημένου και κοινού πολιτισμού. Βέβαια, το ενδιαφέρον για το λαϊκό αποτελεί ευρύτερο φιλελεύθερο αστικό ιδεολόγημα (Τζιόβας 2011: 458). Η ανάκλησή του από διανοούμενους έχει κάτι το επίπλαστο και το ταξικά φορτισμένο (Τζιόβας 2011: 459). Στον χώρο του χορού κάτι αντίστοιχο, αλλά συγχρόνως αρκετά διαφορετικό, θα κάνει πέντε χρόνια αργότερα από τη Μάνου η Δόρα Στράτου (1903-1988) με την ίδρυση του «Θεάτρου Ελληνικών Χορών» (1953) που είχε σαν αφορμή την επίσκεψη στην Αθήνα ενός Γιουγκοσλαβικού φολκλορικού συγκροτήματος. Παρόλο που η μία παράγει «έντεχνη» δημιουργία ενώ η άλλη αναπαράγει με όρους θεατρικότητας κάποιες φερόμενες ως «αυθεντικές» χορευτικές πρακτικές, ουσιαστικά και οι δύο αισθητικοποιούν το λαϊκό και το ανάγουν σε αστικό θέαμα. Αυτή όμως η διαδικασία κοινωνικής «αναβάθμισης» του λαϊκού οδηγεί συγχρόνως στην ιδεολογική του αποστείρωση (Τζιόβας 2011: 468) και εξουδετέρωση και, τελικά, στην καθιέρωσή του ως εθνικά προσδιορισμένου είδους χορού. Η Μάνου όμως, δεν διαθέτει εκείνα τα εργαλεία που διαθέτει ο Χατζηδάκις για την αισθητικοποίηση του λαϊκού. Δηλαδή το οπλοστάσιο της κλασικής μουσικής που εκείνος χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, το 1946-1947 στο έργο του «Για μια μικρή λευκή αχιβάδα» προκειμένου να συνδέσει αυτό το

[9] Μετάφραση δική μου "… [dance] is independent of service to an idea, but is of such highly organized activity that it can produce an idea..." Martha Graham, "Dancer's Focus" στο Barbara Morgan, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, Νέα Υόρκη, Morgan & Morgan, 1941, σ. 9.

είδος μουσικής με ρυθμικά μοτίβα της λαϊκής (Τζιόβας 2011: 466). Ούτε κατά διάνοια μπορεί η Μάνου, όπως κάνει ο Θεοδωράκης στον «Επιτάφιο», να αισθητικοποιήσει το λαϊκό (Τζιόβας, 2011: 469). Κινησιολογικά η χορογραφία των «Έξι λαϊκών ζωγραφιών» είναι άνευρη, μορφολογικά επιφανειακή και απλοϊκή. Οι ανδρικές φιγούρες με τα ασπρόμαυρα κοστούμια και τα έντονα πρόσωπα υπηρετούν μία απόλυτα έμφυλα προσδιορισμένη αντίληψη της ανάπαυλας από την εργασία και μια νοσταλγική, συγκρατημένη και προβληματική προσέγγιση της «αμαρτωλής» ελευθερίας που προσφέρει η Κυριακή στον «μεροκαματιάρη», δηλαδή –για τη Μάνου– τον άνθρωπο του λαού, τον «ευγενή της ξένο». Οι γυναικείες φιγούρες, πάλι εξιδανικευμένα «λαϊκές», υφολογικά ορισμένες από τον Μόραλη σύμφωνα με το έργο του «Στον υπαίθριο φωτογράφο», φιλοτεχνημένο το 1934, εκφράζουν μία ακόμα πιο συγκρατημένη και τελικά ηθοπλαστική αντίληψη της νέας γυναίκας, εκπέμποντας μια εξωραϊσμένη, εξημερωμένη και απόλυτα ελεγχόμενη σεξουαλικότητα. Εκφράζουν αυτό ακριβώς που ο Χατζιδάκις περιέγραψε με τα λόγια «χωρίς να είναι ελκυστικές».



27



28

Εικ. 27: Γιάννης Μόραλης, Στον υπαίθριο φωτογράφο, 1934, λάδι σε μουσαμά, 70 X 55 εκ.
https://www.scribd.com/document/342727970/moralis-2013-pdf
Εικ. 28: Γιάννης Μόραλης, Η γυναικεία και η ανδρική φιγούρα για τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»

Όπως τόσα άλλα, και αυτό το στοιχείο η Μάνου το οφείλει στη Graham. Όμως, όπως είδαμε παραπάνω στις εικόνες από τις χορογραφίες της Graham, η τελευταία διέθετε ένα αξιοθαύμαστο σωματικό εργαλείο που η Μάνου σαν χορεύτρια δεν διαθέτει –παρόλο που στη συγκεκριμένη χορογραφία δεν χορεύει η ίδια– και σαν χορογράφος δεν χειρίζεται με ισάξια δεινότητα. Αν στη Graham η θηλυκότητα υποβαθμίζεται αυτό συμβαίνει γιατί ο χορός της είναι αυτό που θα λέγαμε «δωρικός», «αφτιασίδωτος», «λιτός» και πολύ «δυνατός». Επίσης, επειδή η έμφυλη ιδιότητα επισκιάζεται από το φοβερά καλοδουλεμένο και ανεπτυγμένο μυϊκό σύστημα που, με τα τότε τουλάχιστον κριτήρια, παραπέμπει σε ανδρικό σώμα. Στη Μάνου η θηλυκότητα συγκρατείται ηθελημένα και ο ερωτισμός ελέγχεται μέσα από ένα αμάλγαμα ήπιων και μαλακών κινήσεων ζεϊμπέκικου, χασαποσέρβικου, ρυθμικής –με την έννοια που χρησιμοποιεί τον όρο ο Émile-Jacques Dalcroze (1865-1950) στα "Eurythmics"[10] του– και κλασικού μπαλέτου που στοχεύουν στη διαχείριση της «λαϊκότητας» με όρους «έντεχνης» δημιουργίας. Δεν χρησιμοποιούνται οι πουέντες του κλασικού μπαλέτου στη

[10] Αυστριακός συνθέτης, μουσικός και δάσκαλος μουσικής που ανέπτυξε τη μέθοδο Eurythmics για την εξοικείωση στη μουσική δια μέσου της κίνησης. Η συγκεκριμένη μέθοδος επηρέασε αργότερα και τον Karl Orff.

χορογραφία, αλλά ολόκληρο το έργο χορεύεται σε αυτό που αποκαλείται demi-pointes και χρησιμοποιείται κατά κόρον στη ρυθμική. Όμως παράλληλα δεν υπάρχει πουθενά το στοιχείο της μοντερνικότητας στην κίνηση με τους όρους που έθεσαν χορογράφοι όπως η Graham. Για παράδειγμα δεν υπάρχει το δίπολο contraction/release (σύσπαση/χαλάρωση), η βαρύτητα του σώματος –αυτό το εξαιρετικά δύσκολο ζήτημα που χαρακτηρίζει και το ζεϊμπέκικο όταν χορεύεται χωρίς την επίπλαστη αναζήτηση του προσωπείου του ανδρισμού– η σχέση του χορευτή με το έδαφος από το πέλμα μέχρι το κεφάλι, οι πτώσεις και οι άρσεις κ.ά. Εδώ ταιριάζει το σχόλιο του Ανδρέα Ρικάκη για τη Μάνου, που αναφέρει ότι η δουλειά της δεν είναι μοντέρνα αλλά κλασική.[11] Δυστυχώς, θα είμαι αυστηρότερη από τον Ρικάκη και θα πω ότι στο επίπεδο της συνολικής διαχείρισης μιας ιδέας ναι, η Μάνου παραμένει κλασική. Όπως συμβαίνει και με το κλασικό μπαλέτο, δηλαδή με χορογραφίες που επινοήθηκαν δεκαετίες ή και αιώνες νωρίτερα, η χορογραφία των «Έξι λαϊκών ζωγραφιών» προσπαθεί με απλοϊκό τρόπο να αφηγηθεί μία ιστορία με δράση. Η διαφορά είναι ότι η συγκεκριμένη ιστορία προσπαθεί να είναι αρχετυπικά λαϊκή και σύγχρονα «ελληνική». Και αυτό όμως το θεμελιώδες εγχείρημα του μοντερνισμού το έχει ήδη αποτολμήσει το μπαλέτο στην περισσότερο ή λιγότερο κλασική του εκδοχή, περίπου σαράντα χρόνια νωρίτερα, με την ανατρεπτική για την εποχή της «Ιεροτελεστία της άνοιξης» (1913, χορογραφία Vaslav Nijinsky), και τα λιγότερο καινοτόμα έργα «Petroushka» (1911, χορογραφία Mikhail Fokine) και «Πρίγκιπας Igor» (1909, χορογραφία Mikhail Fokine), των Ballets Russes. Στο επίπεδο όμως της τεχνικής η Μάνου υπολείπεται πολύ της τεχνικής του κλασικού μπαλέτου. Με τίποτα λοιπόν δεν θα την έλεγα «κλασική». Συγχρόνως, όμως, δυσκολεύομαι να τη χαρακτηρίσω «μοντέρνα» γιατί τεχνικά δεν καταφέρνει να αναμετρηθεί με αυτό που σε παγκόσμιο επίπεδο λογίζεται ως μοντέρνος χορός. Η Μάνου υπηρετεί με μεγάλες αδυναμίες ρεύματα της εποχής της σε μία χορευτικά μάλλον χέρσα ελληνική σκηνή.

Μήπως τελικά η διατύπωσή της, με την οποία ξεκίνησα αυτό το κείμενο, αφορούσε απλά την προώθηση μιας τέχνης του «έντεχνου» χορού μέσα σε αυτό το καλλιτεχνικά άγονο ελληνικό χορευτικό τοπίο με την περιορισμένη φαρέτρα που κόμιζε η ίδια από το εξωτερικό; Δηλαδή, μήπως έχουμε να κάνουμε με μία μορφή μοντερνισμού που, από τη μία, είναι εισαγόμενος και, από την άλλη, ατελής;

Την ίδια στιγμή που διατυπώνω τις παραπάνω σκέψεις που θέτουν σε αμφισβήτηση το χορογραφικό έργο της Μάνου θέλω να είμαι δίκαιη και σκέφτομαι ότι το «Ελληνικό Χορόδραμα», αυτή η πρώτη ελληνική χορευτική ομάδα, πράγματι άνοιξε δρόμους στην Ελλάδα. Όπως έκαναν και οι σχολές χορού της Μάνου, της Ματέυ, της Πράτσικα και η διδασκαλία των αποφοίτων τους. Η τελευταία, μάλιστα, μετασχηματίστηκε σε Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης –τη γνωστή μας «Κρατική Σχολή»– και αποτελεί εδώ και δεκαετίες τον μοναδικό δημόσιο φορέα χορευτικής παιδείας στη χώρα. Όσο προβληματικός και αν υπήρξε λοιπόν ο συγκεκριμένος μοντερνισμός με όρους περιεχομένου και σε σύγκριση με όσα συνέβαιναν στην παγκόσμια χορευτική σκηνή, στην Ελλάδα άνοιξε δρόμους. Έθεσε βάσεις για μία χορευτική τέχνη που χωρίς να είναι «καθαρώς ελληνική», όπως την είχε οραματιστεί –πώς, άλλωστε, θα μπορούσε να είναι κάτι τέτοιο;– είναι «made in Greece».

[11] Σκεύας ό.π.

Βιβλιογραφία

Anagnostou, Panagiota, 2011. "Les représentations de la société Grecque dans le Rebetiko", αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Montesquieu-Bordeaux IV.

Μάνου, Ραλλού, 1987. *Χορός: «…ου των ραδίων…ούσαν την τέχνην…»*, Αθήνα, Γνώση.

Ortner, Sherry B., 1974. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" στο M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (επιμ.), *Woman, culture, and society*, Στάνφορντ, Stanford University Press, σ. 68-87.

Russell, Freedman, 1998. *Martha Graham: A Dancer's Life*. Νέα Υόρκη, Clarion Books, 75 Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις, 2005. *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα, Έφεσος.

Τζιόβας, Δημήτρης, 2011. *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, Αθήνα, Πόλις.

Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης, 1998. *Για την Πολυξένη Ματέυ*, Αθήνα.

Ιστότοποι

https://s-media-cache, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://larousse.fr, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://youtube.com, , προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://pinterest.com, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://themakingofmarkova.com, προσπελάστηκε 26/05/2017.
http://newsdesk.si.edu/photos/archives-alexander-calder-his-studio, προσπελάστηκε 26/05/2017.
http://www.afterimagegallery.com/morgangrahamamerprovincials.htm, προσπελάστηκε 26/05/2017.
http://www.beyondthenotes.org/blog/martha-graham-frontier-1935/, προσπελάστηκε 26/05/2017.
http://www.newyorkcool.com/archives/2010/May-June/about_town_Martha_Graham_Dance_Company.htm, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://loc.gov/item/ihas.200182818, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://hlphotogallery.com, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://afterimagegallery.com, προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://www.loc.gov/item/ihas.200153781/, προσπελάστηκε 26/05/2017.
http://kids.britannica.com/students/assembly/view/17051, , προσπελάστηκε 26/05/2017.
https://www.scribd.com/document/342727970/moralis-2013-pdf, προσπελάστηκε 26/05/2017.

Ταινίες

Σκεύας, Γιώργος «Ραλλού Μάνου – Ελληνικό Χρόδραμα», Cinetic 2006.

Οι «λαϊκές ζωγραφιές» του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη

Μαρία Ζουμπούλη

Δεν θα επιχειρήσω εισαγωγή στο μεγάλο θέμα της γενιάς του ’30, των ερεισμάτων της και των παρακαταθηκών της. Είμαι από εκείνους που πιστεύουν ότι οι γενικεύσεις και οι βεβιασμένες κατηγοριοποιήσεις έχουν ζημιώσει την πρόσληψη του θέματος, που περιλαμβάνει πολλές και σύνθετες εκφάνσεις. Ως εκ τούτου, συντάσσομαι με την άποψη του Μάνου Στεφανίδη: «Είναι αφελές να αντιμετωπίζουμε την γενιά [του 30] ως σύνολο και να μην επιμερίζουμε τις διαφορές της, διαφοροποιώντας τους εκπροσώπους της».[1] Ποιος είναι ο Γιάννης Μόραλης, στους κόλπους της γενιάς αυτής; Η εικονοποιία των «λαϊκών ζωγραφιών» που του εμπιστεύτηκε ο Χατζιδάκις πιθανώς να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τον καλλιτέχνη και τον κόσμο του.

Στους πολλούς και εξαιρετικής ποιότητας καταλόγους που έχουν εκδοθεί για τον Μόραλη έχουν αναλυθεί σχολαστικά η βιογραφία και η εργογραφία του, συνθέτοντας το πορτρέτο ενός ζωγράφου που υποστασιώνει υποδειγματικά μια αδιαμφισβήτητη ισορροπία ανάμεσα στο ελληνικό και το ευρωπαϊκό, την νεοτερικότητα και την παράδοση.

Ποιο είναι το μοντερνιστικό μοντέλο που προσλαμβάνει ο νεαρός απόφοιτος της ΑΣΚΤ φεύγοντας με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών τον Ιούνιο του 1937 για τη Ρώμη; Το εκεί πολιτικό καθεστώς δεν είναι πρόσφορο, αλλά προπαντός δεν του αρκεί η εμπειρία της επαφής με την εκεί μεγάλη δυτική τέχνη. Αντίθετα, είναι εκμαυλισμένος από τη φήμη του Παρισιού, όπου καταφέρνει να φτάσει στις αρχές Οκτωβρίου του 1937.[2]

Το Παρίσι της δεκαετίας του ’30 ζει τον μοντερνισμό με έναν τρόπο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ακραίος. Ο κυβισμός είναι ήδη αρχειοθετημένος ως «παρελθόν», αν και μόλις έχει αναγνωριστεί. Αντίθετα, η αναφορά στον Paul Cézanne, τον πρώην απόβλητο των παριζιάνικων κύκλων, είναι μια απόλυτη σταθερά. Έχει αναγορευτεί ως ο κλασικός του μοντερνισμού, και έχει γίνει η κοινή παραπομπή όλων των αβανγκάρντ. Το Παρίσι την εποχή αυτή ενδίδει στον μετα-κυβισμό του Amedée Ozenfant και του Charles-Édouard Jeanneret, που είναι πιο γνωστός ως Le Corbusier. Οι δυο τους εισηγούνται μια στροφή προς τον πουρισμό, με το βλέμμα στις φόρμες της καθημερινότητας και την λειτουργικότητά τους. Οι σουρεαλιστές έχουν ήδη εδραιώσει την δική τους ρητορική, εδώ όμως η λογοτεχνία διεκδικεί τα σκήπτρα από την ζωγραφική.[3] Ο Pablo Picasso είναι ηγεμονική μορφή, ο Henri Matisse επίσης. Ο Μόραλης έχει την ευκαιρία να δει την Guernica στο περίπτερο της Ισπανίας στην Διεθνή Έκθεση των Παρισίων.

Αυτό που είναι όμως συναρπαστικό είναι το ίδιο το Παρίσι της εποχής αυτής, το

[1] Μάνος Στεφανίδης, «Ρητορεία υπερβολική αλλά καθόλου αφελής», *Το δέντρο* 114, 2001, σ. 9.

[2] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης, Άγγελοι, μουσική, ποίηση*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2001, σ. 33-34. Από τις συνομιλίες της επιμελήτριας με τον ζωγράφο όπως έχουν αποτυπωθεί στον τόμο αυτό αντλούνται και οι λοιπές βιογραφικές πληροφορίες που αναφέρονται εδώ.

[3] Marie-Aline Prat, *Peinture et Avant-garde au seuil des années 30*, L’âge d’homme, Lausanne 1984, σ. 21 sq.

Παρίσι της «Αυτοβιογραφίας της Άλις Τόκλας»:[4] ο τόπος μιας διανόησης που ζει κι εξελίσσεται σε φρενήρεις ρυθμούς, όχι μόνο με δημιουργικό καλλιτεχνικό οργασμό, αλλά και με ποτό, γυναίκες και πάσης φύσεως εκκεντρικότητες, όπως ο παραδοσιακός Bal des Quat'z Arts –όπου άλλωστε επιδιώκει να τρυπώσει και ο Μόραλης, και τα καταφέρνει.[5]

Ο Μόραλης παρακολουθεί μαθήματα επιτοίχιας ζωγραφικής κοντά σε έναν μνημειακό ζωγράφο, τον Pierre-Henri Ducos de La Haille, ενώ είναι ελεύθερος ακροατής και στο ατελιέ του Charles Guérin. Στο Conservatoire des Arts et Métiers μαθαίνει ψηφιδωτό κοντά στον Henri-Marcel Magne. Όλες αυτές οι εμπειρίες ασφαλώς συνεισφέρουν στον μοναδικό τρόπο με τον οποίο θα επιπλώσει την νεοελληνική αισθητική σε εξωτερικούς και εσωτερικούς τοίχους, σε εκδόσεις βιβλίων, αλλά και σε εξώφυλλα δίσκων. Στον Μόραλη απευθύνεται η μητέρα του Μάνου Χατζιδάκι για να του προσφέρει, ως δώρο, εν απουσία του, μια μεγάλη τοιχογραφία στον χώρο του γραφείου του.

Από τα χρόνια του Παρισιού, ο Μόραλης φέρνει πίσω επίσης κάποια σχέδια από τσίρκο και χορευτές του δρόμου, που είναι φτιαγμένα γρήγορα, αλλά εκφραστικά.[6] Αυτή είναι η πρώτη του επαφή με την «δραματουργία» και μάλιστα την λαϊκή, πολύ πριν ασχοληθεί συστηματικά με την σκηνογραφία.

Το ύφος του Μόραλη έχει γίνει αντικείμενο πολλαπλών πραγματεύσεων, που έχουν αναλύσει εκτενώς την εικαστική του γλώσσα, και την εξαιρετική θέση που της αναλογεί στην νεοελληνική ζωγραφική. Από όλα τα σχετικά κείμενα, προσωπικά με συγκινεί πιο πολύ ένα σύντομο, αλλά μεστό σημείωμα που συντάσσει ο Οδυσσέας Ελύτης, με αφορμή την έκθεση των έργων του Μόραλη που διοργανώνουν ο Αλέξανδρος Ιόλας και η γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1972:

> Μια νοσταλγία [...] του μνημειακού παρωθούσε ανέκαθεν το χέρι του ζωγράφου να οργανώνει και να ισορροπεί τις φόρμες του πάνω σε ένα νοητό αρχιτεκτόνημα, συνάμα όμως να δίνει ακόμα και στις πιο αισθησιακές του συλλήψεις [...] ένα μυστήριο και μια ιερατικότητα βιβλική. [...] Ενασκεί στην ατομική κλίμακα τον μηχανισμό της λειτουργίας των αλλοτινών μύθων. [...] Τα χώματα της Αττικής και της Αίγινας, τα σώματα των νέων κοριτσιών, το φως το ταυτόσημο μιας φυσικής και ηθικής ευγένειας, [...] σαν μεγεθυμένα θραύσματα από αρχαίες ληκύθους.[7]

Είναι σαφές ότι αυτό που εκτιμά ο Ελύτης στην ζωγραφική του Μόραλη, σε όλες της τις εκφάνσεις (και είναι πολλές και ποικίλες) είναι ο *κλασικισμός* της: η εξιδανίκευση της μορφής, είτε περιγραφικής είτε αφαιρετικής, η καθολική αρχιτεκτονική του εικαστικού του οικοδομήματος, η αναγωγή σε νοήματα οικουμενικά και πανανθρώπινα. Αρετές όπως η απλότητα, η ακρίβεια, η εγκράτεια, η αυστηρότητα, όπου ο ποιητής αναγνωρίζει την σύζευξη των καταβολών της ηπειρώτικης καταγωγής του ζωγράφου και της μετα-σεζανικής ευρωπαϊκής του παιδείας. Αρετές που μπορούν να αποδοθούν με «ένα ολιγοψήφιο αλφάβητο», όπως χαρακτηριστικά λέει, με οικονομία της γραμμής και του χρώματος και με νηφάλια εκφραστική αρμονία.[8]

[4] Αναφερόμαστε φυσικά στην «αυτοβιογραφία» της Γερτρούδης Στάιν, που είδε το φως της δημοσιότητας στο San Diego της California το 1933 και μεταφράστηκε στα ελληνικά το 1980 από τις εκδόσεις Οδυσσέας.

[5] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 38-42.

[6] Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι και η πρόκληση της θεατρικής πράξης», στο *Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: Ζωγραφική για το Θέατρο, Κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης στο Μέγαρο Μουσικής, 10 Νοεμ. 1998-10 Ιαν. 1999*, Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα 1998, σ. 17.

[7] Οδυσσέας Ελύτης, *Πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης Μόραλη (Αλέξανδρος Ιόλας - γκαλερί Ζουμπουλάκη)*, Μάρτιος 1972.

[8] Είναι εύστοχο το σχετικό σχόλιο της Μαρίνας Λαμπράκη–Πλάκα (στο Άννυ Μάλαμα (επιμ.), *Τιμή στον*

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας αρθρώνει μια σαφώς εθνοκεντρικότερη ρητορική περί του Μόραλη:

> Η μόνη επιρροή ήτις διαφαίνεται εις το έργον του δεν προέρχεται από τους νεωτερισμούς των συγχρόνων σχολών της ξένης, αλλά από την ελληνικήν κοσμοθεωρίαν, την προσήλωσιν εις τα ιδανικά του αισθητού και αισθητικού ωραίου. Η παρουσία του Ι. Μόραλη είναι ουσιώδης, κατά την εποχήν μάλιστα όπου τα ελληνικά ιδανικά απεμπολώνται τοις πάσι.[9]

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο ακαδημαϊκός Μανόλης Χατζηδάκης, που συμπληρώνει:

> Και είναι ελληνική η τέχνη αυτή, όχι μόνο γιατί δένεται με αδιόρατα αλλά βέβαια νήματα με την ελληνική παράδοση, αλλά και γιατί εκφράζει σε υψηλή ποιότητα ένα ουσιαστικό αίτημα της σύγχρονης ελληνικής Τέχνης: να εκφράσει με σύμβολα τον βαθύτερο καημό του γένους, την ήρεμη καρτερία του θανάτου, τη λιτή προσφορά της φρυγμένης γης.[10]

Ο ίδιος ο Μόραλης βέβαια φαίνεται να ενοχλείται από το πρόταγμα της ελληνικότητας στην ανάγνωση του έργου του, αποδίδοντας την όποια σχετική ποιότητα στην ελληνική του ιθαγένεια και όχι σε κάποια επιτηδευμένη διεκδίκηση:

> Δεν τους καταλαβαίνω αυτούς που μιλούν για την ελληνικότητα που υπάρχει στα έργα του Μόραλη. Λες και ζωγράφιζα κατόπιν αποφάσεως. Αυτά είναι βιώματα. Αφού είμαι Έλληνας, γεννήθηκα και μεγάλωσα εδώ, μου αρέσει η ελληνική φύση, αυτομάτως ζωγραφίζω έτσι. Όχι κατόπιν αποφάσεως. Όλα αυτά συναιρούνται μέσα μου. Ζωγράφιζα όπως ζωγράφιζα, διότι αυτό ήταν το φυσικό.[11]

Η διατύπωση αυτή περιέχει από μόνη της ένα θεμελιώδες ιδεολογικό χαρακτηριστικό της γενιάς του ’30: μια ελληνικότητα που ταυτίζεται με την δημιουργικότητα των πρωταγωνιστών της στον ενεστώτα χρόνο, χωρίς να ετεροπροσδιορίζεται μέσα από ιστορικούς και γεωγραφικούς ακροβατισμούς. [12] Απαλλαγμένη από συμπλέγματα κι ενοχές, συναναστρέφεται το καθημερινό, το εφήμερο, ακόμα και το ευτελές, και το καθιστά τον νέο τόπο των κλασικών ιδεωδών.

Η συνεργασία Μόραλη – Χατζιδάκι

Α. Στη δισκογραφία[13]

Ο πρώτος δίσκος του Χατζιδάκι που τυπώθηκε στην Ελλάδα με καλλιτεχνικά φιλοτεχνημένο εξώφυλλο από τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα είναι «Το Καταραμένο Φίδι»[14] του 1958. Είναι η χρονιά που ο Τάκης Λαμπρόπουλος της Columbia χαράσσει μια νέα στρατηγική στην ελληνική δισκογραφική βιομηχανία, δημιουργώντας ένα νέο είδος, που καθιερώθηκε ως «έντεχνο». Εμβληματικό έργο είναι στο πλαίσιο αυτό ο «Επιτάφιος», για τον οποίο ομολογεί:

Γιάννη Μόραλη, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Α. Σούτσου, Αθήνα, 2011): «Το παράδοξο με τον Μόραλη είναι ότι όσο γινόταν πιο μοντέρνος, τόσο γινόταν πιο κλασικός, «πιο αρχαίος» και ακόμη, όσο γινόταν πιο αφηρημένος, τόσο γινόταν πιο αισθησιακός. Οι αντίπαλες καμπύλες των νεανικών σωμάτων συμπυκνώνουν πάντα στα ώριμα έργα του το ιδεόγραμμα του έρωτα. Με αυτό το παντοδύναμο ξόρκι ο ζωγράφος αντιμετώπισε νικηφόρα το γήρας και τον θάνατο.»

[9] Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Γιάννης Μόραλης», *Νέα Εστία* 1245, 15 Μαΐου 1979, σ. 716-717.

[10] Μανόλης Χατζηδάκης, «Γιάννης Μόραλης», *Ζυγός* 80, Ιούλιος 1962, σ. 5-6.

[11] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 106.

[12] Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011, *passim*.

[13] Θα ήταν πολύ δύσκολο να τεκμηριώσω την ενότητα αυτή χωρίς την πολύτιμη συνεισφορά του Νίκου Διονυσόπουλου, τον οποίον ευχαριστώ θερμά.

[14] Δίσκος extended play 45 στροφών, Fidelity EP 8901.

> Ήταν μια πολύ ευτυχής στιγμή συμπτώσεως απόψεων και συνεργασίας δικής μου και του Θεοδωράκη. Τολμώ μάλιστα να πω, ερήμην – κατ' αρχήν – του Ρίτσου. Αλλά γενικότερα η μελοποίηση της ποιήσεως ήταν προϊόν πάρα πολύ ωρίμου σκέψεως. Δεν ξέρω αν θα πικράνω μερικούς που θεωρούν ότι προήγαγα πάνω από όλα τη καλλιτεχνία, όμως η αλήθεια είναι πως σκέφθηκα κατ' αρχήν επιχειρηματικά.[15]

Ανάλογα είναι και τα κίνητρα του Αλέκου Πατσιφά, που αναλαμβάνει το 1964 την Λύρα, έχοντας προηγουμένως δημιουργήσει την Fidelity. Ο Πατσιφάς επιπλέον είναι κοινωνός των ιδεών της γενιάς του '30 και συναναστρέφεται τους διανοούμενους των Αθηνών στο πατάρι του Λουμίδη. Η δισκογραφική βιομηχανία ανοίγει τις πόρτες της στην νεοελληνική ζωγραφική.

Ο πρώτος Μόραλης σε εξώφυλλο Χατζιδάκι, όπως είπαμε, χρονολογείται το 1959 και αφορά τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές».[16] Θα ακολουθήσουν το 1965 από την Columbia ο ενιαίος δίσκος για τα έργα «Ματωμένος γάμος» και «Παραμύθι χωρίς όνομα»,[17] το 1971 από τη Lyra η «Ρυθμολογία» και ο «Κύκλος του C.N.S.»,[18] το 1972 από τη Lyra ο «Μεγάλος Ερωτικός»,[19] το 1974 από το Πολύτροπο της Lyra «Τα Πέριξ»[20] και από τη Minos «Ο σκληρός Απρίλης του '45»[21] (είχε προηγηθεί και έκδοση του 1972 για τον ΕΟΤ),[22] το 1983 από την Νότος της Lyra «Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς»,[23] και το 1988 από την Philips οι «Μύθοι μιας γυναίκας».[24] Επίσης, οι συντελεστές του Σείριου επέλεξαν ένα έργο του για να κοσμήσει το εξώφυλλο της ανολοκλήρωτης μελοποιημένης «Αμοργού» του Γκάτσου, η οποία εκδόθηκε το 2005.[25]

Η συνεργασία των δυο καλλιτεχνών υπήρξε αρμονικότατη, κατά την μαρτυρία του

[15] Πέγκυ Κουνενάκη, «Το τραγούδι στην παράγκα του αιώνα», *Η Καθημερινή*, 26/4/98, σ. 4. Ανασύρθηκε από την ιστοσελίδα: http://www.scribd.com/doc/7374480/26041998-7-, 14/7/10.

[16] Δίσκος Fidelity 8906.

[17] Δίσκος GCX 107. Περιλαμβάνει το Έργο 3 (1948) και το Έργο 11 (1959). Το πρώτο αφορά μουσική και τραγούδια για το θεατρικό έργο του Federico Garcia Lorca που ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου, σκηνικά και κουστούμια Γιάννη Μόραλη και σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Στο www.manoshadjidakis.gr αναφέρεται ότι το έργο ανέβηκε το 1947, αλλά σύμφωνα με τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής, το έργο ανέβηκε το 1948. Ρενάτα Δαλιανούδη, «*Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*», Αθήνα, Ελληνικά Πρόσωπα – Εμπειρία Εκδοτική, 2009, σ. 197. Το δεύτερο είναι ο κύκλος τραγουδιών για το ομώνυμο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη (διασκευή από το ομώνυμο έργο της Πηνελόπης Δέλτα), το οποίο ανέβηκε για πρώτη φορά τον Οκτώβριο του 1959 από το Νέο Θέατρο σε σκηνοθεσία Βασίλη Διαμαντόπουλου.

[18] Δίσκος Fidelity 8905. Έργο 26 (1968-1971), για πιάνο, αφιερωμένο στον Γιώργο Σεφέρη. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της Ορχήστρας Χρωμάτων 15/6/2000, συνετέθη το 1968. Ο Γιώργος Τσάμπρας (*Εικόνες*, τ. 503, Ιούνιος 1994), ισχυρίζεται ότι άρχισε να γράφεται στο Λονδίνο το 1968, αλλά ολοκληρώθηκε και ηχογραφήθηκε μετά από δυο χρόνια στη Νέα Υόρκη, με τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο. Ρενάτα Δαλιανούδη, ό.π., σ. 214-215.

[19] Δίσκος SYLP 3509, Έργο 30 (1972). Κύκλος έντεκα τραγουδιών σε ποίηση Νίκου Γκάτσου, Οδυσσέα Ελύτη, Ευριπίδη, Κώστα Καβάφη, Μυρτιώτισσας, Σαπφούς, Γιώργου Σαραντάρη, Διονύσιου Σολωμού, Σολομώντα, Γεώργιου Χορτάτζη, και παραδοσιακά δίστιχα, για δυο φωνές (ανδρική και γυναικεία), χορωδία και δώδεκα όργανα.

[20] Δίσκος POL-R-A1, 3951. Μεταγραφή για πιάνο δώδεκα ρεμπέτικων τραγουδιών για γυναικεία φωνή και μικρή ορχήστρα. Τραγουδά η Βούλα Σαββίδη. Το έργο αυτό απορρίφθηκε από την επιτροπή λογοκρισίας του ΕΙΡΤ. Ρενάτα Δαλιανούδη, ό.π., σ. 218.

[21] Δίσκος MSM 221. Διασκευές λαϊκών τραγουδιών από το 1938 ως το 1962 για ορχήστρα. Πρώτη ηχογράφηση τον Οκτώβριο του 1972.

[22] National Tourist Organisation SPR 114.

[23] Δίσκος 3909. Έργο 42 (1973-83). Μουσική τελετουργία για τέσσερις φωνές και επτά όργανα πάνω στην Καταγωγή, τον Έρωτα, τη Βία και το Θάνατο σε στίχους Αγαθής Δημητρούκα, Άρη Δαβαράκη και Μάνου Χατζιδάκι.

[24] Δίσκος 836 803-1. Έργο 47 (1988). Κύκλος τραγουδιών σε στίχους του Νίκου Γκάτσου, με την φωνή της Νάνας Μούσχουρη. Περιλαμβάνεται ένα τραγούδι της Αγαθής Δημητρούκα.

[25] Sirius (2) – 5203037 2053 2 4.

