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

10ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»

Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης

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

10ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»

Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης

Γενική συντονίστρια του συνεδρίου:
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:
Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Μάρκος Τσέτσος, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Κώστας Τσούγκρας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Νίκος Τσούχλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:
Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Θοδωρής Κίτσος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ιωάννης Φούλιας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2019

Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 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 978-618-82210-3-1

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 8

ΜΑΡΚΟΣ ΛΕΚΚΑΣ
Ιχνηλατώντας το τα, το τη και το τε
(από το επίνητρο της Ελευσίνας στην διδακτική αύρα της τονικής θεωρίας) 9

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ
Ανιχνεύοντας τις «Στήλες της Αρμονίας». Ειδήσεις για τη μουσική δραστηριότητα
στις κερκυραϊκές τεκτονικές στοές του 19ου αιώνα 27

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΡΟΒΑΣ
Ο Μάντζαρος ως μουσικοπαιδαγωγός:
οι επιρροές που δέχτηκε και η κληρονομιά που άφησε 38

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ
Τα μουσικά χειρόγραφα της μπάντας της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών 53

ΑΝΝΑ-ΜΑΡΙΑ ΡΕΝΤΖΕΠΕΡΗ-ΤΣΩΝΟΥ
Το δημοτικό τραγούδι ως μουσική κληρονομιά σε έργα νεοελλήνων συνθετών 71

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΡΤΖΗ-ΧΑΤΖΗΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Μορφολογικές καινοτομίες στο πρώτο μέρος της Σονάτας για πιάνο op. 31 αρ. 2
(«Καταιγίδα») του Beethoven 78

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Παράδοση και καινοτομία στα *Δύο καπρίτσια υπό μορφήν σονατών για πιάνο*,
opus 47, του Muzio Clementi 94

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ
Εκδοχές πρόσληψης του ελληνικού πνεύματος στη δυτική μουσική
στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα:
Τα παραδείγματα των Στραβίνσκυ, Strauss, Enescu, Honegger, Ravel, Seiber 112

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ
Almas tiernas y puras: ένα χειρόγραφο τραγούδι για τους έλληνες Ισραηλίτες
που υπήρξαν θύματα του ολοκαυτώματος 122

ΜΑΙΗ ΚΟΚΚΙΔΟΥ & ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΥΓΔΑΝΗΣ
Δάνεια στοιχεία της έντεχνης μουσικής στην κουλτούρα της δημοφιλούς μουσικής:
Η περίπτωση των μουσικών υβριδίων 130

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΑΥΘΕΝΤΟΠΟΥΛΟΥ
Ιδεολογία και αισθητική στις μελωδικές και ρυθμικές ασκήσεις
του Μανώλη Καλομοίρη 147

ΣΠΥΡΙΔΟΥΛΑ ΚΑΤΣΑΡΟΥ
Μουσική για θέατρο: Ο Γεώργιος Καζάσογλου και η σκηνική μουσική 157

ΣΤΑΝΙΜΗΡΑ ΝΤΕΡΜΕΝΤΖΙΕΒΑ
Η Βουλγαρική Εθνική Μουσική Σχολή (1914-1944) 168

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ
Ο εξωτισμός στην opera seria του 18ου αιώνα.
Ανιχνεύοντας τα «εξωτικά» μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα
μιας κατεξοχήν ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης 186

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
Η ιστορία του υπεροπτικού και εξωτικού βασιλιά Κροίσου στην
Όπερα του Αμβούργου. Στοιχεία εξωτισμού στην μουσική κληρονομιά
της πολυπολιτισμικής Όπερας του Αμβούργου 197

ΔΗΜΗΤΡΑ ΜΠΑΝΤΕΚΑ
Jean-Philippe Rameau: Ανακαλύπτοντας τις Ινδίες.
Στοιχεία εξωτισμού στη μουσική δραματουργία του έργου *Les Indes galantes* 207

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ
Τουρκικές αναφορές στην ευρωπαϊκή όπερα του 18ου αιώνα 215

ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΟΝΔΡΟΥ
Ο εξωτισμός ως μουσική παράδοση στην ιστορική γαλλική grand opèra:
οι περιπτώσεις των *Fernando Cortez* και *Vasco da Gama* 226

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Αλιείς μαργαριταριών: Νέα οπτική του μουσικού εξωτισμού 232

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ & ΜΑΡΙΑ ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΧΡΥΣΗ
Τα γαλλικά τραγούδια για φωνή και πιάνο του Σπυρίδωνα Σαμάρα 243

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ
Η μουσική ως γλώσσα συναισθημάτων 254

ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ
Φιλοσοφία και φιλοσοφική κληρονομιά στη μουσική του 20ού αιώνα 265

ΠΑΝΟΣ ΤΣΕΡΙΚΗΣ
Αποσυνθεμένο υλικό και συνεκτικές μορφές στην αισθητική σκέψη του Adorno:
Η χρήση παραδοσιακών στοιχείων για τη δημιουργία αυθεντικής μουσικής 270

ΚΩΣΤΗΣ ΖΟΥΛΙΑΤΗΣ
Ο Προμηθέας στη μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα:
Γιάννης Χρήστου, Luigi Nono 287

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΡΙΟΣ ΡΙΖΟΠΟΥΛΟΣ
Προσδιορίζοντας το ρυθμικό «κούνημα».
Μοντέλο για την ελληνική ρυθμική αίσθηση στη μουσική εκτέλεση 299

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ
Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση
της μουσικής κληρονομιάς· προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές 305

ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ & ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Η Ophelia του Strauss: Μια ερμηνευτική προσέγγιση 312

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το 10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική», που οργανώθηκε στην Κέρκυρα κατά το διάστημα 26-28 Οκτωβρίου 2018, αποτέλεσε μία ακόμη επιβεβαίωση της εποικοδομητικής και γόνιμης συνεργασίας των μελών Δ.Ε.Π. των τεσσάρων τμημάτων μουσικής και μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων και της πρόθεσής τους να συνεχίσουν την μακρόχρονη, πλέον, και επιτυχή παράδοση διοργάνωσης των διατμηματικών συνεδρίων, τα οποία έχουν καθιερωθεί ως σημείο αναφοράς στον ακαδημαϊκό μουσικολογικό χώρο και έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον και τη στήριξη των ελλήνων μουσικολόγων. Και αυτό το συνέδριο διεξήχθη υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, σε χώρους του Ιονίου Πανεπιστημίου και άλλων συνεργαζόμενων φορέων της πόλης της Κέρκυρας, ενώ πλαισιώθηκε από καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, συναυλίες και εκπαιδευτικές ξεναγήσεις.

Οι εισηγήσεις του 10ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων από τους εξειδικευμένους κλάδους της μουσικολογίας, παρουσιάζοντας πρωτότυπα θέματα που επικεντρώθηκαν στη μουσική δημιουργία ελλήνων συνθετών, σε ζητήματα αρχειακών μελετών, σε θέματα διεπιστημονικής μεθοδολογίας της μουσικής ανάλυσης, σε ιστοριογραφικές, αισθητικές, κοινωνιολογικές και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις, σε ζητήματα εθνομουσικολογικής και ανθρωπολογικής θεώρησης της ελληνικής μουσικής, αλλά και σε θέματα πρόσληψης της σύγχρονης ελληνικής και διεθνούς μουσικής δημιουργίας, εστιάζοντας επίσης στις τάσεις και τα ρεύματα της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας.

Κατά τα τελευταία χρόνια έχει καθιερωθεί στο πλαίσιο των διατμηματικών μουσικολογικών 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. Και αυτή τη χρονιά (2018), στο πλαίσιο του 10ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου πραγματοποιήθηκε λοιπόν η Γενική Συνέλευση της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Ε.Μ.Ε.), θέτοντας από κοινού τις βάσεις για την περαιτέρω πορεία οργάνωσης και εξέλιξής της και προγραμματίζοντας σταθερά τα επόμενα βήματα για την διοργάνωση του μεγάλου συνεδρίου της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (International Musicological Society / IMS) το έτος 2022 στην Αθήνα.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να απευθύνω ειλικρινείς ευχαριστίες προς όλους τους συνεργαζόμενους φορείς της Κέρκυρας για την στήριξη των εργασιών του 10ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου. Θερμές ευχαριστίες εκφράζω, επίσης, προς τα μέλη της Οργανωτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του συνεδρίου, τα οποία συνέβαλαν καθοριστικά στην υλοποίηση αυτής της διατμηματικής σύμπραξης και υποστήριξαν αυτόν τον κοινό στόχο προβολής και διάχυσης της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας. Ιδιαιτέρως θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην γενική συντονίστρια του συνεδρίου κ. Αναστασία Σιώψη, στον κ. Κώστα Καρδάμη, στον κ. Πάνο Βλαγκόπουλο, στον κ. Πέτρο Βούβαρη, στον κ. Θοδωρή Κίτσο και στον κ. Ιωάννη Φούλια.

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

Ιχνηλατώντας το τα, το τη και το τε
(από το επίνητρο της Ελευσίνας στην διδακτική αύρα της τονικής θεωρίας)

Μάρκος Λέκκας

> Γεγονότα χωρίς σειρά δεν υπάρχουν· αν υπάρχει η γνώση ενός γεγονότος, τότε υπάρχει και η γνώση άλλων γεγονότων που προκύπτουν από αυτό.[1]

Πόσες λέξεις αξίζει μια εικόνα

Στο μουσείο της Ελευσίνας υπάρχουν τα κομμάτια από ένα θρυμματισμένο πήλινο επίνητρο, εργοχειρικό σκεύος που κάλυπτε μέρος του μηρού και το γόνατο, που θεωρείται ότι είχε αναθηματική χρήση, προσφερόταν είτε στο ιερό είτε ως δώρο σε νεόνυμφες και είναι στολισμένο με αντίστοιχες παραστάσεις.

Το μελανόμορφο επίνητρο της Ελευσίνας (εύρημα 465, πρώην 907) βρέθηκε θρυμματισμένο το 1883 από τον αρχαιολόγο Δημήτριο Φίλιο (1844-1907), ο οποίος είχε αναλάβει την ανασκαφή στην περιοχή, και πάνω του απεικονίζονται παραστάσεις αμαζόνων σε διάφορες σκηνές του βίου τους, δίπλα από τις οποίες υπάρχουν συλλαβές. Χρονολογείται γύρω στο 500 π.Χ. και έχει αποδοθεί στον ονομαζόμενο ζωγράφο της Σαπφούς. Σε μία από τις παραστάσεις του επινήτρου απεικονίζεται μια αμαζόνα να παίζει τη σάλπιγγα και από το θεματικό αντικείμενο έχει υποτεθεί ότι παιανίζει ένα εξορμητήριο πριν από τη μάχη.

Στην έκθεσή του,[2] ο Δημήτριος Φίλιος (καθώς ήταν ανέφικτο να γνωρίζει το νόημα των συλλαβών) περιγράφει το σημειογραφικό αυτό τεκμήριο προσλαμβάνοντας τις συλλαβές που βρίσκονται πάνω του σαν γράμματα.

≈ εύρημα 465 ≈

> Τα παρ' αυτάς [Αμαζόνας] γράμματα ουδεμίαν, ως βλέπει ο αναγνώστης, αποτελούσιν λέξιν πράγματός τινος σημαντικήν· γνωστόν δε ότι ουχί σπανίως απαντώσιν εν αγγείοις τοιαύτα παντός νου άμοιρα γράμματα. Ίσως όμως ενταύθα δια των ανάρθρων τούτων φωνών ηθέλησεν ο τεχνίτης πολεμικάς κραυγάς βαρβάρου λαού να υποδηλώση. Τα παρά τας *μη εφίππους* [Αμαζόνας] απομιμούνται μάλιστα κάπως αυτόν τον ήχον του σαλπίσματος.[3]

Στην παράσταση όπου απεικονίζεται η αμαζόνα με τη σάλπιγγα περιέχονται πέντε συλλαβές («ΤΟ ΤΗ» μπροστά της και «ΤΟ ΤΟ ΤΕ» πίσω της), οι οποίες διαβάζονται από κάτω προς τα πάνω, με το τελευταίο γράμμα «Ε» να είναι απεστραμμένο, να κοιτάζει δηλαδή προς τα πίσω («Ǝ»).