Χατζιδάκι:

> Με τον Μόραλη δουλέψαμε πολλές φορές στα εξώφυλλα των δίσκων μου. Τού 'λεγα τις ιδέες μου, μουσικές και εικαστικές, κι εκείνος με το αλάνθαστο ταλέντο του κρατούσε ό,τι του χρησίμευε απ' όσα φλυαρούσα. Και πάντα ερχότανε απρόοπτος στο αποτέλεσμά του, απρόσμενος μα τελικά αποκαλυπτικός ως προς το περιεχόμενο του έργου μου, έτσι που κι εγώ ο ίδιος να το ανακαλύπτω μέσ' από τη ζωγραφική του. (Για μένα ο δίσκος ήταν πάντα μια παράσταση, μια τελετουργία, και το εξώφυλλο, το σκηνικό της.) Τα πιο σημαντικά μου έργα ντύθηκαν απ' το χέρι του. Ο «Σκληρός Απρίλης», «Τα Πέριξ» και τελευταία «Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς».[26]

Η σκηνογραφία ενός θεατρικού κειμένου είναι βέβαια μια διαδικασία αρχαία και δοκιμασμένη. Πώς όμως αντιλαμβάνεται ο Μόραλης την σκηνογραφία της μουσικής, και μάλιστα της λαϊκής μουσικής;

Είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι στο επίπεδο αυτό ο Χατζιδάκις φέρεται ως μη επεμβαίνων, αφού δεν τον ενδιαφέρει να αποδοθεί η θεματολογία και το στυλ, αλλά η αίσθηση που αποπνέει το έργο.[27] Δεν εμπιστεύεται απλώς τους ζωγράφους, αλλά από τα πρώτα του ήδη δισκογραφικά βήματα φροντίζει να συνάξει στα εξώφυλλά του όλη την ελληνική πρωτοπορία: Χατζηκυριάκο–Γκίκα, Μόραλη, Εγγονόπουλο, Μυταρά, Τσαρούχη, Αργυράκη (με χρονολογική σειρά).

Το εξώφυλλο των «Έξι λαϊκών ζωγραφιών» αντιμετωπίζεται από το Μόραλη με την ήρεμη δύναμη της μεστής τέχνης του: γεωμετρημένο, με κάθετες και οριζόντιες γραμμές να διασταυρώνονται, μορφικά ισορροπημένο, επιπλωμένο με σπαράγματα και υπαινιγμούς μιας λαϊκής σκηνής του δρόμου. Χάρη στην δυναμική των μορφικών συναρθρώσεων, τα σύμβολα που ζωγραφίζει στοιχειοθετούν την παρουσία μιας αδιαμφισβήτητης ολότητας.

Μια πόρτα αριστερά, με το χαρακτηριστικό καγκελόφραχτο υπέρθυρο. Στο άνοιγμά της διαγράφονται δυο φιγούρες, σχηματοποιημένες σε αντρική και γυναικεία. Λαϊκά τεχνήματα, λαϊκές επιγραφές υποσημαίνονται μάλλον παρά περιγράφονται.[28] Η «κουνημένη» γεωμετρία (ούτε συμμετρία, ούτε χρυσή τομή), η συνομιλία των αντιθέτων, μάλλον επιβεβαιώνουν μια στέρεη αρμονία, που αποδίδεται ζωγραφικά τόσο στην συνεκφορά των σχημάτων, όσο και σε αυτή των χρωμάτων, τα οποία περιορίζονται στα βασικά, αν και σε τόνους υποβαθμισμένους, σαν πατίνα.

Ισορροπώντας ανάμεσα στο μιμητικό και το αφαιρετικό, το σύνολο αποπνέει αίσθηση «χειροτεχνίας», που ανάγεται σε μια προβιομηχανική εποχή, εποχή αμεσότητας δημιουργημάτων που έχουν χαρακτήρα πάνω από όλα χρηστικό, εφαρμοσμένο στη βιοτή των ανθρώπων που τα παράγουν. Αστική νοσταλγία;[29] Σίγουρα πάντως είναι μια μορφή ευφημισμού, αν σκεφτεί κανείς την καθαυτή φύση του εξώφυλλου ως περιτύλιγμα ενός βιομηχανικού προϊόντος, του εμπορικά ανερχόμενου κλάδου της δισκογραφίας.

[26] Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα 1988, σ. 187-188.

[27] Ηρακλής Οικονόμου, «Ζωγραφίζοντας το ελληνικό τραγούδι», *Δίφωνο*, 9/9/09.

[28] «Ο Μόραλης χρησιμοποιεί με πολλή προσοχή και μεγάλη οικονομία αντικείμενα, σχήματα και παραστάσεις από τη λαϊκή τέχνη. Και αυτά που υπάρχουν όμως δεν τα βλέπουμε ποτέ ατόφια, αλλά απεικονίζονται μετά από σκέψη και μελέτη σε προχωρημένη μοντέρνα σύλληψη», Δημήτρης Παπαστάμος, «Ο ζωγράφος Γιάννης Μόραλης. Εξωγενείς παράγοντες και προσωπικές αποφάσεις», στο Βασίλης Φωτόπουλος, *Γιάννης Μόραλης*, Όμιλος εταιρειών Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 1988, σελ. 27.

[29] Είναι χαρακτηριστική η αποστροφή του ίδιου του Μόραλη: «Αλλά σκέψου ότι η γενιά η δική μας, το ένα της πόδι βρίσκεται στον 19ο αιώνα και το άλλο εδώ», Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 79.



Η συνομιλία των αντιθέτων επιβεβαιώνεται και στην λεκτική πληροφορία. Γιατί τα έξι λαϊκά κομμάτια χαρακτηρίζονται «ζωγραφιές»; Από την ακουστική στην οπτική εμπειρία, ρητά δηλώνεται μια συγκεκριμένη αποδόμηση: εδώ βρίσκεται η καρδιά του αβανγκαρντισμού που θα δικαιολογήσει τον ανορθόδοξο γάμο ανάμεσα στο «μπαλέττο για πιάνο» και τα «λαϊκά τραγούδια». Δύσκολο να μην σκεφτεί κανείς τον παραλληλισμό με την *Parade*, το μπαλέτο του 1917 όπου συμπράττουν οι Satie, Cocteau και Picasso.[30] Κι εκεί η μουσική μεταφράζεται σε σουρεαλιστικές εικόνες, με οδηγό έναν ανατρεπτικό πριμιτιβισμό. Αυτός ο ανατρεπτικός πριμιτιβισμός, που φαίνεται να υπαγορεύει και την χατζιδακική ερμηνεία του ρεμπέτικου, εγκαθίσταται ως θεμέλιο και στα εικαστικά συντάγματα του Μόραλη, όχι μόνο στο εξώφυλλο του δίσκου, αλλά στην όλη σκηνογραφία.

β. Στο χορόδραμα

Η κατάργηση των στεγανών ανάμεσα στις τέχνες είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του μοντερνισμού. Από το τέλος της δεκαετίας του ’30, μια γενιά πριν, ήδη οι Στέρης, Παρθένης και Πικιώνης ασχολούνται με το θέατρο, που αυτή την εποχή φαίνεται να ανθίζει. Αυτό συνεχίζεται με τους Διαμαντόπουλο, Νικολάου, Βασιλείου, Εγγονόπουλο, Μαυροΐδη, Βακαλό, Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Τσαρούχη.[31] Ο Μόραλης είναι νεότερος όλων αυτών και οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» είναι η πρώτη του επαφή με το είδος.

[30] Η παράσταση, στο πρόγραμμα της οποίας γράφει και ο Apollinaire, χρησιμοποιώντας μάλιστα για πρώτη φορά τον όρο sur-réaliste, ανέβηκε στο παριζιάνικο Théâtre du Châtelet από τα Ballets russes του Serge de Diaghilev την 18η Μαΐου του 1917, με την πρόθεση να φέρει στην σκηνή την αισθητική των λαϊκών θεαμάτων του δρόμου, που συνόδευαν τις εμποροπανηγύρεις. Βλ. Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1985, σ. 182 κ. εξ. Για το χρονικό της δημιουργίας του έργου μέσα από τις επιστολές του Satie στην ζωγράφο Valentine Gross, βλ. Bruno Giner, *Erik Satie. Parade: chronique épistolaire d’une création*, Berg International, Paris 2013.

[31] Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι», ό.π, σ. 15.

Για το συγκεκριμένο έργο, θα περίμενε κανείς ο Μάνος Χατζιδάκις να επιλέξει τον έμπειρο Τσαρούχη, που άλλωστε είναι μεταξύ των συνιδρυτών του Ελληνικού Χοροδράματος. Ο Ροβήρος Μανθούλης μεταφέρει το εξής σκηνικό, που λαμβάνει χώρα στο πατάρι του Λουμίδη:

> Ο Χατζιδάκις πιάνει και λέει στον Τσαρούχη: «Λέω να μην κάνεις εσύ τα σκηνικά, να τα κάνει ο Μόραλης, για να μην έχουμε ειρωνικά σχόλια». «Τι σχόλια;» ρωτάει ο Τσαρούχης. «Να, ένας εσύ κι ένας ο Γριμάνης, θα είστε δύο γνωστοί ομοφυλόφιλοι στο έργο, να μη δώσουμε αφορμή για ειρωνικά σχόλια...». Ανάβει ο Τσαρούχης και λέει: «Ρε συ! Εσύ τα λες αυτά; Που στη νέα έκδοση του Λαρούς στη λέξη π... θα βάλουνε τη φωτογραφία σου;». Το αποτέλεσμα ήταν, το 1951, να ανεβεί το μπαλέτο με σκηνικά και κοστούμια του Γιάννη Μόραλη![32]

Ό ίδιος ο Χατζιδάκις παραδέχεται ότι όντως, η «φυσική» προτίμηση για μια τέτοια θεματική θα ήταν ο Τσαρούχης, κι εξηγεί:

> Γιατί πρώτα από όλα ό Μόραλης δεν είχε ασχοληθεί ξανά με το Θέατρο και τον Χορό. Ζούσε τα προβλήματά τους μέσα από τις «αποκαλύψεις» του Κουν, που πρωτολειτουργούσε δημόσια εδώ και λίγα χρόνια, και μέσα από τις δικές μου ανήσυχες σκέψεις και κινήσεις. Και ύστερα, δεν είχε να επιδείξει «προβληματισμούς» στο ψυχαναλυτικό ζεϊμπέκικο και στον αλληλοσπαραγμό των παρανόμων μπουζουκιών. Οι συνομιλίες μας μετρήσαν πιο πολύ απ' τη λογική. Κι έγινε το θαύμα. Πήγε πολύ πιο μακριά από το ζητούμενο.[33]

Όπως πολύ συχνά κάνει και με τους ερμηνευτές του, ο Χατζιδάκις αναζητά το άγραφο χαρτί πάνω στο οποίο θα σκιαγραφήσει το «καινό», το μπωντλερικό «απροσδόκητο», που είναι βασικό συστατικό του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται την τέχνη. Και ο Μόραλης δεν θα τον διαψεύσει.

Όπως και στο λοιπό έργο του, έτσι και όταν καταπιάνεται με την σκηνογραφία, αποδεικνύεται μεθοδικός και σχολαστικός, εκπονώντας προπαρασκευαστικά σχέδια και σημειώνοντας σχόλια στο σημειωματάριό του. Στόχος του είναι να εξυπηρετηθεί το πνεύμα του έργου, στο οποίο προσαρμόζει το δικό του εικαστικό αλφαβητάρι. Όσο κι αν αυτό το τελευταίο παραμένει αναγνωρίσιμο, τον τόνο των επιλογών υπαγορεύουν η ίδια η δραματουργία και τα σκηνοθετικά προτάγματα, στα οποία προσπαθεί να ανταποκριθεί με συνέπεια. Ωστόσο, πέρα από τις μορφολογικές και χρωματικές επιλογές, αυτό που τον χαρακτηρίζει σαν σκηνογράφο είναι η «προσκόλλησή του στην ιδέα μιας ιεροτελεστίας, που δίνει έναν θαυμάσιο ρυθμό στα σχέδιά του για την 'επένδυση' ενός έργου και παραπέμπει στην εσωτερική θεατρικότητα της ίδιας της ζωγραφικής του».[34]

Η μύηση του Μόραλη στον κόσμο του έργου είναι και μύηση στην ιδιότυπη καλλιτεχνική μεθοδολογία του Χατζιδάκι, που βάζει την έμπνευση και τον αυθορμητισμό του πριν την οργάνωση, και συχνά προκαλεί προβλήματα με καθυστερήσεις και ασυνέπειες.[35] Ωστόσο, την ώρα της δημιουργίας, ξέρει να παίρνει από τους συνεργάτες του τον καλύτερό τους εαυτό. Στην προκείμενη περίπτωση, η απουσία θεατρικού κειμένου και αυστηρής σκηνοθεσίας επιτρέπει μεγαλύτερες ελευθερίες στον νεαρό ζωγράφο. Αφηγείται ο Μόραλης:

[32] Ροβήρος Μανθούλης, *Ο κόσμος κατ' εμέ. Ο βίος και τα πάθη μου*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2014.

[33] Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, ό.π., σ. 184.

[34] Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι», ό.π, σ. 17-18.

[35] Ο Μόραλης λέει χαρακτηριστικά: «Έβαλα τον Μάνο κατ' αρχήν, να μου πει πώς το φαντάζεται. Άρχισε να μου λέει άλλα αντ' άλλων, κάτι πατάρια, κάτι μυστήρια, τα θυμόμαστε καμιά φορά τώρα και γελάμε», Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 79-80.

> Η Ραλλού Μάνου έμενε στην πλατεία Κάνιγκος σε ένα κτήριο τριώροφο. Στο σπίτι της μέσα είχε το πιάνο, όπου εκεί έπαιζε ο Μάνος και γινόταν οι πρόβες. Πήγαινα από την Κηφισιά και έβλεπα τις πρόβες κάθε μέρα. Θυμάμαι ερχότανε και ο Γκάτσος και ο Οδυσσέας Ελύτης και καθόμασταν σταυροπόδι κάτω ή τσίμα-τσίμα σε μια γωνιά. Εμένα, εντωμεταξύ, άρχισε να με μαγεύει όλη αυτή η μουσική και μάλιστα όπως την ερμήνευε ο Μάνος και σκεφτόμουνα διάφορες λύσεις. Σκέφτηκα την ατμόσφαιρα, μου θύμιζε λιμάνι και βέβαια μου θύμιζε και την πατρίδα μου την Πρέβεζα όπου είχα ζήσει και μου άρεσε πολύ η θάλασσα.[36]

Μέσα σε αυτό το πνεύμα, η εικονογράφηση του ρεμπέτικου συγκροτείται ως αλληγορία ενός απροσπέλαστου ιδεατού:

«Καλούνται ρεμπέτικα τραγούδια τα άσματα των πληγωμένων, απλών, αγνών και αισθαντικών ψυχών της Ελλάδος», λέει ο (Παριζιάνος) Ηλίας Πετρόπουλος[37] στα «Ρεμπέτικα Τραγούδια». Το βασικό τους χαρακτηριστικό είναι, λέει, η «απαράμιλλη μελαγχολία», «η θλίψη αποτελεί την ηχώ» τους. Είναι λοιπόν το μπωντλερικό spleen η πεμπτουσία του ρεμπέτικου; Ο Χατζιδάκις είναι πεπεισμένος γι' αυτό, όπως ρητά το δηλώνει στο ένθετο των «Πέριξ». Στα πρωτότυπα κομμάτια τα οποία διασκευάζει εκεί, εντοπίζει, λέει, «δύο θέματα πρωταρχικά, γνησίως νεοελληνικά. Το θέμα της φυγής και του έρωτα – του από τρεις χιλιάδες χρόνια ανικανοποίητου». Αυτή είναι και η οπτική που υιοθετεί στις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές», όπου ζητά από τον ζωγράφο να εικονογραφήσει την λαϊκή μελαγχολία:

> Ο Μόραλης κατάφερε να συνθέσει ένα μαγικό εξάπτυχο, που περιείχε μέσα του χρωματική και γεωμετρική «ανάλυση» του πρωτοφανέρωτου εκείνο τον καιρό «ρεμπέτικου», επισημαίνοντας, προβάλλοντας, το παραδοσιακό διαχρονικό στοιχείο του και όχι την ηδονιστική ατμόσφαιρα που εξέπεμπε, και απέναντι στην οποία άλλωστε ο ίδιος ο Μόραλης από ιδιοσυγκρασία και αγωγή, ένιωθε ξένος και αμήχανος.[38]

Τι γνωρίζει άραγε όντως ο αστός Μόραλης από το λαϊκό σύμπαν; Στις συνεντεύξεις του λέει ότι τα σχήματα και τα χρώματα που τον εμπνέουν για τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» είναι οι νεανικές του εντυπώσεις από τις μορφές των νέων κοριτσιών και αγοριών στο μεταπολεμικό Παγκράτι,[39] και το παραθαλάσσιο σκηνικό της Πρέβεζας και της Αίγινας, «με χαμηλά σπίτια νεοκλασικά και μαγαζιά δεξιά και αριστερά».[40] Οι γυναικείες κι ανδρικές μορφές αποδίδονται εξιδανικευμένες:

> Για τα κοστούμια σκέφτηκα δυο μορφές, τις οποίες όμως δεν ήθελα να τις κάνω εντελώς ρεαλιστικές, όπως βλέπαμε να χορεύουν εκείνη την εποχή στα κέντρα, αυτά τα θαυμάσια κέντρα κάτω στην Κοκκινιά, αλλά προσπάθησα να φέρω τις παιδικές αναμνήσεις και να απλοποιήσω και να τυποποιήσω τις φιγούρες, να τις εντάξω σε δυο τρίγωνα. Η γυναίκα να είναι ένα τρίγωνο με τη βάση κάτω, και ο άντρας με τη μύτη προς τα κάτω, φαρδύς επάνω. Και σκέφτηκα να τους βάλω περούκες, για να πάρουν μέγεθος και να τονιστεί ο χαρακτήρας. [...] Τέτοιες φιγούρες εκείνη την εποχή συναντούσες ταχτικά, σούρουπο, να κάνουν βόλτα στο Παγκράτι, δυο-δυο φιλενάδες και ο μικρός αδελφός, πρώιμο αντράκι, να τις ακολουθεί ως προστάτης.[41]

[36] Στέλιος Χαραλαμπόπουλος, *Ι. Μόραλης. Η Ζωή και το Έργο του*, Περίπλους – ΕΡΤ - ΕΚΚ – CL Productions, 35:30΄. Η ίδια αφήγηση, ελαφρώς παραλλαγμένη και στην συνέντευξη που δίνει ο ζωγράφος στην Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 79.

[37] Ηλίας Πετρόπουλος, «Λόγος επικήδειος», *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1996 (6η έκδοση), σ. 259.

[38] Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, ό.π., σ. 185.

[39] Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι», ό.π, σ. 14-15.

[40] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης* ό.π., σ. 80.

[41] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης, ό.π.*, σ. 80.

Η εικόνα που αποτυπώνεται εδώ είναι ένας λαϊκός κόσμος φιλτραρισμένος μέσα από την αχλύ των εντυπώσεων ενός εξωτερικού παρατηρητή. Η «πραγματογνωσία» της λαϊκής συνθήκης και το «άμεσο βίωμα»[42] δεν είναι μέρος του σκηνικού. Αυτό βέβαια δεν ισοδυναμεί με ελιτισμό ή αυταρέσκεια. Το έρεισμα του Μόραλη μοιάζει να είναι εδώ, όπως και σε όλο το έργο του, η αναζήτηση αρχετυπικών σχημάτων, που ο μοντερνισμός έχει σμιλέψει μέσα από τη γεωμετρία και την επιπεδότητα των μορφών. «Πάντα αναζητώ το ουσιαστικό. Το περιστασιακό δεν με ενδιαφέρει, ούτε το περιγραφικό. Το περιγραφικό με ενοχλεί»,[43] λέει. Η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα θα τον χαρακτηρίσει «πλατωνιστή», και όντως, θα μπορούσαμε να εννοήσουμε το ύφος του ως ουσιοκρατία σεζανικής επιρροής. Πρόκειται για μια αναζήτηση οντολογικού τύπου, που σαφώς νομιμοποιεί την θέση του εντός μιας μακραίωνης ελληνικής εικαστικής παράδοσης. Πρέπει εξ αυτού να την χαρακτηρίσουμε «ελληνοκεντρική»; Ο Τζιόβας προτείνει την έκφραση «αρχετυπική ροπή» για να περιγραφεί η προσπάθεια για ανασημασιοδότηση και αξιοποίηση της παράδοσης, των ελληνικών πηγών, εντός του διαλόγου με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Θεωρεί ότι στόχος είναι η αναζήτηση του «πολιτισμικού αντίδωρου» για μια ισότιμη συνομιλία με τη Δύση και όχι ένας ελληνοκεντρισμός με την έννοια του εθνικιστικού προτάγματος.[44]

Είναι γεγονός ότι πουθενά στο έργο του ο Μόραλης δεν επενδύει προγραμματικά στην ελληνικότητα ή στην λαϊκότητα, με τον τρόπο που το κάνουν άλλοι καλλιτέχνες. Η αφετηρία του είναι ο οικουμενικός μοντερνισμός, του Πικάσο, του Ντεραίν και προπαντός του Σεζάν. Η αναφορά στο τοπίο της Πρέβεζας ή στους δρόμους του Παγκρατίου είναι τόσο συμπτωματική, όσο και η επίκληση, αλλού, της παλέτας των χρωμάτων στα φτερά της πέρδικας. Οι μορφές του ανακαλούν το ελληνικό βίωμα και όχι το εθνικό πρόσημο και δεν στηρίζονται σε ιδεολογικές κατασκευές.

Αυτό όμως δεν αρκεί για να περιγράψει τη σχέση του Μόραλη με το λαϊκό, για την οποία είναι σκόπιμο να υπογραμμιστούν δυο τουλάχιστον σημεία:

1. Η υιοθέτηση της γλώσσας του διεθνούς μοντερνισμού συνδέεται με μια υποχώρηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Η οικουμενικότητα του κλασικού ενέχει εν τέλει αδήλως την αποσιώπηση των προθέσεων του καλλιτέχνη έναντι του θέματος: η θεωρία του λαϊκού κόσμου είναι για τον Μόραλη ψύχραιμη, απαθής, αποστασιοποιημένη. Στόχος του είναι «η εσωτερική αρμονία του χώρου και μια ξεκάθαρη, σχηματοποιημένη δομή, που θα φανερώσει και θα δικαιώσει κάθε φορά την ποιητική ουσία του θεάματος».[45] Η σχετική αυτή τυποποίηση συνδέεται εξάλλου σημειολογικά με το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο της ανώνυμης, συλλογικής δημιουργίας, με την οποία καταχρηστικώς ταυτίζεται η λαϊκότητα για την ελληνική διανόηση.

2. Η αφοπλιστική αφαίρεση, ο ακαταμάχητος μοντερνισμός των μορφών αλλά και της δραματουργίας στις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» έχουν ως τίμημα μια σειρά από εκπτώσεις ή/και αποκλεισμούς λαϊκών στοιχείων, όπως αυτό της *ενσώματης* διάστασης, της αλγεινής αίσθησης του χρόνου, της άμεσης συνέχειας ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Ας σταθούμε λίγο περισσότερο στο σημείο αυτό:

[42] Το λεξιλόγιο ανάγεται στην κριτική της γενιάς του τριάντα όπως αποτυπώνεται στα κείμενα του Γιάννη Δάλλα (*Πλάγιος λόγος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989 και *Μανόλης Αναγνωστάκης. Ποίηση και ιδεολογία*, Κέδρος, Αθήνα 2007). Βλ. και Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα,* ό.π., σελ. 500 και *passim*.

[43] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης, ό.π.*, σ. 122.

[44] Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, ό.π., σελ. 524-526.

[45] Έφη Ανδρεάδη, «Πρόλογος», στο *Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: Ζωγραφική για το Θέατρο, Κατάλογος της ομώνυμης έκθεσης στο Μέγαρο Μουσικής, 10/11/1998-10/1/1999*, Μέγαρο Μουσικής, Αθήνα 1998, σ. 10.

Το έργο είναι μια ημίωρη σπονδυλωτή ακολουθία από έξι εμμελή «ταμπλό βιβάν», με κεντρικά πρόσωπα μια αρχόντισσα κι ένα παλικάρι που παλινδρομεί ανάμεσα στον έρωτα και τον καημό. Κάθε ταμπλό αναλαμβάνει ζωή και κίνηση ως σπονδυλωτή αφήγηση που συνδέεται νοηματικά με ένα λαϊκό τραγούδι, το οποίο δίνει τον ποιητικό τόνο σε κάθε επιμέρους επεισόδιο: [46] *Συννεφιασμένη Κυριακή*, *Αρχόντισσα*, *Ψιλή βροχούλα έπιασε*, *Η άμαξα μες στη βροχή*, *Μπαξέ–τσιφλίκι*, *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*.

«Θυμάμαι ακόμα ένα θολό, κίτρινο φως που έμπαινε από τον φεγγίτη μιας πόρτας σε μια άδεια σκηνή», λέει ο Κάρολος Κουν.[47] Εικαστικά, η δραματουργία στηρίζεται σε δυο τυποποιημένες μορφές, τον λαϊκό άνδρα και την λαϊκή γυναίκα, με φόντο έξι παραλλαγές του ίδιου σκηνικού μοτίβου όπου κυριαρχούν τα «χαμηλά νεοκλασικά κτήρια δίπλα στη θάλασσα». Όλα είναι ζωγραφισμένα πλακάτα πάνω σε ελαφριά πανό, που εναλλάσσονται με ταχύτητα, ακολουθώντας την διαδοχή των μουσικών κομματιών:[48]

> Όλα είχαν γίνει ζωγραφιστά και από εικόνα σε εικόνα υπήρχαν μικρές παραλλαγές. Στην «Συννεφιασμένη Κυριακή» το σκηνικό ήταν πλήρες, με δεξιά και αριστερά τα μαγαζιά, με πόρτες νεοκλασικές, με ταμπλάδες και με φεγγίτη από πάνω με σιδεριές, και άλλα δυο κομμάτια από πίσω τους. Οι πόρτες ήταν κλειστές. Όταν άρχιζε το δεύτερο, το «Ψιλή βροχούλα έπιασε», βγάζαμε δυο σπετσάτα αριστερά δεξιά από τις δυο πόρτες και οι πόρτες γίνονταν σαν νάταν ανοιχτές. Είχα βάλει μέσα στο σκηνικό δυο μικρά σαν σκαμνιά, το ένα θύμιζε ψαροκασέλα βαμμένη μίνιο και ένα άλλο, τετράγωνο βαμμένο μαύρο, κύβος καθαρός. Στην «Αρχόντισσα» μετακινιόταν μόνο ο μαύρος κύβος στη μέση, διότι αυτή καθόταν. Έτσι παιζόταν η εξέλιξη του σκηνικού με μερικά στοιχεία, μερικές κηλίδες χρωματιστές. Επόμενη αλλαγή με τον αμαξά. Έφερα μέσα το αμάξι με το άλογο, ζωγραφιστό σε πανώ, όπως ήταν των παλιών φωτογράφων, το φέρναν μέσα και το στήναν φανερά. Η πιο δύσκολη αλλαγή ήταν η επόμενη, το «Πάμε τσάρκα στο Μπαξέ Τσιφλίκι». Έριχνα δυο ριντώ και έκρυβα τα πίσω σπίτια και στο γκρι φόντο υπήρχαν στυλιζαρισμένα φύλλα με κίτρινες κηλίδες, σαν πορτοκαλαιώνας. Το κίτρινο ήταν αρκετά οξύ, κάτι μεταξύ πορτοκαλαιώνος και λεμονοδάσους. Έτσι, όταν τελείωνε και ο τελευταίος χορός, ερχόταν το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι», εκεί ακριβώς έριχνα το μαύρο ριντώ μπροστά στους πορτοκαλαιώνες και άναβαν φώτα μέσα από τις πόρτες, όπου επροβάλλοντο οι ντεκουπαριστές σιδεριές στους φεγγίτες. Το σκηνικό δεν τόβλεπες, ήταν μαύρο όλο και έβλεπες τους φεγγίτες δεξιά και αριστερά. Και η Αρχόντισσα, η πρωταγωνίστρια, ενώ σε όλους τους άλλους χορούς φορούσε ένα κόκκινο κινέζικο, βερμιγιόν, με μια χρυσή ζώνη, κολιέ και σκουλαρίκια, στο «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» το φουστάνι της γινόταν κίτρινο με μωβ ζώνη, αν θα μπορούσαμε να την πούμε ζώνη, γιατί ήταν ένα μαλακό ύφασμα που έκανε έναν κύκλο κάτω από την κοιλιά και έπεφτε μπροστά, υπογράμμιζε την κοιλιά και ήταν από τούλι. Σ' αυτό δεν φορούσε καθόλου κοσμήματα.[49]

Τα κτήρια αποδίδονται με κάθετες και οριζόντιες γραμμές, που επιστέφονται από τριγωνικά αετώματα. Η αρμονία των σχημάτων επιπλώνεται με έντονα χρώματα, άσπρο, γαλάζιο, καφέ, κεραμιδί. Όλα εξελίσσονται μέσα σε ποιητική ατμόσφαιρα, ακολουθώντας τους ρυθμούς του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου. Η σκηνική οικονομία είναι εξίσου πριμιτιβιστική, ανακαλώντας την λιτότητα των απλών μέσων του «παλιού

[46] Χαρούλα Χατζηνικολάου, έκδοση για τα Εκπαιδευτικά Προγράμματα του Μουσείου Μπενάκη και για την έκθεση «Ι. Μόραλης. Θέατρο, Μουσική, Ποίηση», που πραγματοποιήθηκε στον Πύργο Μπαζαίου, στη Νάξο, το 2005.

[47] Παράθεμα από δηλώσεις του Μαρτίου 1985, στο Βασίλης Φωτόπουλος, *Γιάννης Μόραλης*, Όμιλος εταιρειών Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 1988, σελ. 533.

[48] Pagona Bournelli, «Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece», *Research in Dance Education*, 9/1, 2008, σ. 55-75.

[49] Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι. Μόραλης, ό.π.*, σ. 80-81.

φωτογράφου», και την αμεσότητα των ανεπιτήδευτων τεχνασμάτων του. Η ευρηματικότητα του σκηνογράφου είναι διακριτική, αλλά αποτελεσματική, οδηγώντας σε ενιαίο όλον την αυθαίρετη σπονδυλωτή συνάρθρωση των λαϊκών τραγουδιών.

Η σχηματοποίηση του περιβάλλοντος χώρου αντανακλάται και στην σχηματοποίηση των ανθρώπινων μορφών. Οι άντρες έχουν σάρκα στο χρώμα του κεραμιδιού και αυστηρό ασπρόμαυρο ντύσιμο, ενώ οι γυναίκες άσπρο πρόσωπο, απλά κοσμήματα και χρωματιστά ρούχα. Ο Γιάννης Μόραλης εξηγεί: «Πάντα μου άρεσε να είναι άσπρο το κεφάλι όταν ζωγραφίζω γυναίκες. Θα μου πεις, και στην αρχαιότητα άσπρες κάναν τις γυναίκες, κεραμιδί τους άντρες».[50] Τα ρούχα είναι σχηματοποιημένα, όπως και τα χτενίσματα.

> Ο Μόραλης, εικαστικά, πρώτος κωδικοποίησε την έννοια του λαϊκού ανδρός και της λαϊκής γυναίκας, με το ημικύκλιο των μαλλιών να περιβάλλει σαν μισοφέγγαρο το κεφάλι των γυναικών και με την εγωπαθή ανάταση των μαλλιών του ανδρός, σ' ένα παραλληλόγραμμο διευρυμένο προς τα πάνω. Δυο σχήματα γεωμετρικά που μπόρεσαν να περικλείσουν μέσα τους τις έννοιες άνδρας ∨ και γυναίκα ∩ στη λαϊκή και περιθωριακή τους προέλευση. Δεν θα σταθώ βέβαια στην εξαίσια τοποθέτηση των γιλέκων στο σώμα του ανδρός, ούτε στην ανοιχτή προς τα κάτω, σχεδόν τριγωνική μονόχρωμη φούστα της γυναίκας, ή στην απόλυτα αυστηρή ζωγραφική σκηνογραφία του.[51]

Με άλλα λόγια, σύμφωνα με την ανάλυση αυτή του Χατζιδάκι, για τον Μόραλη οι φιγούρες των αγοριών και των κοριτσιών που ζουν τα πάθη τους στις λαϊκές γειτονιές αποδίδονται από ένα είδος ιδεογραμμάτων. Η ένταση και η δύναμη αυτών των εικαστικών χαρακτήρων είναι οικουμενική, ευθέως ανάλογη του κλασικού μοντερνισμού που τις χαρακτηρίζει. Είναι οι εξιδανικευμένες μορφές, για τις οποίες επαινεί ανεπιφύλακτα τον ζωγράφο ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας:

> Μορφαί προικισμέναι με ερασμιότητα, με χάριν, με τρυφερότητα, πλασμέναι από τας Μούσας και τας Ώρας με ρόδα και φίλτρα, και θυμίζουν τας περιφήμους οδηγίας του Ανακρέοντος εις ζωγράφον που πρόκειται να ιστορήσει την φίλην του. Νεανικά πλάσματα που δεν έχουν ακόμα αποβάλει το πρώτον κοριτσίστικο χνούδι. Ρεμβώδη και σκεπτικά αναπολούν με περιπάθειαν τον κόσμον των πρώτων ασαφών των συγκινήσεων. Ομοιάζουν να συνδιαλέγονται, αλλά είναι μόναι με τα σκιρτήματα των πόθων των και την ανησυχίαν της καρδίας των. Η μελαγχολία των κάποτε φτάνει μέχρι θανάτου.[52]

Αισθητικά, το αποτέλεσμα είναι ακαταμάχητο. Αλλά ποια σχέση έχει ο υπαρκτός κόσμος του ρεμπέτικου με την ερασμιότητα, τη χάρι, την τρυφερότητα και τον ρεμβασμό, την λαϊκή Αρκαδία εν τέλει που με σοφία οικοδομεί ο κλασικός νεοελληνικός μοντερνισμός; Η πραγματικότητα που τραγουδούν οι λαϊκοί συνθέτες είναι πολύ πιο τραχιά, ως λόγος και ως εικόνα, θεμελιωδώς αλλότρια του κλασικιστικού οραματισμού του χοροδράματος σε όλα τα επίπεδα, και όχι μόνο στον ηδονισμό της, όπως ισχυρίζεται ο Χατζιδάκις. Βαθιά ριζωμένη, όχι στον ήρεμο στοχασμό περί της ανθρώπινης υπάρξεως, αλλά στην σωματικο-υλική βίωση αισθημάτων και παθών που είναι τρικυμιώδη, υπερθετικά, και που παραβιάζουν διαρκώς το μέτρο και την τάξη, είναι εκ φύσεως εξπρεσιονιστική. Το γκροτέσκο άλλωστε δεν είναι η πεμπτουσία της λαϊκότητας, όπως την περιέγραψε ο Bakhtin, υπογραμμίζοντας την εγγενή της δύναμη

[50] Παρή Σπίνου, «Η γυναίκα στον Μόραλη», *Ελευθεροτυπία* 25/12/09. Βλ. και Φανή-Μαρία Τσιγκάκου, *Ι.* Μόραλης*, ό.π.*, σ. 80.