Οι μεταγενέστεροι αρχαιολόγοι φαίνονται να συμφωνούν ως προς την ασυνάφεια των διάσπαρτων, όπως χαρακτηρίζονται, γραμμάτων, με εξαίρεση την Annie Bélis, η οποία αναγνωρίζει τις συλλαβές όπως εμφανίζονται στα συγγράμματα του Ανώνυμου ΙΙΙ του Bellermann και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, οκτώ περίπου αιώνες αργότερα.[4]

[1] Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace and Company, New York 1935, σ. 6.

[2] Δημήτριος Φίλιος, «Αρχαιολογικά ευρήματα των εν Ελευσίνι ανασκαφών», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 24, 1885, σ. 169-184.

[3] Ό.π., σ. 176-177.

[4] Annie Bélis, "Un nouveau document musical", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108/1, 1984, σ. 99-109.

Παράδειγμα 1: Η παράσταση στο επίνητρο της Ελευσίνας

Οι Pöhlmann και West καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι, αφενός, οι συλλαβές είναι προϊόν της απλοϊκής τέχνης του ζωγράφου στην προσπάθειά του να αποδώσει τον ήχο του οργάνου και, αφετέρου, η χρονική απόσταση ανάμεσα στο επίνητρο και τα συγγράμματα είναι αρκετά μεγάλη ώστε να αφήνει περιθώριο συσχετισμού τους. Έτσι, αφήνεται να εννοηθεί ότι η σχέση τους δεν είναι αναγκαίο να εξεταστεί.[5]

Τονικό σύστημα και τονικότητα

Το τονικό σύστημα είναι ένα κανονιστικό πλαίσιο που έχει ως αντικείμενο τη διαίρεση του διαπασών σε δώδεκα ίσες αποστάσεις, ταξινομημένες τη μία μετά την άλλη. Το εργαλείο που βάζει σε τάξη τις αποστάσεις αυτές είναι το λεγόμενο *τετράχορδο*, ένα καλούπι το οποίο τις σχηματοποιεί σε τόνους (Τ) και ημιτόνια (Η), ώστε να μπορούν να χρησιμοποιηθούν αργότερα μέσα στο συντακτικό πλαίσιο της τονικότητας.

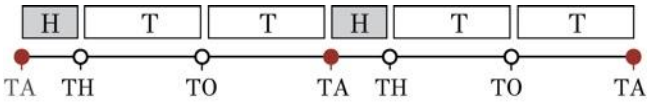
Έτσι, η χρηστική βάση της μουσικής των τελευταίων δυόμισι χιλιάδων χρόνων δεν είναι η κλίμακα, η ταξινομική δηλαδή παράθεση των λεγόμενων βαθμίδων από την τονική θεωρία (θεωρώντας ότι οι βαθμίδες ορίζουν τις αποστάσεις), αλλά το τετράχορδο. Το τετράχορδο έχει σταθερά άκρα, σταθερό δηλαδή μέγεθος, το οποίο, σύμφωνα με τους όρους του τονικού συστήματος, περιέχει αναγκαστικά τρεις αποστάσεις, μία από τις οποίες είναι ημιτόνιο και δύο τόνοι (ΗΤΤ), το μέγεθος των οποίων καταδεικνύεται από τέσσερα σημεία, τα οποία ονομάζονται *Τόνοι*.[6] Τετράχορδο, κατά συνέπεια, δεν είναι οι τέσσερις χορδές (απ' όπου, από νοηματική παραφθορά, παίρνει το όνομά του) αλλά οι τρεις αποστάσεις που υπάρχουν ανάμεσά τους. Οι τρεις αυτές αποστάσεις χρησιμοποιούνται με εκ περιτροπής αντιμετάθεση στους τρεις δυνατούς συνδυασμούς τους (ΗΤΤ, ΤΗΤ, ΤΤΗ), με αποτέλεσμα το τετράχορδο να συνιστά *Τρόπο*, δηλαδή χάρακα αποστάσεων.[7]

[5] Egert Pöhlmann και Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford University Press, New York 2001, σ. 8.

[6] Ως *Τόνος* (με κεφαλαίο) νοείται εδώ το σημείο του τονικού συστήματος, όπως το ut, ενώ ως *τόνος* (με πεζό) το διάστημα ανάμεσα σε δύο τέτοια σημεία.

[7] Η ακριβής λειτουργική ονομασία του λεγόμενου *τετραχόρδου* (η ονομασία του οποίου είναι παραπλανητική ως προς τον λειτουργικό του ρόλο) εμφανίζεται στο έργο του Guido γύρω στο 1030 ως *deductio*, το διαστηματικό δηλαδή πρότυπο (ut re mi fa sol la) το οποίο περιέχει τις τρεις εκ περιτροπής αντιμεταθέσεις του τετραχόρδου (ut re mi fa, re mi fa sol, mi fa sol la), από όπου προκύπτει η οριζόντια κίνηση.

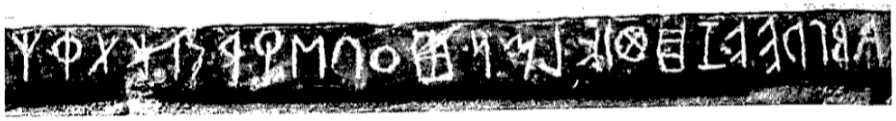
Τα τετράχορδα στα συγγράμματα τόσο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού όσο και του Ανώνυμου ΙΙΙ του Bellermann εμφανίζονται ως ΗΤΤ ή, αν αναγνωστούν προς τα αριστερά, σύμφωνα με την αναγνωστική συνήθεια της αρχαϊκής εποχής, ως ΤΤΗ.



Παράδειγμα 2: Σύσταση του τετραχόρδου

≈ η γραφή ≈

Θεωρείται ότι ο λόγος που η ανάγνωση γίνεται προς τα αριστερά είναι ότι οι εκτελεστές μετρούσαν τις αποστάσεις από πάνω προς τα κάτω, όπως δηλαδή τις έβλεπαν πάνω στα όργανά τους. Είναι φυσικά εξίσου πιθανό η πρακτική να προέρχεται από την αρχαϊκή γραφή της ελληνικής γλώσσας που ήταν, όπως και στις γειτονικές γλώσσες της Παλαιστίνης, της Συρίας και της Μεσοποταμίας, από τα δεξιά προς τα αριστερά.



Παράδειγμα 3: Αλφαβητικός πίνακας της αρχαϊκής περιόδου από την Σάμο

Καθώς η λατινική γραφή της δυτικής κουλτούρας (ιδιαίτερα στα μεταποιημένα λατινικά του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης) δεν περιέχει αντίστοιχο παρελθόν, θεωρείται ότι είναι ζήτημα πρακτικής συνήθειας των εκτελεστών και όχι ευθεία απόρροια της γραφής, ότι δηλαδή η φορά του τετραχόρδου απορρέει από το πώς οι οργανοπαίκτες αντιλαμβάνονταν το πάνω και το κάτω στην αρχαία κιθάρα, το οποίο ενδεχομένως συνιστά χαρακτηριστικό της δυτικής αντιληπτικής προσέγγισης να εξηγεί τα φαινόμενα σύμφωνα με την αντιληπτική της ευκολία.

Το υλικό της τονικότητας, Τόνοι και φθόγγοι

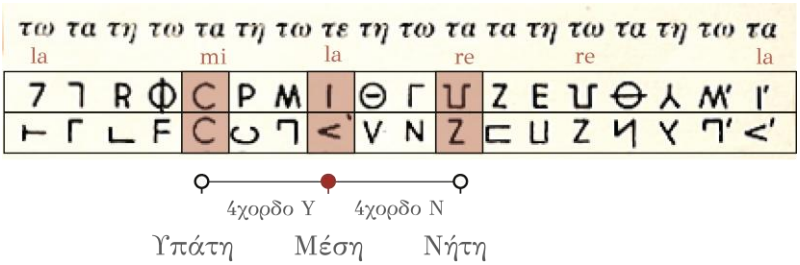
Η τονικότητα και το τονικό σύστημα, τόσο στην αρχαία ελληνική όσο και στην μεσαιωνική μουσική, δεν θεωρούνται δύο διαφορετικά αλλά ένα σύστημα, βασισμένο στο σύνολο των Τόνων που περιέχονται σε δύο περίπου οκτάβες, ακολουθώντας αμφίδρομα το διαδοχικό πρότυπο ΗΤΤ.

Το αρχαίο ελληνικό σύστημα είναι οκταφθογγικό, περιέχει δηλαδή οκτώ φθόγγους, και δεν ασχολείται με το συγκεκριμένο τονικό τους ύψος όσο με τις μεταξύ τους αποστάσεις, οι οποίες ορίζονται εκατέρωθεν ενός κεντρικού φθόγγου (στη θέση της Μέσης) με μέτρο το τετράχορδο.[8] Έτσι, η αρχαία ελληνική μουσική δεν είναι *επταφθογγική* αλλά *τετραχορδική*, αποτελείται δηλαδή από διαδοχικά τετράχορδα τα οποία δεν σχηματίζουν από τη σύστασή τους τρίτονο.

Οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται στην διαδοχή σχετίζονται με την διάταξη του τετραχόρδου, ενώ τα ονόματα των Τόνων που αναπαριστούν τους φθόγγους σε αυτές τις θέσεις είναι πλέον χωρίς σημασία, καθώς τα ταξινομικά τους χαρακτηριστικά είναι αδιάφορα στο συντακτικό επίπεδο της τονικότητας, καταδεικνύουν όμως τα άκρα των αποστάσεων.[9]

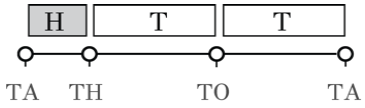
[8] Οι Τόνοι, τόσο στο αρχαίο ελληνικό σύστημα όσο και στο μεσαιωνικό, είναι αναγκαστικά δώδεκα (καθώς αφενός υπάρχουν έξι τόνοι στο διαπασών και αφετέρου υπάρχει ο όρος ημιτόνιο) και δηλώνουν τονικό ύψος και ταξινομική θέση χωρίς να έχουν λειτουργικά χαρακτηριστικά. Έτσι, ο όρος Μέση δεν μπορεί να αναφέρεται σε Τόνο (ο οποίος δεν έχει τέτοια χαρακτηριστικά) αλλά σε φθόγγο.

[9] Τα ονόματα προέρχονται από τα γράμματα του αλφαβήτου σε ορθή, πλάγια και ύπτια διατύπωση (Γ ⌞ C ∪ ⊏ Ш) και από γράμματα από τα οποία απουσιάζει ένα τους σκέλος (Z 7 B ʁ).



Παράδειγμα 4: Οι συλλαβές (Ανώνυμος ΙΙΙ του Bellermann, 77)[10]

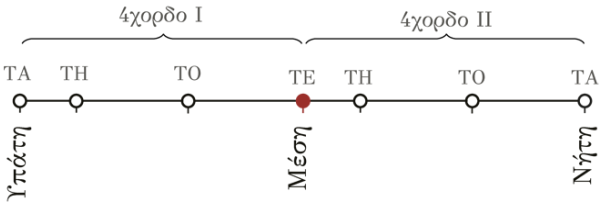
Όσον αφορά την πραγματική λειτουργία του, το σύστημα βασίζεται σε τρεις συλλαβές (ΤΗ ΤΟ ΤΑ), οι οποίες ορίζουν την διαστηματική σύσταση του τετραχόρδου συνιστώντας τον διαστηματικό χάρακα της αρχαίας ελληνικής μουσικής.[11]



Παράδειγμα 5α: Οι αρχαίες συλλαβές και το τετράχορδο

Οι συλλαβές αναπαριστούν σημεία ανάμεσα στις αποστάσεις, με πιο σπουδαία ταξινομικά τη συλλαβή ΤΗ, η οποία σημαίνει ότι υπάρχει ημιτόνιο προς τα κάτω και δύο τόνοι προς τα πάνω.[12]

Έτσι, το τετράχορδο (ως χάρακας) μπορεί πλέον να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε σημείο του τονικού χάρτη, καθώς το σύστημα βασίζεται σε διαδοχή αποστάσεων και απλώς χρειάζεται ένα αρχικό σημείο αναφοράς. Το αρχικό αυτό σημείο είναι η Μέση, η οποία λειτουργεί ως τονικό κέντρο ορίζοντας έτσι την αρχαία τονικότητα. Εκατέρωθεν της Μέσης υπάρχουν οι θέσεις της *Νήτης* και *Υπάτης*, σε απόσταση ενός τετραχόρδου αντίστοιχα, και βρίσκονται σε λειτουργική σχέση μαζί της.



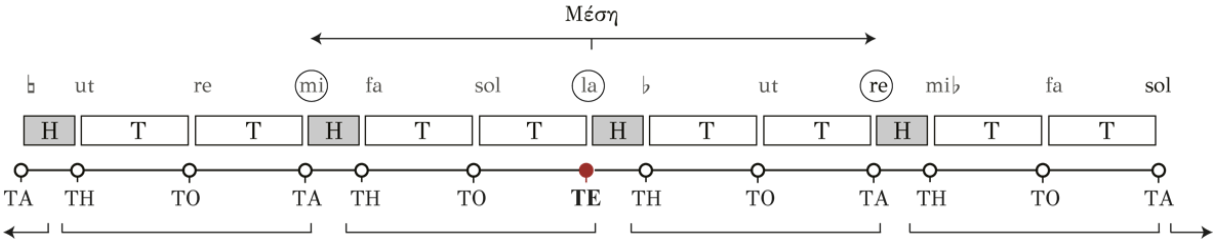
Παράδειγμα 5β: Η Μέση με τα εκατέρωθεν τετράχορδα

Σύμφωνα με αυτό το πρότυπο, μπορούν να προστεθούν με τον ίδιο τρόπο τετράχορδα εκατέρωθεν της Μέσης.

[10] Friedrich Bellermann (επιμ.), *Ανωνύμου, Σύγγραμμα περί μουσικής – Βακχείου του Γέροντος, Εισαγωγή τέχνης μουσικής*, Förstner, Berlin 1841, σ. 81.

[11] Οι συλλαβές (ΤΗ ΤΟ ΤΑ), ο τρόπος δηλαδή που λειτουργεί το σύστημα, παραλείπονται στο *De institutione musica* του Boethius όπως και στις μεταγενέστερες μελέτες, καθώς πλέον φαίνεται να απασχολεί περισσότερο (ή αποκλειστικά) το φιλοσοφικό σκέλος της διατριβής (η αναφορά γίνεται στα έργα του Ανώνυμου ΙΙΙ του Bellermann και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού). Αν υποτεθεί ότι οι πηγές αυτές ήσαν άγνωστες στον Boethius, δεν συνέβαινε ωστόσο το ίδιο για τους μεταγενέστερους, οι οποίοι έδειξαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την σχέση των Τόνων με τους πλανήτες απ' ό,τι για τον ρόλο των συλλαβών και την σχέση τους με τους Τόνους.

[12] Αντίστοιχα, ΤΑ σημαίνει ότι υπάρχει ημιτόνιο προς τα πάνω και δύο τόνοι προς τα κάτω.

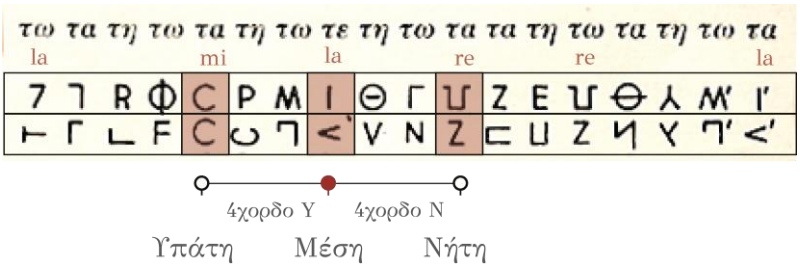


Παράδειγμα 5γ: Αρχαία τετράχορδα σε διαδοχή εκατέρωθεν της Μέσης (ΤΕ)

Η διαδοχή των τετραχόρδων διαφέρει από αυτήν της τονικής θεωρίας, η οποία διατείνεται ότι (η ίδια) βασίζεται και προέρχεται από την αρχαία διαδοχή, στο ότι η αρχαία διαδοχή δεν περιέχει το τρίτονο.[13]

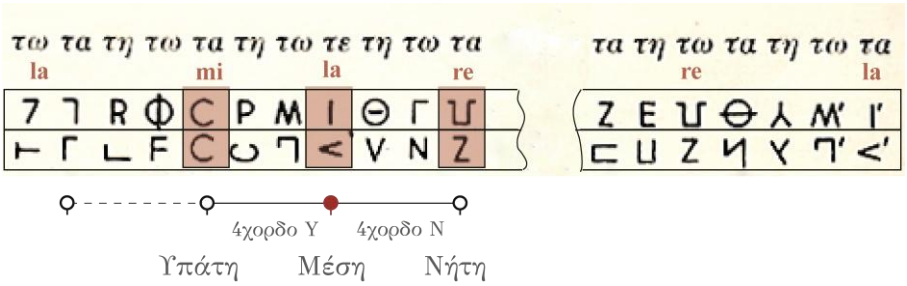
Διάσπαρτα γράμματα

Στην διαδοχή που παραθέτει ο Ανώνυμος ΙΙΙ του Bellermann, υπάρχει μια σειρά από 18 συνολικά Τόνους, η οποία περιέχει τα σύμβολα στην εκδοχή της φωνητικής και της οργανικής μουσικής καθώς και μια επαναλαμβανόμενη σειρά από συλλαβές ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΑ, η οποία φαίνεται να ορίζει το όριο των τετραχόρδων.[14]



Παράδειγμα 6α: Η διαδοχή των Τόνων (Ανώνυμος ΙΙΙ του Bellermann, 77)

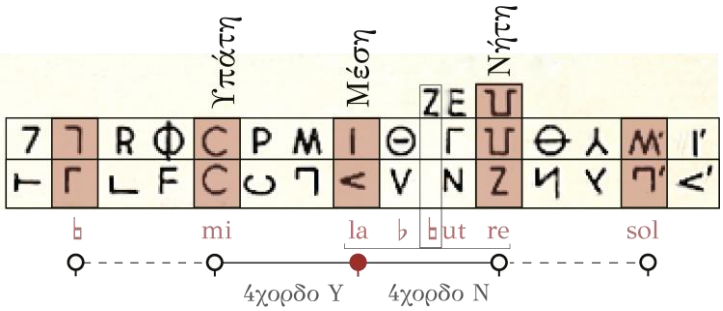
Η σειρά αυτή διακόπτεται στην Νήτη, όπου γυρίζει πίσω και επαναλαμβάνεται, εμφανίζοντας δύο διαφορετικές εκδοχές που παρατίθενται σαν η μία να είναι συνέχεια της άλλης, με αποτέλεσμα να διπλασιάζονται οι φθόγγοι ut και re σε διαφορετική θέση κάθε φορά, με διαφορετικό δηλαδή λειτουργικό ρόλο, προσλαμβάνοντας, ως αποτέλεσμα, διαφορετική συλλαβή. Το τετράχορδο που σχηματίζεται σε αυτό το σημείο ονομάζεται διαζευγμένο και φαίνεται να αποτελεί μια διαφορετική εκδοχή του προηγούμενου τετραχόρδου, που όμως παραδόξως σημειώνεται με διαφορετικές συλλαβές όπως και σύμβολα.



Παράδειγμα 6β: Διαζευγμένο τετράχορδο ΖΕΙϽΘ (Ανώνυμος ΙΙΙ του Bellermann, 77)

[13] Το τρίτονο δεν περιέχεται ούτε στο deductio του Guido.
[14] Στην πραγματικότητα, οι Τόνοι, όπως θα καταδειχθεί, είναι 16, καθώς δύο από αυτούς επαναλαμβάνονται.

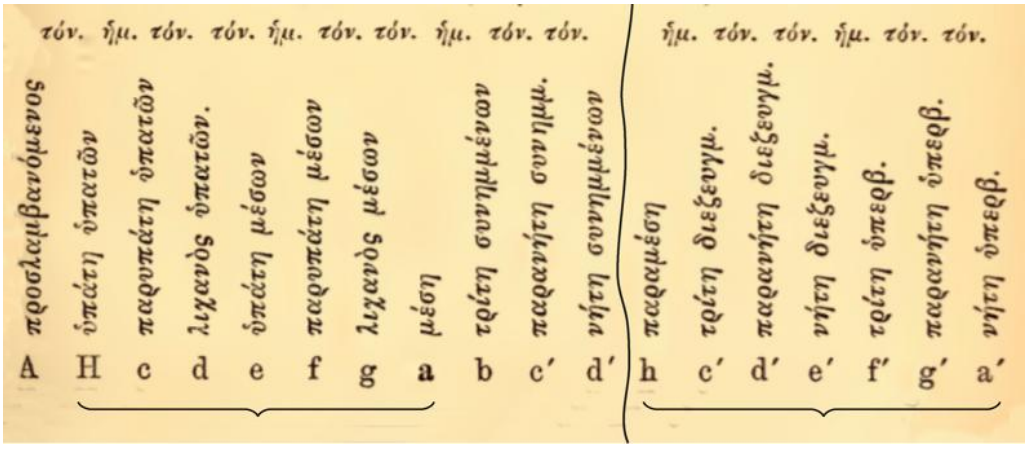
Η κυριότερη εκτροπή είναι το ότι διατυπώνεται σαν να είναι η συνέχεια της σειράς, ενώ δεν είναι, προκαλώντας σύγχυση, καθώς υπάρχει σοβαρή διαφορά ανάμεσα στην αποτύπωση και το όνομα που του έχει δοθεί. Μετά το re στην Νήτη, δηλαδή, η διαδοχή επιστρέφει πίσω και ξαναφτάνει στο ίδιο re, το οποίο (τόσο στην περιγραφή του Ανώνυμου ΙΙΙ όσο και στο σχήμα του Bellermann) επανεμφανίζεται δύο θέσεις μακριά από την Νήτη, τρεις Τόνους αργότερα. Καθώς η κίνηση διατυπώνεται γραμμικά, οι φθόγγοι της δεύτερης εκδοχής εμφανίζονται αργότερα στη σειρά απ' ό,τι πραγματικά είναι, εμφανίζονται δηλαδή μετά την Νήτη ενώ βρίσκονται πριν από αυτή. Στην πραγματικότητα, υπάρχει μόνο ένα re (της Νήτης), η απόσταση του οποίου από το τελικό la απέχει πέντε Τόνους (ένα τετράχορδο και τον προσλαμβανόμενό του) και όχι οκτώ όπως εμφανίζεται στο παράδειγμα, ένα στοιχείο το οποίο δεν εξηγείται ούτε από τον Ανώνυμο ΙΙΙ ούτε από τον Bellermann.



Παράδειγμα 6γ: Η διαδοχή με το τετράχορδο ΙΖΕΊ τοποθετημένο παράλληλα με το ΙΘΓΊ

Με αυτόν τον τρόπο, η τετραχορδική διαδοχή συνεχίζεται κανονικά, με το συζευγμένο και το διαζευγμένο τετράχορδο να αποτελούν δύο διαφορετικές εκδοχές, μία ως ΗΤΤ και μία ως ΤΗΤ, ενώ το υπερβολαίο αρχίζει έναν τόνο (Τ) μετά την Νήτη και συμπίπτει διαστηματικά με αυτό που αρχίζει στην Υπάτη (mi fa sol la).