[51] Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, ό.π., σ. 184-185.

[52] Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Γιάννης Μόραλης (Εισήγηση για την απονομή του Αριστείου των Καλών Τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών στον ζωγράφο κ. Γιάννη Μόραλη) », *Νέα Εστία* 1245, 15 Μαΐου 1979, σ. 716.

να αμφισβητεί την όποια «επίσημη αλήθεια», τη δεδομένη κοινωνική οργάνωση και καθημερινότητα;[53]

Η κοινωνική περιθωριοποίηση του ρεμπέτικου, που ο Χατζιδάκις στηλιτεύει με νεανική ορμή λίγα χρόνια πριν, συνδέεται ακριβώς με αυτή την «εξπρεσιονιστική» διάσταση, που τώρα ο ίδιος ως δημιουργός αποσιωπά. Αντ' αυτής προτιμά να προτάξει ένα αρχετυπικό ιδεώδες, που ως τέτοιο ντύνεται σχήμα άχρονο και οικουμενικό. Το ομολογεί άλλωστε και στο σημείωμα που συνοδεύει τον «μεγάλο Ερωτικό»: «Με τα τραγούδια αυτά (σσ. τα οποία στην επόμενη παράγραφο χαρακτηρίζει «λαϊκά») αποτείνομαι στην πιο κρυφή ευαισθησία των νέων ανθρώπων κάθε ηλικίας κι όχι στους εφήμερους κι ανεξέλεγκτους ερεθισμούς τους». Η αυθαιρεσία, η αταξία και η συναισθηματική εκτροπή των λαϊκών μορφών ψυχαγωγίας δεν έχουν θέση στην αισθητική του.

Η ίδια *αισθητικοποίηση*, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Τζιόβα, χαρακτηρίζει και το χορευτικό δρώμενο, καθώς αφηγείται τα πάθη των λαϊκών ανθρώπων, την βαθιά θλίψη τους αλλά και τη λάμψη των γλεντιών τους μέσα από μια «ολιστική» τελετουργία, μια μετα-επιτέλεση όπου τον τόνο δίνει μια θεώρηση ιδεαλιστική, σχεδόν υπερβατική. Εικόνα, μουσική και κίνηση συνεργούν για να αναπαραστήσουν ομόφωνα την λαϊκή επιτέλεση μέσα από τα αισθητικά ιδεώδη μιας αστικής διανόησης για την οποία το υπαρκτό λαϊκό πεδίο φαίνεται να παραμένει τόπος εξωτερικός, ή μάλλον εξωτικός. Και, όπως κάθε εξωτική κουλτούρα, έτσι και η λαϊκή κουλτούρα υπόκειται στους νόμους μιας άρρητης ταξινόμησης του κόσμου, της οποία θεμελιώδες χαρακτηριστικό είναι ένας εθνοκεντρισμός, που συνοδεύεται από σοβαρές οικονομικές και πολιτικές επιπτώσεις.[54]

Οι απόψεις εδώ διχάζονται. Η Έφη Ανδρεάδη βλέπει στην συνδρομή του Μόραλη ευθεία κατάδυση στις «λαϊκές ρίζες», που «μοιάζουν να γεννιούνται και να αναπνέουν αβίαστα μέσα στον φτιαχτό, αλλά πειστικό κόσμο τους», και που «δεν γίνονται ποτέ φολκλορικές, 'εξωτικές', ή εξεζητημένες».[55] Υπάρχει και ο αντίλογος, όπως θα τον δανειζόμασταν από την κριτική που κάνει ο Ρένος Αποστολίδης στον Βενέζη: το μπαλέτο των «Έξι ζωγραφιών» δεν είναι παρά μια έκθεση από «couleurs locales», με αποδέκτες τους Ευρωπαίους, ή την εγχώρια αστική τάξη.[56] Είναι σκόπιμο να σταθεί κανείς ανάμεσα στις δυο τοποθετήσεις και να προσπαθήσει να προσεγγίσει την λαϊκή αισθητική με όρους πραγματολογικούς, και όχι ως μια κάποια συνεκδοχή συμβόλων.

Ο λαϊκός εξπρεσιονισμός, εγγενής και αδιαμεσολάβητα έν-τεχνος, μπορεί να αγγίζει ακόμα και το γκροτέσκο, δίχως να υποθηκεύει τις θεμελιώδεις αξίες του. Η άρνησή του, ή έστω η «τιθάσευσή»[57] του στις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές», τους προσδίδει εν τέλει μια αισθητική, η οποία είναι ακριβώς αυτή που περιγράφει ο Ελύτης όταν επαινεί τον Μόραλη: κλασικός μοντερνισμός, στιβαρός κι επιβλητικός, ακόμα κι όταν πραγματεύεται τα απλά και τα καθημερινά. Αυτή η «μνημείωση» του λαϊκού είναι όμως στατική, το καθιστά «ον», όχι «γίγνεσθαι», ακρωτηριάζει την βασική διάσταση της

[53] M. Bakhtin, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σελ. 42 και passim.

[54] Για το ζήτημα αυτό, το βιβλίο αναφοράς είναι βέβαια ο *Οριενταλισμός* του Edouard Saïd (στα ελληνικά από τις εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1978). Βλ. επίσης Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe* 148, 2008, σ. 7-30.

[55] Έφη Ανδρεάδη, «Τρεις ζωγράφοι», ό.π, σ. 17-18.

[56] Ρένος Αποστολίδης, «Κριτική του Μεσοπολέμου», *Νέα Ελληνικά*, Αθήνα 1970, σ. 155.

[57] Δανείζομαι την λέξη και το νόημα από τον Γιώργο Κοκκώνη, «Τιθασεύοντας την ετερότητα. Ο Louis Albert Bourgault-Ducoudray και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι», στο Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις / Λαϊκές πραγματώσεις, Fagotto books, Αθήνα 2017, σ. 13-47.

«ανολοκλήρωσης»[58] που το χαρακτηρίζει. Το καθηλώνει σε κάποιο άχρονο παρελθόν, ενώ το παρόν του δραπετεύει.

Στην πραγματική ζωή το λαϊκό είναι πολυσχιδές και ρευστό, δεν είναι οντότητα απλή και ακίνητη, σαν τα ταμπλό βιβάν του ελληνικού χοροδράματος. Άλλωστε ένα ταμπλό βιβάν είναι υποχρεωτικά «οικονομημένο», ενώ το πραγματικό λαϊκό «βιβάν» είναι εκ φύσεως ανοικονόμητο. Καθώς ο Μόραλης, και όλη η γενιά του, ενεργοποιεί τα «ελληνικά» αρχέτυπα του μοντερνισμού, γυρνά την πλάτη σε πλείστα όσα χαρακτηριστικά της λαϊκότητας, που αξιολογούνται άλλωστε και ρητώς ως κακόγουστα και αμετροεπή.[59] Και γενικά, επιδιώκεται εδώ μια «συναίνεση» έναντι του λαϊκού, που δρομολογεί μεν τις προϋποθέσεις της αποδοχής του, αλλά υπό όρους.

Αν δούμε το θέμα από την πλευρά του λαϊκού κόσμου (και όσων συντάσσονται με αυτόν, εκ φύσεως ή εκ θέσεως, ειλικρινώς ή από σκοπιμότητα), πρόκειται για μια «αστική σύμβαση», που γυρνά την πλάτη στο ειδικό, το τοπικό, το μερικό, την ποικιλία και τη διαφοροποίηση, και κατασκευάζει ένα φαντασιακό[60] λαϊκό, το οποίο βέβαια ανοίγει το δρόμο σε άλλα διακείμενα, όπως θα έλεγε ο Παπανικολάου.

Αν δούμε το θέμα από την πλευρά των καλλιτεχνών σαν τον Χατζιδάκι, πρόκειται για την δυναμική ενός αβανγκαρντισμού που ταυτίζεται με την «αντιδραστική αντισυμβατικότητα», η οποία αντιπαραθέτει στον αστικό συντηρητισμό όχι απλώς την αποδοχή, αλλά την μνημείωση του λαϊκού, που ανάγεται έτσι σε «υπερ-λαϊκό» –όχι λιγότερο φαντασιακό.

Και στις δυο περιπτώσεις επομένως, αυτό που δίνει τον τόνο είναι το φαντασιακό. Αυτό το αυθαίρετο νόημα που αποδίδεται στο λαϊκό γεννά διακείμενα που παράγουν υψηλής ποιότητας καλλιτεχνικό λόγο, ανατροφοδοτώντας τον νεοελληνικό πολιτισμό. Το γεγονός ότι η πραγματολογία του λαϊκού διαφεύγει δεν έχει καμιά ποιοτική επίπτωση στο τελικό αποτέλεσμα. Αν σχολιάζεται η απουσία της, είναι ως προς το αίτημα μιας ελληνικής δημιουργίας που στηρίζεται ευρύτερα στην κοινή ιστορική εμπειρία, ώστε να είναι σε θέση να συνέχει διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, ιδεολογίες και στρατηγικές, με διάρκεια και συνέχεια. Αυτό που ο Μουζέλης περιγράφει ως ελληνικό «φορμαλισμό», που τείνει να πριμοδοτήσει τις αφηρημένες ρητορικές έναντι της πραγματολογίας, [61] αναστέλλει μια εθνική ενσυνειδησία, που θα θεμελιωνόταν πάνω στην ουσιαστική προσπέλαση του λαϊκού, αντί να εμμένει στην μυθοποίησή του –η περίπτωση του Θεόφιλου είναι παραδειγματική στο επίπεδο αυτό.

Φυσικά, ο προσανατολισμός αυτός σε τίποτε δεν μειώνει το μέγεθος και την αξία καλλιτεχνών σαν τον Μόραλη, που προσέδωσαν στην νεοελληνική κουλτούρα νέα μάτια για να δει τον εαυτό της στον καθρέφτη του κόσμου.

[58] Πρόκειται για την «αμφίθυμη, εσωτερικά αντιφατική διαδικασία της ζωής» που προκρίνει στις αναπαραστάσεις της η λαϊκή κουλτούρα, βλ. M. Bakhtin, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του,* ο.π., σελ. 32 και passim.

[59] Ο ίδιος ο Χατζιδάκις γράφει, λίγα χρόνια αργότερα στο ένθετο των «Πέριξ» για το μπουζούκι: «Έτσι καθώς κατάντησε, καλοντυμένο, πονηρό, σαν λαϊκός αγαπητικός, δεν είναι σε θέση πια να εκφράσει τα μύρια όσα ακριβά μας κληρονόμησαν οι άγνωστοι και ανώνυμοι δάσκαλοι των σεμνών καιρών».

[60] Εννοούμε εδώ την νοηματοδότηση του λαϊκού που είναι «αυθαίρετη» (και όχι «φανταστική» με την έννοια του «αναληθούς»), καθώς αφορά πρωτίστως όχι τις εγγενείς σε αυτό αξίες, αλλά αυτές που προβάλλει πάνω στο λαϊκό αυτός που το νοηματοδοτεί. Βλ. τον Πρόλογο του Κορνήλιου Καστοριάδη στην Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας (στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 2008, σ. 14): «Το φαντασιακό [...] δεν είναι εικόνα τινός. Είναι δημιουργία ακατάπαυστη και ουσιαστικά ακαθόριστη (δημιουργία κοινωνικο-ιστορική και ψυχική) μορφών/εικόνων, βάσει των οποίων και μόνο μπορεί να τεθεί θέμα τινός. Ό,τι αποκαλούμε "πραγματικότητα" και "ορθολογικότητα" αποτελούν έργο του».

[61] Αναφορά από τον Vangelis Calotychos, *Modern Greece, A cultural poetics*, Berg 2003, σ. 3-4.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα

Πολίνα Ταμπακάκη

Αντικείμενο του κειμένου αυτού είναι ο Μάνος Χατζιδάκις και η έννοια του λαϊκού σε σχέση με τον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό μοντερνισμό, με έμφαση στην περίοδο 1946-1951.[1] Φυσικά μια τέτοια διερεύνηση δεν μπορεί να γίνει χωρίς να θιγεί η σχέση του ελληνικού λογοτεχνικού μοντερνισμού με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό· κεντρικό θέμα θα είναι έτσι και εδώ η λεγόμενη λογοτεχνική «Γενιά του Τριάντα».[2] Θα εξεταστούν κάποιες ανεξερεύνητες πτυχές της καλλιτεχνικής και πνευματικής κίνησης της εποχής και θα τεθούν ζητήματα προς περαιτέρω διερεύνηση: οι προσπάθειες εκλαΐκευσης της λεγόμενης «υψηλής» τέχνης παράλληλα με την αισθητικοποίηση ή εντεχνοποίηση του «λαϊκού»· η σχέση των λογοτεχνών (κυρίως ποιητών) με τη λαϊκή ζωγραφική, και συγκεκριμένα με τον Θεόφιλο, σε σχέση με ζητήματα ποιητικής και πολιτικής· και τέλος, η σχέση του Χατζιδάκι με τον Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα. Σημείο αναφοράς σχετικά με το τελευταίο θέμα θα είναι ασφαλώς η παράσταση του *Ματωμένου γάμου* στο Θέατρο Τέχνης την άνοιξη του 1948. Αλλά η σχέση του Χατζιδάκι με τον Λόρκα θα τοποθετηθεί μέσα σε ένα πολύ ευρύτερο πλαίσιο επιρροών και διαλόγων, μέσα από το οποίο γεννήθηκε η πρώτη επίσημη παρουσίαση του Ελληνικού Χοροδράματος, τον Ιανουάριο του 1951, με τις ηχητικά ρεμπέτικες *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, και το οποίο άφησε τα σημάδια του και στη μεταγενέστερη πορεία του Χατζιδάκι.

Η αποσπασματική μορφή της ομιλίας του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο, όπως δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* την άνοιξη του 1949 και ξανά πολλά χρόνια αργότερα στο βιβλίο του ίδιου του Χατζιδάκι *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, καθώς και η σχέση της με ολόκληρη την ομιλία όπως βρέθηκε στο αρχείο του Φοίβου Ανωγειανάκη και της Έλλης Νικολαΐδου, θα έχουν κεντρική θέση σε αυτή τη διερεύνηση.

Η «εκλαΐκευση» της λογοτεχνίας, 1946-1951, και ο Χατζιδάκις

Το πρώτο ζήτημα που προκύπτει στη μελέτη προσπαθειών «εκλαΐκευσης» της

[1] Για την έννοια του «ευρωπαϊκού μοντερνισμού» και τις συζητήσεις γύρω από αυτήν, βλ. ενδεικτικά

[2] Για διαφορετικές προσεγγίσεις, βλ. π.χ. Πάνος Βλαγκόπουλος (2009), «Μάνος Χατζιδάκις. Η γοητεία του λαϊκού και η αισθητική απόσταση», *Ελευθεροτυπία – Λέσχη αθανάτων*, σελ. 36-57· Panagiotis A. Kanellopoulos (υπό έκδοση), «An "Impossible" Topos: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis' Modernism», στο Dafni Tragaki (υπό έκδοση), *Made in Greece: Studies in Popular Music*, Routledge· Dimitris Papanikolaou (2007), *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, London: Legenda· Πολίνα Ταμπακάκη (2014), «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30. Η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014). Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε΄ ευρωπαϊκού συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2015, τόμ. 5, σελ. 533-51: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/tambakaki_polina.pdf.· Δημήτρης Τζιόβας (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις.

λογοτεχνίας, ή αλλιώς στόχευσης στο λεγόμενο ευρύ κοινό, είναι η έλλειψη συστηματικών μελετών πάνω στο θέμα (και όχι μόνο σε επίπεδο ελληνικής βιβλιογραφίας).[3] Εδώ θα παραθέσω μόνο μερικά στιγμιότυπα.

16 Φεβρουαρίου 1945: βρισκόμαστε στις πρώτες εβδομάδες της (πρώτης) βραχύβιας κυβέρνησης του Νικολάου Πλαστήρα, τέσσερεις μέρες μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας (12 Φεβρουαρίου), που σφράγισε την ανακωχή ανάμεσα στους «αδερφοφάδες» ύστερα από τις αιματηρές 33 μέρες των Δεκεμβριανών.[4] Ο Γιώργος Θεοτοκάς αναλαμβάνει Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, πλαισιωμένος από ανθρώπους όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Γιώργος Κατσίμπαλης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός.[5] Τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς (1945), ξεκινά στο Εθνικό Θέατρο η διοργάνωση «Λογοτεχνικών Απογευματινών» με παρουσιάσεις ποιητών «κλασικών» («των θησαυρών της λογοτεχνίας μας») και όχι νεότερων/νεοτερικών, όπως οι ίδιοι οι ποιητές της Γενιάς του Τριάντα. Ο Θεοτοκάς εκθέτει το όραμά του ως εξής:[6]

> Ο σκοπός που επιδιώκουν οι Λογοτεχνικές Απογευματινές είναι ευκολονόητος. Θέλουμε να βοηθήσουμε να γίνουν οι θησαυροί της λογοτεχνίας μας κτήμα των πλατύτερων λαϊκών στρωμάτων.

Για την επίτευξη αυτού του σκοπού, τις παρουσιάσεις/απαγγελίες των ποιητικών κειμένων προλογίζει ένας εισηγητής:

> Ένας εισηγητής […] θα εξηγεί με λίγα λόγια τα κείμενα που πρόκειται να παρουσιαστούν […] και θα τονίζει τι πρέπει να προσεχτεί περισσότερο.

Οι προσπάθειες του Θεοτοκά εντάσσονται στο ευρύτερο πολιτιστικό-πολιτικό όραμα του για μια μεγάλη «λαϊκή» τέχνη. Ήδη στα μέσα Ιανουαρίου του 1945 είχε γράψει:

> η Ευρώπη βαδίζει, μέσα από πολέμους και καταστροφές, προς νέες κοινωνικές συνθέσεις, προς πολιτεύματα που θα εξυπηρετούν την ολοένα μεγαλύτερη πνευματική και υλική εξύψωση των λαϊκών μαζών. […] Προς ένα ανάλογο ιδανικό μεγάλης «λαϊκής» τέχνης είναι πάρα πολύ πιθανό να στραφεί η αυριανή κοινωνία […].[7]

Την ίδια ακριβώς εποχή ποιητές όπως ο Οδυσσέας Ελύτης παίζουν καθοριστικό ρόλο και στο ραδιόφωνο, εγκαινιάζοντας και εκεί «ποιητικές βραδυές».

[3] Ευχαριστώ τη Φιόνα Αντωνελάκη που μου επέτρεψε να χρησιμοποιήσω στοιχεία από την έρευνά της πάνω στις παρουσιάσεις ποίησης την εποχή εκείνη στο ραδιόφωνο και στο θέατρο. Η εργασία της «Ποίηση στο ραδιόφωνο, 1945-1960. Πολιτιστική πολιτική και οι ποιητές της "γενιάς του τριάντα"» (βραβείο «Παναγιώτη Μουλλά 2016») θα δημοσιευτεί σύντομα από το ΜΙΕΤ.

[4] Ο Καζαντζάκης έγραψε το μυθιστόρημα *Οι αδερφοφάδες* το 1949 (κυκλοφόρησε μετά θάνατον το 1963). Η υποψηφιότητα του Καζαντζάκη για το βραβείο Νόμπελ (από το 1946, την κοινή υποψηφιότητά του μαζί με τον Σικελιανό, μέχρι τον θάνατό του, το 1957) πολεμήθηκε με αβυσσαλέο τρόπο και με πολιτικά κριτήρια. Σε κρίσιμες στιγμές καθοριστικό ρόλο έπαιξε ο ακαδημαϊκός Σπύρος Μελάς, το όνομα του οποίου θα το συναντήσουμε συχνά στο παρόν κείμενο. Το έργο *33 μέρες* του Νικηφόρου Βρεττάκου κυκλοφόρησε το 1945.

[5] Βλ. Κατερίνα Μουστακάτου (2009), «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά: οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, *Παράβασις: επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9/1, σελ. 281-92: http://www.grissh.gr/issue/52a82e12d36a36cba2000d25.

[6] «Η λογοτεχνία προς το λαό», *Καθημερινά Νέα* 11/11/1945. Σε όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται στο παρόν κείμενο ακολουθείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου. Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς (1946), «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451 (15 Απριλίου), σελ. 460-73.

[7] «Το πνεύμα, ο πόλεμος και το μέλλον», *Καθημερινά Νέα* 16/1/1945 (Γιώργος Θεοτοκάς (1996), *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1949*, τόμ. 1, Αθήνα: Εστία, σελ. 417-19).

Αλλά τόσο το κρατικό ραδιόφωνο όσο και το κρατικό Εθνικό Θέατρο ακολουθούν τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής. Στις εκλογές της 31ης Μαρτίου 1946 (στις οποίες απείχαν το ΚΚΕ και άλλα κόμματα της αριστεράς) νικητής αναδεικνύεται ο συνασπισμός Ηνωμένη Παράταξις Εθνικοφρόνων, και τον Απρίλιο σχηματίζεται η κυβέρνηση Κωνσταντίνου Τσαλδάρη του Λαϊκού Κόμματος. Εκτός από την έναρξη της εμφύλιας διαμάχης των χρόνων 1946-1949, οι εκλογές αυτές συνδέονται με την απομάκρυνση (άλλοτε απότομη, άλλοτε σταδιακή) των υπεύθυνων τόσο στο Εθνικό Θέατρο όσο και στο ραδιόφωνο και τη διακοπή των «εκλαϊκευτικών»/«επιμορφωτικών» προγραμμάτων τους. Η κατηγορία που τους αποδίδεται είναι αυτή της «εαμοποίησης». Γράφει ο Σεφέρης στο ημερολόγιό του:

> Τρίτη, 30 Απρίλη [1946]
>
> Χτες τελευταία συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου, στο οποίο συμμετέχω. […] Το πρωί τίτλοι στο Ελληνικόν Αίμα: «Το Εθνικόν Θέατρον αποδίδεται εις την Ελλάδα. Τίθεται οριστικόν τέρμα εις τον εσμόν του ΕΑΜ-ΚΚΕ»![8]

Στο Εθνικό Θέατρο επανέρχεται, ως διευθυντής τώρα, ο Δημήτρης Ροντήρης, ένας σκηνοθέτης με ισχυρότατο αλλά διαφορετικό όραμα, ο οποίος σημάδεψε με τον δικό του τρόπο την πορεία της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα. Οι «Λογοτεχνικές Απογευματινές» σταματούν. Οι παρουσιάσεις ποίησης συνδέονται τώρα με λογοτεχνικές/θεατρικές δράσεις εκτός Εθνικού Θεάτρου, στις οποίες περιλαμβάνεται και η νεότερη/νεοτερική ποίηση.

Έτσι ερχόμαστε στο Θέατρο Αλίκης, εκεί ακριβώς όπου ο Χατζιδάκις θα δώσει, στις 31 Ιανουαρίου του 1949, την περίφημη ομιλία του για το ρεμπέτικο. Αξίζει να σταθούμε λίγο στη δομή της συνολικής εκδήλωσης, όπως την παρακολουθούμε στο κείμενο της ομιλίας του Χατζιδάκι που βρέθηκε στην πλήρη μορφή του στο αρχείο του Ανωγειανάκη και της Νικολαΐδου από τον Θάνο Φωσκαρίνη. Ο Χατζιδάκις αρχικά αναλύει εκτενώς αυτό που πιστεύει ότι συνιστά «την αξία του μέχρι σήμερα περιφερόμενου λαϊκού σκοπού της πόλης», πριν παρουσιάσει «δυο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής: τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της», οι οποίοι θα παίξουν «πέντε χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια».[9] Ο Χατζιδάκις κάνει μια μικρή εισαγωγή πριν από κάθε τραγούδι, εκτός από το τελευταίο, το «Άνοιξε - άνοιξε» του Παπαϊωάννου, όπου γίνεται πιο αναλυτικός. Τέλος, κλείνει με ένα γενικό σχόλιο. Η εκδήλωση είχε επομένως μια διμερή, κατά βάση, δομή, με τον Χατζιδάκι να παίζει τον ρόλο του «εισηγητή» στα τραγούδια των Βαμβακάρη-Μπέλλου: η ομιλία του έκανε δηλ. κάτι αντίστοιχο με αυτό που έκανε ο «εισηγητής» στις Λογοτεχνικές Απογευματινές πριν την απαγγελία των ποιημάτων.[10]

[8] Γιώργος Σεφέρης (1977), *Μέρες ε΄, 1 Γενάρη 1945-19 Απρίλη 1951*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 32-3.

[9] Λάμπρος Λιάβας (2009), *Το ελληνικό τραγούδι. Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδας και ΕΛΙΑ, σελ. 259 (επίσης στην επίσημη ιστοσελίδα για τον Μάνο Χατζιδάκι: http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm). Στα σχόλια του συντάκτη του άρθρου στην *Ελληνική Δημιουργία*, όπου δημοσιεύτηκε η ομιλία, γίνεται αναφορά και στον «Καπετάν Ανδρέα Ζέπο» του Παπαϊωάννου (βλ. παρακάτω υποσημ. 12): ήταν μήπως μία προσθήκη του συντάκτη του άρθρου (ο οποίος αναφέρεται στο ίδιο τραγούδι και στα εισαγωγικά του σχόλια, πριν την παράθεση των αποσπασμάτων του Χατζιδάκι) ή μήπως τελικά και το τραγούδι αυτό παίχτηκε εκείνη τη βραδιά (βλ. επίσης το σκίτσο του Αργυράκη, παρακάτω); Σε αυτή την περίπτωση θα είχαμε *έξι* τραγούδια (η διασκευή του «Ζέπου» από τον Χατζιδάκι συμπεριλήφθηκε στο δίσκο του *Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη*).

[10] Ο Χατζιδάκις θα παίζει το ρόλο του «εισηγητή» και στο τέλος της ίδιας χρονιάς, στις 27 Νοεμβρίου 1949, στον διαγωνισμό ρεμπέτικου τραγουδιού που διοργάνωσε ο στιχουργός Κώστας Κοφινιώτης στο θέατρο «Κεντρικόν» (Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, 443), όπου βραβεύτηκε ο Τσιτσάνης και η

Αυτή είναι η εικόνα της εκδήλωσης που σχηματίζουμε και από την αποσπασματική πρώτη παρουσίασή της στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* την άνοιξη του 1949 από έναν συντάκτη που υπογράφει ως «Β.»:

> Αυτά, ανάμεσα στ' άλλα, υποστήριξε ο κ. Χατζηδάκης στο πυκνό ακροατήριό του, που φρόντισε να του δώση κι' έμπρακτη απόδειξη, προσφέροντάς του και δείγματα γοητείας του γυαλένιου ήχου του μπουζουκιο με εκτελέσεις ύστερα από ανάλυση κάθε τραγουδιού, από το συγκρότημα του Μάρκου Βαμβακάρη και της Σωτηρίας Μπέλλου που, καθώς μας πληροφόρησεν ο ομιλητής, «*κάθε βράδυ στην ταβέρνα του Παναγάκη κοντά στον Άη Παντελεήμονα*, λειτουργούν *πάνω στην τέχνη τους*». [Οι αραιώσεις και τα πλάγια γράμματα στο πρωτότυπο]

Στην δημοσίευση της ομιλίας στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι*, που δεν περιείχε τα σχόλια του συντάκτη (βλ. παρακάτω), ο Χατζιδάκις δεν αναφέρθηκε στους λαϊκούς μουσικούς που πήραν μέρος στην εκδήλωση.[11] Στον αφιερωματικό όμως τόμο για τον Κάρολο Κουν που εκδόθηκε το 2010, βρίσκει κανείς και μία επιπλέον πληροφορία: πως η βραδιά έκλεινε με διασκευές πέντε ρεμπέτικων τραγουδιών (ίσως των ίδιων τραγουδιών που έπαιξαν ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου;) για πιάνο και βιολοντσέλο: «"Το Α΄ τετράδιο" (διασκευή πέντε ρεμπέτικων τραγουδιών από τον Μ. Χατζιδάκι), με τον Μ. Χατζιδάκι στο πιάνο και τον Ι. Χρονόπουλο στο βιολοντσέλλο».[12] Αν και φαίνεται σχεδόν βέβαιο ότι το τρίτο αυτό σκέλος της εκδήλωσης δεν πραγματοποιήθηκε (είναι λογικό να υποθέσουμε πως σε αυτή την περίπτωση θα γραφόταν κάτι στον τύπο και σίγουρα στην ίδια την *Ελληνική Δημιουργία*),[13] το ερώτημα αν αυτός ήταν ο αρχικός σχεδιασμός αξίζει να μας απασχολήσει: γιατί σε αυτή την τριμερή δομή της εκδήλωσης (1. ομιλία-εισήγηση Χατζιδάκι, 2. παρουσίαση τραγουδιών από Βαμβακάρη-Μπέλλου, 3. παρουσίαση διασκευών του Χατζιδάκι) θα είχαμε ένα παράδειγμα προώθησης της εντεχνοποίησης του λαϊκού στο λόγο και την πράξη, με το «αυθεντικά» ή «γνήσια» λαϊκό του Βαμβακάρη και της Μπέλλου να εμφανίζεται «εγκιβωτισμένο» ανάμεσα στην ομιλία-εισήγηση και την παρουσίαση των διασκευών.

Σε κάθε περίπτωση η εκδήλωση εντασσόταν μέσα στο πλαίσιο των εκλαϊκευτικών ομιλιών/εκπαιδευτικών διαλέξεων που διοργάνωνε εκείνη την περίοδο το Θέατρο Τέχνης στο Θέατρο Αλίκης (γνωστό, από το 1951, ως Θέατρο Μουσούρη), όλες με έντονα ευρωπαϊκό και παγκόσμιο προσανατολισμό, όπως π.χ. η ομιλία του ίδιου του Κώστα Μουσούρη, με τίτλο: «Αμερική 1948: το θέατρο, οι άνθρωποι, η ζωή της».[14] Αυτός είναι εξάλλου ο λόγος που βρίσκουμε λεπτομέρειες για την ομιλία για το ρεμπέτικο του Χατζιδάκι στον αφιερωματικό τόμο για τον Κουν. Οι ομιλίες αυτές παρουσίαζαν σε θεωρητικό επίπεδο τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις με τις οποίες το Θέατρο Τέχνης συνομιλούσε στην πράξη με το θεατρικό του πρόγραμμα: ανεβάζοντας π.χ. για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ανάμεσα σε άλλα έργα, τον *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα τον Απρίλιο του 1948 (Θέατρο Αλίκης)· και το 1949 το *Λεωφορείο ο πόθος* του Τένεσι Ουίλιαμς (και πάλι στο Θέατρο Αλίκης) και το *Χαμόγελο της Τζοκόντας* του

Μαρίκα Νίνου.

[11] Μάνος Χατζιδάκις (1988), *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 9-12.

[12] *Κάρολος Κουν* (2010), Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σελ. 280.

[13] Στην παρουσίαση της ομιλίας στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, διαβάζουμε: «Έτσι, οι ήχοι του "Φραγκοσυριανή κυρά μου", "εγώ είμαι το θύμα σου", "σταμάτησε μανούλα μου να δέρνεσαι για μένα", "πάμε τσάρκα στο μπαξέ τσιφλίκι", "άνοιξε, άνοιξε γιατί δεν αντέχω", "καπετάν Ανδρέα Ζέπο", διαδέχτηκαν επί σκηνής τους μόλις νωπούς ήχους απ' το βιολοντσέλλο του Κασσαντό και το πιάνο του Ουνίσκυ». Προφανώς ο συντάκτης αναφέρεται σε πρόσφατη συναυλία των διάσημων μουσικών «σοβαρής μουσικής» που πραγματοποιήθηκε στον ίδιο χώρο, και όχι στην ίδια την παρουσίαση του Χατζιδάκι.

[14] *Κουν*, σελ. 280.

Άλντους Χάξλευ (στο Θέατρο Κοτοπούλη-Rex). Η μουσική και στα τρία αυτά έργα (όπως και σε άλλες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης) ήταν του Χατζιδάκι,[15] που στον *Ματωμένο γάμο* παρέπεμπε μάλιστα στην «Αρχόντισσα» του Τσιτσάνη,[16] προτού διασκευάσει το τραγούδι ως τη δεύτερη από τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*. Όσο για το μεταγενέστερο δικό του *Χαμόγελο της Τζοκόντας* φαίνεται δύσκολο να υποθέσουμε ότι ο Χατζιδάκις είχε ξεχάσει την παράσταση του *Χαμόγελου της Τζοκόντας* του Χάξλευ τα χρόνια 1948-1949. Όπως θα πει ο ίδιος έγραψε τη μουσική αυτή «μ' ένα συγκερασμό απελπισίας και αναμνήσεων», έχοντας ως αφετηρία ένα φθινοπωρινό απόγευμα του 1963 στην Πέμπτη Λεωφόρο της Νέας Υόρκης: είναι λογικό οι αναμνήσεις αυτές να πηγαίνουν πίσω στην περίοδο 1948-1949 και αξίζει να εξεταστούν σε σχέση και με αυτή την περίοδο.

Στην πραγματικότητα η ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο το 1949 αποτελούσε ταυτόχρονα μέρος και μιας δεύτερης «εκλαϊκευτικής» σειράς την ίδια ακριβώς περίοδο και πάλι στο Θέατρο Αλίκης: μιας σειράς παρουσιάσεων νεότερης/νεοτερικής ποίησης υπό την επιμέλεια (εισήγηση και απαγγελία) του σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινού (ο οποίος είχε και αυτός απομακρυνθεί από το Εθνικό Θέατρο το 1946). Σύμφωνα με τις σχετικές ανακοινώσεις, οι παραστάσεις φαίνεται ότι ήταν συνολικά τρεις (και όχι τέσσερεις).[17] Όλες περιείχαν (και συνήθως έκλειναν) με ποιήματα που συνδέονταν με την κατοχή ή/και τον εμφύλιο.


Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ
ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟ
ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΚΑΙ
ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ
4 ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΑ
ΑΝΤΩΝΙΟΥ • ΓΚΑΤΣΟΣ • ΔΡΙΒΑΣ • ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΛΥΤΗΣ • ΚΑΡΥΔΗΣ • ΜΑΤΣΑΣ • ΜΠΑΡΑΣ • ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ
ΠΟΛΙΤΗΣ • ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ • ΣΕΦΕΡΗΣ • ΣΠΑΛΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ
Α'.
ΣΕΦΕΡΗΣ
ΣΤΕΡΝΑ • ΕΝΑΣ ΓΕΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΠΟΤΑΜΙΑ
Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΑΙΓΙΝΗΣ • ΓΥΜΝΟΠΑΙΔΙΑ • ΚΙΧΛΗ
ΘΕΑΤΡΟ ΑΛΙΚΗΣ
ΤΕΤΑΡΤΗ 1 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1948 • ΩΡΑ 6.30' ΜΜ. ΑΚΡΙΒΩΣ
ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ: ΕΛΥΤΗΣ
ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΡΚ. 1.000 ΚΑΙ 2.000 ΣΤΟ ΤΑΜΕΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΣΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ "ΙΚΑΡΟΣ" ΒΟΥΛΗΣ 4

Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ
ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟ
ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΚΑΙ
ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ
4 ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΑ
ΑΝΤΩΝΙΟΥ • ΓΚΑΤΣΟΣ • ΔΡΙΒΑΣ • ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΕΛΥΤΗΣ • ΚΑΡΥΔΗΣ • ΜΑΤΣΑΣ • ΜΠΑΡΑΣ • ΠΑΠΑΤΖΩΝΗΣ
ΠΟΛΙΤΗΣ • ΣΑΡΑΝΤΑΡΗΣ • ΣΕΦΕΡΗΣ • ΣΠΑΛΑΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ
Β'
ΕΛΥΤΗΣ
Η ΠΟΡΤΟΚΑΛΕΝΙΑ — ΕΛΕΝΗ — ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΒΟΙΩΤΙΑΣ
ΠΑΙΔΙ ΜΕ ΤΟ ΓΡΑΤΣΟΥΝΙΣΜΕΝΟ ΓΟΝΑΤΟ — Η ΤΡΕΛΛΗ ΡΟΔΙΑ
•
ΑΣΜΑ ΗΡΩΪΚΟ ΚΑΙ ΠΕΝΘΙΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ
ΑΝΘΥΠΟΛΟΧΑΓΟ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ
ΘΕΑΤΡΟ ΑΛΙΚΗΣ
ΔΕΥΤΕΡΑ 17 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1949 • ΩΡΑ 6.30' ΜΜ. ΑΚΡΙΒΩΣ

Η ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ
ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟ
4 ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΑ
Γ'
Ν. ΠΟΛΙΤΗ: Ο ΠΝΙΓΜΕΝΟΣ ΑΕΡΟΠΟΡΟΣ
Α. ΜΠΑΡΑ: Η "ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ„ Η "ΣΕΜΙΡΑΜΙΣ„ ΚΙ' Η "ΘΕΟΔΩΡΑ„ ΤΣΑΪ
Α. ΔΡΙΒΑ: ΜΙΑ ΔΕΣΜΗ ΑΚΤΙΔΕΣ ΣΤΟ ΝΕΡΟ (άριθ. 30, 26)
Γ. ΣΑΡΑΝΤΑΡΗ: ΓΟΗΤΕΙΑ
ΕΙΔΥΛΛΙΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
Δ. ΑΝΤΩΝΙΟΥ: ΙΝΔΙΕΣ (άπόσπασμα)
Π. ΣΠΑΛΑ: ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΡΟΥΣΤΑΛΛΕΝΙΑΣ (άπόσπασμα)
Ν. ΚΑΡΥΔΗ: ΑΦΟΥ ΛΕΙΠΕΙΣ ΕΣΥ...
ΑΛΤΑΝΑ ΜΕ ΤΑ ΕΙΚΟΣΙ ΓΑΡΥΦΑΛΛΑ
Α. ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ: ΑΡΣΙΣ ΝΕΦΕΛΗΣ
ΩΣ ΕΡΓΟΝ ΑΤΕΛΕΥΤΗΤΟΝ
Ν. ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΥ: Η ΝΕΑ ΛΑΟΥΡΑ
ΜΠΟΛΙΒΑΡ (άπόσπασμα)
Τ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗ: ΓΛΥΚΥ ΜΟΥ ΕΑΡ
ΤΑ ΕΙΣ ΕΜΑΥΤΟΝ
Ν. ΓΚΑΤΣΟΥ: ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΟΡΜΟΠΟΥΛΟ (άπόσπασμα άπό άνέκδοτο ποίημα)
ΘΕΑΤΡΟ ΑΛΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 25 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 6 Μ.Μ. ΑΚΡΙΒΩΣ

Η πρώτη δόθηκε την 1η Δεκεμβρίου 1948 και ήταν αφιερωμένη στον Γιώργο Σεφέρη. Μετά από παράκληση του ίδιου του ποιητή στον Καραντινό, δεν έγινε «εισήγηση» για κάθε ποίημα, αλλά δόθηκαν μόνο κάποια λίγα, κυρίως βιογραφικά, στοιχεία για τον Σεφέρη και μια γενική εισαγωγή για όλες τις βραδιές.[18] Η βραδιά έκλεινε με το εκτενές ποίημα *«Κίχλη»*, που έγραψε ο Σεφέρης το καλοκαίρι-φθινόπωρο του 1946 και εκδόθηκε τον Μάρτη του 1947 από τις εκδόσεις «Ίκαρος». Όταν έγινε η

[15] Για το *Χαμόγελο της Τζοκόντας*, βλ. http://www.theatro-technis.gr/to-chamogelo-tis-tzokonta/. Μάλλον πρόκειται για μουσική επιμέλεια του Χατζιδάκι.

[16] Όπως είπε ο ίδιος ο Χατζιδάκις στα Ανώγεια, όπου εξηγούσε επίσης ότι και το τραγούδι «Τώρα νυφούλα μου χρυσή» συνδέεται με το «Μπαξέ-τσιφλίκι» του Τσιτσάνη· βλ. Μανώλης Σειραγάκης (2011), «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι», *Νέα Εστία* 1845, σελ. 1109-10.

[17] Σωκράτης Καραντινός (1976), *Σαράντα χρόνια θέατρο. Σκαμπανεβάσματα Β΄ (1946-1961)*, Αθήνα, σελ. 45 και 52-3.

[18] Βλ. Φιόνα Αντωνελάκη, «Ο Σωκράτης Καραντινός απαγγέλλει Σεφέρη» (υπό δημοσίευση).

παρουσίαση του Καραντινού δεν είχε κυκλοφορήσει ακόμα το κείμενο του Σεφέρη «Μια σκηνοθεσία για την *"Κίχλη"*» (1950), με το οποίο ο ποιητής θα ανταποκρινόταν με τον δικό του τρόπο στο αίτημα «να γράψ[ει] ένα γράμμα που θα βοηθούσε τον καλοπροαίρετο αναγνώστη να […] διαβάσει [το ποίημα] ευκολότερα».[19] Το άνοιγμα της σειράς αυτής των ποιητικών αναγνώσεων με τον Σεφέρη είναι δικαιολογημένο λόγω της ηγετικής θέσης που είχε ανάμεσα στους νεότερους/νεοτερικούς ποιητές: ο Ελύτης στο κείμενό του «Χρονικό μιας δεκαετίας» θα τον χαρακτηρίσει «ο τελευταίος δάσκαλος»,[20] ενώ λίγο πριν μέσα στο 1948 είχε κυκλοφορήσει η πρώτη έκδοση ποιημάτων του στα αγγλικά. Αλλά η χρονιά αυτή ήταν ταυτόχρονα γεμάτη από επιθέσεις εναντίον του Σεφέρη και γενικότερα της «κλίκας» της Γενιάς του Τριάντα ύστερα από την απονομή στον Σεφέρη του Επάθλου Παλαμά το 1947. Το ερώτημα της «ελληνικότητας» ή «ξενομανίας» ήταν κεντρικό στις επιθέσεις αυτές, όπως ήταν και στο κείμενο «Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός» του Τάκη Παπατσώνη που δημοσιεύτηκε την άνοιξη του 1948 (ποιήματα του Παπατσώνη θα παρουσιαστούν στην Τρίτη βραδιά της σειράς, βλ. παρακάτω).[21]

Η δεύτερη βραδιά ποίησης πραγματοποιήθηκε στις 17 Ιανουαρίου 1949, δηλ. ακριβώς δύο εβδομάδες πριν την ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο, και ήταν αφιερωμένη στον Οδυσσέα Ελύτη.[22] Έκλεινε με *Το άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας*, το οποίο, όπως θα δούμε, είχε κυκλοφορήσει τον Αύγουστο του 1945, στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Τετράδιο*.

Η τρίτη (και τελευταία όπως φαίνεται) βραδιά, στις 25 Φεβρουαρίου 1949, δεν περιοριζόταν σε έναν ποιητή, αλλά παρουσίαζε ένα σύνολο νεοτερικών ποιητών. Οι περισσότεροι ήταν συνδεδεμένοι (όπως και ο Σεφέρης και ο Ελύτης) με τις εκδόσεις «Ίκαρος», οι οποίες είχαν ιδρυθεί τον Δεκέμβρη του 1943: ανάμεσά τους ο Νίκος Καρύδης (εκ των ιδρυτών του «Ίκαρου», μαζί με τον Αλέκο Πατσιφά και τον Μάριο Πλωρίτη) και ο Νίκος Γκάτσος, ο «νονός» των εκδόσεων, με ποίημα του οποίου έκλεινε η Τρίτη βραδιά: «Το μικρό Χορμόπουλο (απόσπασμα από ανέκδοτο ποίημα)» (Το ποίημα αυτό δεν κυκλοφόρησε, αλλά άφησε τα ίχνη του στη μετέπειτα «Ελλαδογραφία 1976» των Γκάτσου-Χατζιδάκι).[23] Από το βιβλιοπωλείο του «Ίκαρου» (Βουλής 4) μπορούσε κανείς να προμηθευτεί εισιτήρια για τις ποιητικές βραδιές, όπως διαβάζουμε στην ανακοίνωση της πρώτης βραδιάς.

Στο ίδιο θέατρο, το Θέατρο Αλίκης, τον Ιανουάριο του 1950, ακριβώς δηλ. ένα χρόνο μετά την ομιλία εκεί του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο και ένα χρόνο πριν τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* στο Θέατρο Κοτοπούλη-Rex, ο Αλέξης Σολομός (για τον *Τελευταίο ασπροκόρακα* του οποίου στο Θέατρο Τέχνης, στο Θέατρο Παρκ, ο Χατζιδάκις έγραψε το 1944 την πρώτη του μουσική για θέατρο) «ανεβάζει» λογοτεχνικά κείμενα με έναν πειραματικό/θεατρικοποιημένο τρόπο – ένα είδος καμπαρέ, όπως λέει η Άλκης Θρύλος.[24] Εκεί θα παρουσιαστούν τρεις ξένοι συγγραφείς (ανάμεσά τους και η

[19] Γιώργος Σεφέρης (1984), *Δοκιμές Β΄*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 30.

[20] Οδυσσέας Ελύτης (1987), *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 387. Πρβλ. επίσης σελ. 360-1.

[21] Ρόντρικ Μπήτον (2003), *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, μτφ. Μ. Προβατά, Αθήνα: Ωκεανίδα, σελ. 412-20· Roderick Beaton (1998), «"Our Glorious Byzantinism": Papatzonis, Seferis, and the Rehabilitation of Byzantium in Postwar Greek Poetry», στο D. Ricks και P. Magdalino (επιμ.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot: Ashgate, σελ. 131-40· Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 425-8.

[22] Σύμφωνα με τον αφιερωματικό τόμο στον Κουν (*Κουν* 280), την ίδια μέρα φαίνεται να πραγματοποιείται και η ομιλία του Ιωάννη Σιδέρη για τη «νέα σκηνή» στο πλαίσιο των διαλέξεων του Θεάτρου Τέχνης.

[23] Βλ. επίσης γράμμα Γκάτσου στον Ελύτη στο: http://gatsos.ekebi.gr/prosopikotita.asp

[24] Φιόνα Αντωνελάκη, «Το "Προσκήνιο" του Αλέξη Σολομού το 1950» (υπό δημοσίευση).

Ανθρώπινη φωνή του Κοκτώ από την Έλλη Λαμπέτη) και τρεις Έλληνες, ενώ θα υπάρχει και ένα χορευτικό ιντερμέτζο σε χορογραφία της Αγάπης Ευαγγελίδου, την οποία θα συναντήσουμε στη συνέχεια ως χορεύτρια στο Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου. Ο Γιάννης Μόραλης θα κάνει τα σκηνικά για την «Ωδή εις θάνατον» του Κάλβου, πριν την πρώτη «επίσημη» σκηνογραφική δουλειά του στις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*. Επίσης το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* του Ελύτη παρουσιάζεται για τρεις φωνές και συνοδεία φλάουτου σε μουσική του Γιώργου Καζάσογλου.[25] Όταν λίγο αργότερα το ίδιο έργο θα παρουσιαστεί στο ραδιόφωνο το 1954 (και σε επανάληψη το 1955 και 1958) θα έχει πολλές ομοιότητες με τη θεατρική παρουσίαση του Σολομού στο Θέατρο Αλίκης – αλλά η μουσική θα είναι τώρα του Χατζιδάκι.

Εντωμεταξύ, με τις εκλογές του 1950 και τον σχηματισμό κυβέρνησης και πάλι από τον Πλαστήρα, ο Ροντήρης αποπέμπεται με τη σειρά του από το Εθνικό Θέατρο για να επιστρέψει και πάλι ο Θεοτοκάς, ο οποίος θα συνεργαστεί εκ νέου με τον Καραντινό, αλλά και με καλλιτέχνες όπως ο Σολομός και ο Κουν. Είναι μάλιστα σε σκηνοθεσία Κουν που θα ανέβει στο Εθνικό Θέατρο το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* το 1952, σε μια παράσταση όπου ο Χατζιδάκις θα είναι υπεύθυνος όχι μόνο για τη μουσική αλλά και τη χορογραφία: «Ο Θεοτοκάς» θα πει ο Χατζιδάκις «θαύμαζε πολύ το ταλέντο μου και μ' άφηνε να κάνω ό,τι μου κάπνιζε». Δεν θα παραλείψει βέβαια να προσθέσει ότι ο Γκάτσος θα του πει με αφορμή αυτή την παράσταση: «Ελπίζω να σταματήσεις να κάνεις αυτές τις ανοησίες».[26]

Στη δεύτερη θητεία του Θεοτοκά στο Εθνικό Θέατρο, οι «Λογοτεχνικές Απογευματινές» επιστρέφουν ως «Ποιητικές Απογευματινές», και πάλι όμως όχι με νεοτερικούς λογοτέχνες, και σημειώνουν μεγάλη επιτυχία. Τον Ιανουάριο π.χ. του 1951, τα εισιτήρια για τη δεύτερη «Ποιητική Απογευματινή» του Εθνικού Θεάτρου εξαντλούνται, φτάνοντας, μαζί με τις τρεις επαναλήψεις της, το σύνολο των 2.600 θεατών. Είναι ακριβώς η περίοδος όπου ανεβαίνουν στο Θέατρο Κοτοπούλη-Rex οι *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι σε κείμενα λογοτεχνών που πρωτοστάτησαν σε αυτές τις προσπάθειες και τα οποία αναφέρονται ακριβώς σε αυτή την περίοδο, όπως το «Χρονικό μιας δεκαετίας» του Ελύτη, πολύ δύσκολα βρίσκουμε αναφορές σε αυτές τις «εκλαϊκευτικές» προσπάθειες.[27] Αυτή είναι μία επιπλέον ερευνητική πρόκληση για τη μελέτη της έννοιας του λαϊκού κατά τη δεκαετία του 1940, που έχει μεγάλη σημασία και για την εξέταση της έννοιας του «έντεχνου λαϊκού» τις επόμενες δεκαετίες.

Ο Θεόφιλος των ποιητών, ο σκληρός Δεκέμβρης του 1945 και η *Ελληνική Δημιουργία*

Μία άλλη πρόκληση είναι η σχέση των λογοτεχνών με τη λαϊκή ζωγραφική, κάτι που συνδέεται άμεσα και με τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*. Σε αυτό το ζήτημα, η ομιλία που έδωσε ο Σεφέρης το 1947, στα εγκαίνια της πρώτης έκθεσης έργων του Θεόφιλου (στο Βρετανικό Ινστιτούτο Αθηνών), έχει αποκτήσει εμβληματική σημασία και η επίδρασή

[25] Για τις επεμβάσεις στο κείμενο που έγιναν για την παράσταση, βλ. γράμμα Γκάτσου στον Ελύτη (παραπάνω υποσ. 21).

[26] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 136 και 254.

[27] Βλ. π.χ. την απάντηση του Σεφέρη σε συνέντευξη που δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβρη του 1951 στο ελληνόφωνο περιοδικό *Κρίκος* του Λονδίνου: «Η κίνηση του βιβλίου [...] δίνει την εντύπωση ότι είναι μικρή, αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι έτσι, γιατί εμένα προσωπικώς μου έτυχαν παραδείγματα που ένα αντίτυπο είχε πέντε ή και δέκα αναγνώστες. Εξάλλου μου έχει κάνει εντύπωση το κοινό που γέμιζε την αίθουσα του Εθνικού Θεάτρου στις "Ποιητικές Απογευματινές"». (Δημήτρης Δασκαλόπουλος (2011), «Συνομιλία με τον ποιητή Γιώργο Σεφέρη. [Μια λανθάνουσα συζήτηση του ποιητή με τον Μήτσο Λυγίζο]», *Το Δέντρο* 179-180, σελ. 147 και 152.

της έχει θεωρηθεί κομβική για την έννοια του «λαϊκού». Ο ίδιος ο Χατζιδάκις πολλά χρόνια αργότερα, στη σημείωση με την οποία συνόδευσε τη φωτογραφία του Σεφέρη στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι*, θα αναφερθεί στο 1947 ως τη χρονιά γνωριμίας του με τον Σεφέρη (βλ. παρακάτω). Αλλά στην αρχή της ομιλίας του για το ρεμπέτικο το 1949 συνέδεσε το 1947 με την αρχή της «μόδας Θεόφιλου»:

> Και στον τόπο μας καθώς κι έξω, όλα περνούν απ' αυτήν την περίοδο που ονομάζουμε μόδα. Μήπως απέφυγε κάτι τέτοιο το δημοτικό μας τραγούδι πριν 50 χρόνια, σαν φούντωνε το κίνημα των δημοτικιστών; Κι ακόμη πριν δύο χρόνια, το ίδιο δεν είχε συμβεί με τις Λαϊκές εικαστικές τέχνες, όπου ο Θεόφιλος και ο Παναγής Ζωγράφος προβάλλονται στο ίδιο πλάνο με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα;

Αυτό το τμήμα της ομιλίας ανήκε μάλιστα σε εκείνα που δημοσιεύτηκαν στην αποσπασματική παρουσίαση της ομιλίας στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* την άνοιξη του 1949, και η οποία αναδημοσιεύτηκε από τον ίδιο τον Χατζιδάκι στο βιβλίο του Ο *καθρέφτης και το μαχαίρι* το 1988. Στο βιβλίο στη θέση των σχολίων του συντάκτη του περιοδικού (στα οποία θα επανέλθουμε παρακάτω) εμφανίζονται αποσιωπητικά, ενώ στις σημειώσεις το όνομα του περιοδικού παρουσιάζεται λανθασμένα ως *Νέα Δημιουργία*, σε αντίθεση με την ημερομηνία έκδοσης του τεύχους του περιοδικού, η οποία είναι ακριβής: τεύχος 27, 25.03.1949.[28]

Η σημασία της ομιλίας του Σεφέρη για τον Θεόφιλο δεν μπορεί ασφαλώς να αμφισβητηθεί. Αλλά ήταν ένας μόνο κρίκος (και όχι απαραίτητα ο πιο ισχυρός) στην πορεία ανακάλυψης και ανάδειξης του Θεόφιλου που είχε ξεκινήσει από τη δεκαετία του '20. Στην πορεία αυτή πρωτοστάτησαν πρόσωπα που συνδέονται με τη νεοτερικότητα κυρίως από τον χώρο των εικαστικών τεχνών, όπως ο Γουναρόπουλος, ο Κόντογλου και ο Τεριάντ, αλλά και ποιητές όπως ο Εμπειρίκος και ο Ελύτης στη δεκαετία του '30. Ο ίδιος ο Σεφέρης είπε στην ομιλία του:

> […] πρέπει να χρωστάμε χάρη μεγάλη στους λίγους εκείνους, που, από την πρώτη στιγμή, είχαν την αρετή να διακρίνουν και ν' αφοσιωθούν σ' αυτό το καταφρονεμένο έργο και να το προστατέψουν όσο μπορούσαν· και σ' εκείνους που είχαν την πρωτοβουλία να συγκεντρώσουν σ' αυτές τις αίθουσες, για τη πρώτη δημόσια παρουσίασή τους, τις καλύτερες ζωγραφιές του Θεόφιλου, από εκείνες που υπάρχουν ακόμη στην Αθήνα· γιατί μια μεγάλη συλλογή είναι, χρόνια τώρα, στο Παρίσι. […] Συλλογίζομαι πως μιλώ ίσως άσκημα· πως η συγκίνησή μου μπορεί να νομιστεί ακρισία. Και όμως είναι μια συγκίνηση που προσπαθώ να ελέγξω εδώ και δεκατρία χρόνια, από την παλιά εποχή που ο Αντρέας Εμπειρίκος μου έδειξε, με άπειρη ευλάβεια, ζωγραφιές του Θεόφιλου. […] Ένας από τους καλύτερους νέους ζωγράφους μας μου έλεγε το αίσθημα που είχε όταν πρωτοείδε έργα του Θεόφιλου: «Μα αυτός μας γυρεύει πάρα πολλά· γυρεύει να λέμε όλη την αλήθεια» συλλογίστηκε.[29]

Ο Γ. Π. Σαββίδης, στο ευρετήριο στις *Δοκιμές* του Σεφέρη, όπου δημοσιεύτηκε η ομιλία για τον Θεόφιλο, επιβεβαιώνει αυτό που υποψιαζόμαστε: ότι ο νέος αυτός ζωγράφος ήταν ο Γιάννης Τσαρούχης.[30]

Από την άλλη πλευρά υπάρχει ένα πλέγμα λεπτών αλλά έντονων διαφοροποιήσεων σε επίπεδο ποιητικής ανάμεσα στους ίδιους τους ποιητές της Γενιάς του Τριάντα, και εδώ η περίπτωση του Σεφέρη και του Ελύτη μπορεί να είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Γιατί αν στο «Χρονικό μιας δεκαετίας», ο Ελύτης χαιρέτησε στο πρόσωπο του Σεφέρη «τον τελευταίο δάσκαλο», στο κείμενό του για τον Ρωμανό τον Μελωδό (1975, δημοσιεύτηκε

[28] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 249.
[29] Γιώργος Σεφέρης (1984), *Δοκιμές Α΄*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 459, 461 και 465.
[30] Σεφέρης (1984), *Δοκιμές Β΄*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 433.

το 1986) ο τρόπος που αναφέρθηκε στην πρώτη συλλογή του Σεφέρη *Στροφή* (1931) είναι αξιοσημείωτος: ο Ελύτης ανέπτυξε στο κείμενο αυτό τη διάκριση που έκανε ανάμεσα σε δύο είδη εκφράσεων, την «πρισματική» και την «επίπεδη», και υποστήριξε ότι είναι η πρώτη (η «πρισματική») και όχι η δεύτερη (η «επίπεδη») που «προσιδιάζει στη γλώσσα την ελληνική»:

> [αυτά τα χαρακτηριστικά, της πρισματικής ποίησης] είναι που ψηλαφώ τώρα στον Ρωμανό και ξαναβρίσκω στους μεγάλους Νεοέλληνες, ως τον Γιώργο Σεφέρη της Στροφής. Από εκεί και πέρα η επίπεδη έκφραση κάνει την εμφάνισή της· είτε από αντίδραση στον πληθωρισμό της πρισματικής είτε υποκινημένη απλώς από ισχυρά ξένα πρότυπα, ιδιαίτατα αγγλοσαξονικά [...].[31]

Μήπως η μεταγενέστερη αυτή δήλωση του Ελύτη είναι υπονομευτική της προηγούμενης για τον σεβασμό του προς τον Σεφέρη, τον ποιητή που συνδέθηκε τόσο πολύ με ισχυρά «αγγλοσαξονικά πρότυπα», όπως ο Τ. Σ. Έλιοτ; Ή μήπως αποτελεί ακριβώς ένα μέτρο της έντασης και της ποιότητας του σεβασμού του; Η εξέταση τέτοιων διαφοροποιήσεων είναι χρήσιμη και στην προσέγγιση της ποιητικής του Χατζιδάκι, όπως όταν ο ίδιος απαριθμεί τις μεταπολεμικές του επιδράσεις:

> Όταν μετά τον πόλεμο ο Πικιώνης με μαθητές του τοποθετούσε με περίσσια προσοχή το ένα πετραδάκι πλάι στο άλλο στου Λουμπαρδιάρη, ο Ελύτης είχε κιόλας ανακαλύψει, με τη βοήθεια της Μαρίνας και της Ελένης του, το Αιγαίο, ο Εγγονόπουλος τα σπίτια των Ιωαννίνων κι ο Μόραλης με τον Νικολάου τις πόρτες και τα παραθύρια της Αίγινας και του Πόρου. Ο Σικελιανός έκανε παρέα με τον Σωτήρη τον Σπαθάρη στην Κηφισιά κι ο Καζαντζάκης έγραφε την «Ασκητική» του απομονωμένος στην Αίγινα.[32] Τότε κι εγώ γνήσιο παιδί εκείνου του καιρού, πρωτοανεκάλυπτα χωρίς μεθύσια και ναρκωτικά, μονάχα με βαρύ γλυκό, τον Μάρκο, τον Τσιτσάνη και τον Δασκαλάκη. Πριν τριανταπέντε χρόνια...[33]

Πριν επιστρέψουμε σε ζητήματα ποιητικής, και πιο συγκεκριμένα στον Λόρκα σε αντιδιαστολή με τα «αγγλοσαξονικά πρότυπα», το ποίημα του Σεφέρη «Θεόφιλος», που αργότερα τιτλοφορήθηκε «Τυφλός», μπορεί να μας βοηθήσει να δέσουμε διάφορα νήματα, προσθέτοντας ταυτόχρονα καινούργιες διαστάσεις στο ζήτημα που εξετάζουμε.

Βρισκόμαστε στον Δεκέμβρη του 1945. Ο Σεφέρης καταγράφει στο ημερολόγιό του μια επίσκεψη στο σπίτι του Τσαρούχη ο οποίος ετοίμαζε την προμετωπίδα του *Ημερολογίου καταστρώματος Β΄*:

> Πέμπτη, 13 Δεκέμβρη
>
> Χτες στο σπίτι του Τσαρούχη. [...] μας έδειξε δυο φωτογραφίες του Θεόφιλου. Στη μια ντυμένος Μεγαλέξαντρος, στην άλλη φουστανελάς. Αφάνταστη η τραγωδία (και η σοβαρότητα) που είναι ζωγραφισμένες σ' αυτό το πρόσωπο. Από χτες κυριαρχημένος από αυτή την εντύπωση. Ξύπνησα με την επιθυμία να γράψω ένα ποίημα για τον Θεόφιλο.[34]

[31] Οδυσσέας Ελύτης (1992), *Εν λευκώ*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 50.

[32] Όπως και σε πολλές σημειώσεις στις φωτογραφίες του *Καθρέφτη*, ο Χατζιδάκις είναι σωστός «μυθολογικά» αλλά ανακριβής ιστορικά (Ταμπακάκη, «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία»): στα χρόνια του πολέμου ο Καζαντζάκης δουλεύει εξαντλητικά ζώντας απομονωμένος στην Αίγινα, αλλά όχι την *Ασκητική*, η οποία εκδόθηκε το 1927 (διορθωμένη έκδοση 1928). Αλλά ο Χατζιδάκις έχει δίκιο στο να συνδέει τα χρόνια εκείνη με την *Ασκητική*: ακριβώς το 1945 εκδόθηκε το έργο στην οριστική του μορφή (με ξυλογραφίες του Γιάννη Κεφαλληνού). Πρβλ. Μάνος Χατζιδάκις, *Τα σχόλια του Τρίτου*, Αθήνα: Εξάντας, σελ. 77 και 146-7.

[33] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 22.

[34] Σεφέρης, *Μέρες ε΄*, σελ. 23.

Ο Σεφέρης θα γράψει το ποίημα δύο μέρες μετά:

Σάββατο, Δεκέμβρης
Η φωτογραφία του Θεόφιλου: […]

Θεόφιλος

[…]
Ο ύπνος είναι βαρύς τα πρωινά του Δεκέμβρη.
Κι ο ένας Δεκέμβρης χειρότερος απ' τον άλλο.
[…]
και το αίμα αγορασμένο και το αίμα πουλημένο
και το αίμα μοιρασμένο σαν τα παιδιά του Οιδίποδα
και τα παιδιά του Οιδίποδα νεκρά.

Αδειανοί δρόμοι, βλογιοκομμένα πρόσωπα σπιτιών
εικονολάτρες και εικονομάχοι σφάζουνταν όλη νύχτα.
Παραθυρόφυλλα μανταλωμένα. Στην κάμαρα
το λίγο φως χάνεται στις γωνιές
σαν το τυφλό περιστέρι –[35]

Ο Σεφέρης θα επιστρέψει στο ποίημα, προσθέτοντας στο τέλος κάποιους νέους στίχους που θα σημειώσει στο ημερολόγιό του τον Ιούνιο του 1946[36] και τους οποίους αργότερα θα επεξεργαστεί ως εξής: «Κι αυτός | ψηλαφώντας βάδιζε | στο βαθύ λιβάδι | κι έβλεπε σκοτάδι | πίσω από το φως». Οι στίχοι φέρνουν ασφαλώς στο νου την *«Κίχλη»*, που θα γράψει λίγο αργότερα, το καλοκαίρι-φθινόπωρο του 1946, στον Πόρο (το ποίημα θα ακουστεί όπως είδαμε από τον Καραντινό στο Θέατρο Αλίκης τον Δεκέμβρη του 1948) και τη μορφή του τυφλού Οιδίποδα: έτσι μπορούμε να καταλάβουμε τον τίτλο «Τυφλός» με τον οποίο θα κυκλοφορήσει το ποίημα τελικά (μετά θάνατον) στο *Τετράδιο γυμνασμάτων Β΄* και δένει με τις αναφορές στην κλασική γραμματεία σε σχέση με τον εμφύλιο σπαραγμό – θέματα που έχουν απασχολήσει τη σεφερική κριτική. Αλλά αξίζει να θέσουμε τουλάχιστον την ερώτηση: γιατί ο Σεφέρης έβαλε τον Θεόφιλο ως αρχικό τίτλο;

Εδώ ας σταθούμε μόνο στον μήνα γραφής του ποιήματος, «Δεκέμβρης του '45», και τον έμμεσο χαρακτηρισμό του ως «χειρότερο από τον άλλον», για να διαβάσουμε τη σημείωση που έβαλε ο Χατζιδάκις στη φωτογραφία του Σεφέρη στο βιβλίο του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*:

> Ο Γιώργος Σεφέρης. […] Μα ξέσπασε ο εμφύλιος – ήταν Δεκέμβριος του '45 και η συνάντηση δεν έγινε. Βρέθηκα με τους ηττημένους και υποχωρούσα προς την Καστοριά μαζί με το στρατό του ΕΛΑΣ. Έτσι καθώς υποχωρούσαμε, διάβαζα με απορία το «Μυθιστόρημα». Τέλος τον γνώρισα το 1947. Θέλησα να μου εξηγήσει όλα τα σχετικά με την «Έρημη χώρα». – Τι θέλετε να μάθετε; μου λέει. – Ποια είναι, τον ρωτώ. Μου απαντά: – *Ο τόπος μας*. Προσπαθείστε να τον γνωρίσετε. Δεν έχω άλλο να σας πω […]. Το επεισόδιο αυτό έγινε αφορμή να απομακρυνθώ τελείως απ' το μεσοπόλεμο, να γνωρίσω όλες τις λεπτομέρειες του τόπου μου […] και να εκτιμήσω βαθιά τον Σεφέρη χωρίς *ποτέ* να γίνουμε φίλοι. [η υπογράμμιση στο πρωτότυπο]

Δεν χρειάζεται να πούμε πως ο Δεκέμβρης του '45 δεν είναι ένας μήνας που συνδέεται με το ξέσπασμα του εμφυλίου. Αλλά «ανιστόρητες» ή «λανθασμένες» αναφορές αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της μυθολογίας του Χατζιδάκι (βλ. επίσης υποσημ. 32). Μήπως ο Χατζιδάκις εκφράζει εδώ κάτι αντίστοιχο με το ποίημα «Θεόφιλος/Τυφλός» που γράφει ο Σεφέρης ακριβώς τον Δεκέμβρη του 1945; Δηλ. μια

[35] Σεφέρης, *Μέρες ε΄*, σελ. 23-4.
[36] Βλ. Σεφέρης, *Μέρες ε΄*, σελ. 38.