Στην εκδοχή του Gaudentius, η οποία χρονολογείται περίπου την ίδια εποχή, η διαδοχή εμφανίζεται επίσης σαν σειρά, καταδεικνύοντας μόνο την διάζευξη, χωρίς ούτε να συνδέει τα δύο τμήματα με κανέναν τρόπο, ούτε να εξηγεί ποια είναι η σχέση τους.[15]



Παράδειγμα 7: Η διαδοχή σαν σειρά (Gaudentius)

Στην διατύπωση αυτή, η διαζευγμένη διαδοχή φαίνεται διαστηματικά ίδια με την διαδοχή που καταλήγει στην Μέση. Επίσης, είναι εμφανές ότι και οι δύο εκδοχές

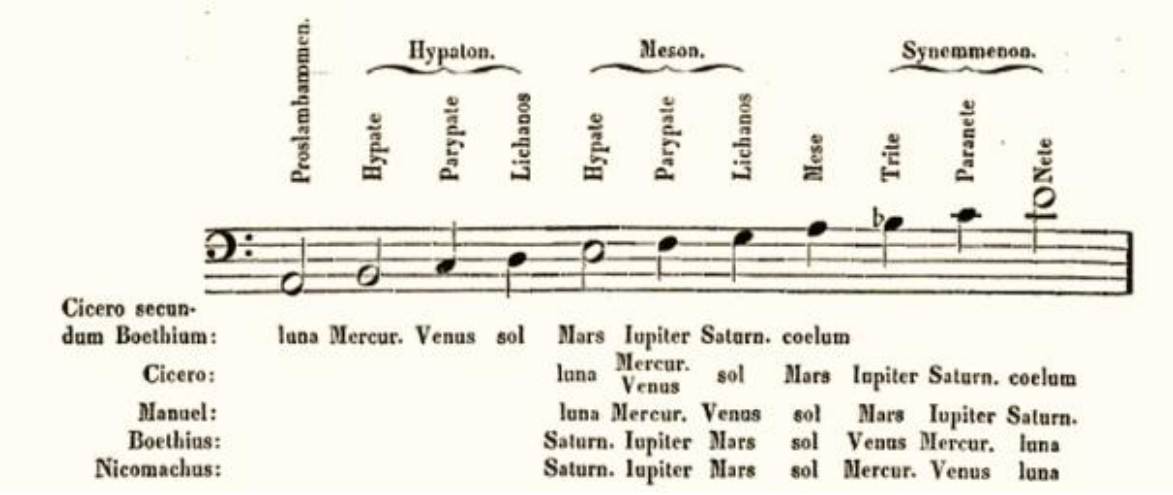
[15] Η μεταφορά της εκδοχής όπως και το σχήμα ανήκουν φυσικά στον Carl von Jan (επιμ.), *Musici scriptores graeci*, Teubner, Leipzig 1895, σ. 337.

αρχίζουν με ημιτόνιο κάτω από τον λεγόμενο "αρχικό" φθόγγο (c) της τονικής θεωρίας, κάτω από τον οποίο θεωρείται ότι δεν υπάρχει τίποτα, και έτσι ο Τόνος h τοποθετείται μετά τον Τόνο a, μια διάταξη από την οποία προκύπτει το τρίτονο.[16]

Η πρακτική αυτή εμπίπτει στο πλαίσιο της μουσειακής μεταφοράς, όπου τα τεκμήρια μεταφέρονται άθικτα, όπως η σκυτάλη, όπου σημαντικότερη είναι η συμμετοχή του σκυταλοδρόμου και λιγότερο σημαντικό αυτό το οποίο μεταφέρει: η σκυτάλη είναι απλώς το όχημα που του επιτρέπει να μεταφέρει· σε αυτό έγκειται η αξία της. Όπως είναι αυτονόητο, μαζί μεταφέρονται και οι παράπλευρες απώλειες, αφού στο τέλος αυτό που έχει μεταφερθεί είναι πρωτίστως η περιγραφή των συγγραφέων της ρωμαϊκής περιόδου (~200-500 μ.Χ.) και όχι των αρχαίων. Με αυτόν τον τρόπο είναι σχεδόν αδύνατο να συναχθεί αν το αρχαίο σύστημα είναι ελλιπές ή αν η μεταφορά του αφήνει υπόλοιπο, για το οποίο κανένας δεν φαίνεται να είναι υπόλογος και το οποίο δεν καταλογίζεται σε κανέναν, καθώς αυτό που κυριαρχεί είναι το αρχαιολατρικό δέος της δυτικής κουλτούρας, η οποία θεωρεί αυτόκλητα τον εαυτό της αυτονόητο όσο και φωτισμένο κληρονόμο.

Αυτή η εκδοχή μεταφέρεται σαν οικουμενική αλήθεια από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης και αργότερα του "Διαφωτισμού", στο πλαίσιο μιας ιερής εκστρατείας, και διαδίδεται από τους μεταλαμπαδευτές του αρχαίου πνεύματος, πρώτα μεταφρασμένη στα λατινικά και ύστερα στα διάφορα vernacular της βιομηχανικής Ευρώπης, σαν μουσειακό αρχαιολογικό τεκμήριο, που δεν πρέπει να αγγιχτεί – και έτσι πραγματικά συμβαίνει: μεταφέρεται άθικτο και ανέπαφο, προστατευμένο από το μουσειακό του περίβλημα.

Ως προς την διαδοχή, η πραγματική υπόσταση της οποίας δεν είναι ταξινομική αλλά λειτουργική και σχετίζεται αναπόφευκτα με το τετράχορδο του τονικού συστήματος, όπως οι χαρακτήρες ενός έργου σχετίζονται αναπόφευκτα με τους ηθοποιούς του θιάσου που το εκτελούν, χάνεται μέσα στους δαιδαλώδεις ρητορισμούς της θεωρίας, η οποία, πιστή στον εγκυκλοπαιδισμό, επιδίδεται με ζήλο στην ταυτοποίηση των Τόνων με τους πλανήτες.



Παράδειγμα 8: Οι συλλαβές και οι πλανήτες (Bellermann)[17]

[16] Ακολουθώντας την διάταξη HTT, η φθογγική διαδοχή εμφανίζεται ως: ♮ ut re mi fa sol la ♭ ut re mi♭ fa sol la, χωρίς την ανάγκη καμμιάς διάζευξης, καθώς δεν προκύπτει κανένα πρόβλημα και, συνεπώς, δεν χρειάζεται καμμιά διόρθωση. Επίσης, καθώς το ημιτόνιο έχει ήδη εφευρεθεί, οποιοσδήποτε τόνος μπορεί να διαιρεθεί ώστε να προκύψει η απαραίτητη τετραχορδική διάταξη σε οποιοδήποτε σημείο της διαδοχής.

[17] Bellermann (επιμ.), ό.π., σ. 90.

Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς διαφαίνεται ότι ο Johann Friedrich Bellermann γράφοντας το 1841 δεν μεταφέρει απλώς τα λόγια του Ανώνυμου III, καθώς δεν παραλείπει να παρεισφρήσει και την εκδοχή του Boethius, μεταφέροντας με αυτόν τον τρόπο όχι την αρχαία ή, έστω, την ρωμαϊκή εκδοχή αλλά την εκδοχή της γερμανικής εκδοτικής ευφορίας του 1850, η οποία επιδεικνύει μια ιδιαίτερη έλξη προς τις φιλοσοφιστικές συνδέσεις.

Όσο για την διαδοχή, καθώς αυτή παρουσιάζεται χωρίς να γίνονται εμφανή τα λειτουργικά της χαρακτηριστικά, χρειάζεται να αποκωδικοποιηθεί ώστε να διαφανεί η συντακτική της δομή, η οποία, μέσα στην δίνη των φιλοσοφικών αναζητήσεων, παραμένει περιφρόντιστα ανεξερεύνητη.

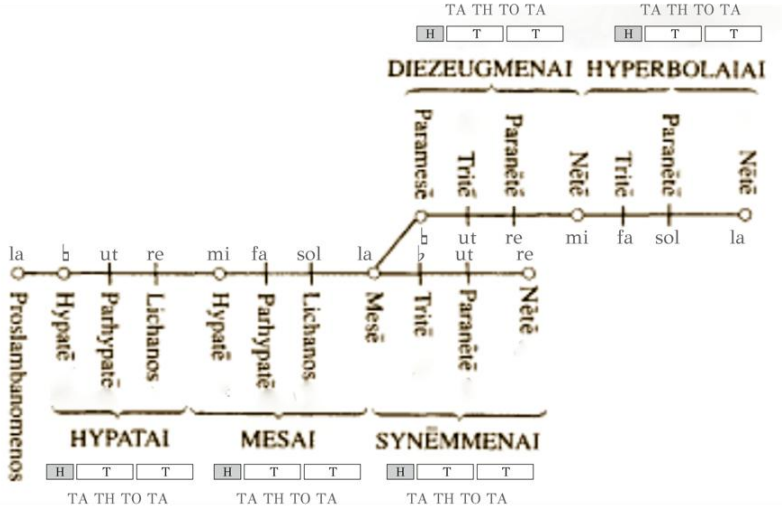
≈ η "προδοσία των εικόνων" της ονοματοδοσίας ≈

Η Μέση είναι το τονικό κέντρο των αρχαίων και οι εκατέρωθεν θέσεις, Υπάτη και Νήτη, σχετίζονται λειτουργικά μαζί της, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι έχουν παρεισφρήσει πλεονάζουσες λέξεις ανάμεσά τους, καθώς τόσο η διάταξη του τετραχόρδου (HTT) όσο και η παρουσία των συλλαβών ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΕ επαρκούν για την λειτουργική ακεραιότητα της διαδοχής.

Σχεδόν σε όλες τις σκυταλοδρομημένες περιγραφές της διαδοχής εμφανίζονται ονομασίες για κάθε Τόνο, έτσι που οι λέξεις Υπάτη, Μέση και Νήτη φαίνονται να μην δηλώνουν συγκεκριμένη λειτουργία αλλά να δίνονται εθιμικά όσο και αδιάκριτα, περιγράφοντας τις συνήθειες των αρχαίων οργανοπαικτών, και η σημασία τους να εμφαίνεται παρεμπίπτουσα. Σε ένα σύστημα, οι λέξεις αυτές χρειάζεται να έχουν ορολογική σαφήνεια και να καταλαμβάνουν λειτουργικό εμβαδόν, να σχετίζονται δηλαδή η μία με την άλλη, διαφορετικά η παρουσία τους είναι πλεονάζουσα, καθώς υπάρχουν και μεταφέρονται όπως η σκυτάλη, ερήμην της μουσικής διαδικασίας.

Διάσπαρτες λέξεις

Υπάρχουν δύο σύγχρονες εκδοχές που επιχειρούν την αναδιατύπωση της φθογγικής αυτής διαδοχής. Στην εκδοχή του Martin West (1992),[18] το "διαζευγμένο τετράχορδο" (♭ ut re mi) έχει μεταφερθεί πίσω, εκεί όπου πραγματικά ανήκει στη διαδοχή, παράλληλα με το συνημμένο (la ♭ ut re), καταδεικνύοντας την διαφορετική διαστηματική διαδρομή που ακολουθείται από την Μέση έως την Νήτη, ακολουθούμενο από το υπερβολαίο (mi fa sol la).



Παράδειγμα 9α: Οι δύο διαδρομές (West)[19]

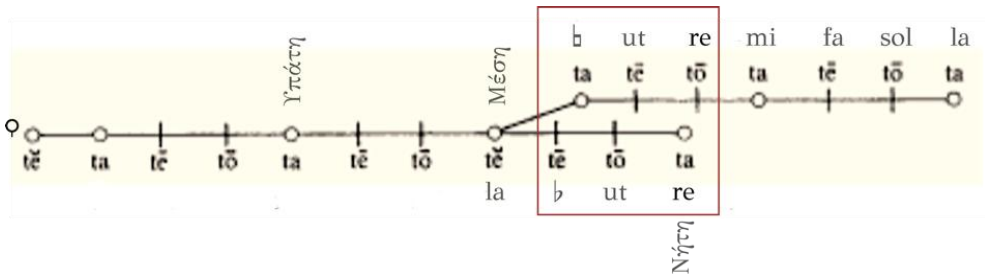
[18] Martin L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, New York 1992. Στην επανέκδοση του 1994, η εξήγηση παραμένει ίδια.

[19] Ό.π., σ. 222.

Στην εκδοχή αυτή, αφενός εκλαμβάνεται ότι διαζευγμένο είναι ένα μόνο τετράχορδο, ενώ πρόκειται για ολόκληρη την υπόλοιπη διαδοχή, και αφετέρου η διάζευξη δεν μεταφέρεται ως λειτουργία αλλά ως λέξη, χωρίς περαιτέρω εξήγηση για τον χαρακτήρα και την λειτουργία της, εάν αυτά υπάρχουν. Επίσης, καθώς η διάζευξη διατυπώνεται στο σχήμα σαν σύζευξη (la ♮ ut re), προσδίδει νομιμότητα στην διαδοχή fa sol la ♭, η οποία έχει σκυταλοδρομηθεί από τους φιλοσόφους της Αναγέννησης και έχει κυριολεκτικά καθιερωθεί από την τονική θεωρία σαν "φυσική διαδοχή".

Το κυριότερο όμως χαρακτηριστικό της διατύπωσης αυτής είναι ότι εκλαμβάνει τα σημεία (Τόνους), και όχι τις αποστάσεις, σαν αυτά να ορίζουν την διαδοχή. Ως αποτέλεσμα, η απόσταση τόσο από το la στο ♭ όσο και από το la στο ♮ εμφανίζεται ίδια στο σχήμα, εξισώνοντας τον τόνο με το ημιτόνιο. Αντίστοιχα, η απόσταση από τα δύο αυτά σημεία μέχρι το ut εμφανίζεται επίσης ίδια, ενώ η απόσταση από το ut στο re είναι διαφορετική για κάθε εκδοχή – κανένα από τα οποία δεν ευσταθεί.[20]

Βασισμένη στο ίδιο πρότυπο σχήμα, διατυπώνεται και η συλλαβική διαδοχή ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΑ, η οποία επίσης βασίζεται στο κείμενο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού.[21]



Παράδειγμα 9β: Η συλλαβική διαδοχή (West)[22]

Παρατηρώντας τα κοινά σημεία που εμφανίζονται ταυτόχρονα στην επικάλυψη ανάμεσα στην Μέση και την Νήτη, διαφαίνεται ότι τόσο το ut όσο και το re, ενώ συμπίπτουν διαστηματικά (η απόσταση, δηλαδή, ανάμεσά τους είναι εξ ορισμού ίδια), στο σχήμα βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία, προδίδοντας ότι αυτό που ακολουθείται δεν είναι οι αποστάσεις αλλά τα σημεία που τις καταδεικνύουν, διατυπώνοντας εσφαλμένα τους τόνους και τα ημιτόνια και, κατά συνέπεια, τα τετράχορδα, τα οποία είναι χαρτογραφημένα με τυχαίο τρόπο, προσθέτοντας στη σύγχυση που ήδη σκυταλοδρομείται από σύγγραμμα σε σύγγραμμα. Επιπλέον, οι αποστάσεις εμφανίζονται διαφορετικές από αυτές του προηγούμενου παραδείγματος (9α), ενώ στην πραγματικότητα είναι πανομοιότυπες, προδίδοντας ότι το βάρος έχει δοθεί αποκλειστικά στους Τόνους, τα καταδεικτικά σημεία στα άκρα των αποστάσεων, αγνοώντας αυτό που συνιστά την διαδοχή, δηλαδή τις ίδιες τις αποστάσεις.[23]

Στην εκδοχή του Andrew Barker (1989),[24] η διαδοχή διατυπώνεται με τρόπο που το διαζευγμένο υπόλοιπο εμφανίζεται εκεί που θα έπρεπε να είναι το συζευγμένο και αντίστροφα, ξανά χωρίς να υπάρχει μέριμνα χαρτογράφησης των αποστάσεων και της

[20] Η απόσταση re – mi στο διαζευγμένο τετράχορδο, για παράδειγμα, εμφανίζεται διπλάσια από την απόσταση ut – re, η οποία εμφανίζεται ίδια με την απόσταση ♮ – ut, ενώ η απόσταση sol – la είναι διπλάσια από την απόσταση fa – sol.

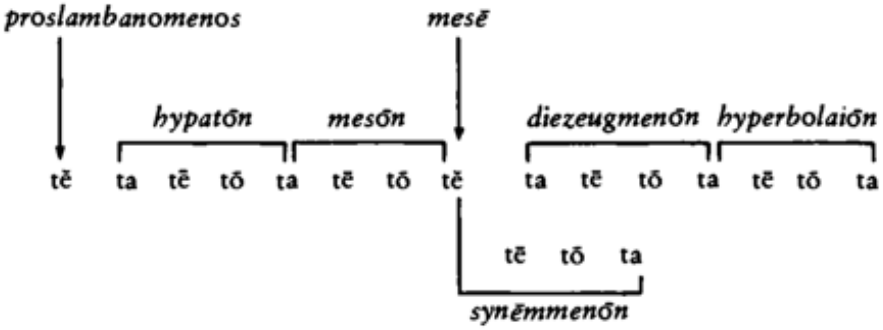
[21] Εδώ η απόσταση mi – fa εμφανίζεται μεγαλύτερη από τις δύο προηγούμενες (ut – re και re – mi).

[22] West, ό.π., σ. 265.

[23] Με τον ίδιο τρόπο, σε ολόκληρη την διαδοχή οι τόνοι και τα ημιτόνια εμφανίζονται να καταλαμβάνουν περίπου τον ίδιο χώρο, καθώς αυτό που φαίνεται να προέχει είναι η καταγραφή των σημείων ανεξάρτητα από τις αποστάσεις, που υποτίθεται ότι είναι το αντικείμενό τους να καταδεικνύουν.

[24] Andrew Barker (επιμ.), *Greek Musical Writings, Volume II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

μεταξύ τους σχέσης, εστιάζοντας με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στους Τόνους, δηλαδή στα σημεία και όχι στις αποστάσεις, με αποτέλεσμα τόσο το ut όσο και το re της μιας εκδοχής να βρίσκονται σε διαφορετική απόσταση από αυτά της άλλης.[25]



Παράδειγμα 10: Η συλλαβική διαδοχή (Barker)[26]

Σε αυτή την διατύπωση, καθώς δεν καταδεικνύονται ούτε οι αποστάσεις ούτε οι Τόνοι, δεν είναι ευκρινής ο ρόλος της συλλαβής ΤΕ που, ακολουθώντας το πρότυπο του Cointilianus, στο la της Νήτης εκφέρεται σαν ΤΑ ενώ στα άλλα δύο (της Μέσης και του προσλαμβανόμενου) ως ΤΕ· ωστόσο, σύμφωνα με το πρότυπο του Ανώνυμου ΙΙΙ, μόνο η Μέση θα έπρεπε να εκφέρεται με την συλλαβή ΤΕ.[27]

Αυτό που είναι άξιο παρατήρησης στο σχήμα (το οποίο ανήκει στον Barker) είναι η έμφαση στην διατύπωση της Μέσης όσο και το γεγονός ότι ο προσλαμβανόμενος δεν αποτελεί μέρος της διαδοχής και, κατά συνέπεια, δεν ανήκει στο λειτουργικό σκέλος του τετραχορδικού συντακτικού, με τον ίδιο τρόπο που δεν ανήκει και η διαζευγμένη διαδοχή, έτσι ώστε φαίνονται να υπάρχουν τρία συνεχόμενα τετράχορδα όπου ο Τόνος ♭ ανήκει κανονικά στην διαδοχή, σε αντίθεση με την εκδοχή του West, στην οποία η διαδοχή fa sol la ♮ (παράδειγμα 9α) εμφανίζεται σαν να είναι εγγενής στο σύστημα.[28]

Ιχνηλατώντας τα διαστήματα

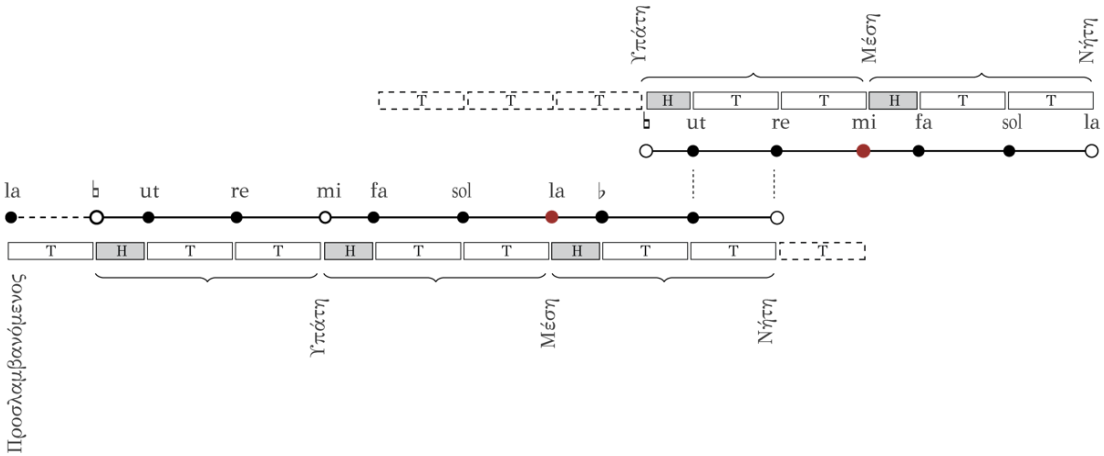
Μπορεί εύκολα να παρατηρηθεί ότι στο πλαίσιο της διαδοχής εμφανίζονται δύο σειρές, και οι δύο βασισμένες αποκλειστικά στην επανάληψη του ίδιου τετραχόρδου (ΗΤΤ), οι οποίες δεν σχετίζονται λειτουργικά μεταξύ τους, καθώς η συνέχεια από τη μία στην άλλη έχει διακοπεί στο συγκεκριμένο σημείο.

[25] Οι πηγές του Barker είναι από αγγλικές και γερμανικές μεταφράσεις, όπως του R. P. Winnington-Ingram (επιμ.), *Aristidis Quintiliani, De musica libri tres*, Teubner, Leipzig 1963 κ.λπ.

[26] Barker (επιμ.), ό.π., σ. 481.

[27] Η διατύπωση του Κοϊντιλιανού είναι ασαφής, καθώς προσδίδει φαντασιακές ιδιότητες στους Τόνους («οι μεν δια του Η γινόμενοι φθόγγοι υγροί τε είσι και όλως παθητικοί και τεθηλυσμένοι, οι δε δια του Ο δραστήριοί τε και ηρρενωμένοι, των δε μέσων οι μεν δια του Α πλέον έχοντες αρρενότητος, οι δε δια του Ε θηλύτητος»), συμπληρώνοντας ότι κάθε τετράχορδο αρχίζει με την συλλαβή ΤΕ, η οποία ακολουθείται από τις υπόλοιπες συλλαβές σύμφωνα με το αλφάβητο, ΤΑ ΤΗ ΤΟ («του δη πρώτου συστήματος, όπερ έστι τετράχορδον, ο μεν πρώτος δια του Ε προήκται φθόγγος, οι δε λοιποί κατά το εξής ακολούθως τη τάξει των φωνηέντων, ο μεν δεύτερος δια του Α, ο δε τρίτος δια του Η, ο δε τελευταίος δια του Ο, ευπρεπώς κατά το πολύ των ήχων δια μεσότητος αλλήλους διαδεχομένων»). Όπως είναι εμφανές, ο Κοϊντιλιανός αντιλαμβάνεται την μουσική ως διαδοχή Τόνων και όχι διαστημάτων, και η αντίληψη αυτή μεταφέρεται μέχρι το 1963 με την μορφή επιμελούς εκτέλεσης του καθήκοντος, όπου το τεκμήριο σκυταλοδρομείται αυτούσιο, με κυρίαρχο μέλημα να μην υποστεί αλλοίωση, σαν στόχος να μην είναι η κατανόηση αλλά η μεταφορά.