βαθιά απογοήτευση της οποίας η ένταση συνδέεται ακριβώς με την απόσταση ενός χρόνου από τον προηγούμενο Δεκέμβρη, εκείνον του 1944, και η οποία είναι ταυτόχρονα κάπως «αταξινόμητη» πολιτικά μέσα στο διχαστικό πνεύμα της εποχής;

Τον Δεκέμβριο του 1945 βρισκόμαστε βαθιά μέσα στην περίοδο της λεγόμενης «λευκής τρομοκρατίας» ανάμεσα στη συμφωνία της Βάρκιζας και τις εκλογές του Μάρτη του 1946, των διωγμών δηλ. των ανθρώπων της αριστεράς από τους ανθρώπους που λίγο αργότερα θα κατηγορήσουν και τον ίδιο τον Σεφέρη για «εαμοποίηση». Ταυτόχρονα αυτός είναι ο μήνας όπου επετειακά αφιερώματα στα Δεκεμβριανά αναφέρονται στον προηγούμενο Δεκέμβρη με μεγάλη ένταση, όπως π.χ. τα κείμενα «Ο μεγάλος Δεκέμβρης» και «Δεκεμβριάδα» του Μενέλαου Λουντέμη στο αριστερό περιοδικό *Ελεύθερα γράμματα*. Τον χειμώνα 1945-1946 ο Χατζιδάκις συνεργάζεται με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου στον θίασο των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», που ανήκε στον χώρο της αριστεράς. Αλλά αυτή είναι και η ίδια περίοδος (ίσως τον Δεκέμβρη του 1945;) που έχει την εμπειρία που θα τον κάνει να γράψει αργότερα: [Τότε] «[ά]ρχισα να βλέπω πως η Πατρίδα μου δεν είναι τόσο τίμια και καθαρή και αποφάσισα να έχω τα μάτια μου ανοιχτά».[37]

Μέσα σε αυτό το κλίμα, η δημοσίευση τμημάτων της ομιλίας του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο στο περιοδικό του Σπύρου Μελά *Ελληνική Δημιουργία* δεν είναι κάτι που μπορεί να αγνοηθεί, όσο δύσκολο, περίπλοκο και άβολο κι αν είναι αυτό. Γιατί ναι μεν τα αποσπάσματα της ομιλίας που δημοσιεύτηκαν παρουσιάστηκαν ως μέρος του «ρεπορτάζ» του συντάκτη «Β.», αλλά η ομοιότητά τους με το πλήρες κείμενο της ομιλίας του Χατζιδάκι που βρέθηκε τελικά στο αρχείο του Ανωγειανάκη δεν μας αφήνει περιθώρια παρά να δεχτούμε ότι υπήρξε έγκριση για δημοσίευση του ίδιου του Χατζιδάκι – κάτι που επιβεβαιώνεται και από τη δημοσίευσή τους στο βιβλίο του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*.

Εκτός από πολέμια της λεγόμενης Γενιάς του Τριάντα και της «κλίκας» της (βλ. παραπάνω), η *Ελληνική Δημιουργία* ήταν ένα ακραία αντικομμουνιστικό περιοδικό, το οποίο δημιούργησε ο χαρισματικός και ταυτόχρονα άκρως αμφιλεγόμενος Μελάς ως δυναμική απάντηση στην κατηγορία του δοσιλογισμού, τη διαγραφή του από το Σωματείο Ελλήνων Λογοτεχνών και όλο το σύνολο των επιθέσεων που δέχτηκε αμέσως μετά τον πόλεμο (ανάμεσα σε άλλους και από τον πρώην συνεργάτη του στο περιοδικό *Ιδέα*, 1933-1934, Γιώργο Θεοτοκά): ο Μελάς είχε γράψει στην αρχή της κατοχής μία σειρά άρθρων με τα οποία παρότρυνε τους αναγνώστες του να συμπλεύσουν με τους κατακτητές, κάτι που ο ίδιος απέδωσε εκ των υστέρων σε επιπολαιότητα και δειλία. Όπως γράφει ο Αργυρίου: «Μου είναι δύσκολο να εξηγήσω γιατί στην *Ελληνική Δημιουργία* συνεργάστηκαν τόσοι πολλοί και αγνόησαν εντελώς το παρελθόν του Μελά».[38] Ακριβώς αυτή η απορία είναι ενδεικτική της σύνθετης εκείνης περιόδου.

Η δημοσίευση των αποσπασμάτων της ομιλίας του Χατζιδάκι στο περιοδικό του Μελά τον Μάρτη του 1949, λίγους μήνες πριν τη λήξη του εμφυλίου πολέμου, μπορεί ενδεχομένως να συνδέεται με την αίτηση που υπέβαλε ο Χατζιδάκις στα τέλη Ιουνίου-

[37] Μάνος Χατζιδάκις, «Ένα τμήμα της ζωής μου μέσα από το πρίσμα της Ρωμαϊκής Αγοράς», στο CD της EMI, 2010 (πρώτη κυκλοφορία τριπλού LP, 1986).

[38] Αλέξανδρος Αργυρίου (2004), *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου* (1945-1949), Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 328. Βλ. επίσης: Τζιόβας (2011), *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 416-25· Αγγέλα Καστρινάκη (2005), *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα: Πόλις, σελ. 373-5· Αναστασία Μητσοπούλου (2011), «Ο αντικομμουνισμός στα λογοτεχνικά περιοδικά. Η περίπτωση του περιοδικού *Ελληνική Δημιουργία* (1948-1954)», *Νέα Εστία* 1845, σελ. 1044-51, και Αναστασία Μητσοπούλου (2014), *Ο ελληνικός αντικομμουνισμός στο "σύντομο 20ό αιώνα". Όψεις του δημόσιου λόγου στην πολιτική, στην εκπαίδευση και στη λογοτεχνία*, Αθήνα: Επίκεντρο.

αρχές Ιουλίου του 1949 για να αποχαρακτηριστεί ως κομμουνιστής – κάτι που ήρθε στο φως μόλις πρόσφατα με τη δημοσιοποίηση του φακέλου κοινωνικών φρονημάτων του συνθέτη, ο οποίος καλύπτει μια περίοδο παρακολούθησης σχεδόν σαράντα χρόνων.[39] Μπορεί να υπήρχαν επίσης και συγκεκριμένα μουσικά/μουσικολογικά κίνητρα: π.χ. η Σοφία Σπανούδη ήταν συνεργάτις του περιοδικού επί των μουσικών θεμάτων (μήπως είχε ήδη αρχίσει να αλλάζει γνώμη για το ρεμπέτικο;),[40] ενώ ο ίδιος ο Μελάς ήταν θρέμμα Πειραιώτης και η σχέση του με το ρεμπέτικο θα πρέπει να εξεταστεί και σε σχέση με τη δημοσίευση της ομιλίας του Χατζιδάκι στο περιοδικό του.

Το πόσο σύνθετο είναι το ζήτημα φαίνεται και από το γεγονός ότι τα ίδια τα σχόλια του αρθρογράφου «Β.» της *Ελληνικής Δημιουργίας* που συνόδευαν τα αποσπάσματα της ομιλίας του Χατζιδάκι (βλ. επίσης παραπάνω) διαψεύδουν αυτό που υποστηρίζει ο Ηλίας Πετρόπουλος, ότι ο αρθρογράφος «βρίζει τον Χατζιδάκι» και ότι τα σχόλιά του είναι «αντιχατζιδακικά» (https://www.youtube.com/watch?v=urbO2eJL204, 1.55΄-3.00΄). Είναι αλήθεια ότι στην αρχή της παρουσίασής του ο συντάκτης της *Ελληνικής Δημιουργίας* χαρακτηρίζει την ομιλία του Χατζιδάκι ιδιότυπη και περίεργη, αλλά αυτό φαίνεται να γίνεται περισσότερο για να κεντρίσει το ενδιαφέρον των αναγνωστών του, διασκεδάζοντας ταυτόχρονα τις αντιδράσεις των πολέμιων του είδους: «Δεν θάπρεπε να περάση απαρατήρητη και κατά το δυνατό ασχολίαστη αυτή η ιδιότυπη αν όχι κάπως "περίεργη" διάλεξη που δόθηκε το περασμένο δεκαπενθήμερο[41] στη[ν] αίθουσα του "Θεάτρου Τέχνης"». Αλλά ο συντάκτης, υιοθετώντας ένα παιγνιώδες «μάγκικο» ύφος ο ίδιος, πολύ γρήγορα περνά σε μια θετική αποτίμηση του είδους, εκθέτοντας ταυτόχρονα και τις δικές του «εξυγιαντικές» θέσεις:

> Οπωσδήποτε, το εγχείρημα του κ. Μ. Χατζηδάκη να συνηγορήσει με τόση πεποίθηση για τα ρεμπέτικα, τα ζεϊμπέκικα, τα χασάπικα τραγούδια και τους χορούς τους, κι η επίμονη προσπάθειά του να οπλίση το εγχείρημά του αυτό με όσα υποστηρίγματα μπόρεσε να αντλήση από την προσωπική συγκίνηση κι αγάπη που του προκαλεί η «λαϊκή μουσική πόλης» είναι όχι μόνο φυσικό αλλά κι ενδιαφέρον. Στο κάτω κάτω τα τραγούδια αυτά απασχολούνε και συγκινούν το συναισθηματικό κόσμο μιας μερίδας του λαού μας, της πιο γνήσιας και παρθένας, θάλεγε κανείς, άσχετο ακαλλιέργητης, όπως άλλη μερίδα συγκινεί ένα παθητικό ταγκό.

[39] «Υπηρεσία Εθνικής Ασφάλειας. Ατομικός φάκελος "Χατζηδάκης Εμμανουήλ του Γεωργίου". Αρ. Φακέλου 1/84072». http://www.ethnos.gr/koinonia/arthro/parakolouthousan_epi_40_xronia_ton_ypopto_mano_xatzidaki-64634138/

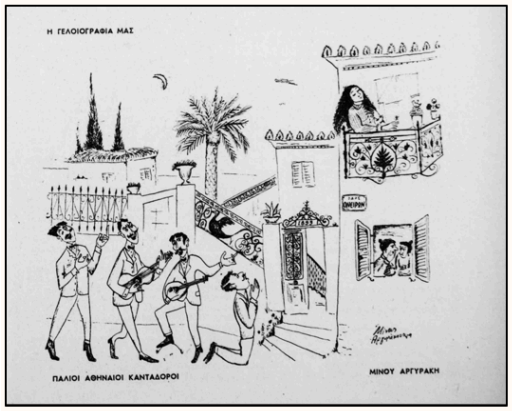
[40] Βλ. Νίκος Ορδουλίδης (2017), *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*, Αθήνα: Fagotto, σελ. 55, υποσ. 55: «Σε αυτό το κείμενο [«Ρεμπέτικα και μπουζούκια», *Τα Νέα*, 17 Φεβρουαρίου 1949, στο Κώστας Βλησίδης (2006), *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 141-4], η Σπανούδη δείχνει, ένα μήνα μετά τη διάλεξη του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο, ότι πρόκειται να αλλάξει ρότα, κάτι που τελικά έγινε εν μέρει, οδηγώντας την στο άρθρο της υπέρ του Τσιτσάνη, το 1951». Ιδιαίτερη σημασία έχει και εδώ ο ρόλος του Τσαρούχη, όπως φαίνεται από κείμενο της Σπανούδη στο *Ελεύθερον Βήμα* ήδη από το 1938 (7 Οκτωβρίου): έχοντας αναφερθεί στο κυρίαρχο ρεύμα του «δυσώδους μουσικού οχετού» όπου πρωτοστατούν τα «ρεμπέτικα», η Σπανούδη θα κλείσει με μια θετική αναφορά: «Θα μου επιτραπή σήμερα να υποδείξω στους μουσικούς μας ένα ακόμα λαϊκό αριστούργημα "Το Αλάνι" – άγνωστο και άσημο τραγούδι, που ξεχωρίζει μέσα στο κοινότοπο ρεπερτόριο της Ρόζας. Την ανακάλυψί του χρωστώ σ' ένα νέο καλλιτέχνη, τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, φανατικό κι' εμπνευσμένο εκζητητή του λαϊκού ωραίου στην κάθε τέχνη. Από την πρώτη ακρόασι του ιδιότυπου αυτού τραγουδιού, συμμερίστηκα ανεπιφύλακτα τον ενθουσιασμό του. Πρόκειται για μια εντελώς ψυχόρμητη και συγκινητική δημιουργία άξια για ξεχωριστή ανάλυσι, η οποία θ' αποτελούσε συγχρόνως και την απολογία του "αλανιού"». Ευχαριστώ τον Γιώργο Κοκκώνη (και) για αυτή την επισήμανση. Βλ. Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα*, σελ. 83.

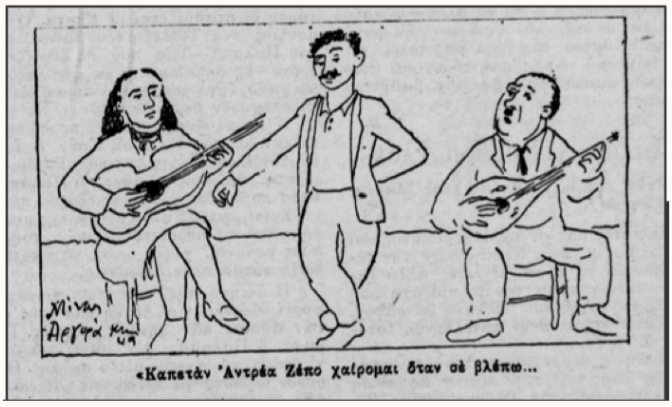
[41] Η χρονική ένδειξη είναι φυσικά ανακριβής.

> Το ζήτημα περιορίζεται κυρίως σ' άλλο σημείο: στην εξυγίανση του λαϊκού αυτού τραγουδιού – που πολλές φορές έτυχε να είναι και αυτοσχέδιο – την εξυγίανση του μουσικού και ποιητικού θέματός του, σε τρόπο που, χωρίς να αποξενώνεται από το λαϊκό ύφος, να μπορή ν' ανεβάση και να καλλιεργήση το «ένστικτο» και την αισθητική αντίληψη της μερίδας αυτής του λαού, απομακρύνοντας τον αμανέ ή τις νοσηρές παραλλαγές του και τους λουλάδες, τα χασίσια και τα φονικά.[42]

Οι «εξυγιαντικές» αυτές θέσεις δεν απηχούσαν φυσικά τις απόψεις του Χατζιδάκι και ο αρθρογράφος δεν παραλείπει να το σημειώσει αυτό, δίνοντας βέβαια την ελάχιστη δυνατή έμφαση: «Αντίθετα ο κ. Χατζιδάκης έχει διαφορετική ανησυχία για την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού, δίνοντας μόνος και την απάντηση στις παραπάνω σκέψεις μαζύ με τα επιχειρήματά του». Ας σημειώσουμε ότι ο συντάκτης άφησε τα λόγια του ίδιου του Χατζιδάκι να κλείσουν την παρουσίαση στο περιοδικού: «Και θα τα βλέπουμε πολύ φυσικά και σωστά, να υψώνουν την φωνή τους στον άμεσο περιγυρό μας και να ζουν, πότε για να μας ερμηνεύουν και πότε για να μας συνειδητοποιούν τον βαθύτερο εαυτό μας». [η αραίωση στο πρωτότυπο· στον *Καθρέφτη* οι ίδιες λέξεις εμφανίζονται με πλάγια γράμματα]

Το άρθρο συνοδευόταν επίσης από σκίτσο του Μίνου Αργυράκη, σταθερού συνεργάτη του περιοδικού την εποχή εκείνη (θα βρούμε εκεί, τον Δεκέμβρη του 1949, και την Οδό Ονείρων), ο οποίος έγραφε και τεχνοκριτικές. Το σκίτσο μας κάνει να αναρωτηθούμε: «μήπως υπήρχε άραγε και κάποιος που χόρευε;»





Το πιο σημαντικό όμως είναι πως όλα αυτά δείχνουν με δραματικό τρόπο το πώς η ίδια η έννοια του «λαϊκού» μπλεκόταν στις συμπληγάδες της καθημερινής χρήσης της λέξης μέσα σε αυτή την επώδυνη και επικίνδυνα συγκρουσιακή εποχή: ανάμεσα π.χ. στο σύνθημα «λαοκρατία», από τη μια μεριά, και, από την άλλη, το Λαϊκό Κόμμα, άνθρωποι του οποίου κατηγορούσαν τον Θεοτοκά και τον Σεφέρη για συμμετοχή στον «εσμόν ΕΑΜ-ΚΚΕ».

Το ελληνικό σύγχρονο λαϊκό τραγούδι, το «βαθύ τραγούδι» της Ανδαλουσίας και «το τραγικό στην ερωτική μας περιοχή»

Σε σχέση με ζητήματα ποιητικής η σημείωση του Χατζιδάκι στη φωτογραφία του Σεφέρη πρέπει ασφαλώς να διαβαστεί παράλληλα με τη σημείωσή του στη φωτογραφία του Έλιοτ, του ποιητή ακριβώς της *Έρημης Χώρας* για την οποία ρωτούσε

[42] Για τις «εξυγιαντικές» τάσεις μέσα στο πλαίσιο της Εθνικής Σχολής, βλ. George Kokkonis (2008), *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Paris: De Boccard, Association Pierre Belon, σελ. 230-4 και 249.

το 1947 ο Χατζιδάκις τον Σεφέρη:

> Ο Τ. Σ. Έλιοτ. Εντυπωσιάστηκα όταν ήμουν νέος απ' το διανοητικό του μεγαλείο αγγλικής καταγωγής, το τόσο ξένο στην ιδιοσυγκρασία μου. Μαζί του κατάλαβα πως η ακατέργαστη λέξη χωρίς φόρτιση δεν συνθέτει Ποίηση. Και αποφάσισα να γίνω Μουσικός.

Η μεταγενέστερη αφιέρωση της «Ρυθμολογίας» του Χατζιδάκι (1969-1971) στον Σεφέρη, καθώς και οι ελιοτικοί τίτλοι των έργων του «Πασχαλιές μέσα απ' τη νεκρή γη» (1961) και «Στο σκληρό Απρίλη του '45» (1972), δηλ. έργων-μεταγραφών ρεμπέτικων τραγουδιών, συμπυκνώνουν συνεκτικές στοχεύσεις αλλά και έντονες διαφοροποιήσεις, όπως αυτές για τις οποίες μιλά ο Ελύτης.

Από τη μεριά του Σεφέρη η σχέση με το ρεμπέτικο φαίνεται πως ήταν πάντοτε δύσκολη. Και το ίδιο ισχύει και με την εντεχνοποίηση του ρεμπέτικου, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του «έντεχνου λαϊκού» τραγουδιού, που αφορούσε και στις μελοποιήσεις των δικών του ποιημάτων από τον Μίκη Θεοδωράκη.[43] Αξίζει να σημειώσουμε πως οι αναφορές του Σεφέρη στον Χατζιδάκι είναι ελάχιστες και εν παρόδω και τις βρίσκουμε μόνο στα ημερολόγια ή στα γράμματά του.[44]

Από τη μεριά του Χατζιδάκι, στις φωτογραφίες των καλλιτεχνών και λογοτεχνών που συμπεριέλαβε στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι*, ο Σεφέρης και ο Έλιοτ είναι οι μόνοι που συνοδεύονται αντίστοιχα από τις φράσεις: «δεν γίναμε *ποτέ* φίλοι» και «ξένος στην ιδιοσυγκρασία μου». Οι περισσότεροι είναι είτε «φίλοι» είτε «αδελφοί», όπως π.χ. ο Τσαρούχης, ο Γκάτσος, ο Ελύτης, και ο Μόραλης, και το λιγότερο «μακρινοί συγγενείς», όπως ο Τόμας Μαν. Στον αστερισμό αυτό συγγενών και φίλων, Ελλήνων και ξένων, ένας ποιητής ξεχωρίζει: ο Λόρκα. Για τον Χατζιδάκι ο Λόρκα δεν ονομάζεται μόνο «αδελφός»· έχει συνδεθεί μαζί του με μια σχέση σχεδόν ερωτική – η μόνη τέτοια σχέση που δηλώνεται στις σημειώσεις των φωτογραφιών.

Μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα ότι ο Χατζιδάκις γνώριζε λεπτομέρειες όχι μόνο για την ποίηση, τη ζωή και την ομοφυλοφιλία του Λόρκα, αλλά και τη σχέση του με άλλες τέχνες, τη μουσική, τη ζωγραφική, το θέατρο και το θέατρο σκιών. Η συζήτηση πάνω στη σχέση του Χατζιδάκι με τον Λόρκα οδηγεί αναπόφευκτα στον Γκάτσο και τον Ελύτη, θίγοντας ζητήματα που συνδέονται με την ποιητική (κυρίως με τον επονομαζόμενο «μεσογειακό μοντερνισμό») και την πολιτική, με τη στενότερη και ευρύτερη έννοια του όρου – κάτι που θίγει και το ζήτημα του έρωτα: η ίδια η δολοφονία του Λόρκα τον Αύγουστο του 1936 είναι συνδεδεμένη τόσο με την πολιτική κατάσταση στην Ισπανία όσο και με την ομοφυλόφιλη ταυτότητα του ποιητή. Σε σχέση με την πρόσληψη του Λόρκα στην Ελλάδα και τον Χατζιδάκι, δύο χρονιές ξεχωρίζουν ιδιαίτερα: το 1945 και το 1948. Ο Λόρκα ήταν τότε απαγορευμένος στην Ισπανία του Φράνκο.

Τον Μάρτιο του 1945, το περιοδικό *Τετράδιο* (στη συντακτική ομάδα του οποίου ήταν και ο Αλέξης Σολομός) θα κάνει την εμφάνισή του ανοίγοντας το πρώτο του τεύχος με ένα άρθρο του Ελύτη για τον Λόρκα («το πρώτο που παρουσιάζει εκτενώς

[43] Δημήτρης Παπανικολάου (2012), «Όταν χάθηκε η άνω τελεία. Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης και Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σελ. 305-25· Polina Tambakaki (υπό έκδοση), «"Art-Popular" Song and Modern Greek Poets – Interactions and Ideologies: The Case of Mikis Theodorakis», στο Tragaki, *Made in Greece*· και Πολίνα Ταμπακάκη (2011), *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα: Δόμος, σελ. 92-4.

[44] Π.χ. Γιώργος Σεφέρης (1990), *Μέρες Ζ΄, 1 Οκτώβρη 1956-27 Δεκέμβρη 1960*, Αθήνα: Ίκαρος, σελ. 124: «Το βράδυ στου Ηρώδη. *Βάτραχοι* […] και η μουσική του Χατζιδάκι δεν ήταν πολύ της προκοπής». Πρβλ. το γράμμα του Κατσίμπαλη: Γ. Κ. Κατσίμπαλη & Γιώργος Σεφέρης (2009), *«Αγαπητέ μου Γιώργο». Αλληλογραφία (1924-1970)*, Αθήνα: Ίκαρος, τόμ. 2, σελ. 419-21.

τον Λόρκα στους Έλληνες αναγνώστες»[45]), το οποίο ακολουθούσαν αμέσως μετά τα *Ματωμένα Στέφανα* του Λόρκα στη μετάφραση του Σεβαστίκογλου (με τον οποίο ο Χατζιδάκις, όπως είδαμε, συνεργαζόταν ακριβώς εκείνη την περίοδο)· την ίδια χρονιά το θεατρικό έργο θα δημοσιευτεί από τις εκδόσεις «Ίκαρος» σε μετάφραση του Γκάτσου με τον τίτλο με τον οποίο τελικά θα καθιερωθεί: *Ματωμένος γάμος*.[46] Λίγους μήνες αργότερα, τον Αύγουστο του 1945, στο περιοδικό *Ελεύθερα γράμματα* (βλ. παραπάνω, για Δεκέμβρη του 1945), ο Νίκος Καρύδης (εκ των ιδρυτών του «Ίκαρου») θα κρίνει αρνητικά το άρθρο του Ελύτη για τον Λόρκα και ειδικά τις «μελοδραματικ[ές] κορών[ες]» με τις οποίες εκείνος παρουσίαζε τη δολοφονία του Ισπανού ποιητή· ο τόνος του Καρύδη είναι ενδεικτικός των πολιτικών παθών της εποχής: «[…] στο περιοδικό [*Τετράδιο*] μερικών καλών παιδιών που μη έχοντας τι άλλο να κάνουν από τον Αύγουστο του 44 ίσαμε το Μάρτη του 45 – σε μια περίοδο δηλαδή από τις πιο δραματικές και πιο σημαντικές της νεώτερης ιστορίας μας – καταπιάστηκαν να "παίξουν το περιοδικό" όπως τα παιδιά ενός άλλου καιρού "παίζαν τις κουμπάρες"» […].[47] Στο ίδιο τεύχος (για την ακρίβεια στην ίδια σελίδα), δημοσιεύτηκε το ποίημα του Νίκου Καββαδία «Αντίσταση»: «[…] Σπανιόλοι μου θαλασσοβάτες και Γραικοί. | Γκρέκο και Λόρκα – Ισπανία και Πασσιονάρια. […] Κι απέ Δεκέμβρη, στην Αθήνα και Φωτιά». Είχε προηγηθεί τον Μάιο του 1945, και πάλι στα *Ελεύθερα γράμματα* (τεύχος 3), το πιο γνωστό, χάρις στην μετέπειτα μελοποίηση του Θάνου Μικρούτσικου, ποίημα για τον Λόρκα, το «Federico Garcia Lorca» και πάλι του Καββαδία (που θα ενταχθεί το 1947 στη συλλογή *Πούσι*). Ως προς τον Ελύτη, τον Αύγουστο-Σεπτέμβρη του 1945 θα δημοσιευτεί, και πάλι στο *Τετράδιο*, στο δεύτερο τεύχος του, το *Άσμα ηρωικό και πένθιμο* με τα έντονα «λορκικά» στοιχεία του και συγκεκριμένα με τη συγγένειά του με τον *Θρήνο για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας*.

Αν στην περίπτωση του Καββαδία, όπως και στις δηλώσεις του Καρύδη, προβάλλεται η αριστερή πλευρά του Λόρκα, στον Ελύτη κυριαρχεί το λυρικό-δραματικό στοιχείο της ποίησής του, και οι άμεσες πολιτικές αναφορές αποφεύγονται. Είναι ενδεικτικό ότι στο τέλος του άρθρου του για τον Λόρκα ο Ελύτης βάζει ως ημερομηνία συγγραφής την ένδειξη «Νοέμβριος 1944», τοποθετώντας το έτσι στην περίοδο αμέσως μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς τον Οκτώβριο εκείνης της χρονιάς και αποσυνδέοντάς το από τα Δεκεμβριανά που ακολούθησαν.[48] Αυτό που τονίζει ο Ελύτης στον Λόρκα είναι η αποδοκιμασία του συντηρητισμού και της καταπίεσης των αισθήσεων, υμνώντας ταυτόχρονα τον απελευθερωτικό χαρακτήρα του έρωτα, κεντρικό στοιχείο της δικής του ποίησης. Οι μεταφράσεις από τον Ελύτη επτά ποιημάτων από το *Romancero Gitano* του Λόρκα που θα δημοσιευτούν τον Φεβρουάριο του 1948 στην καταξιωμένη (και σε γενικές γραμμές συντηρητική) *Νέα Εστία*

[45] Άννα Ρόζενμπεργκ (2006), «Ελύτης-Λόρκα: Μια ποιητική συνομιλία», *Διαβάζω* 466, σελ. 130· βλ. επίσης Anna Rosenberg (2007), *As Handsome as a Greek: The Reception and Creative Appropriation of Federico García Lorca in Modern Greek Poetry (1933-1986)*, διδακτορική διατριβή, King's College London· Marinos Pourgouris (2011), *Mediterranean Modernisms: The Poetic Metaphysics of Odysseus Elytis*, Farnham: Ashgate, σελ. 156-8.

[46] Βλ. Virginia López Recio (2006), *Το Φεγγάρι, το Μαχαίρι, τα Νερά. Ο Λόρκα στην Ελλάδα,* Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων· Μάιρα Φορνάρι (2006), «Η τύχη του *Ματωμένου Γάμου* στα ελληνικά», *Διαβάζω* 466, σελ. 119-21.

[47] Βλ. Βαγγέλης Καραμανωλάκης (Μάιος 2002), «Ο σύντομος βίος του περιοδικού *Τετράδιο* (1945, 1947). Ανάμεσα στον "πρόσφατο πόλεμο" και στην "τραγωδία που έμελλε να ακολουθήσει"», *Αρχειοτάξιο* 4, σελ. 44-60. http://askiweb.eu/images/Archeiotaxio/Archeiotaxio4.pdf

[48] Άννα Ρόζενμπεργκ (2006), «Άσμα Ηρωικό και Πένθιμο για τον Χαμένο Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας και Θρήνος για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας: Μια παράλληλη ανάγνωση», *Τρίτο ευρωπαϊκό συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Βουκουρέστι, Ιούνιος 2006: http://www.eens-congress.eu/?main__page=1&main__lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=167

επιβεβαιώνουν αυτή την προσέγγιση του Ελύτη. Ο Ελύτης θα γράψει αργότερα στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»:

> Ω μέρες πικρές, αποτρόπαιες […]. Η ποίησή του [Lorca], [...] πιο κοντινή στην αισθητική μας, πιο οικεία στη μεσογειακή ιδιοσυγκρασία μας, έφτανε τη στιγμή ακριβώς που για λόγους άλλους ανοίγαμε κι εμείς τα παράθυρα στους δημοτικούς ρυθμούς και τους αντίλαλους της παράδοσης. Και μας έδειχνε πώς, με τη σύζευξη των στοιχείων της, μπορούσε να γεννηθεί ένα καινούριο είδος «μειχτό αλλά νόμιμο».[49]

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις τοποθετεί την επαφή του με τον Λόρκα κυρίως στα 1948, συνδέοντάς την με την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* από το Θέατρο Τέχνης (στο Θέατρο Αλίκης). Στην πραγματικότητα ο Χατζιδάκις αναφέρεται στο αποκορύφωμα μιας πορείας που είχε ξεκινήσει πριν το 1945, όταν ο Γκάτσος μοιραζόταν με τους φίλους του «τον κάθε στίχο, την κάθε λέξη χωριστά» της μεταφραστικής του προσπάθειας. Στην παράσταση του 1948, που θα κάνει ευρύτερα γνωστό στην Ελλάδα τον δραματουργό Λόρκα, θα χρησιμοποιηθεί αυτή ακριβώς η μετάφραση, με κοστούμια και σκηνικά του Τσαρούχη, και μουσική του Χατζιδάκι. «Κορυφαία στιγμή μας», θα γράψει ο Χατζιδάκις για τη συνεργασία του με τον Κουν σε αυτή την παράσταση.[50] Για τον Τσαρούχη: «[…] για το έργο του Λόρκα […] πραγματοποίησε ένα οπτικό θαύμα».[51] Και για τον Γκάτσο: «[…] Με τον Λόρκα δεν θα είχα καμιά συγγένεια αν δεν υπήρχε η μετάφραση του Γκάτσου. Νομίζω ότι η σχέση μου με τον Γκάτσο είναι αυτή που μου έδωσε και τη σύνδεσή μου με τον Λόρκα. Διότι εκείνη τη στιγμή τα αιτήματα τα μουσικά […] βρήκαν αφορμή, με το ανέβασμα αυτού το έργου, να πάρουν μια πρώτη μορφή, μια πρώτη μορφοποίηση καλύτερα. Μορφοποιούσα την ανακάλυψή μου του ρεμπέτικου […]».[52] Και αλλού: «[…] είδα στον *Ματωμένο Γάμο* – στην έξοχη μετάφραση του Ν. Γκάτσου – την προσωπική μου μυθολογία μέσα από το ρεμπέτικο "Αρχόντισσά μου μάγισσα τρελή" […]. […] Ανακάλυπτα […] μιαν Ελλάδα ποιητική μέσ' από τους ρεμπέτες της. Κι ο Λόρκα παγιδεύτηκε μαζί μου».[53]

Ήταν μέσα σε αυτό το πλαίσιο που αναπτύχτηκε η σχέση του Χατζιδάκι με τον Λόρκα που θα ήταν διαρκής και ιδιαίτερα προσωπική: η «σχεδόν ερωτική» σχέση τους στην οποία αναφέρεται ο Χατζιδάκις θέτει και το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας και του «τραγικ[ού] στην ερωτική μας περιοχή», για το οποίο θα μιλήσει ο Χατζιδάκις στην ομιλία του για το ρεμπέτικο· και θα πρέπει να εξεταστεί ταυτόχρονα με την απάντησή που έδωσε ο Χατζιδάκις στη συνομιλία που είχε με τον Θάνο Φωσκαρίνη το 1988 (αυτή είναι μια περίοδος σφοδρής σύγκρουσης του Χατζιδάκι με τον αυριανισμό, που συνοδεύτηκε με πηχυαίους και χυδαίους τίτλους και σχόλια της εφημερίδας εναντίον του Χατζιδάκι θίγοντας επίσης και την ερωτική του ταυτότητα):

> Ε. Πολλές φορές στις κουβέντες σας αναφέρεστε στον Ζιντ, στον Ζενέ ή στον Προυστ. Οι συγγραφείς αυτοί συνετέλεσαν στο να διαμορφώσετε μια συνειδητή θέση σχετικά με τις ερωτικές σας επιλογές;
>
> Α. Είχα την τύχη μιας αληθινής παιδείας ώστε να επικοινωνώ με τα κείμενα των προαναφερθέντων συγγραφέων αποκλειστικά και μόνο μέσα από την αξία τους και

[49] Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, σελ. 397-8.

[50] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 258 (σημείωση στη φωτογραφία του Κουν).

[51] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 199: «Μόνο που σήμερα γνωρίζω καλά ό,τι όφειλα να γνωρίζω από τότε, στην εποχή του "Μαρσύα" και του "Ματωμένου Γάμου" […] το έργο του Λόρκα, για το οποίο εκείνος πραγματοποίησε ένα οπτικό θαύμα, ο Γκάτσος μια αποκαλυπτική ποιητική πράξη με τη γλώσσα και ο Κουν μια εξαίσια παράσταση, ενώ εγώ, μπορώντας και μη, τους ακολούθησα με τη μουσική μου».

[52] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 211-2.

[53] Από το πρόγραμμα μουσικού αφιερώματος στο Λόρκα που έγινε στην Εθνική Πινακοθήκη το 1987.