[28] Από αυτή την διατύπωση προέρχεται και η διαδοχή της τονικής θεωρίας, η οποία τοποθετεί το τρίτονο (fa sol la ♮) μέσα στην διαδοχή του Τρόπου.

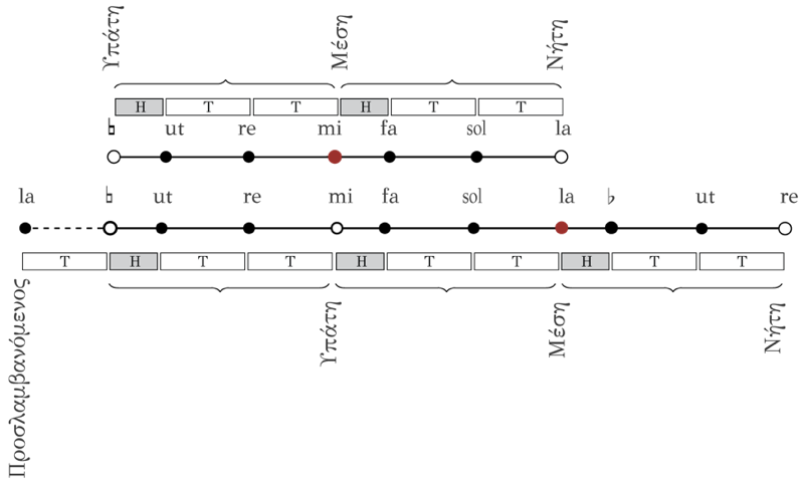


Παράδειγμα 11α: Η διάζευξη και τα δύο τμήματα της διαδοχής

Όπως είναι εμφανές, η διάζευξη αφορά την κίνηση και προς τις δύο κατευθύνσεις, καθώς υπάρχουν δύο σημεία όπου σχηματίζεται τρίτονο, τόσο προς τα πάνω (♭ ut re mi) όσο και προς τα κάτω (♮ la sol fa), και ο λόγος ύπαρξής της είναι ακριβώς η αποφυγή του.[29] Αν δηλαδή η διαδοχή συνεχιζόταν είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω, θα σχηματιζόταν τρίτονο, η αποφυγή του οποίου είναι ήδη ενσωματωμένη μέσα στο σύστημα.[30]

Αν, επομένως, διαζευγμένο σημαίνει αυτό που λέει η λέξη, τότε η σύνδεση αυτή είναι αδύνατη, συνεπώς η διατύπωσή του σε μια συνεχή γραμμή είναι προβληματική, φανερώνοντας ότι κάπου στην διαδρομή, από σύγγραμμα σε σύγγραμμα και από γλώσσα σε γλώσσα, αφαιρέθηκε η διάζευξη ως λειτουργία και παρέμεινε μόνο ως λέξη. Με αυτόν τον τρόπο, το τρίτονο αφήνεται να ενσωματωθεί στα στοιχεία του τονικού συστήματος, ενώ η διδακτική θεωρία διατυπώνει ευθαρσώς ότι είναι μέρος της φυσικής διαδοχής.

Το δεύτερο (διαζευγμένο) μέρος της διαδοχής, το οποίο παρουσιάζεται να μην σχετίζεται με το πρώτο, αν μεταφερθεί, στην πραγματικότητα συμπίπτει διαστηματικά με την αρχή της διαδοχής, απ' όπου και προέρχεται, όπως φαίνεται στο παράδειγμα που ακολουθεί.

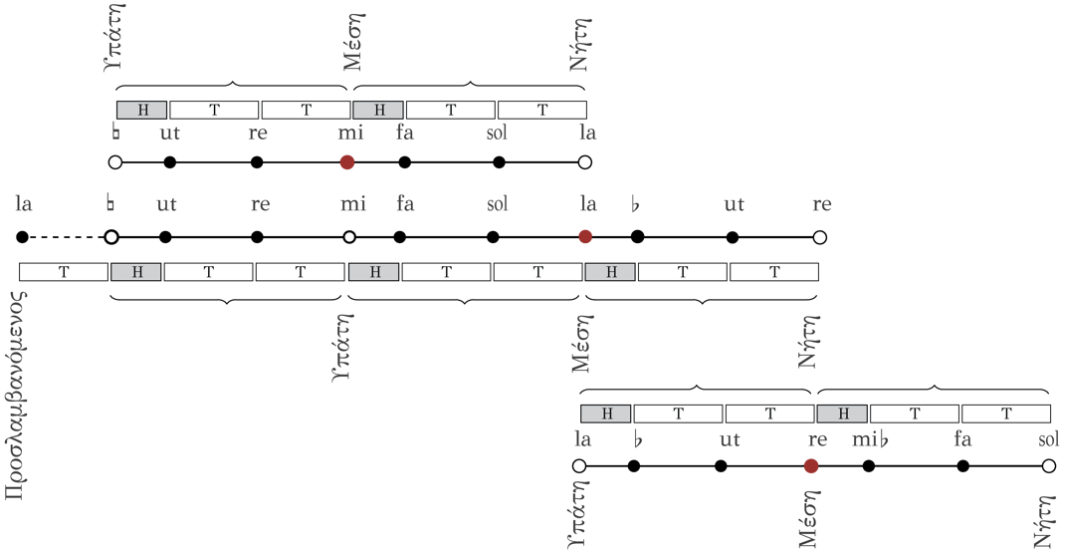


Παράδειγμα 11β: Η ταυτότητα των δύο τμημάτων της διαδοχής

[29] Αυτή η διαδικασία είναι αναγκαία αποκλειστικά για τις ανάγκες της θεωρίας, καθώς στην πραγματικότητα η διαδοχή δεν περιέχει κανένα τρίτονο και, συνεπώς, δεν συντρέχει λόγος να αποφευχθεί αυτό που δεν υπάρχει.

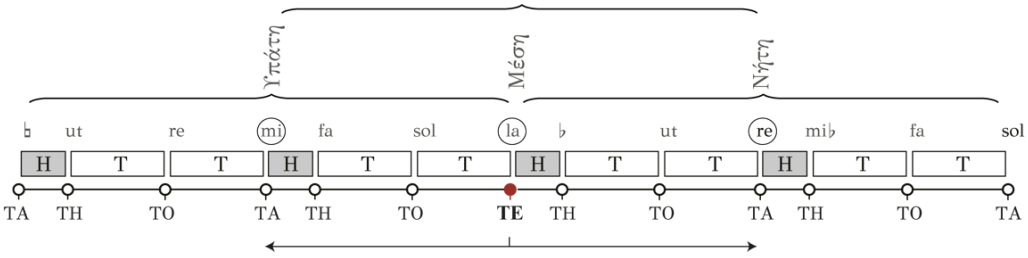
[30] Είναι επίσης εμφανές ότι το σύστημα είναι οκτατονικό (και όχι επτατονικό), αποτελούμενο από τους Τόνους ♮ ut re mi fa sol la ♭. Η διάζευξη υπάρχει, στην πραγματικότητα, ανάμεσα στους Τόνους ♭ και ♮, καθώς αν δεν υπήρχε, θα αποτελούσε παράβαση της διαδοχής HTT, τόσο προς τα πάνω όσο και προς τα κάτω, με χρήση δύο ημιτονίων στη σειρά.

Η διαφορά βρίσκεται στο ότι ενώ τα διαστήματα και τα τετράχορδα παραμένουν ίδια, η Υπάτη εμφανίζεται ως Μέση, συνιστώντας έτσι λειτουργική αλλαγή, καθώς αυτό που αλλάζει είναι το νόημα και η συντακτική υπόσταση της διαδοχής. Όπως είναι αναμενόμενο, το ίδιο συμβαίνει και προς την άλλη κατεύθυνση, σχηματίζοντας μία ακόμα διαδοχή, όπου ως Μέση εμφανίζεται η Νήτη.



Παράδειγμα 11γ: Τα τρία τμήματα της διαδοχής

Έτσι υπάρχουν τρεις πανομοιότυπες τετραχορδικές διαδοχές, οι οποίες έχουν ως κέντρο τους τις τρεις θέσεις, Μέση, Υπάτη και Νήτη, χωρίς να εμφανίζεται πουθενά το τρίτονο, και οι οποίες μπορούν επίσης να παρασταθούν σε μία γραμμή, μία με κέντρο το la, μία με κέντρο το mi και μία με κέντρο το re, όπου όλα τα τετράχορδα είναι συζευγμένα χωρίς να υπάρχει λόγος αποφυγής του τριτόνου, καθώς αυτό φαίνεται να είναι περισσότερο δημιούργημα της διδακτικής θεωρίας και λιγότερο εγγενές συστατικό του συστήματος.[31]



Παράδειγμα 11δ: Η διαδοχή με κέντρο την Μέση και τα εκατέρωθεν τετράχορδα

Διάσπαρτα γράμματα και συλλαβές

Όσον αφορά την τονικότητα, εφαρμόζοντας τις συλλαβές πάνω στους φθόγγους των δύο τετραχόρδων εκατέρωθεν της Μέσης, διαφαίνεται ότι τα άκρα τους συμπίπτουν με την Μέση, την Υπάτη και την Νήτη, στις οποίες οι φθόγγοι αποδίδονται με την συλλαβή ΤΑ.

Καθώς τα άκρα των τετραχόρδων συμβολίζονται με την ίδια συλλαβή (ΤΑ), φαίνεται παράδοξο το γεγονός ότι η Μέση δεν συμβολίζεται με τον ίδιο τρόπο αλλά με

[31] Ακόμα και σύμφωνα με την τονική θεωρία, τα διαστήματα που προκύπτουν από τη διαδοχή είναι Η, Τ, ΤΗ, ΤΤ, ΤΗΤ και ΤΤΗΤ (ημιτόνιο, τόνος, τριημιτόνιο, δίτονο, δια τεσσάρων και δια πέντε).

την συλλαβή ΤΕ. Από αυτό προκύπτει ότι η αλλαγή της συλλαβής δεν μπορεί να είναι ταξινομική, δηλαδή να ορίζει τετράχορδα, αλλά λειτουργική, δηλαδή να ορίζει λειτουργική συμπεριφορά.[32] Έτσι, όταν το τετράχορδο καταλήγει στην θέση της Μέσης (στην οποία βρίσκεται ο καταληκτικός φθόγγος της διαδοχής), τούτο σηματοδοτείται από την αλλαγή της συλλαβής σε ΤΕ.

Με αυτόν τον τρόπο, η διαδοχή ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΕ σημαίνει κίνηση από την Υπάτη προς την Μέση ακολουθώντας τα αντίστοιχα διαστήματα και η διαδοχή ΤΑ ΤΟ ΤΗ ΤΕ κίνηση από την Νήτη προς την Μέση ακολουθώντας επίσης τα αντίστοιχα διαστήματα. Κατά συνέπειαν, η διαδοχή ΗΤΤ προς τα πάνω καταγράφεται ως ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΑ όταν καταλήγει είτε στην Νήτη είτε στην Υπάτη (όταν δηλαδή δεν καταλήγει στην Μέση) και ως ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΕ όταν καταλήγει στην Μέση. Αντίστοιχα, η καθοδική διαδοχή ΤΤΗ καταγράφεται ως ΤΑ ΤΟ ΤΗ ΤΑ όταν οδεύει προς την Νήτη ή την Υπάτη και ως ΤΑ ΤΟ ΤΗ ΤΕ όταν καταλήγει στην Μέση. Το ΤΕ επομένως είναι ένα ΤΑ που βρίσκεται στην θέση της Μέσης και καταδεικνύει τον καταληκτικό φθόγγο. Η συλλαβή ΤΕ, κατά συνέπεια, δεν δηλώνει απόσταση· δηλώνει λειτουργική σχέση και είναι συντακτικό χαρακτηριστικό – δεν ανήκει επομένως στα στοιχεία του τονικού συστήματος αλλά σε αυτά της τονικότητας.