> όχι μέσα από το οποιοδήποτε ομοφυλόφιλο περιεχόμενό τους. Παράλληλα, από πολύ νωρίς είχα αποσαφηνίσει την ομοφυλόφιλή μου θέση, την εντελώς διαφορετική από του Ζιντ, του Ζενέ, του Προυστ και πολλών άλλων άξιων ποιητών που έτυχε να είναι ομοφυλόφιλοι. Η ομοφυλοφιλία δεν ήταν δυνατόν να με συνδέσει με τη συγκλονιστική ποιητική εμπειρία του Ζενέ. Αντιθέτως, αν δούμε τις ιδιοσυγκρασίες μας, έχω τόση διαφορά μαζί του, ως προς τις εμπειρίες, όσες μπορεί να έχει ένας ετεροφυλόφιλος. […][54]

Ο Χατζιδάκις είχε μια βαθιά απέχθεια για τις όποιες εύκολες ταξινομήσεις, πολιτικές, ερωτικές ή άλλες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και με το χαρακτηριστικό χιούμορ του, αξίζει να δούμε και την σημείωσή του για τον Σούμπερτ:

> Ο Σούμπερτ: Αν δεν τον απασχολούσαν τόσο πολύ οι γυναίκες, θα ήταν ομοφυλόφιλος, διότι υπήρξεν όμορφος. Διαφέρουμε σε δύο βασικά σημεία. Διέθετε αφέλεια, που εγώ δεν διαθέτω, κι ένα θεϊκό ταλέντο, που επίσης δεν διαθέτω. Κατά τα άλλα μοιάζουμε. Γράψαμε και οι δύο Τραγούδια, και είμαστε νέοι.

Αξίζει ίσως να αναρωτηθούμε: θα είχε άραγε απαντήσει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο ο Χατζιδάκις στην ερώτηση της συνέντευξης αν στη σειρά των συγγραφέων συμπεριλαμβανόταν ο Λόρκα,[55] ένας ποιητής με τον οποίο ο Χατζιδάκις ένιωθε μια ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασιακή συγγένεια;

Ο Λόρκα θα ακολουθεί τον Χατζιδάκι στους στίχους που εκείνος γράφει.[56] Και είναι φυσικό να φανταστούμε τον Ισπανό «Ποιητή στη Νέα Υόρκη» να συνοδεύει τον Χατζιδάκι όταν αργότερα θα πάει και ο ίδιος εκεί: ανάμεσα στις αναμνήσεις που ξυπνούν μέσα του το 1963 στην Πέμπτη Λεωφόρο, όπως γράφει ο Χατζιδάκις με αφορμή το *Χαμόγελο της Τζοκόντας*, ο λορκικός κόσμος, όπως τον έζησε στη μεγαλύτερή του ένταση στην παράσταση του *Ματωμένου γάμου* στο Θέατρο Τέχνης το 1948, πρέπει να έπαιζε πρωταγωνιστικό ρόλο· όπως είδαμε, οι αναμνήσεις αυτές πήγαιναν σίγουρα τον Χατζιδάκι πίσω σε εκείνη την περίοδο. Ας προσθέσουμε και μιαν άλλη αναφορά στα χρόνια εκείνα, και συγκεκριμένα στο 1947, σε μία άλλη σημείωση των φωτογραφιών του *Καθρέφτη*: «Ο C.N.S. στη Βαρκελώνη το 1947, την εποχή που γίναμε φίλοι». «Ο Κύκλος του C.N.S.» που θα γράψει ο Χατζιδάκις το 1952 είχε την αφετηρία του, όπως θα πει ο ίδιος, σε μια ιδέα από τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* και θεματολογικά («τα τραγούδια μου αυτά […] θρηνολογούν τον άδικο χαμό ενός νέου παιδιού») δεν μπορεί να μη φέρει στο νου τον *Θρήνο για τον Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας*

[54] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 236-7.

[55] Αξίζει να θέσουμε την ίδια ερώτηση και για την περίπτωση του Καβάφη (Μ. Χατζιδάκις, *Ο μεγάλος ερωτικός*, «Μέρες 1903»). Στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι* οι αναφορές του Χατζιδάκι στον Καβάφη είναι πολύ λίγες (ιδιαίτερα σε σχέση με άλλους ποιητές) και γενικά εν παρόδω (σελ. 21, 119 και 163· πρβλ. επίσης, σελ. 190: «ενός Αλεξανδρινού»), ενώ ο αλεξανδρινός ποιητής δεν συμπεριλαμβάνεται στο «φωτογραφικό άλμπουμ» του βιβλίου (οι Έλληνες ποιητές που περιλαμβάνονται εκεί είναι, με σειρά παρουσίασης: Γκάτσος, Ελύτης, Σεφέρης και Διονύσιος Σολωμός). *Στα σχόλια του Τρίτου* ο Καβάφης αναφέρεται μια φορά, σελ. 131. Η ερώτηση αξίζει να εξεταστεί και σε σχέση με την έντονη συζήτηση για τον ομοφυλόφιλο Καβάφη, κυρίως με αφορμή το βιβλίο του Δημήτρη Παπανικολάου, *«Σαν κ' εμένα καμωμένοι». Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*, Αθήνα: Πατάκης (αναφορές στον Χατζιδάκι υπάρχουν εκεί στις σελ. 168 και 324, χωρίς όμως περαιτέρω διευκρινίσεις). Για προσεγγίσεις της ομοφυλοφιλίας στην περίπτωση του Τσαρούχη, βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος (2009), «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», στο Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερουλάνου και Τάσος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σελ. 17-60· και Δημήτρης Παπανικολάου (Μάρτιος 2010), «Το μυστικό της ελληνικότητας», *The Athens Review of books* 5, σελ. 35-7.

[56] Στις μελέτες για την παρουσία του Λόρκα στην Ελλάδα, θα πρέπει να συμπεριληφθεί ο Χατζιδάκις. Για τα ποιήματά του, βλ. Βασίλης Κ. Καλαμαράς (2009), «Η μουσική της ποίησής του», *Ελευθεροτυπία – Λέσχη αθανάτων*, σελ. 166-75.

του Λόρκα.

Στην προσωπική μυθολογία του Χατζιδάκι, ο Λόρκα φαίνεται να είναι το ισπανικό «αρνητικό» της δικής του φωτογραφίας: ο ποιητής που ήθελε να γίνει μουσικός, όπως ο Χατζιδάκις ήταν ο μουσικός που ήθελε να γίνει ποιητής – αρκεί να δούμε τη φωτογραφία του Λόρκα που ο Χατζιδάκις επέλεξε να βάλει στο βιβλίο του με τον ποιητή στο πιάνο. Η ιδιοσυγκρασιακή συγγένεια που ένιωθε μαζί του στηριζόταν και στην κοινή συνομιλία του με «"τη σκοτεινή μας ρίζα της κραυγής", όπως το είπε ο Λόρκα μέσ' απ' τα ελληνικά του Νικολάου Γκάτσου» (*Μπαλάντες της οδού Αθηνάς*), στην παρουσία στο έργο του Λόρκα του ανικανοποίητου, βασανιστικού, καταστροφικού ή «σκοτεινού έρωτα» (από τον τίτλο ποιημάτων του Λόρκα που εκδόθηκαν πολύ μετά τον θάνατό του). Αρκεί να διαβάσουμε από την ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο, όπως δημοσιεύτηκε στην *Ελληνική Δημιουργία*: «Ένας ανικανοποίητος μα έντονος ερωτισμός που ακριβώς η έντασή του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα, και μια επιτακτική διάθεση φυγής από την πραγματικότητα […]». Στην ολοκληρωμένη μορφή της ομιλίας του, ο Χατζιδάκις είχε αναφερθεί εκτεταμένα και με παραστατικό τρόπο στα στοιχεία αυτού του έρωτα:

> Κατοχή. Πάνω σε μια γυμνή και παγωμένη άσφαλτο με μοναδικό φωτισμό την ψυχρή όψη ενός φεγγαριού, προχωράμε μ' ένα φίλο. Ένας λεπτός μα διαπεραστικός ήχος μπουζουκιού καθρεφτίζεται – λες – μες στην άσφαλτο και μας ακολουθεί βήμα προς βήμα. Ο φίλος μου προσπαθεί να μου εξηγήσει τη διάθεση φυγής και την έντονη εμμονή σ' αυτή τη διάθεση που κρατούν οι τέσσερις νότες του περιφερόμενου τότες τραγουδιού «Θα πάω εκεί στην αραπιά». […]

Ο φίλος αυτός (μοιάζει σχεδόν αυτονόητο να φανταστούμε τον Τσαρούχη) επιμένει στη μύηση που οδηγεί τελικά στην αποκάλυψη:

> Αργότερα ο ίδιος φίλος, στον ίδιο δρόμο, μου μιλούσε για κάτι καινούργιο. Μα τώρα ήταν καλοκαίρι και η άσφαλτος μύριζε. Το ίδιο σκοτάδι, μα η κάψα έλιωνε τις φωνές και τις έφτιαχνε μόνιμους ίσκιους στα σπίτια. Υπήρχε γύρω μας κάτι ρευστό. Μια καινούργια ρεμπέτικη κραυγή – καινούργια για μένα βέβαια – κυλούσε μ' ένταση ανάμεσα στα στενά και βρώμικα πεζοδρόμια του Πειραιά και της Αθήνας. Ακούγαμε την πρώτη στροφή που έλεγε «Κουράστηκα για να σ' αποκτήσω αρχόντισσά μου μάγισσα τρανή». Κι ο φίλος μου εξηγούσε θίγοντας όλο τον ανικανοποίητο ερωτισμό που έπνιγε την ατμόσφαιρα. […]

Στο τέλος της ομιλίας του ή πιο συγκεκριμένα στην «εισήγησή» του για το «Άνοιξε-άνοιξε» του Παπαϊωάννου, ο Χατζιδάκις επανέρχεται και συμπυκνώνει το θέμα του έρωτα:

> Πριν δυο χρόνια ο ίδιος ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά πάλι αυτούς τους στίχους «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι – το σκοτάδι είναι βαθύ – κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί», [57] ο ερωτισμός προχωράει και θίγει ακέραια το ανικανοποίητο, δίδοντας μια τόσο λεπτή μα τόσο έντονη αίσθηση μιας βαριάς ατμόσφαιρας, λες και προμηνούσε ένα άγχος, μια καταιγίδα. Φέτος – ο Παπαϊωάννου αυτή τη φορά – μας δίνει ολάκερο αυτό το άγχος με μια δυνατή κραυγή πια – η μοναδική μες στα ρεμπέτικα, και γι' αυτό τόσο αληθινή με το «Άνοιξε - άνοιξε». Δεν ξέρω, αλλά σ' αυτά τα τρία τραγούδια υπάρχει ένας συνδετικός κρίκος που δίνει ξεκάθαρα και μοναδικά το τραγικό στην ερωτική μας περιοχή.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Λόρκα είναι σημαντικός για την ομιλία του Χατζιδάκι για

[57] Πρόκειται και εδώ για μια ακόμα «ανακρίβεια» του Χατζιδάκι· το τραγούδι όντως πρωτοκυκλοφόρησε (λογοκριμένο) το 1947, αλλά ήταν του Απόστολου Καλδάρα με πρώτη ερμηνεύτρια την Στέλλα Χασκίλ. Ας προσέξουμε όμως ότι το απόσπασμα δεν προέρχεται από την ομιλία όπως δημοσιεύτηκε στην *Ελληνική Δημιουργία* (και στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι*).

το ρεμπέτικο όχι μόνο γιατί εκεί ο Χατζιδάκις αναφέρθηκε ονομαστικά στον *Ματωμένο γάμο*, αλλά και πιο συγκεκριμένα σε σχέση με την ίδια την ενασχόληση του Λόρκα με τη μουσική. Εδώ θα αναφερθώ μόνο στην ομιλία για το «Βαθύ τραγούδι» (*cante jondo*) της Ανδαλουσίας που έδωσε ο Λόρκα το 1922, στο φεστιβάλ που οργάνωσε μαζί με τον Μανουέλ ντε Φάγια – με αυτή την ομιλία συνδέεται και η συλλογή του Λόρκα *Το ποίημα του cante jondo*. Μια σύγκριση ανάμεσα στην ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο και του Λόρκα για το *cante jondo* αποκαλύπτει πολλά κοινά στοιχεία ως προς τη μυθολογική προσέγγιση της «μουσικής ψυχής της λαού» (*el alma musica del pueblo*), που συνδέεται με την Ανατολή και το Βυζάντιο, με την «ατμόσφαιρα σκοτεινών καταγωγίων», τις «διάφανες ομορφιές» και την «υποβλητικότητά» της μουσικής και των στίχων. Αρκεί μόνο να θυμηθούμε τον «γυαλένιο ήχο» του μπουζουκιού, τον οποίο τονίζει στην ομιλία του ο Χατζιδάκις, για να ακούσουμε έναν τόνο «crystal» του Λόρκα: έναν τόνο που ο Χατζιδάκις φιλοδόξησε να φέρει στη μουσική, όπως ο Λόρκα στην ποίησή του.

Η αισθητικοποίηση/εντεχνοποίηση του λαϊκού τραγουδιού της Ανδαλουσίας όπως την αντιλαμβανόταν και την πραγματοποιούσε ο Λόρκα συνδυαζόταν ταυτόχρονα με προσπάθειες στόχευσης ενός ευρύτερου κοινού, με εκλαϊκευτικό/εκπαιδευτικό χαρακτήρα, όπως ήταν η ίδρυση και λειτουργία του περιοδεύοντος φοιτητικού θεατρικού ομίλου La Barraca – προσπάθειες που αξίζει να συγκριθούν και να διαφοροποιηθούν από άλλες, όπως π.χ. τις πολύ πετυχημένες παραστάσεις του *Coctail Party* του Έλιοτ στο Broadway. Επιστρέφουμε έτσι στην αρχή αυτής της συζήτησης: η αισθητικοποίηση του λαϊκού από τον Χατζιδάκι όπως και η συμμετοχή του στις προσπάθειες εκλαΐκευσης της τέχνης είναι σημαντικό να εξεταστούν σε σχέση με αντίστοιχες προσπάθειες στο πλαίσιο του λεγόμενου ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Να διερευνηθούν εκεί συγγένειες, αγάπες, και διαφοροποιήσεις, ενώ θα λαμβάνονται υπόψη ζητήματα ποιητικής και πολιτικής, όσο άβολα και αν είναι αυτά – ή ακριβώς επειδή είναι άβολα: πώς θα μπορούσε εξάλλου να συμβαίνει διαφορετικά με έναν άνθρωπο όπως ο Χατζιδάκις; Όπως έγραψε στη φωτογραφία του Κουρτ Βάιλ:

> […]
>
> Θα καταργούσαμε το κόμμα, το όποιο κόμμα, θα υμνούσαμε το σώμα, το κάθε σώμα,
> και θα θρηνούσαμε το μέλλον του ανθρώπου, του κάθε ανθρώπου.

Είναι βέβαιο ότι στη δεκαετία του 1940 ο νεαρός Χατζιδάκις είχε ήδη καταλήξει σε αυτές τις θέσεις και ήταν μέσα σε αυτό το πλαίσιο που ανακάλυψε, ανέδειξε και καθιέρωσε το ρεμπέτικο, διεκδικώντας τη δική του προσωπική συνομιλία μαζί του.

Κοιτάζοντας από τη μεριά της λογοτεχνίας τη σχέση του Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο βρίσκεται κανείς συχνά στη διαδρομή του μπροστά σε μια σειρά «παρεξηγήσεων», όπως έγραψε ο Χατζιδάκις για την παράσταση του *Ματωμένου γάμου* στο Θέατρο Τέχνης το 1948:[58] συναντάμε εκεί τον Σεφέρη και τον Σπύρο Μελά (ή Σπυρομελά – όπως τον έλεγε καυστικά ο Σεφέρης), δίπλα στον Κουν, το *cante jondo* και τη θεατρική ομάδα La Barraca του Λόρκα – παρεξηγήσεις που μένουν αντιφατικά γοητευτικές και προκλητικές, όπως εξάλλου και η ίδια η σημείωση του Χατζιδάκι για τον Λόρκα. Διαβάζοντάς την ολόκληρη, ακριβώς μετά τη σημείωση για τον Τσιτσάνη, βρίσκει κανείς εκεί το μυθολογικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τις περισσότερες σημειώσεις του Χατζιδάκι να δένεται ανεξίτηλα με την παρουσίαση του ρεμπέτικου τον Γενάρη του 1949 στο Θέατρο Αλίκης:

> Ο Λόρκα. Ετεροθαλής αδελφός μου. Γνωριστήκαμε στη Σεβίλλη και συνδεθήκαμε σχεδόν ερωτικά. Σαν πήγε στην Αμερική τον έχασα. Τον ξαναβρήκα το 1948, στο

[58] Χατζιδάκις, *Καθρέφτης*, σελ. 147.

Παγκράτι. Μου τον συνέστησε ο Γκάτσος, μα ήταν αργά. Τον είχαν κιόλας δολοφονήσει στη Γρανάδα. Τον τραγουδήσαμε πολύ μαζί με τον Μάρκο Βαμβακάρη.

Η διαχείριση του αρχειακού υλικού ιδιωτών, ιδιωτικών φορέων και κρατικών φορέων: Οργάνωση (ταξινόμηση, καταλογογράφηση κλπ.) και θέματα νομικού καθεστώτος και νομικά ορθής χρήσης του υλικού: Η περίπτωση του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου

Μαρία Ασλανίδη

Εισαγωγή

Ο κόσμος της πληροφορίας γενικά και της μουσικής πληροφορίας ειδικά, έχει μεταβληθεί και μεταβάλλεται μέσα στο συνεχώς εξελισσόμενο περιβάλλον του Παγκόσμιου Ιστού (World Wide Web). Η εξέλιξη των μορφών και των μέσων αποθήκευσης, διάχυσης και διανομής της πληροφορίας θεωρείται δεδομένη. Οι όποιες αποφάσεις και επιλογές, όπως διαμορφώνονται και λαμβάνονται από τους μουσικούς βιβλιοθηκονόμους και επιστήμονες της πληροφορίας πρέπει να διέπονται από τη βασική αρχή ότι το μέσο αποθήκευσης ή διανομής της μουσικής πληροφορίας είτε αυτό είναι παραδοσιακό είτε ενσωματώνει την τρέχουσα τεχνολογία, αξιολογείται με βάση το περιεχόμενο ή την ιδέα/σκέψη που περιέχει. Στην πράξη αυτό σημαίνει, ότι το μέσο δεν είναι και δεν μπορεί να είναι πιο σημαντικό από το περιεχόμενό του όσο και αν το πρώτο επηρεάζει το δεύτερο.[1] Οι τρόποι καταγραφής της μουσικής πληροφορίας είναι άμεσα συνδεδεμένοι με την παρεχόμενη ανά χρονική περίοδο τεχνολογία, ο παραδοσιακός όρος «τεκμήριο=document ή item» έχει αντικατασταθεί στον χώρο των βιβλιοθηκών από τον όρο «πόρος=resource», ενώ τα μουσικά έργα αποτελούν τους κύριους φορείς μουσικής πληροφορίας και κατ' επέκταση «τη βασική οντότητα για την ανάκτηση των μουσικών πληροφοριών».[2]

Στο παραπάνω πλαίσιο είναι απαραίτητο να λαμβάνονται υπόψη και να υποβάλλονται σε διαχείριση ζητήματα που σχετίζονται άμεσα με τη μουσική πληροφορία, όπως το υψηλό κόστος και το θεσμικό πλαίσιο, σε σχέση πάντα με την τρέχουσα τεχνολογική πραγματικότητα. Η επιτυχής παρουσία και ενσωμάτωση από την τεχνολογία των διαθέσιμων μέσων περιγραφής, αποθήκευσης και διανομής της μουσικής πληροφορίας, ειδικά εκ μέρους των ακαδημαϊκών μουσικών βιβλιοθηκών και αρχείων προϋποθέτει ως απαραίτητη συνθήκη:

1. Την ικανότητα του μέσου να εκπληρώνει τις πληροφοριακές ανάγκες των χρηστών στους οποίους απευθύνεται ή/και για τους οποίους προορίζεται.
2. Τη δέσμευση τόσο του μουσικού βιβλιοθηκονόμου και επιστήμονα της πληροφορίας όσο και του συνόλου της ακαδημαϊκής μουσικής κοινότητας αφενός μεν για τη διασφάλιση της ύπαρξης αυτών των μέσων, αφετέρου δε για τη διασφάλιση της συνεπούς τήρησης του ηθικού και θεσμικού

[1] Βλέπε, Ασλανίδη, Μαρία, *Μουσική βιβλιοθηκονομία: ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες και πληροφοριακός γραμματισμός*. Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών 2014.

[2] Smiraglia, Richard P., "Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives" *ISMIR* 2001 (σ. 85-91).

πλαισίου που σχετίζεται με τη χρήση και διαχείριση τόσο των μέσων όσο και του περιεχομένου τους.

3. Τη δέσμευση των οργανισμών, στους οποίους υπάγονται οι ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες,[3] για τη συνεχή και σταθερή χρηματοδότηση των τελευταίων, προκειμένου να μπορούν να παρακολουθούν τις εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στο δυναμικό περιβάλλον της πληροφορίας.
4. Τη δέσμευση των οργανισμών στην αποδοχή του συνεχώς εξελισσόμενου ρόλου των ακαδημαϊκών μουσικών βιβλιοθηκών αναφορικά με την επικοινωνία και τη διατήρηση της καταγεγραμμένης γνώσης.[4]

Γενικά, κύρια αποστολή των μουσικών βιβλιοθηκών και αρχείων αποτελεί η πρόσβαση. Οι κατάλογοι, συμβατικοί/παραδοσιακοί ή ηλεκτρονικοί, προορίζονται για χρήση[5] και είναι λειτουργικοί μόνο εφόσον παρέχουν γρήγορη και αποτελεσματική ανάκτηση των σχετικών φορέων αποθήκευσης της καταγεγραμμένης γνώσης και πληροφορίας.[6]

Βιβλιογραφικός έλεγχος και μουσικά έργα

Ο διαρκώς αυξανόμενος όγκος της παραχθείσας καταγεγραμμένης [μουσικής] πληροφορίας ή γνώσης ελέγχεται από τη διαδικασία του βιβλιογραφικού ελέγχου (bibliographic control). Με τον όρο «βιβλιογραφικό έλεγχο» ή «έλεγχο βιβλιογραφικών δεδομένων» νοείται η διαδικασία μέσω της οποίας τα βιβλιογραφικά δεδομένα δημιουργούνται, αποθηκεύονται, υποβάλλονται σε διαχείριση και ανακτώνται. Ο βιβλιογραφικός έλεγχος παρέχει το φιλοσοφικό πλαίσιο για την περιγραφή των πηγών και πόρων, με στόχο να καταστήσει τους χρήστες ικανούς να αναζητήσουν, να εντοπίσουν και να επιλέξουν την καταλληλότερη πηγή. Διεξάγεται στο πλαίσιο του βιβλιογραφικού σύμπαντος (bibliographic universe), το οποίο αποτελεί υποσύνολο όλης της γνώσης. Σε αυτό το υποσύνολο μπορούν να εντοπιστούν όλα τα στιγμιότυπα (instances) της καταγεγραμμένης γνώσης. «Γνώση, η οποία με κάποιον τρόπο δεν έχει καταγραφεί (δεν έχει γραφτεί, τυπωθεί, ηχογραφηθεί κ.λπ.) βρίσκεται έξω από τη σφαίρα του βιβλιογραφικού ελέγχου».[7]

Ως «Έργο», σύμφωνα με το εννοιολογικό μοντέλο FRBR (Functional Requirements for Bibliographic Records) ορίζεται: «κάθε διακριτή διανοητική/πνευματική ή καλλιτεχνική δημιουργία (ή περιεχόμενο)».[8] Το μουσικό έργο ειδικά ορίζεται ως μια

[3] Η Βιβλιοθήκη και το Αρχείο του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής διέπονται τόσο από τους στόχους και την αποστολή του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής, όπως αυτοί ρητά διατυπώνονται στο ιδρυτικό του όσο και από τους στόχους και την αποστολή του Ιδρύματος (Ιόνιο Πανεπιστήμιο) στο οποίο υπάγεται το ΕΕΜ.

[4] «στο ίδιο», σ. 1.

[5] Μ.τ.Σ. [Μετάφραση του Συγγραφέα] μίας εκ των πέντε αρχών του Ranganathan "Catalogues are for use". *Βλέπε πρωτογενή πηγή,* Ranganathan, Shiyali Ramamrita, *The five laws of library science*. London: Edward Goldston 1931 [pdf] Διαθέσιμο από: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b99721;view=1up;seq=13> [Ημερομηνία προσπέλασης 29 Αυγούστου 2016].

[6] Βλέπε, Gorman, Michael, "Foreword", στο: Sanchez, Elaine R. (επιμ.), *Conversations with catalogers in the 21st century*. Santa Barbara, California: Libraries Unlimited, 2011, σ. vii-ix.

[7] Smiraglia, Richard P., *Music cataloging: the bibliographic control of printed and recorded music in libraries.* Englewood, Col.: Libraries Unlimited 1989.

[8] Για περισσότερα σχετικά με την οντότητα «Έργο» τόσο στο εννοιολογικό μοντέλο FRBR όσο και την υλοποίησή του, το νέο πρότυπο περιγραφής πόρου και πρόσβασης, Resource Description and Access (RDA) *βλέπε*, International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), *Functional Requirements for Bibliographic Records,* 2009. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.ifla.org/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records> [Ημερομηνία

διανοητική/πνευματική ηχητική σύλληψη.[9] Τα μουσικά έργα παίρνουν υπόσταση μέσα από τις διαφορετικές μορφές υλοποίησής τους, π.χ., ο ήχος μέσα από την εκτέλεση/ερμηνεία του ή μέσα από την έντυπη αναπαράστασή του ως παρτιτούρα. Τόσο τα τεκμήρια όσο και τα έργα συνιστούν εγγενώς αντικείμενα επικοινωνίας.[10] Τα μουσικά έργα αποτελούν οντότητες-κλειδιά στο σύμπαν της καταγεγραμμένης γνώσης και προορίζονται εκ θεμελίου για ακρόαση,[11] ενώ οι φυσικές υλοποιήσεις του μουσικού έργου δεν είναι πρωταρχικής σημασίας. Συνοψίζοντας, κάθε [μουσικό] έργο μέσω της σημασιολογικής ή συμβολικής έκφρασής του, ανεξάρτητα από την μορφή υλοποίησής του, λειτουργεί στην κοινωνία με τον ίδιο τρόπο που ένα σύμβολο λειτουργεί στη γλώσσα.[12]

Τεχνικές υπηρεσίες – Μουσικές βιβλιοθήκες και αρχεία – Βασικές έννοιες

Μέσα στο ανωτέρω πλαίσιο εντάσσονται ένα σύνολο από τεχνικές εργασίες, οι οποίες συμβάλλουν στην προετοιμασία του καταλόγου (βάση δεδομένων) για τη «φιλοξενία» και αποθήκευση των δεδομένων, όπως αυτά προκύπτουν από την επεξεργασία των πληροφοριών που περιέχουν τα μουσικά έργα, με στόχο να λειτουργήσει ο κατάλογος ως μια οργανωμένη βάση δεδομένων ή μεταδεδομένων. Από τις λεγόμενες τεχνικές υπηρεσίες, στις οποίες περιλαμβάνονται και περιέχονται και διοικητικές διαδικασίες, εκείνες που αφορούν στα περιγραφικά δεδομένα είναι οι εξής:

- Η περιγραφική καταλογογράφηση (descriptive catalog(u)ing). Περιλαμβάνει την περιγραφή του τεκμηρίου και την ανάθεση των σημείων πρόσβασης[13] που δεν σχετίζονται με το θεματικό περιεχόμενο του τεκμηρίου, και
- Η θεματική καταλογογράφηση (subject catalog(u)ing). Περιλαμβάνει την ταξινόμηση (classification) και την ανάθεση θεματικών επικεφαλίδων.

Η περιγραφική καταλογογράφηση ως διαδικασία συνδέεται άμεσα με τις εξής διαδικασίες (τεχνικές εργασίες):

- Την περιγραφή
- Την πρόσβαση
- Τη θεματική ανάλυση
- Τον έλεγχο καθιερωμένων όρων και ονομάτων
- Την κωδικοποίηση
- Τη συνεργατική καταλογογράφηση και την καταλογογράφηση με αντιγραφή.

Ως περιγραφική καταλογογράφηση ορίζεται: «Η διαδικασία της μεταγραφής και του σχολιασμού των έμφυτων βιβλιογραφικών δεδομένων ενός βιβλιογραφικού τεκμηρίου με τέτοιον τρόπο, ώστε το τεκμήριο να μπορεί να ταυτιστεί μέσω της περιγραφής

προσπέλασης 23 Απριλίου 2016] και American Library Association (ALA), Canadian Federation of Library Associations, and Chartered Institute of Library and Information Professionals (CILIP), 2008 *Chapter 6: Identifying works and expressions.* [pdf] Διαθέσιμο από: <http://www.rdatoolkit.org/sites/all/files/constituencyreviewfiles/Phase1Chp6_11_12_08.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 22 Ιουλίου 2016].

[9] «στο ίδιο», σ. 1.

[10] Smiraglia, Richard P., *The nature of a "work": implications of the organization of knowledge*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press 2001.

[11] Smiraglia, Richard P., "Works as signs, symbols, and canons: the epistemology of the work", *Knowledge organization* 28.4, 2001, σ. 192-202

[12] Smiraglia, Richard. P., "Further reflections on the nature of a "Work": an introduction", *Cataloging & classification quarterly,* 33.3-4, 2002, σ. 1-11.

[13] Το σημείο πρόσβασης αναφέρεται σε όνομα, όρο ή κωδικό, υπό τον οποίο μια βιβλιογραφική εγγραφή μπορεί να αναζητηθεί και ταυτιστεί (ΑΑΚΚ2, 1988, σ. 430).

του».[14] Η περιγραφική καταλογογράφηση της μουσικής και των μουσικών έργων ειδικά δεν περιορίζεται στη συγκέντρωση των ονομάτων και των έργων του Δυτικού κανόνα. Επίσης, τόσο οι προηγούμενοι κανόνες καταλογογράφησης (Αγγλο-Αμερικανικοί Κανόνες Καταλογογράφησης- AACR2) – εν ισχύ μέχρι το 2005 – όσο και ο νέος κώδικας περιγραφής και πρόσβασης Resource Description and Access-RDA,[15] –τυπικά εν ισχύ από το 2013 – δεν καλύπτουν ως προς την περιγραφή όλες τις διαφορετικές μορφές εμφάνισης της καταγεγραμμένης μουσικής πληροφορίας. Οι συμβάσεις περιγραφής που καθιερώνονται από τους διάφορους πολιτισμούς, εθνικές ομάδες ή φορείς καταλογογράφησης μπορεί να διαφοροποιούνται ανάλογα με τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται σε κάθε περίπτωση για τον καθορισμό των ορίων σχετικά με το τι συνιστά κάθε φορά διαφορετικό έργο.

Η *πρόσβαση* ως έννοια αλλά και ως διαδικασία, στο πλαίσιο της καταλογογράφησης, αναφέρεται στην επιλογή των σημείων πρόσβασης εκ μέρους του καταλογογράφου για την καλύτερη ταύτιση του έργου (ή του πνευματικού περιεχομένου) εκ μέρους του χρήστη.

Η *θεματική ανάλυση* ως έννοια και διαδικασία σχετίζεται με τη λεγόμενη «θεματική καταλογογράφηση» και αναφέρεται στον καθορισμό των εννοιών ή θεματικών εννοιών που καλύπτονται από το πνευματικό περιεχόμενο ενός έργου.

Ο *έλεγχος καθιερωμένων όρων και ονομάτων* ως διαδικασία σχετίζεται τόσο με την περιγραφική όσο και με τη θεματική καταλογογράφηση.

Η *κωδικοποίηση* ως έννοια διέπει όλο το εύρος της διαδικασίας της καταλογογράφησης, εφόσον τα δεδομένα καταχωρίζονται σε μια βάση δεδομένων (Ολοκληρωμένο Πληροφοριακό Σύστημα Βιβλιοθήκης (ILS) ή άλλο).

Η *συνεργατική καταλογογράφηση και η καταλογογράφηση με αντιγραφή* ως διαδικασίες συντελούνται παράλληλα ή/και ταυτόχρονα με την πρωτότυπη καταλογογράφηση και εξελίσσονται στη μορφή που τις γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, σταδιακά από τη δεκαετία του ’60 με την ανάπτυξη του MARC Format (Machine Readable Cataloging Format).[16]

Ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες – Αρχεία και διατήρηση υλικού

Ο ορισμός της ακαδημαϊκής μουσικής βιβλιοθήκης με την ενσωμάτωση των νέων μέσων αποθήκευσης και διανομής της μουσικής πληροφορίας βρίσκεται υπό διαρκή επαναπροσδιορισμό τα τελευταία χρόνια. Η ακαδημαϊκή μουσική βιβλιοθήκη α) διαμορφώνεται ως συστατικό της πολιτικής, της κουλτούρας και του ιδρύματος στο οποίο υπάγεται β) λειτουργεί είτε στο πλαίσιο ενός ευρύτερου οργανισμού, π.χ., Κεντρική Βιβλιοθήκη είτε ως αυτόνομος πληροφοριακός οργανισμός ή κέντρο πληροφόρησης (π.χ., τμηματική βιβλιοθήκη, παράρτημα-μονάδα κεντρικής βιβλιοθήκης κ.λπ.) γ) στελεχώνεται από μουσικούς βιβλιοθηκονόμους και επιστήμονες της πληροφορίας, δηλαδή βιβλιοθηκονόμους ειδικευμένους στον τομέα της μουσικής, οι οποίοι μεταξύ άλλων διαθέτουν ένα ευρύτερο μουσικό υπόβαθρο, ταλέντο και εκπαίδευση τόσο στη μουσική όσο και στη βιβλιοθηκονομία».[17]

[14] «στο ίδιο», σ. 3.

[15] RDA Steering Committee (RSC), 2016. *About RDA*. [online] Διαθέσιμο από: <http://rda-rsc.org/content/about-rda> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Ιουλίου 2016].

[16] *Βλέπε*, MARC Standards, 2016. [online] Διαθέσιμο από: <https://www.loc.gov/marc/> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[17] *Βλέπε,* Music Library Association (MLA), 2014. *Music librarianship*. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.musiclibraryassoc.org/?page=MusicLibrarianship> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

Στο πλαίσιο των ακαδημαϊκών ή άλλων μουσικών βιβλιοθηκών, το αρχείο αποτελεί μια δομή εξαιρετικής σημασίας για κάθε μουσική βιβλιοθήκη. Γενικά, ως αρχείο ορίζεται: «Μια συλλογή τεκμηρίων (ή πόρων) ιστορικής σημασίας, συνήθως ανεξαρτήτως μορφής, χρονολογίας και ύλης, που φυλάσσει ή παράγει οποιοδήποτε φυσικό ή νομικό πρόσωπο, οποιοσδήποτε οργανισμός δημόσιος ή ιδιωτικός στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του. Ως αρχείο νοείται επίσης και ο φυσικός χώρος στον οποίο είναι τοποθετημένες οι αρχειακές συλλογές […]» (Wikipedia, 2015).[18] Σύμφωνα με το Διεθνές Πρότυπο Αρχειακής Περιγραφής - ΔΙ.Π.Α.Π. ως αρχείο ορίζεται: «Το σύνολο των τεκμηρίων, ανεξάρτητα από το είδος ή το υπόστρωμά τους, τα οποία παράχθηκαν οργανικά ή/και συσσωρεύτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από ένα συγκεκριμένο φυσικό πρόσωπο, μια οικογένεια ή ένα νομικό πρόσωπο/φορέα στη διάρκεια των δραστηριοτήτων και λειτουργιών τους».[19]

Διατήρηση έντυπων μορφών μουσικού υλικού – Βασικές έννοιες

Στην Ελλάδα, πολλοί φορείς μουσικών πόρων, καθώς και μουσικές βιβλιοθήκες – οι ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες και τα αρχεία τους δεν αποτελούν εξαίρεση – διατηρούν πλέον, σχεδόν συστηματικά, ειδικές (special collections) ή αρχειακές συλλογές (archival collections) λόγω της ιστορικής αξίας ή της σπανιότητας των τεκμηρίων/πόρων τους.[20]

Σύμφωνα με την MLA[21] ως συντήρηση ορίζεται: «Η συνειδητή, σκόπιμη και σχεδιασμένη εποπτεία, μέριμνα και διατήρηση των συνολικών πόρων μιας βιβλιοθήκης, αρχείων, ή παρόμοιων φορέων, από τις επιζήμιες συνέπειες του χρόνου, της χρήσης (ή κατάχρησης ή κακής χρήσης), καθώς επίσης όλων των τύπων εξωτερικής ή εσωτερικής επιρροής αλλά κυρίως του φωτός, της υψηλής θερμοκρασίας, της υγρασίας και των ατμοσφαιρικών επιδράσεων».

Σύμφωνα πάλι με την MLA: «Η βασική διαφορά της συντήρησης βιβλίων από τη συντήρηση έντυπης μουσικής συνίσταται στον βαθμό φθοράς και καταστροφής που εμφανίζει η δεύτερη λόγω της εκτενούς και βαριάς χρήσης που υφίσταται, κυρίως όταν

[18] *Βλέπε*, «Αρχείο», Wikipedia, 2016. [online] Διαθέσιμο από: <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[19] ΔΙ.ΠΑ.Π., 2002, σ. 19. *Βλέπε*, Ελληνική Αρχειακή Εταιρεία, 2002. *Διεθνές Πρότυπο Αρχειακής Περιγραφής*. [pdf] Διαθέσιμο από: <http://www.eae.org.gr/dipap.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[20] *Βλέπε* για περισσότερα φορείς όπως*:* ΙΕΜΑ: *Αρχείο Ελληνικής Μουσικής* <https://www.iema.gr/greek_music_archive/?lang=el>, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ <http://www.mla.gr/>, ΑΕΠΙ: *Αρχείο Ελληνικής Μουσικής* <http://www.aepi.gr/index.php?Itemid=73&id=26&option=com_content&task=view> κ.λπ. ή ειδικές ερευνητικές βιβλιοθήκες, όπως: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών: *Αρχείο Ελληνικής Μουσικής* <http://www.mmb.org.gr/megaro/page/default.asp?la=1&id=20> αλλά και ψηφιακές αρχειακές συλλογές στο πλαίσιο των ακαδημαϊκών μουσικών βιβλιοθηκών, όπως: Α.Π.Θ.-ΤΜΣ: *Αρχείο Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής* και *Αρχείο Βυζαντινών Χειρογράφων Νικόλαου Μαυρόπουλου*, ΠΑΜΑΚ-Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης: *Ψηφίδα: Μουσικό Υλικό*, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής (ΕΕΜ): *Αρχείο Αντωνίου-Μαγνητοταινίες* <http://195.130.127.98:8080/xmlui/handle/123456789/2> και *Ηχογραφήσεις Δωρεάς Ε. Ζακυθηνού*: <http://195.130.127.98:8080/xmlui/handle/123456789/3320>, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής-ΑΤΕΙ Ηπείρου: *Πτυχιακές εργασίες τμημάτων* <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/8> κ.ο.κ.

[21] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις μορφές συντήρησης, διατήρησης και αποκατάστασης υλικού *βλέπε*, Music Library Association (MLA), 2009. *Repairs and conservation of scores and sheet music*. [online] Διαθέσιμο από: <http://committees.musiclibraryassoc.org/Preservation/Repairs> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

πρόκειται για πρακτική εξάσκηση και εκτέλεση».

Στο ίδιο πλαίσιο, ως αποκατάσταση ορίζεται: «Η διαδικασία της επαναφοράς ενός τεκμηρίου, μονογραφίας, ή άλλου αρχειακού υλικού όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αρχική του κατάσταση […]. Η αποκατάσταση ως διαδικασία περικλείει όλο το εύρος των παρεμβάσεων σε ένα τεκμήριο – επιδιόρθωση/επισκευή, αναβιβλιοδεσία και αναδόμηση».[22]

Τέλος, ως ψηφιακή διατήρηση (digital preservation) ορίζεται: «Το σύνολο των πολιτικών, στρατηγικών και ενεργειών που διασφαλίζουν την πρόσβαση στο περιεχόμενο μακροπρόθεσμα. Οι εκδότες και διαθέτες του περιεχομένου σε ψηφιακή μορφή πρέπει να διασφαλίζουν τη χρηστικότητα και τη μακροβιότητα των ηλεκτρονικών τους έργων».[23]

Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου -ΕΕΜ-ΤΜΣ-Ι.Π.

Το Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής ιδρύθηκε το 2000 και η λειτουργία του επισημοποιήθηκε με το ΠΔ 185/03. Αντικείμενό του είναι η ιστορία, αισθητική, θεωρία, ανάλυση και προβολή της Ελληνικής Μουσικής (Αρχαίας, Μεσαιωνικής και Νέας), με ιδιαίτερη έμφαση στα λόγια είδη και με σκοπό την κάλυψη των ερευνητικών, εκπαιδευτικών και καλλιτεχνικών αναγκών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στους παραπάνω τομείς.[24]

[22] «στο ίδιο», σ. 6.

[23] American Library Association (ALA), 2008. *ALA Preservation Policy 2008*. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.ala.org/alcts/resources/preserv/08alaprespolicy> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[24] Το Εργαστήριο διευθύνεται από τον Καθηγητή του Τμήματος και Κοσμήτορα της Σχολής «Μουσικής & Οπτικοακουστικών Τεχνών» του Ι. Π. Χάρη Ξανθουδάκη και περιλαμβάνει στο δυναμικό του τους : Αν. Καθηγητή Ε. Μακρή, την Καθηγήτρια Α. Σιώψη, τον Αν. Καθηγητή Π. Βλαγκόπουλο, τον Επίκουρο Κ. Καρδάμη και ερευνητές. Στις δραστηριότητες του περιλαμβάνονται:

- Η υποστήριξη διδακτορικών διατριβών που εκπονούνται στο Τμήμα.
- Η διοργάνωση επιστημονικών συναντήσεων και ημερίδων.
- Εκδόσεις ή συμμετοχή σε εκδόσεις, όπως η έκδοση του συλλογικού τόμου «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: Ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη (Κέρκυρα, 2003)», «Αντίς για όνειρο: Έργα Ελλήνων συνθετών, 19ος–20ός αιώνας της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας (2004)», «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής»), σειρά μουσικολογικών συγγραμμάτων.
- Συνεργασία σε ερευνητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο με την Ακαδημία Αθηνών, τον Οργανισμό Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, το Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών και τον Όμιλο Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού.
- Η έκδοση του τετραμηνιαίου περιοδικού *Μουσικός Ελληνομνήμων*.
- Η διατμηματική δράση «Συνεργασία Ελληνικών Ακαδημαϊκών Μουσικών Βιβλιοθηκών» του ΕΕΜ με το ΤΜΣ-ΑΠΘ, το ΤΜΣ-ΕΚΠΑ, την Κεντρική Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης του ΠΑΜΑΚ, το Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων (ΑΤΕΙ Ιονίων Νήσων), το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής (ΑΤΕΙ Ηπείρου) και το Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής (ΑΤΕΙ Ρεθύμνου).
- Από το 2016 το ΕΕΜ (και η Βιβλιοθήκη του) είναι μέλος της IAML και του Παραρτήματός της στην Ελλάδα IAML-Greece.
- Από το 2016 το ΕΕΜ (και η Βιβλιοθήκη του) είναι μέλος της ΕΕΒΕΠ (Ένωση Ελλήνων Βιβλιοθηκονόμων & Επιστημόνων της Πληροφόρησης).
- Από το 2013 μέχρι και σήμερα το ερευνητικό και επιστημονικό προσωπικό του ΕΕΜ εργάζεται αναφορικά με την τεκμηρίωση της ορολογίας που αφορά στην ελληνική μουσική, καθώς και με τα μουσικά έργα της ελληνικής μουσικής και τους Έλληνες συνθέτες.

Βιβλιοθήκη Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής (ΕΕΜ)[25]

Το Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής διαθέτει αυτόνομη βιβλιοθήκη, η οποία εμπλουτίζεται αποκλειστικά μέσω δωρεών εκ μέρους ιδιωτών, ιδιωτικών και κρατικών φορέων. Το μεγαλύτερο μέρος της αρχικής κύριας συλλογής προήλθε από τη δωρεά του Κοσμήτορα και Διευθυντή του ΕΕΜ, κ. Χ. Ξανθουδάκη (τα οποία αριθμούν σήμερα πάνω από 4.000 τεκμήρια). Η Βιβλιοθήκη του ΕΕΜ λειτουργεί συστηματικά από το 2008 και στεγάζεται στη Δυτική Πτέρυγα των Παλαιών Ανακτόρων στην Κέρκυρα.[26] Η βιβλιοθήκη του ΕΕΜ ως προς το είδος της αποτελεί ένα πολύ συγκεκριμένο είδος ακαδημαϊκής ερευνητικής μουσικής βιβλιοθήκης χάριν του ειδικού στόχου και της ορισμένης από το ιδρυτικό του ΕΕΜ αποστολής της αλλά και του ευρύτερου στόχου και αποστολής που διέπει το Ι.Π. , μέρος του οποίου αποτελεί το ΕΕΜ.

Η Βιβλιοθήκη του ΕΕΜ περιλαμβάνει δύο διακριτές συλλογές: μία κύρια και μία αρχειακή. Οι δύο συλλογές υποβάλλονται σε διαφορετική χρήση και διαχείριση λόγω των διαφορετικών χαρακτηριστικών του υλικού που εμπεριέχεται σε αυτές. Το σύνολο του υλικού του ΕΕΜ έχει οριστεί από τον Κανονισμό της Βιβλιοθήκης του ΕΕΜ ως μη δανειζόμενο. Στους όρους της πρόσβασης προβλέπεται η επιτόπια χρήση του υλικού μόνο για τεκμήρια που ανήκουν στην κύρια συλλογή, η οποία δηλώνεται στο Ολοκληρωμένο Πληροφοριακό Σύστημα Βιβλιοθήκης (ILS Sierra)[27] το οποίο φιλοξενεί τα δεδομένα των πόρων της συλλογής του ΕΕΜ ως «επιτόπια χρήση στη βιβλιοθήκη». Για υλικό, το οποίο έχει χαρακτηριστεί ότι ανήκει στην Αρχειακή Συλλογή του Εργαστηρίου, ο κανονισμός χρήσης έχει διαμορφωθεί σύμφωνα με τη φυσική κατάσταση του υλικού, η οποία καθορίζει τον βαθμό πρόσβασης σε αυτό εκ μέρους του χρήστη.

Πολιτικές οργάνωσης-διαχείρισης υλικού ΕΕΜ & ΤΜΣ-Ι.Π.

Το υλικό του ΕΕΜ υποβάλλεται στις κάτωθι εργασίες (με σειρά προτεραιότητας):

- Καταχώριση στο Βιβλίο Εισαγωγής του ΕΕΜ όλων των τύπων/μορφών υλικού που αποκτά το ΕΕΜ. Εξαιρούνται: περιοδικά δημοσιεύματα, προγράμματα και εφήμερα, τα οποία υποβάλλονται σε χωριστή και διακριτή διαχείριση
- Περιγραφή πόρων (δημιουργία βιβλιογραφικών εγγραφών)
- Δημιουργία και τήρηση δίγλωσσου αρχείου καθιερωμένων δεδομένων
- Θεματική ανάλυση και ευρετηρίαση
- Τεχνική επεξεργασία
- Ταξινόμηση
- Διαχωρισμός του υλικού κατά την εισαγωγή του, ανάλογα με τη φυσική του κατάσταση, το μέσο αποθήκευσης και τη χρήση για την οποία προορίζεται.

[25] *Βλέπε*, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής (ΕΕΜ), 2016. Διαθέσιμο από: <http://users.ionio.gr/~GreekMus/library.htm> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[26] Υπεύθυνη συλλογής από το 2008 μέχρι και σήμερα είναι η συγγραφέας του παρόντος πονήματος.

[27] Προηγούμενος OPAC μέχρι το 2015: http://iup.ionio.gr/modules.php?name=Web_Opac, νέος OPAC από το 2015 μέχρι σήμερα: http://iup.ionio.gr/modules.php?name=Web_Opac). Όλο το υλικό του ΕΕΜ βρίσκεται επίσης μέχρι και τον Ιούνιο του 2015 μόνιμα αποθηκευμένο στο ILS Koha (Open Source Code ILS στον σύνδεσμο: http://83.212.169.55:8081/) το οποίο στήθηκε και συντηρείται για λόγους ιστορικούς κυρίως μεταξύ άλλων, από την επιστημονική, ερευνητική ομάδα του Ι.Π., η οποία συνίσταται από τους Ι. Παπαδάκη (Επίκουρο Καθ. ΤΑΒΜ), Μ. Στεφανιδάκη (Επίκουρο Καθ. ΤΠΛ) και Μ. Ασλανίδη (Μέλος Ε.ΔΙ.Π-ΤΜΣ).

Παράλληλα το ΕΕΜ είναι υπεύθυνο για την οργάνωση και διαχείριση του αρχειακού υλικού του ΤΜΣ-Ι.Π.,[28] το οποίο υποβάλλεται στις ήδη προαναφερθείσες διαδικασίες.

Ψηφιοποίηση αρχειακών συλλογών ΕΕΜ – Στάδια – Κριτήρια επιλογής υλικού

Σύμφωνα με τις αρχές διατήρησης του αρχειακού ηχητικού υλικού (ARSC, 2009) η πρακτική της αποθήκευσης του αρχειακού ηχητικού υλικού σε ψηφιακά αρχεία θεωρείται ως η πιο εφικτή προσέγγιση. Γενικά, για όλα τα ψηφιακά αρχεία πρέπει να είναι εφικτή η μεταφορά τους σε νέα μέσα αποθήκευσης χρησιμοποιώντας αυτοματοποιημένες/μηχανικές διαδικασίες, συμβατών με την τρέχουσα τεχνολογία. Η δημιουργία ψηφιακών ηχητικών αρχείων καθιστά ευκολότερη τη χρήση του υλικού και συμβάλλει στη διεύρυνση της πρόσβασης στο περιεχόμενό τους. Ταυτόχρονα, προκειμένου να διασφαλιστεί η διατήρηση του ηχητικού περιεχομένου είναι απαραίτητη ήδη από νωρίς η ψηφιοποίηση των ηχητικών δεδομένων της συλλογής φωνογραφημάτων. Για την εκτέλεση οποιασδήποτε δράσης διατήρησης του υλικού, είναι απαραίτητο να προηγείται λεπτομερής και αναλυτικός σχεδιασμός του προγράμματος διατήρησης (όλα τα στάδια), ο οποίος πρέπει να εστιάζει στα εξής:

1. Εντοπισμός του υλικού υψηλού κινδύνου.
2. Καθορισμός των υποδομών, του εξοπλισμού και της στελέχωσης από κατάλληλα εκπαιδευμένο και ειδικευμένο ανθρώπινο δυναμικό.
3. Μακροπρόθεσμος σχεδιασμός δομών αποθήκευσης των ψηφιακών αρχείων ως ανεξάρτητου συστήματος ή ως μέρος της υποδομής Πληροφορικής Τεχνολογίας (ΙΤ) του ιδρύματος.
4. [Διαρκής] χρηματοδότηση όλων των παραπάνω.

Προϋπολογισμός δράσεων διατήρησης αρχειακού υλικού ΕΕΜ

Ο προϋπολογισμός υπήρξε και παραμένει μηδενικός για το σύνολο των δράσεων διατήρησης του υλικού του ΕΕΜ.[29] Η ψηφιοποίηση του αρχειακού ηχητικού υλικού, η οποία έχει ξεκινήσει από το 2011, γίνεται με την εθελοντική μεν, συστηματική δε, συμμετοχή και συνεργασία του Εργαστηρίου Ηλεκτροακουστικής Μουσικής Έρευνας και Εφαρμογών (ΕΡΗΜΕΕ-ΤΜΣ-Ι.Π.)[30] με επιβλέποντες τους κ.κ. Αναπλ. Καθ. Ανδρέα

[28] Η συγγραφέας του παρόντος από το 2012 είναι υπεύθυνη διαχείρισης του συνόλου των Αρχειακών Συλλογών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών. Ενδεικτικά αναφέρονται:

- Το Αρχείο του Χ. Ξανθουδάκη
- Το Αρχείο του Γ. Α. Παπαϊωάννου
- Το Αρχείο Γ. Ρομποτή
- Το Αρχείο Σ. Κενταύρου-Οικονομίδου
- Το Αρχείο Ε. Κομποθέκλα
- Το Αρχείο Μουσικού Οίκου Μ. Γαϊτάνου
- Το Αρχείο Δ. Καψωμένου
- Το Αρχείο Γ. Σισιλιάνου
- Το δισκογραφικό αρχείο του Αλέξη Ζακυθινού,
- Το μουσικό μέρος του Αρχείου του Θεοδώρου Μακρή
- Τις Αρχειακές Ηχογραφήσεις ΤΜΣ
- Τις Πτυχιακές-Διπλωματικές εργασίες (Ηλεκτρονικοί Πόροι)

[29] Ένας αρχικός προϋπολογισμός όλων των δράσεων διατήρησης του Υλικού του ΕΕΜ και του ΤΜΣ προβλέπει ως ελάχιστη ετήσια δαπάνη το ποσό των 15.000 ευρώ, προκειμένου να υπάρχει συνέπεια και συνέχεια σε εργασίες, όπως η κατάλληλη αποθήκευση και στέγαση του «άρρωστου» και φθαρμένου υλικού.

[30] Για περισσότερα *βλέπε*, Εργαστήριο Ηλεκτροακουστικής Μουσικής Έρευνας & Εφαρμογών (ΕΡΗΜΕΕ). Διαθέσιμο από: <http://music.ionio.gr/gr/research/laboratories> [Ημερομηνία προσπέλασης 20

Μνιέστρη και Διονύση Μπατζάκη, ΕΤΕΠ-ΤΜΣ-Ι.Π., του Τμήματος Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας & Μουσειολογίας με συνεργάτη τον Επίκουρο Καθ. κ. Ιωάννη Παπαδάκη και του Τμήματος Πληροφορικής, με συνεργάτη τον Επίκουρο Καθ. κ. Μιχάλη Στεφανιδάκη. Επιπλέον, οι υποδομές για τη φιλοξενία των συγκεκριμένων αρχειακών ψηφιακών συλλογών παρέχονται δωρεάν από το ΤΑΒΜ-Ι.Π.[31] Από την Επιστημονική Ομάδα του ΕΕΜ παρέχεται συνεχής και αδιάκοπη επιστημονική, ακαδημαϊκή υποστήριξη και επίβλεψη όλων των επιμέρους εργασιών διατήρησης και ψηφιοποίησης από τον Επίκουρο Καθ. ΤΜΣ και συντονιστή του ΕΕΜ, κ. Κώστα. Καρδάμη, ενώ σημαντική είναι η συμβολή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης σε θέματα τεχνικών συντήρησης, φύλαξης, αποκατάστασης και αποθήκευσης του υλικού.

Θεσμικά ζητήματα – Πνευματική ιδιοκτησία στο πλαίσιο των ακαδημαϊκών μουσικών βιβλιοθηκών & αρχείων[32]

Στο παραπάνω πλαίσιο, της συντήρησης και διατήρησης του αρχειακού, πολύτιμου και σπάνιου υλικού και σύμφωνα με το άρθρο 22,[33] για την αναπαραγωγή από τις βιβλιοθήκες και τα αρχεία[34] «επιτρέπεται, χωρίς την άδεια του δημιουργού και χωρίς

Νοεμβρίου 2016].

[31] Η δράση δημιουργίας εναλλακτικών μορφών διατήρησης/συντήρησης του αρχειακού ηχητικού υλικού περιλαμβάνει την φηφιοποίηση του αρχειακού υλικού του ΤΜΣ (δωρεά συνθέτη Θεόδωρου Αντωνίου και δωρεά συνθέτη Καθηγητή και Διευθυντή του ΕΕΜ, κ. Χαράλαμπου Ξανθουδάκη), την ψηφιοποίηση των Αρχειακών Ηχογραφήσεων του ΤΜΣ, την ψηφιοποίηση παρτιτούρων και την ψηφιοποίηση εξωφύλλων δίσκων βινυλίου και δίσκων ακτίνας και προετοιμασίας των περιγραφικών δεδομένων για τη μεταγραφή τους σε μεταδεδομένα, σύμφωνα με το πρότυπο Dublin Core, προκειμένου να μπορέσουν να φιλοξενηθούν σε ειδικά διαμορφωμένη πλατφόρμα.. Πιο συγκεκριμένα, το αρχείο με τις μαγνητοταινίες, 400 στο σύνολο, ξεκίνησε το 2011 και ολοκληρώθηκε το 2014. Συνεργάτες σε όλες τις δράσεις συντήρησης και διατήρησης του αρχειακού ηχητικού υλικού τόσο του ΕΕΜ, όσο και του ΤΜΣ, είναι οι κ.κ. Ανδρέας Μνιέστρης Αναπληρωτής Καθηγητής και Διευθυντής του ΕΡΗΜΕΕ, Διονύσης Μπατζάκης, ΕΤΕΠ-ΤΜΣ, οι οποίοι έχουν επιφορτιστεί με την ευθύνη της εποπτείας, της εκπαίδευσης στις τεχνικές εργασίες και της ορθής χρήσης του εξοπλισμού, ενώ η συγγραφέας του παρόντος είναι επιφορτισμένη με την διοικητική/επιστημονική υποστήριξη, την εποπτεία της εξέλιξης των εργασιών της δράσης, καθώς και την πρόβλεψη/σχεδιασμό για την περαιτέρω αξιοποίηση του ψηφιοποιημένου υλικού τόσο σε επίπεδο οργάνωσης των μεταδεδομένων, των δικαιωμάτων πρόσβασης (άδειες χρήσης του υλικού) όσο και του ψηφιακού χώρου αποθήκευσης, προσωρινού και μόνιμου, καθώς και της διαχείρισης ζητημάτων που αναφέρονται στην πιστοποιημένη πρόσβαση των χρηστών στο ψηφιακό υλικό. Το μέχρι σήμερα ψηφιοποιημένο υλικό βρίσκεται στον σύνδεσμο: <http://195.130.127.98:8080/xmlui/handle/123456789/1>, για το οποίο δεν έχει δοθεί ακόμη πρόσβαση στο κειμενικό ή στο ηχητικό περιεχόμενο, δεδομένου ότι εκκρεμεί η εκκαθάριση των πνευματικών δικαιωμάτων των έργων.

[32] Για περισσότερα *βλέπε* σχετικά, Geiger Christophe," Intellectual property shall be protected!?" Article 17 (2) of the Charter of Fundamental Rights of the European Union: a mysterious provision with an unclear scope. *EIPR* 31.3, 2009, σ. 113-117, *Ελληνική αρθογραφία* <http://www.opi.gr/index.php/elliniki-arthrografia>, *Αλλοδαπή αρθογραφία* <http://www.opi.gr/index.php/allodapi-arthrografia.>.

[33] Νόμος 2121/1993. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.opi.gr/index.php/vivliothiki/2121-1993#a1> [Ημερομηνία προσπέλασης 3 Σεπτεμβρίου 2017].

[34] «1. Η χρήση μέσων που δεν ανήκουν στο πρόσωπο που διενεργεί την αναπαραγωγή δεν την καθιστούν μη ιδιωτική. 2. Η βιβλιοθήκη οφείλει να έχει αναρτήσει τα σχετικά σημειώματα που αναφέρονται στους όρους υπό τους οποίους πραγματοποιείται η αναπαραγωγή. 3. Η καταβολή τιμήματος στη βιβλιοθήκη σε σχέση με την φωτοτύπηση πραγματοποιείται προκειμένου να καλυφθεί το κόστος λειτουργίας και συντήρησης των φωτοτυπικών μηχανημάτων και όχι ως αντίτιμο για τη χρήση της υπηρεσίας φωτοτύπησης και δεν αποτελεί τεκμήριο οργάνωσης ή επίβλεψης της διαδικασίας φωτοτύπισης.4. Στην περίπτωση αναπαραγωγής οπτικοακουστικού ή ηχητικού υλικού, εφόσον δεν υφίστανται μέσα αναπαραγωγής στο χώρο της βιβλιοθήκης, δεν υφίσταται θέμα ιδιωτικής

αμοιβή, η αναπαραγωγή ενός πρόσθετου αντιτύπου από μη κερδοσκοπικές βιβλιοθήκες ή αρχεία, που έχουν αντίτυπο του έργου στην μόνιμη συλλογή τους, προκειμένου να διατηρήσουν το αντίτυπο αυτό ή να το μεταβιβάσουν σε άλλη, μη κερδοσκοπική, βιβλιοθήκη ή αρχείο. Η αναπαραγωγή επιτρέπεται μόνο αν είναι αδύνατη η προμήθεια ενός τέτοιου αντιτύπου από την αγορά σε σύντομο χρόνο και με εύλογους όρους». Στον Κανονισμό Λειτουργίας των Βιβλιοθηκών [35] προβλέπεται ρητά ότι η άδεια για έκδοση έργων που ανήκουν στη βιβλιοθήκη, πέρα των άλλων όρων που πρέπει να τηρηθούν, «λαμβάνει υπόψη και τα πνευματικά δικαιώματα». [36] Η έννοια αναπαραγωγή εμπεριέχεται και περιλαμβάνεται στην έννοια της διατήρησης του πνευματικού περιεχομένου του υλικού της Βιβλιοθήκης.

Η αναπαραγωγή πραγματοποιείται με πολλούς τρόπους και έχει ως στόχο τη διατήρηση και την εξυπηρέτηση των αναγκών των χρηστών. Η αναπαραγωγή γίνεται με τις προϋποθέσεις και περιορισμούς, όπως αυτές καθορίζονται από την υφιστάμενη νομοθεσία και ειδικότερα από τις διατάξεις του Ν.2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας.[37]

Η βιβλιοθήκη και κατ' επέκταση το αρχείο, συνήθως δεν έχουν δικαιώματα, με συνέπεια η αναπαραγωγή και ο δημόσιος δανεισμός να εμπίπτουν στις ρυθμίσεις του νόμου που κατά κανόνα απαιτούν την άδεια των δικαιούχων.[38] Τις περισσότερες φορές περιορίζονται:

- στη μεταφορά αδειών (π.χ., βάσεις δεδομένων) ή στην υποαδειοδότηση (π.χ., ηλεκτρονικά περιοδικά/ βάσεις δεδομένων)
- στη χρήση εξαιρέσεων (π.χ., αναπαραγωγή, δανεισμός)
- στην παροχή πρόσβασης σε φυσικά αντικείμενα (π.χ., δημόσιος δανεισμός, ανάγνωση)
- στη δημιουργία παράγωγων έργων (π.χ., εμπλουτισμός των βάσεων δεδομένων)
- στη χρήση αδειών για λογισμικό.

Η *Πνευματική Ιδιοκτησία* ως κλάδος Δικαίου «προστατεύει κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή, ιδίως τα γραπτά ή προφορικά κείμενα, οι μουσικές συνθέσεις, με κείμενο ή χωρίς, τα θεατρικά έργα, με μουσική ή χωρίς, οι χορογραφίες και οι παντομίμες, τα οπτικοακουστικά έργα, τα έργα των εικαστικών τεχνών […] εφόσον η επιλογή ή η διευθέτηση του περιεχομένου τους είναι πρωτότυπη».[39] Το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας κατοχυρώνεται τόσο βάσει του εθνικού (άρθρο 6 παρ.2 Ν.2121/1993) όσο και του διεθνούς δικαίου (άρθρο 5 παρ.2 Διεθνούς Σύμβασης της Βέρνης) και δεν απαιτείται «η τήρηση κάποιας τυπικής διαδικασίας ή η σύμπραξη κάποιας κρατικής ή

αναπαραγωγής» (Τσιαβός, 2015) *βλέπε* σύνδεσμο: <http://lib2.uom.gr/heallegal3/images/IPR_Basics+Licensing_Athens_19_02_15.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[35] *Βλέπε*, ΥΑ 8300/2003 ΦΕΚ Β 1173. Για περισσότερα *βλέπε*: <https://www.lib.uom.gr/heal-link-copyright/images/copyright/kanonismleitourgbibl-b-1173-2003.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[36] Καλλινίκου, Διονυσία, *Αρχεία, Βιβλιοθήκες και πνευματική ιδιοκτησία* 2005.

[37] *Βλέπε*, ΥΑ 8300/2003 ΦΕΚ Β 1173. Για περισσότερα *βλέπε*: <https://www.lib.uom.gr/heal-link-copyright/images/copyright/kanonismleitourgbibl-b-1173-2003.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[38] «στο ίδιο», σ. 12.

[39] *Βλέπε*, Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. *Γενικές πληροφορίες για την πνευματική ιδιοκτησία*. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.opi.gr/index.php/genikes-plirofories-pi/synithi-erotimata> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

μη υπηρεσίας για την αναγνώριση των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας σε ένα έργο, όπως ισχύει για την κτήση δικαιωμάτων επί άλλων άυλων αγαθών».[40]

Η *Διανοητική Ιδιοκτησία* ως όρος, σύμφωνα με το άρθρο 18 παρ. 18 του Ν.2557/1997, ενσωματώθηκε στην ελληνική γλώσσα από την απόδοση/μετάφραση του διεθνούς όρου "propriete intellectuelle/intellectual property". Η διανοητική ιδιοκτησία περιλαμβάνει τόσο την πνευματική ιδιοκτησία ("propriete litteraire et artistique/droit d' auteur/copyright") και τα συγγενικά δικαιώματα όσο και τη βιομηχανική ιδιοκτησία ("propriete industrielle/industrial property"), όπως εφευρέσεις, σήματα, βιομηχανικά σχέδια και ά. Στη διανοητική ιδιοκτησία υπάγονται τα δικαιώματα που προκύπτουν από τη δημιουργία ενός προϊόντος του νου, το οποίο αποτελεί άυλο περιουσιακό στοιχείο.

Διαχείριση πνευματικής ιδιοκτησίας και ψηφιακό περιβάλλον

Η πνευματική ιδιοκτησία υποβάλλεται σε νέα θεώρηση στο τρέχον ψηφιακό περιβάλλον. Έννοιες και όροι όπως *Ελεύθερο Λογισμικό* (Free Software Foundation, FSF), *Λογισμικό Ανοιχτού Κώδικα* (Open Source Software, OSS) κ.λπ. τοποθετούν σε νέα βάση τα δικαιώματα (εξουσίες) που ανατίθενται στους χρήστες βάσει ειδικών αδειών χρήσης, με γνώμονα πάντα την προώθηση του συμφέροντος της κοινότητας των χρηστών. «Ο καθορισμός της πολιτικής εφαρμογής πνευματικών δικαιωμάτων για ένα πνευματικό έργο είναι περίπλοκο ζήτημα και εξαρτάται από το τι είναι θεωρητικά βέλτιστο και δίκαιο, αλλά και από το τι είναι τεχνικά δυνατό και κοινωνικά και νομικά αποδεκτό».[41]

Συχνές είναι οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι μουσικές βιβλιοθήκες και τα αρχεία δεν γνωρίζουν αν το υλικό είναι προστατευόμενο, δεν μπορούν να εντοπίσουν τον δικαιούχο ή δικαιούχους ή δεν γνωρίζουν αν πρόκειται για ορφανό έργο ή όχι. «Επειδή ο ρόλος τόσο της βιβλιοθήκης όσο και του αρχείου είναι η διατήρηση και παροχή πρόσβασης σε υλικό, το οποίο ενδέχεται να προστατεύεται από δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας, είναι απαραίτητο για την ίδια τη βιβλιοθήκη και το αρχείο να γνωρίζουν τα δικαιώματα που υπάρχουν πάνω στο υλικό που διαχειρίζονται».[42]

Κάθε βιβλιοθήκη και αρχείο οφείλουν παράλληλα να γνωρίζουν ότι η ενασχόληση με θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας συνεπάγεται εξαιρετικά υψηλό κόστος σε χρόνο, ανθρώπινους πόρους και νομικές συμβουλές.[43]

Για όλο το υλικό το οποίο διαχειρίζεται μία βιβλιοθήκη ή ένα αρχείο πρέπει να διατίθενται ταυτόχρονα τα σχετικά με την κατάσταση της πνευματικής του ιδιοκτησίας μεταδεδομένα. Το υλικό μπορεί σε γενικές γραμμές να ανήκει στις εξής κατηγορίες:

- να μην προστατεύεται
- να έχει παρέλθει η διάρκεια προστασίας του
- να φέρει περιεχόμενο ή να πρόκειται για έργο, στο οποίο υπάρχουν δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας

[40] «στο ίδιο», σ. 13.