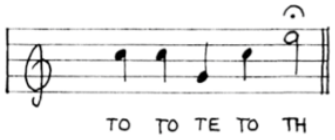
Διαβάζοντας τα σημάδια

Καθώς η Μέση προσδίδει στον φθόγγο που επικάθεται πάνω της ρόλο αντίστοιχο με αυτόν της τονικής, η συλλαβή ΤΕ δεν καταδεικνύει ταξινομική ονομασία αλλά αναγκαστικά προσδίδει συντακτική λειτουργία. Από αυτό απορρέει η σειρά των φθόγγων στην απεικόνιση του επινήτρου, καθώς η φράση που περιέχει τον καταληκτικό φθόγγο (ΤΕ), που βρίσκεται πίσω από την αμαζόνα, είναι αναγκαστικά καταληκτική, ορίζοντας επίσης αναγκαστικά τη σειρά των φθόγγων της πρώτης φράσης σε ΤΟ ΤΗ και της δεύτερης σε ΤΟ ΤΟ ΤΕ.

Παράδειγμα 12: Η σειρά των συλλαβών στο επίνητρο

[32] Στην διατύπωση του Ανώνυμου ΙΙΙ, η συλλαβή ΤΕ υπάρχει μόνο στην θέση της Μέσης, ενώ στο σύγγραμμα του Αριστείδη Κοϊντιλιανού φαίνεται να τοποθετείται είτε σε κάθε αντίστοιχο Τόνο σε απόσταση όγδοης εκατέρωθεν είτε στην αρχή κάθε τετραχόρδου. Αυτό είναι χαρακτηριστικό της σύγχυσης ως προς την κατανόηση του συστήματος από τους συγγραφείς της ρωμαϊκής περιόδου, οι οποίοι φαίνονται να ξαναφτιάχνουν την θεωρία από την αρχή, κάνοντας υποθέσεις σύμφωνα με το φιλοσοφικό αντιληπτικό πλαίσιο του οποίου θεωρούν ότι είναι συνεχιστές.

Στην μελέτη της Annie Bélis, η μουσική φράση ερμηνεύεται σύμφωνα με την δυνατότητα της σάλπιγγας να αποδώσει Τόνους χωρίς τη βοήθεια κλειδιών, σε συνδυασμό με την σκυφτή στάση της αμαζόνας, στην οποία δεν θα μπορούσε να αποδώσει Τόνους στην ψηλότερη περιοχή του οργάνου, περιορίζοντάς την έτσι στους πρώτους Τόνους της αρμονικής σειράς. Σε αυτή την εκδοχή, η φράση που βρίσκεται πίσω από την αμαζόνα (ΤΟ ΤΟ ΤΕ) τοποθετείται πρώτη στην σειρά, με αυτήν που βρίσκεται εμπρός της να έπεται, καταλήγοντας έτσι στο παρακάτω αποτέλεσμα:



Παράδειγμα 13: Αποκωδικοποίηση των συλλαβών από την Bélis[33]

Με αυτόν τον τρόπο, η εξήγηση, εγκλωβισμένη στην ρητορεία της τονικής θεωρίας για τον αδιευκρίνιστο όσο και παράξενο ρόλο της αρμονικής σειράς, επιχειρεί να ακολουθήσει τους Τόνους στην χαμηλή περιοχή της σάλπιγγας παραμερίζοντας την διάταξη των φθόγγων στην διαδοχή των τετραχόρδων, σαν η βάση της διαδοχής να ορίζεται από την κατασκευή και τη δυνατότητα του συγκεκριμένου οργάνου.[34] Όπως είναι φυσικό, δεν είναι η σάλπιγγα αλλά τα τετράχορδα εκείνα που περιγράφονται με τις συλλαβές των αρχαίων και αυτά μόνο μπορούν να περιέχουν τους εννοούμενους φθόγγους. Η σάλπιγγα του επινήτρου ποτέ δεν θα κληθεί να παίξει τους φθόγγους, γιατί είναι ζωγραφιστή και υπόκειται στον κανόνα που κατέδειξε ο René Magritte στην *Προδοσία των εικόνων*, ορίζοντας ότι η ζωγραφιά είναι η αναπαράσταση και δεν κατέχει καμμιά από τις ιδιότητες του πραγματικού αντικειμένου.[35] Κατά συνέπειαν, «αυτή δεν είναι μια σάλπιγγα» και ως εκ τούτου δεν έχει τη δυνατότητα ούτε να παίξει ούτε να μην παίξει την συλλαβική διαδοχή. Αυτό που είναι πραγματικό είναι οι ίδιες οι συλλαβές, οι οποίες ως σημαίνον οδηγούν ευθέως στο σημαινόμενο, δηλαδή στους φθόγγους της διαδοχής, οι οποίοι ορίζονται αποκλειστικά από τις αποστάσεις που σχηματίζουν τα τετράχορδα.[36]

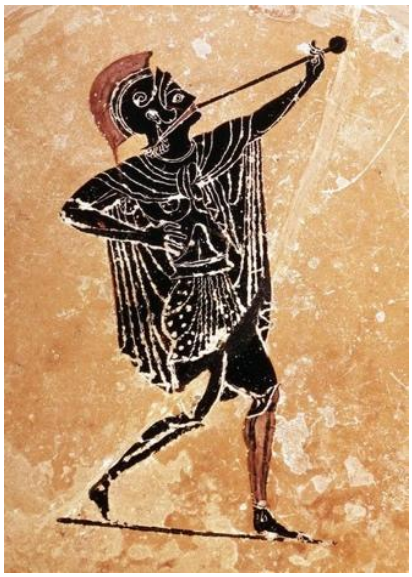
Όσο για την σκυφτή στάση της αμαζόνας, θα μπορούσε να σημαίνει ότι δεν παιανίζει εξορμητήριο, δεν απευθύνεται δηλαδή στις υπόλοιπες αμαζόνες, καθώς άλλωστε στην συγκεκριμένη παράσταση δεν υπάρχουν άλλες αμαζόνες. Επίσης, όπως φαίνεται στις παρακάτω εικόνες, όπου μια σφίγγα απεικονίζεται να "παιανίζει" κρατώντας την σάλπιγγα ψηλά, αντίθετα από τον Σκύθη πολεμιστή που είναι σκυφτός, διαφαίνεται ότι υπάρχει ένα οπτικό τελετουργικό της αναπαράστασης, το οποίο περιέχει κίνηση.

[33] Bélis, ό.π., σ. 107.

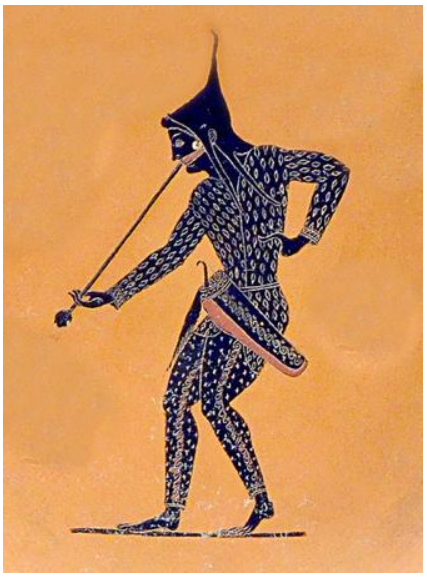
[34] Όπως είναι εμφανώς δύσκολο να διαφύγει την προσοχή, η αρμονική σειρά, παρά την ρητορική διακήρυξη για το αναντικατάστατο της ύπαρξής της, ενώ κατοικεί απαρέγκλιτα σε κάθε εισαγωγή συγγραμμάτων Αρμονίας για περισσότερα από 300 χρόνια, εξαφανίζεται στην συνέχεια χωρίς να συνδέεται στο ελάχιστο με τα λειτουργικά χαρακτηριστικά της μουσικής, καταλαμβάνοντας περισσότερο εμβαδόν ως εγκυκλοπαιδικό λήμμα παρά στην λειτουργική μουσική διαδικασία και παραμένοντας ανενεργά παρούσα, σύμφωνα με το πεπρωμένο των λημμάτων.

[35] René Magritte, *La Trahison des images*, 1929. Στον πίνακα απεικονίζεται μια αναμμένη πίπα με την πρόταση «αυτό δεν είναι μια πίπα», κάνοντας την οξυδερκή διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό αντικείμενο και την αναπαράσταση.

[36] Η εισφορά της Annie Bélis στην εξήγηση του ρόλου των συλλαβών είναι σε κάθε περίπτωση ανεκτίμητη, καθώς άνοιξε τον δρόμο για την κατανόησή τους, οπότε η παράλειψη αναγνώρισης της συμβολής της θα συνιστούσε αγνωμοσύνη.



Σφίγγα με σάλπιγγα



Σκύθης τοξότης με σάλπιγγα

Παράδειγμα 14: Σαλπιγκτές

Έτσι, η αποτύπωση της αμαζόνας, στην οποία επίσης διαφαίνεται κίνηση, είναι επίσης πιθανό να είναι σκυφτή προς στιγμή, καθώς βρίσκεται στην διαδικασία της κίνησης.

Στην μελέτη των Pöhlmann και West προβάλλεται ο ισχυρισμός ότι ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ασυνάρτητες συλλαβές επιχειρώντας να αποδώσει με απλοϊκό τρόπο τον χαρακτηριστικό ήχο του οργάνου, με αναφορά και σε παραδείγματα από άλλες παραστάσεις εκτελεστών που επίσης περιέχουν συλλαβές.[37] Σε αυτή την εκδοχή, οι συλλαβές αποδίδονται στην πρωτοβουλία του ζωγράφου, σαν να επρόκειτο να τις εκτελέσει αυτός ο ίδιος, ειδάλλως θα του ήταν αδύνατο να τις ζωγραφίσει, ακολουθώντας, για παράδειγμα, την απλή υπόδειξη ενός μουσικού. Με αυτόν τον τρόπο, οι συλλαβές αποδίδονται στην φτωχή αντίληψη του ζωγράφου για την μουσική, σύμφωνα με το ρομαντικό πρότυπο της δυτικής κουλτούρας, δηλαδή σαν ο ζωγράφος να χρησιμοποιούσε τα πήλινα επίνητρα της εποχής όπως ο ζωγράφος του ρομαντισμού τον καμβά, αποτυπώνοντας την έμπνευσή του με σκοπό αυτή να διανύσει την αιωνιότητα και όχι για να ζωγραφίσει μια συμβολική για τους αποδέκτες του παράσταση, όπως, για παράδειγμα, στις επιτύμβιες στήλες, όπου αποτυπώνονται τα ονόματα των νεκρών μαζί με επιγράμματα, τα οποία δεν ήταν απαραίτητο να γνωρίζει ο γλύπτης ούτε χρειαζόταν απαραίτητα να έχει αντίληψη του νοήματός τους για να τα λαξεύσει.

Ιχνηλατώντας τις συλλαβές

Όποιος έχει μια σχετική εμπειρία με τα πνευστά όργανα γνωρίζει ότι δύο από τις συλλαβές (ΤΗ ΤΟ) δεν είναι σε θέση να αποδώσουν τον ήχο του οργάνου (ο οποίος αποδίδεται σχεδόν αποκλειστικά με τη συλλαβή ta), ούτε είναι δυνατόν αυτές οι συλλαβές να σπρώξουν τη στήλη του αέρα μέσα στο όργανο, κάτι που γίνεται για πρακτικούς (ανατομικούς) λόγους σχεδόν αποκλειστικά με τη συλλαβή tu.[38]

Το γεγονός, επομένως, ότι όλες οι συλλαβές που απεικονίζονται στο επίνητρο συμπίπτουν με εκείνες που προσδιορίζουν τα διαστήματα του αρχαίου τετραχόρδου

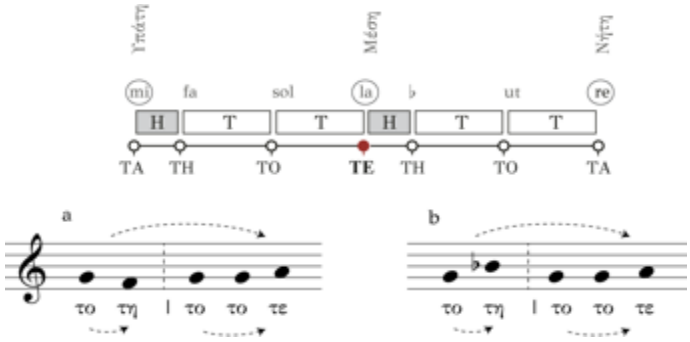
[37] Pöhlmann και West, ό.π., σ. 8: “An unsophisticated attempt to express the characteristic sound of the instrument in nonsense syllables”.