[41] Καπιδάκης, Σαράντος, 2006. *Χειρισμός πνευματικών δικαιωμάτων σε ψηφιακούς πόρους*. [pdf] Διαθέσιμο από: <http://www.eae.org.gr/congress/Papers/pap_Kapidakis.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[42] Τσιαβός, Πρόδρομος, 2006. *Επαναπροσδιορίζοντας τον ρόλο της βιβλιοθήκης και του αρχείου για την για την ψηφιακή εποχή*. [online] Διαθέσιμο από: <http://docplayer.gr/9583575-Epanaprosdiorizontas-to-rolo-tis-vivliothikis-kai-toy-arheioy-gia-tin-psifiaki-epohi.html> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[43] «στο ίδιο».

- να θεωρείται [αποδεδειγμένα] ορφανό [μουσικό] έργο.

Στην περίπτωση των [μουσικών] ορφανών έργων ο εντοπισμός των δικαιούχων παρουσιάζει ακόμη περισσότερα προβλήματα. Επί της αρχής: «Ορφανά [μουσικά] έργα είναι τα [μουσικά] έργα τα οποία προστατεύονται με το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας ή/και συγγενικά δικαιώματα και των οποίων οι δικαιούχοι (π.χ., οι δημιουργοί ή οι κληρονόμοι τους, οι εκδότες, οι δισκογραφικές εταιρίες κ.λπ.), δεν έχουν ακόμη ταυτιστεί ή δεν έχουν εντοπιστεί».[44] Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να προηγείται η διενέργεια καλόπιστης επιμελούς αναζήτησης από τους φορείς χρήσης ορφανών [μουσικών] έργων, προκειμένου να μπορεί να τεκμηριωθεί και αποδειχτεί ικανοποιητικά η έννοια της καλόπιστης και επιμελούς αναζήτησης. Αναφορικά με τη διαδικασία επιμελούς αναζήτησης, αυτή διεξάγεται υποχρεωτικά σε όλες τις πηγές που αφορούν στην κατηγορία του υπό αναζήτηση έργου, ενώ ο κατάλογος των πηγών[45] παρέχεται και εμπλουτίζεται από τον Οργανισμό Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ). Οι μουσικές βιβλιοθήκες και αρχεία ως φορείς δικαιούνται να προβούν σε χρήσεις ορφανών [μουσικών] έργων.

Οι μουσικές βιβλιοθήκες και αρχεία ως ψηφιακά περιβάλλοντα διακρίνονται σε περιβάλλοντα πρώτης γενιάς (π.χ., βιβλιοθήκες σε ψηφιακά περιβάλλοντα) και δεύτερης γενιάς (π.χ., ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες ως πύλες ή/και ως πλατφόρμες). Στα ψηφιακά περιβάλλοντα πρώτης γενιάς ο φορέας είτε λαμβάνει από κάποιον συγκεκριμένο πάροχο έτοιμο το ψηφιακό υλικό – έτοιμο σημαίνει, ότι έχει γίνει η εκκαθάριση των δικαιωμάτων και ενδεχόμενα η προετοιμασία παρουσίασης του υλικού στους χρήστες μέσω της παροχής συγκεκριμένων υπηρεσιών προς αυτούς – είτε αναλαμβάνει ο ίδιος ο φορέας (βιβλιοθήκη ή αρχείο) την ψηφιοποίηση του υλικού. Στην τελευταία περίπτωση ο φορέας (βιβλιοθήκη ή αρχείο) πρέπει ο ίδιος να προβεί σε όλες τις διαδικασίες που αφορούν αφενός στην εκκαθάριση των δικαιωμάτων ψηφιοποίησης του υλικού αφετέρου στην παροχή υπηρεσιών με στόχο την παρουσίαση τους στο κοινό.[46]

Εκκαθάριση πνευματικών δικαιωμάτων & άδειες χρήσης

Γενικά, ένα έργο μπορεί να έχει πολλούς δικαιούχους. Η διαδικασία της εκκαθάρισης των πνευματικών δικαιωμάτων διασφαλίζει τη μη παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων τρίτων και είναι απαραίτητη στην περίπτωση που ο φορέας επιθυμεί να διαθέσει το υλικό του στο ευρύ κοινό. Στην πράξη διάθεσης του υλικού περιλαμβάνεται η αποσαφήνιση των δικαιωμάτων που περιλαμβάνει το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Συγκεκριμένα:

[44] Για περισσότερα *βλέπε* σύνδεσμο: Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. *Γενικές πληροφορίες για την πνευματική ιδιοκτησία*. [online] Διαθέσιμο από: <http://www.opi.gr/index.php/genikes-plirofories-pi/orfana-erga#f> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[45] Σε περίπτωση που ο δικαιούχος είναι γνωστός αλλά δεν μπορεί να εντοπιστεί, ο ΟΠΙ προβλέπει την αναζήτηση στους κατά τόπους δημοτολόγια. *Βλέπε,* Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. *Κατάλογος πηγών*. [pdf] Διαθέσιμο από: <http://www.opi.gr/images/orphans/orphan_sources_el.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016]. *Βλέπε επίσης*, Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. *Βάση δεδομένων για ορφανά έργα*. [online] Διαθέσιμο από: <https://euipo.europa.eu/orphanworks/> [Ημερομηνία προσπέλασης 3 Σεπτεμβρίου 2017]. Στη συγκεκριμένη βάση οι μουσικές βιβλιοθήκες και αρχεία που κάνουν χρήση ορφανών μουσικών έργων, κατόπιν εγγραφής στη βάση υποβάλλουν στη Β.Δ. αίτημα καταχώρισης των μουσικών έργων που έχουν χαρακτηρίσει ως ορφανά, μετά τη διενέργεια της καλόπιστης επιμελούς αναζήτησης.

[46] Το ΕΕΜ θεωρείται ψηφιακό περιβάλλον πρώτης γενιάς.

- Το περιουσιακό δικαίωμα, μέσω του οποίου δίνεται η δυνατότητα στον δημιουργό να επωφεληθεί οικονομικά από την εκμετάλλευση του έργου του. Το περιουσιακό δικαίωμα περιλαμβάνει (και επιτρέπει):
    - την εγγραφή του έργου
    - την αναπαραγωγή
    - τη δημιουργία παράγωγου έργου, δηλαδή τη μετάφρασή του, τη διασκευή, την προσαρμογή ή άλλη μετατροπή του
    - την εξουσία διανομής, την εκμίσθωση και το δημόσιο δανεισμό του
    - τη δημόσια εκτέλεσή του
    - τη ραδιοτηλεοπτική μετάδοσή του και
    - την παρουσίασή του στο κοινό (μετάδοση του έργου μέσω διαδικτύου).
- Το ηθικό δικαίωμα, μέσω του οποίου αποτυπώνεται η προσωπική σχέση που συνδέει τον δημιουργό με το έργο του. Το ηθικό δικαίωμα περιλαμβάνει (και επιτρέπει):
    - την εξουσία δημοσίευσης του έργου
    - την εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας
    - την εξουσία διατήρησης της ακεραιότητας
    - την εξουσία προσπέλασης
    - την εξουσία υπαναχώρησης.
- Το συγγενικό δικαίωμα. Το απολαμβάνουν οι συντελεστές, αυτοί δηλαδή που συνεισφέρουν παρουσιάζοντας τα έργα ή επενδύοντας στην πνευματική δημιουργία, χωρίς να είναι όμως οι ίδιοι δημιουργοί, π.χ., ερμηνευτές και εκτελεστές καλλιτέχνες, ραδιοτηλεοπτικοί οργανισμοί, εκδότες κ.λπ.

Εκ των τριών προαναφερθέντων δικαιωμάτων, το ηθικό δικαίωμα είναι το μόνο που δεν μεταβιβάζεται και δεν υπόκειται σε περιορισμούς. Κάθε οργανισμός/φορέας που παρέχει πρόσβαση σε ένα έργο οφείλει να γνωρίζει τη βασική αρχή της εκκαθάρισης, σύμφωνα με την οποία, ο φορέας [ή πάροχος] «δεν μπορεί να δώσει κάτι που δεν έχει», [47] ενώ παράλληλα οφείλει να ακολουθεί κάποια καθορισμένα βήματα εκκαθάρισης, τα οποία συνοψίζονται στα παρακάτω:

- Κατανοεί τα δικαιώματα που παρέχει στον χρήστη του υλικού.
- Γνωρίζει τα δικαιώματα που έχει ο ίδιος σε σχέση με το έργο αυτό.
- Επικοινωνεί με απλό τρόπο στον τελικό χρήστη τα σχετικά δικαιώματα και υποχρεώσεις του σε σχέση με το έργο που του διατίθεται.

Οφείλει επίσης να γνωρίζει ότι το έργο, ως ένα αντικείμενο με φυσική ή ψηφιακή υπόσταση δεν ταυτίζεται με τα δικαιώματά του. [48] Επιπλέον, αναφορικά με τη

[47] «στο ίδιο», σ. 14.
[48] «στο ίδιο».

δυνατότητα χρήσης περιεχομένου χωρίς αδειοδότηση είναι απαραίτητο να έχουν αποσαφηνιστεί προηγουμένως τα εξής:

a. Αν είναι νόμιμη η ενέργεια/πράξη στην οποία επιθυμεί ο φορέας ή ο χρήστης να προχωρήσει.

b. Αν ο δικαιούχος του έργου ή του περιεχομένου είναι γνωστός ή έχει ταυτιστεί ή έχει εντοπιστεί.

c. Αν το περιεχόμενο αποτελεί έργο, ή αποτελεί αντικείμενο πνευματικής ιδιοκτησίας ή έχει ενταχθεί πλέον στον δημόσιο τομέα, οπότε είναι ελεύθερο δικαιωμάτων.

d. Αν έχει παρέλθει ο χρόνος προστασίας του έργου και άρα αυτό έχει απελευθερωθεί από ιδιοκτησιακά δικαιώματα και είναι πλέον στον δημόσιο τομέα.

e. Αν αναγράφεται ρητά επί αυτών ότι ο δικαιούχος το προσφέρει ελεύθερα ή υπό συγκεκριμένους όρους, π.χ., Creative Commons ή FOSS (Free and Open Source Software), GNU Linux (GNU's Not Unix!).

Το περιεχόμενο μπορεί ωστόσο να χρησιμοποιηθεί χωρίς άδεια και ενόσω αποτελεί αντικείμενο πνευματικής ιδιοκτησίας στην περίπτωση που «η συγκεκριμένη [αιτούμενη εκ μέρους του χρήστη] χρήση εντάσσεται στους νόμιμους περιορισμούς του δικαιώματος.[49]

Σε σχέση με τις άδειες χρήσης, αυτές διακρίνονται σε:

- τυποποιημένες άδειες[50] και
- άδειες ή/και ανοιχτές άδειες χρήσης/περιεχομένου/δεδομένων

Για τη διαμόρφωσή τους λαμβάνεται υπόψη για τα έργα Ελλήνων δημιουργών που έδρασαν ή δρουν εκτός Ελλάδας τόσο το εθνικό όσο και το διεθνές θεσμικό πλαίσιο. Οι ανωτέρω άδειες:

- βασίζονται στον Ν. 2121/1993
- αποτελούν μη αποκλειστικές άδειες εκμετάλλευσης
- δίδουν κάποια δικαιώματα και παρακρατούν κάποια άλλα [...].[51]

Αναφορικά με τις Άδειες Creative Commons,[52] αυτές είναι αναγνώσιμες από ανθρώπους, νομικούς και μηχανές και κινούνται με γνώμονα και στόχο τη διεθνοποίηση. Επίσης, κύριος στόχος είναι να μπορεί ο δημιουργός να χορηγεί άδεια

[49] Για περισσότερα *βλέπε*: Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. Διαθέσιμο από <http://www.opi.gr/> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[50] Το ΕΕΜ κάνει χρήση τόσο τυποποιημένων αδειών όσο και αδειών που συντάσσονται από τον ίδιο τον Φορέα, κυρίως στις περιπτώσεις που ο τελευταίος φέρεται ως Δικαιούχος.

[51] Τσιαβός, Π., 2013. *Θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας και ανοικτές άδειες*. [pdf] Διαθέσιμο από: <https://www.ellak.gr/wp-content/uploads/2013/07/CopyrightLicensingELLAK_xarokopeio_09_06_13.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[52] Η οργάνωση Creative Commons (CC): «είναι μια μη κερδοσκοπική οργάνωση αφιερωμένη στην επέκταση του εύρους των πνευματικών έργων που είναι διαθέσιμα για να βασιστούν σε αυτά και άλλα έργα και να μοιραστούν νόμιμα. Αυτές οι άδειες επιτρέπουν στους δημιουργούς να δηλώσουν εύκολα ποια δικαιώματα διατηρούν και ποια δικαιώματα παραμερίζουν προς όφελος άλλων δημιουργών». Ξεκίνησε επίσημα το 2001 από τον Lawrence Lessig με την υποστήριξη του Center for the Public Domain. Για περισσότερα σχετικά με τις απόψεις του Lessig, *βλέπε*, Lessing, L., 2006. Free culture. [pdf] Διαθέσιμο από: <http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf > [Προσπελάστηκε 20 Νοεμβρίου 2016].

χρήσης του έργου του με πιο ελεύθερο και ανοιχτό τρόπο.[53] Σύμφωνα με τον ίδιο τον φορέα: «Οι άδειες και τα εργαλεία πνευματικών δικαιωμάτων Creative Commons επιφέρουν μια ισορροπία στην παραδοσιακή ρύθμιση "διατήρησης πλήρους δικαιώματος" που δημιουργεί η νομοθεσία για τα πνευματικά δικαιώματα».[54]

Αναφορικά με τον δημόσιο τομέα και κατά πόσο ένα μουσικό έργο εντάσσεται ή όχι σε αυτόν, εξετάζονται από τον φορέα (μουσική βιβλιοθήκη/αρχείο) τα παρακάτω:

- Αν πρόκειται για έργο. Αρκεί να είναι πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης (στατιστική μοναδικότητα: τρίτος βρισκόμενος κάτω από όμοιες συνθήκες δεν μπορεί να δημιουργήσει όμοιο έργο), το οποίο πρέπει να εκφράζεται με κάποια μορφή, ανεξάρτητα από την αισθητική ή καλλιτεχνική του αξία, από τον παράνομο ή ανήθικο χαρακτήρα του.[55] Αναλυτικά:
  - Αν πρόκειται για πρωτότυπο έργο: η πρωτοτυπία δεν ταυτίζεται με την καινοτομία. Σύμφωνα με την ελληνική νομοθεσία για να θεωρείται ένα έργο πρωτότυπο: «πρέπει να μην είναι αντίγραφο άλλου έργου.
  - Αν έχει εκφραστεί με κάποια μορφή: σε αυτή την περίπτωση δεν προστατεύεται η ιδέα, αλλά η έκφρασή της. Η έκφραση αναφέρεται στην αποτύπωση/αποθήκευση/αναπαράσταση με συγκεκριμένο τρόπο μιας γενικότερης ιδέας.
- Αν πρόκειται για έργο εκτός πνευματικής ιδιοκτησίας. Εξ ορισμού δεν προστατεύονται από τον νόμο (ανήκουν στον δημόσιο τομέα):
  - οι ιδέες
  - οι νόμοι, οι δικαστικές αποφάσεις, τα διοικητικά έγγραφα
  - οι εκφράσεις της λαϊκής παράδοσης (π.χ. παραδοσιακά ποιήματα και τραγούδια, γνωμικά, παροιμίες και δημοτικοί χοροί)
  - οι ειδήσεις και τα απλά γεγονότα
  - οι μαθηματικοί τύποι
  - Οι διαδικασίες και οι μέθοδοι
  - τα έργα των οποίων η διάρκεια προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας έχει λήξει.
- Αν έχει παρέλθει η διάρκεια προστασίας, εξετάζεται ανά περίπτωση τι ισχύει, δηλαδή:
  - ο χρόνος ζωής του δημιουργού συν 70 χρόνια και
  - για τα συγγενικά δικαιώματα, οι ερμηνευτές/ εκτελεστές καλλιτέχνες προστατεύονται για 50 χρόνια από την ημερομηνία της ερμηνείας ή της εκτέλεσης, ενώ
  - ο χρόνος υπολογισμού της διάρκειας προστασίας ξεκινάει από την 1η Ιανουαρίου της επόμενης χρονιάς από την οποία συνέβη το γεγονός.

[53] Καλλινίκου, Διονυσία, *Αρχεία, Βιβλιοθήκες και πνευματική ιδιοκτησία* 2005 και Τσιαβός, Π., 2013. *Θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας και ανοικτές άδειες*. [pdf] Διαθέσιμο από: <https://www.ellak.gr/wp-content/uploads/2013/07/CopyrightLicensingELLAK_xarokopeio_09_06_13.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[54] Creative Commons, 2016. *Σχετικά με τις άδειες: τι κάνουν οι άδειές μας*. [online] Διαθέσιμο από: <https://creativecommons.org/licenses/?lang=el> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[55] Για περισσότερα *βλέπε*: Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ), 2013. Διαθέσιμο από <http://www.opi.gr/> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

Το ΕΕΜ ως φορέας διαχείρισης έργων διανοίας

Για τις περιπτώσεις για τις οποίες το ΕΕΜ ενδιαφέρεται για οποιοδήποτε λόγο να προσθέσει αξία στο υπό διάθεση/διανομή υλικό του είτε π.χ., μέσω της προσθήκης μεταδεδομένων είτε μέσω αλλαγής της μορφής του υλικού, καλείται να διαχειριστεί ζητήματα, τα οποία συνοψίζονται στα κάτωθι:

- εξετάζεται αν το υλικό αποτελεί προστατευόμενο αντικείμενο πνευματικής ιδιοκτησίας
- εντοπίζονται/ταυτοποιούνται οι δικαιούχοι
- γίνεται εκκαθάριση βάσει των δικαιωμάτων που υπάρχουν στο υλικό
- προσδιορίζεται η έκταση των δικαιωμάτων των δικαιούχων
- προσδιορίζεται το ακριβές περιεχόμενο των περιορισμών του περιουσιακού δικαιώματος του δικαιούχου
- κατανοείται και οριοθετείται η επιθυμητή χρήση του υλικού
- διεξάγεται διαπραγμάτευση των αδειών με τους δικαιούχους ή τους χρήστες
- υποβάλλεται σε ανανέωση η τρέχουσα αδειοδότηση ή διαμορφώνεται το πλαίσιο για την απόκτηση νέων αδειών χρήσης.[56]

Για όλους τους παραπάνω λόγους το ΕΕΜ, ως φορέας συλλογής, οργάνωσης και διανομής έργων διανοίας ενημερώνεται διαρκώς αλλά και ενημερώνει τους χρήστες του (ερευνητές, εκτελεστές κ.λπ.) σχετικά με τις αρχές που διέπουν την ορθή χρήση του υλικού που βρίσκεται στην κατοχή του, όπως αυτές διαμορφώνονται σύμφωνα με το ισχύον εθνικό θεσμικό πλαίσιο, καθώς και τις Κοινοτικές Οδηγίες.[57]

Επακόλουθα, το ΕΕΜ επιτρέπει τη χρήση έργων άλλων χωρίς την άδεια τους μόνο εφόσον:

- τα έργα αποτελούν κοινό κτήμα ή
- τα έργα ή οι ιδέες που εμπεριέχονται σε αυτά δεν προστατεύονται ή
- η χρήση τους εμπίπτει σε έναν από τους περιορισμούς του περιουσιακού δικαιώματος.

Αναφορικά με την τελευταία περίπτωση, η χρήση μουσικών έργων, χωρίς την άδεια του φορέα είναι δυνατή μόνο εφόσον αναγράφεται ρητά επί αυτών ότι ο δικαιούχος το προσφέρει ελεύθερα ή υπό συγκεκριμένους όρους.[58] Σε κάθε άλλη περίπτωση η χρήση του μουσικού έργου χωρίς άδεια ή η χρήση κατά παράβαση της άδειας που έχει δοθεί συνιστά προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας.

[56] Τσιαβός, Πρόδρομος, 2006. *Επαναπροσδιορίζοντας τον ρόλο της βιβλιοθήκης και του αρχείου για την για την ψηφιακή εποχή*. [online] Διαθέσιμο από: <http://docplayer.gr/9583575-Epanaprosdiorizontas-to-rolo-tis-vivliothikis-kai-toy-arheioy-gia-tin-psifiaki-epohi.html> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[57] Πιο συγκεκριμένα, από το 2013 η υπεύθυνη διαχείρισης των συλλογών του ΕΕΜ παρακολουθεί συστηματικά τόσο τα σεμινάρια, όσο και τα μαθήματα και τις οδηγίες που παρέχονται από τη σχετική πλατφόρμα που υποστηρίζει την διαδικτυακή Υπηρεσία Νομικής Συμβουλευτικής για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Heallegal (*Βλέπε*, Heallegal: Υπηρεσία Νομικής Συμβουλευτικής για την Πνευματική Ιδιοκτησία. [online] Διαθέσιμο από: <http://lib2.uom.gr/heallegal3/> και Heal-Learn: Υπηρεσία Ασύγχρονης Τηλεκπαίδευσης για Θέματα Πνευματικής Ιδιοκτησίας. [online] Διαθέσιμο από: <http://lib2.uom.gr/heallearn/> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016]).

[58] *Βλέπε* περισσότερα στον σύνδεσμο*:* <http://www.opi.gr/images/yliko/VasikesEnnoiesPI_Daskaloi.pdf> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2015].

Παράλληλα, εφόσον έχει προηγηθεί διμερής σύμβαση με τον πραγματικό δημιουργό [ή δικαιούχο], ανατίθενται στον αντισυμβαλλόμενο (στην προκειμένη περίπτωση στο ΕΕΜ) η άσκηση ρητά ορισμένων εξουσιών, όπως απορρέουν και διαμορφώνονται κάθε φορά από τη σύμβαση.

Τέλος, το ΕΕΜ ως δημιουργός (ή/και δικαιούχος) καταρτίζει συμβάσεις και άδειες εκμετάλλευσης, αποκλειστικές ή μη αποκλειστικές, με τις οποίες παρέχει στον αντισυμβαλλόμενο (φυσικό πρόσωπο ή/και φορέα) το δικαίωμα να ασκεί τις εξουσίες στις οποίες αναφέρεται η σύμβαση ή η άδεια κατ' αποκλεισμό οποιουδήποτε τρίτου. Με τις μη αποκλειστικές συμβάσεις και άδειες εκμετάλλευσης παρέχει στον αντισυμβαλλόμενο το δικαίωμα να ασκεί τις εξουσίες, στις οποίες αναφέρεται η σύμβαση ή η άδεια, παράλληλα προς τον δημιουργό και άλλους αντισυμβαλλόμενους.[59]

Συμπεράσματα – Μελλοντικές κατευθύνσεις

Το ηλεκτρονικό περιβάλλον έχει αλλάξει τον τρόπο που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τις πληροφορίες. Ένα πρώτο γενικό συμπέρασμα είναι ότι «η τεχνολογία της πληροφορίας είναι τόσο καλή, όσο η πληροφορία που μεταδίδει, ενώ η ροή των πληροφοριών αναγκάζεται να κάνει συμβιβασμούς σε πολλά επίπεδα».[60]

Με την εμφάνιση και χρήση της ηλεκτρονικής πληροφορίας ήταν φυσικό επακόλουθο να προκύψουν σοβαρά αλλά και δισεπίλυτα ζητήματα ηθικής και νομικής φύσης κι αυτό γιατί όταν μια πληροφορία γίνεται ανακτήσιμη μέσω Web είναι δύσκολο να καθοριστεί η πηγή προέλευσής της. Σε ένα περιβάλλον όπου η αποκοπή και επικόλληση δεδομένων (copy-paste) από τη μια πληροφοριακή πηγή στην άλλη είναι και εύκολη και πιθανή, ο χρήστης δεν μπορεί πάντα να εντοπίσει αφενός την πρωτογενή πηγή της πληροφορίας, αφετέρου τον πνευματικά υπεύθυνο (τον δημιουργό ή/και δικαιούχο) της συγκεκριμένης πληροφορίας. Είναι συνεπώς πολύ εύκολο να χαθούν τα ίχνη της πνευματικής ιδιοκτησίας στο Διαδίκτυο, πόσο μάλλον να προστατευτούν.[61]

Στο πλαίσιο της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας στο Διαδίκτυο εφαρμόζονται ήδη από τη δεκαετία του '90 τεχνολογικά μέτρα προστασίας,[62] όπως οι τεχνικές DRM (Digital Rights Management = Ψηφιακή Διαχείριση Δικαιωμάτων), οι οποίες έχουν ως στόχο: α) τον έλεγχο της πρόσβασης στο [ψηφιακό] αρχείο, β) των λειτουργιών που σχετίζονται με το [ψηφιακό] αρχείο, όπως αντιγραφή, εκτύπωση, μετατροπή κ.λπ. και γ) τον έλεγχο των συστημάτων που εμπεριέχονται στις ψηφιακές/ηλεκτρονικές συσκευές και συμβάλλουν στην επιβολή αυτών των μέτρων.[63] Η χρήση και εφαρμογή των συγκεκριμένων τεχνικών προστασίας δεν έχει γίνει ευρέως και διεθνώς αποδεκτή,[64] ενώ παράλληλα έχει προκληθεί έντονη αντιπαράθεση από

[59] *Βλέπε* σχετικά με τις άδειες χρήσης στον σύνδεσμο του ΕΕΜ: <http://users.ionio.gr/~GreekMus/library.htm>

[60] Για περισσότερα *βλέπε*, Rothkopf, David J. "The disinformation age," *Foreign Policy* 114, 1999 , σ. 83-96.

[61] Για περισσότερα *βλέπε*, Ασλανίδη., Μ., «Αξιολόγηση μουσικής πληροφορίας», στο: Λαβράνος, Χ. και Χαρκιολάκης, Α. (επιμ.), 2015. *Πηγές μουσικής πληροφόρησης & πληροφοριακή παιδεία*. Αθήνα: Fagotto. Κεφ. 5.

[62] Αυτά έχουν κατοχυρωθεί με διεθνείς συνθήκες και κοινοτικές οδηγίες (Οδηγία 2001/29/ΕΚ).

[63] Για περισσότερα *βλέπε*, Παραδεισάς, Μ., 2012. *Ψηφιακή Διαχείριση Πνευματικών Δικαιωμάτων (DRM)*. [pdf] Διαθέσιμο από: <http://dione.lib.unipi.gr/xmlui/bitstream/handle/unipi/5301/Paradeisas.pdf?sequence=2> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[64] *Βλέπε* για παράδειγμα, U. S. Government Publishing Office, 1998. *Public Law 105-304 - Digital Millennium Copyright Act.* [pdf] Διαθέσιμο από: <https://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf> [Προσπελάστηκε 20 Νοεμβρίου 2016].

διεθνείς φορείς και οργανισμούς,[65] καθώς: α) η πράξη έχει δείξει ότι όσο μεγαλύτερη είναι η προσπάθεια προστασίας του έργου, τόσο δυσκολότερη γίνεται η πρόσβαση, άρα και η χρήση του, β) μέσω της διεύρυνσης της διαχείρισης των ψηφιακών περιορισμών οι χρήστες και συγκεκριμένα οι [ιδιόκτητες] ψηφιακές συσκευές υπάγονται σε έλεγχο κάποιου τρίτου και γ) οι συγκεκριμένες τεχνικές δεν μπορούν τελικά να διαχωρίσουν τους νόμιμους από τους μη νόμιμους χρήστες («πειρατές»)[66] (EFF, 2016; FSFE, 2001-2015).

Σε κάθε περίπτωση, κάθε χρήση του υλικού είτε αυτή αφορά στο σύνολο είτε σε μεμονωμένο μουσικό *Έργο*, ορθή ή μη, πηγάζει πάντα από την πληροφοριακή ανάγκη του χρήστη, τι [αυτός] αναζητά, γιατί το αναζητά, ποιος είναι ο σκοπός/στόχος του και ποια θα είναι η τελική (μοναδική;) χρήση της πληροφορίας από τη στιγμή που θα εντοπιστεί και ανακτηθεί (Wilson, Tom D.: 1982, pp.3-15),[67] ενώ αδιαμφισβήτητα η ορθή χρήση του υλικού διαμορφώνεται πάντα και από το ηθικό πλαίσιο του εκάστοτε χρήστη.

Ένα εύλογο ερώτημα που προκύπτει σε σχέση με τη διαχείριση και προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας εντός του χώρου των [μουσικών] βιβλιοθηκών στο συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον παραγωγής και διανομής της πληροφορίας αφορά στις ευθύνες που αναλογούν στους [μουσικούς] βιβλιοθηκονόμους και διαχειριστές της μουσικής πληροφορίας. Λαμβάνοντας υπόψη ό,τι ισχύει στον χώρο της πληροφορίας κάθε χρονική περίοδο, τόσο οι ακαδημαϊκές μουσικές βιβλιοθήκες ειδικά όσο και οι μουσικές βιβλιοθήκες γενικά οφείλουν να ενημερώνονται, να εξελίσσονται, να προετοιμάζουν και να προετοιμάζονται, να αναπτύσσουν και να παρέχουν ολοκληρωμένα προγράμματα διαρκούς εκπαίδευσης του προσωπικού και των χρηστών τους στη χρηστή χρήση και διαχείριση της πληροφορίας, στο ισχύον θεσμικό πλαίσιο για την πνευματική ιδιοκτησία, ενώ παράλληλα οφείλουν να διερευνούν και να αναζητούν εναλλακτικούς τρόπους προβολής και προώθησης της ηθικής της πληροφορίας, αξιοποιώντας ταυτόχρονα τις δυνατότητες που παρέχουν ο τομέας του Πληροφοριακού Γραμματισμού (Information Literacy), της Φιλοσοφίας της Πληροφορίας (Philosophy of Information)[68] και της Ηθικής της Πληροφορίας (Ethics of Information).[69] Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την MLA (2006),[70] ως πληροφοριακά εγγράμματος χρήστης της μουσικής πληροφορίας θεωρείται εκείνος που κατανοεί πολλά θέματα ηθικής, θεσμικής και κοινωνικοοικονομικής φύσης που περιβάλλουν την

[65] *Βλέπε*, Electronic Frontier Foundation (EFF), 2016. [online] Διαθέσιμο από: <https://www.eff.org/about> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016], Free Software Foundation Europe (FSFE) – Digital Restrictions Management (DRM). [online] Διαθέσιμο από: <https://www.eff.org/issues/drm> [Προσπελάστηκε 20 Νοεμβρίου 2016] και Free Software Foundation Europe (FSFE), 2001-2015. [online] Διαθέσιμο από: <https://fsfe.org/activities/drm/drm.el.html> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[66] Electronic Frontier Foundation (EFF), 2016. [online] Διαθέσιμο από: <https://www.eff.org/about> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016], Free Software Foundation Europe (FSFE) – Digital Restrictions Management (DRM). [online] Διαθέσιμο από: <https://www.eff.org/issues/drm> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016] και Free Software Foundation Europe (FSFE), 2001-2015. [online] Διαθέσιμο από: <https://fsfe.org/activities/drm/drm.el.html> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[67] *Βλέπε,* Wilson, Tom D., "On user studies and information needs," *Journal of Documentation*, 37:1, 1981, σ. 3-15.

[68] Για περισσότερα *βλέπε,* Society for the Philosophy of Information, 2016. [online] Διαθέσιμο από: <http://socphilinfo.org/> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[69] Για περισσότερα *βλέπε*, UNESCO, 2016. *Ethics of Information*. [online] Διαθέσιμο από: <http://en.unesco.org/themes/ethics-information> [Ημερομηνία προσπέλασης 20 Νοεμβρίου 2016].

[70] Για περισσότερα *βλέπε,* Cary, Paul and Sampsel, Laurie J., "Information literacy instructional objectives for undergraduate music students," *Notes* 62:3, 2006, σ. 663-79.

πληροφορία και την τεχνολογία της πληροφορίας, ενώ παράλληλα [ο πληροφοριακά εγγράμματος χρήστης] επιδεικνύει «κατανόηση της εφαρμογής της πνευματικής ιδιοκτησίας, των πνευματικών δικαιωμάτων και της θεμιτής χρήσης στα αρχεία ψηφιακού ήχου, στη μουσική δειγματοληψία (music sampling), σε εκπομπές, δημόσιες εκτελέσεις/παραστάσεις και ηχογραφήσεις». Οι χρήστες, μέσω της συστηματικής εκπαίδευσής τους στην ηθική που διέπει την πληροφορία γενικά και τη μουσική πληροφορία ειδικά, θα μπορέσουν να κατανοήσουν γιατί η προστασία των μουσικών έργων και των δημιουργών τους είναι ουσιαστικής και καθοριστικής σημασίας για την ώθηση και τη συνέχεια της μουσικής δημιουργίας.

Επιπλέον, η διαχείριση των μουσικών έργων γενικά και των μουσικών έργων που συνιστούν μέρος των αρχειακών συλλογών ή έχουν χαρακτηριστεί ως αρχειακό, σπάνιο, πολύτιμο υλικό ειδικά, ανεξαρτήτως υλικού φορέα, οφείλει να είναι συστηματική και συνεχής, να ακολουθεί τα διεθνή πρότυπα και συμβάσεις, να συμβάλλει στη διεθνοποίηση και τυποποίηση ως προς την περιγραφή, να ακολουθεί τα διεθνή πρότυπα και αρχές διατήρησης, να γίνεται από ειδικευμένο επιστημονικό προσωπικό,[71]να σέβεται το ισχύον θεσμικό πλαίσιο, να διασφαλίζει τη χρηστή χρήση του υλικού, να προστατεύει τον δημιουργό και τους λοιπούς συντελεστές και να συμβάλλει στην ταυτόχρονη και απρόσκοπτη πρόσβαση και διανομή της μουσικής πληροφορίας.

Εν κατακλείδι, οι μουσικοί βιβλιοθηκονόμοι και επιστήμονες της πληροφορίας καλούνται να γίνουν διά-βίου εκπαιδευόμενοι, προκειμένου να μπορούν να αποκτούν τις απαραίτητες δεξιότητες και γνώσεις που θα τους επιτρέπουν να εξελίσσονται και να ανταποκρίνονται στις συνεχώς μεταβαλλόμενες απαιτήσεις του σύμπαντος της μουσικής πληροφορίας.

[71] Το ειδικευμένο προσωπικό στην περίπτωση των μουσικών βιβλιοθηκών ή αρχείων αποτελούν α) οι επιστήμονες της πληροφορίας με έμφαση στη διαχείριση της μουσικής πληροφορίας, δηλαδή μουσικοί βιβλιοθηκονόμοι ή αρχειονόμοι ή/και μουσικολόγοι με πιστοποιημένες γνώσεις μουσικής βιβλιοθηκονομίας και αρχειονομίας.