[38] Αυτή είναι η μόνη συλλαβή η οποία είναι δυνατόν να εκφέρεται με το στόμα κλειστό, εξασφαλίζοντας την σταθερότητα του οργάνου, δηλαδή την επαφή του με το στόμα.

(ΤΟ ΤΗ ΤΕ), ενώ το ΤΑ (η πλέον κατάλληλη συλλαβή για να αποδώσει τον ήχο του οργάνου) απουσιάζει, δεν φαίνεται να είναι αποτέλεσμα σύμπτωσης αλλά μάλλον βαθύτερης γνώσης του ζωγράφου ή απλής υπαγόρευσης των συλλαβών από έναν μουσικό ο οποίος συμβούλεψε τον ζωγράφο. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγεί ιδιαίτερα η χρήση της συλλαβής ΤΕ (η οποία προσδιορίζει την Μέση). Είναι πιθανό, καθώς η απεικόνιση των συλλαβών είναι σε εύκολα διακριτό, αναγνώσιμο μέγεθος, να πρόκειται για μουσικό θέμα είτε ευρύτερα γνωστό είτε κωδικό (για την ιδιοκτήτρια του επίνητρου), το οποίο ήταν σημαντικό να φαίνεται.

Όπως είναι γνωστό, η συλλαβή ΤΕ συμπίπτει διαστηματικά με την συλλαβή ΤΑ αλλά διαφέρει ως προς τον λειτουργικό της ρόλο, καθώς δηλώνει το τονικό κέντρο (Μέση) και μια φράση που την περιέχει στο τέλος της (ΤΟ ΤΟ ΤΕ) είναι λογικά καταληκτική, με συνέπεια η διαδοχή ΤΟ ΤΟ ΤΕ να έπεται της διαδοχής ΤΟ ΤΗ.[39]

Με σύγχρονους όρους, όπου το πρώτο γράμμα του αλφαβήτου (Α) συμπίπτει με τη συλλαβή la, ο τελευταίος φθόγγος της διαδοχής είναι το la και οι υπόλοιποι προηγούνται σε απόσταση τόνου χαμηλότερα (ΤΟ) και ενός ακόμα τόνου χαμηλότερα (ΤΗ), σχηματίζοντας τη φθογγική σειρά sol – fa για την πρώτη φράση και sol – sol – la για την δεύτερη (a) ή μια δεύτερη εκδοχή, περνώντας στο επόμενο τετράχορδο της Νήτης, sol – ♭ και sol – sol – la αντίστοιχα (b).[40]



Παράδειγμα 15α: Η διαδοχή το τη το το τε

Όπως είναι αναμενόμενο, αφού πρόκειται για μία μοναδική φράση, ο τελευταίος φθόγγος, ως καταληκτικός, εμφανίζεται στην θέση και οι υπόλοιποι στην άρση. Έτσι, είναι πιθανό οι συλλαβές να έχουν χωριστεί σκόπιμα ώστε να αποδίδουν δύο κύτταρα, ένα δίσημο (ΤΟ ΤΗ) για την πρώτη μουσική φράση και ένα τρίσημο (ΤΟ ΤΟ ΤΕ) για την δεύτερη, αντιστοιχώντας ενδεχομένως σε δύο κωδικές λέξεις· στην περίπτωση αυτή υπάρχουν δύο καταληκτικοί φθόγγοι που εμφανίζονται στην θέση (ΤΗ για την πρώτη μουσική φράση και ΤΕ για την δεύτερη).

Σύμφωνα με αυτή την εκδοχή, μπορεί να παρατηρηθεί ο σημειογραφικός χωρισμός των δύο τελικών φθόγγων στην απεικόνιση: ο πρώτος χωρισμένος από το χέρι της αμαζόνας (ΤΗ) και ο δεύτερος χωρισμένος από την θήκη (ΤΕ). Μπορεί επίσης να παρατηρηθεί η φορά με την οποία εκτίθενται οι συλλαβές ακολουθώντας τον αρχαϊκό τρόπο γραφής και ανάγνωσης, δηλαδή προς τα αριστερά.

[39] Η καταληκτική λειτουργία επικουρείται και από το γεγονός ότι το τελευταίο γράμμα (Ε) είναι απεστραμμένο, κοιτάζει δηλαδή προς τα πίσω (ΤΟ ΤΟ ΤΞ).

[40] Στην αρχαία διαδοχή, καθώς χρησιμοποιείται η λυδική εκδοχή του Τρόπου, η Μέση θα βρισκόταν στον φθόγγο re.

Παράδειγμα 15β: Η διαδοχή ΤΟ ΤΗ | ΤΟ ΤΟ ΤΕ

Το επίνητρο και η θεωρία

Το επίνητρο της Ελευσίνας είναι αρχαϊκής τέχνης και θεωρείται ότι είναι φτιαγμένο γύρω στο 500 π.Χ. Από την άλλη μεριά, οι συλλαβές ΤΑ ΤΗ ΤΟ ΤΕ εμφανίζονται για πρώτη φορά περίπου οκτώ αιώνες αργότερα, στα εγχειρίδια του Αριστείδη Κοϊντιλιανού και του Ανώνυμου ΙΙΙ, κάνοντας τους σύγχρονους ερευνητές να αποκλείσουν την μεταξύ τους σχέση με το επιχείρημα ότι, αν υπήρχαν, θα είχαν εμφανιστεί ήδη σε παλαιότερα συγγράμματα.[41]

Αυτό μοιάζει να είναι λογικό αλλά όχι και υποχρεωτικό, καθώς υπάρχει η περίπτωση να αναφέρονταν σε χαμένα συγγράμματα ή απλώς να μην θεωρήθηκαν από τους συγγραφείς σημαντικές διαστηματικές συλλαβές, ιδιαίτερα αν συνιστούσαν βοηθητικά εργαλεία για να βρίσκουν οι τραγουδιστές τα διαστήματά τους ή ακόμα μαθητικά βοηθήματα ανάξια λόγου, τα οποία δεν περιέχουν τα προσφιλή αντικείμενα της αριθμητικής διαίρεσης και της σχέσης με το σύμπαν· μαθηματικά, δηλαδή, και φιλοσοφία.

Έτσι, υπάρχει το ενδεχόμενο να παραλείφθηκαν από πρόθεση, θεωρούμενα ασήμαντα προς αποτύπωση, καθώς και η εκδοχή αν οι πρώτοι συγγραφείς δεν τα ανέφεραν, οι επόμενοι απλώς να τους μιμήθηκαν, σύμφωνα με την συντεχνιακή αντιληπτική τάση της αρθρογραφίας να θεωρεί αληθινό μόνον ό,τι έχει καταγραφεί από την ίδια.

Το σπουδαιότερο όμως ζήτημα είναι η ακριβής αντιστοίχιση των συλλαβών, ένα γεγονός το οποίο δύσκολα είναι συγκυριακό και τυχαίο. Έτσι λοιπόν, ενώ είναι αλήθεια ότι ο Αριστοτέλης, ο Πυθαγόρας και ο Αριστόξενος δεν τις αναφέρουν, οι συλλαβές αυτές εξακολουθούν να βρίσκονται εκεί· δηλαδή εδώ.

[41] Καθώς τόσο ο Ανώνυμος ΙΙΙ όσο και ο Κοϊντιλιανός δεν περιγράφουν την μουσική της εποχής τους αλλά την μουσική των αρχαίων Ελλήνων, είναι σχεδόν αυτονόητο ότι αντλούν τις πληροφορίες τους από παλαιότερα συγγράμματα, με αποτέλεσμα από την καταγραφή τους και μόνο να προκύπτει ότι υπάρχουν παλαιότερα συγγράμματα.

Επιπρόσθετη βιβλιογραφία

Charles M. Atkinson, *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford University Press, New York 2009.

Friedrich Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Förstner, Berlin 1847.

Stefan Hagel, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge University Press, New York 2010.

Lilian Hamilton Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece: A Study of the Origin of the Greek Alphabet and Its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.*, Clarendon Press, Oxford 1963.

John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, Routledge, London 2000.

David B. Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 1894.

Holger Thesleff (επιμ.), *The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*, Åbo Akademi, Åbo (Turku) 1965.

Καλλιόπη Παπαγγελή, *Ελευσίνα: Ο αρχαιολογικός χώρος και το μουσείο*, Ολκός, Αθήνα 2002.

Δημήτριος Φίλιος, *Ελευσίς: Μυστήρια, ερείπια και μουσείον αυτής*, Κυκεών, Ελευσίνα 2010 (πρώτη έκδοση: 1906).

Ανιχνεύοντας τις «Στήλες της Αρμονίας». Ειδήσεις για τη μουσική δραστηριότητα στις κερκυραϊκές τεκτονικές στοές του 19ου αιώνα

Κώστας Καρδάμης

Η σχέση της μουσικής με τον ελευθεροτεκτονισμό δεν είναι άγνωστη και έχει αποτελέσει αντικείμενο αρκετών σοβαρών εργασιών στη διεθνή βιβλιογραφία, μεγάλο μέρος της οποίας, βεβαίως, εξαντλείται στη σχέση του Wolfgang Amadeus Mozart, καθώς και του Jean Sibelius, με τον συγκεκριμένο χώρο. Το πεδίο, παρά ταύτα, παραμένει συναρπαστικά ανεξερεύνητο, ειδικά από τη στιγμή κατά την οποία καθημερινά ολοένα και περισσότερο αρχειακό υλικό προσφέρεται στους ερευνητές από τα αρχεία των τεκτονικών στοών.

Ο τεκτονικός χώρος αποτελεί έτι μεγαλύτερη πρόκληση για τον ερευνητή, αφενός διότι το υλικό του έχει δεινοπαθήσει παγκοσμίως εξαιτίας τόσο της μακραίωνης ύπαρξης του θεσμού όσο και των εσωτερικών και εξωτερικών περιπετειών που αυτός αντιμετώπισε, και αφετέρου διότι στο πλαίσιό του ο μύθος και η ιστορική πραγματικότητα, το προσωπικό βίωμα και η τεκμηριωμένη ιστορική αλήθεια, δεν είναι πάντοτε ευκρινώς διαχωρισμένα.[1]

Η παρούσα απόπειρα ανίχνευσης της σύνδεσης της μουσικής με τον τεκτονικό χώρο των Επτανήσων, και ειδικά της Κέρκυρας, είναι αυτονόητο ότι θα στηριχθεί στα γεγονότα που προκύπτουν από τα αδιάσειστα αρχειακά τεκμήρια, αφήνοντας στους εξειδικευμένους ιστορικούς του χώρου να διερευνήσουν την ορθότητα ή μη διαφόρων «αστικών μύθων» που τον περιβάλλουν. Δίχως άλλο, όμως, ένα είναι βέβαιο: ο επτανησιακός χώρος είναι αναμφίβολα η κυριότερη οδός εισαγωγής και ανάπτυξης του ελευθεροτεκτονισμού στον ελλαδικό χώρο ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα και μέχρι τη δημιουργία, το 1867, της εν Αθήναις Μεγάλης Ανατολής (μεταπολεμικά: Μεγάλης Στοάς) της Ελλάδος, γεγονός που αυτομάτως τον καθιστά ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα.

Οι ελευθεροτεκτονικές στοές της Κέρκυρας

Πριν από όλα, όμως, σκόπιμη είναι η αναφορά στους κερκυραϊκούς τεκτονικούς φορείς κατά τον 19ο αιώνα:[2]

[1] Αυτό το διαχρονικό, όπως φαίνεται, πρόβλημα εντόπισε και καυτηρίασε ήδη από τον 19ο αιώνα ο Albert Mackey (1807-1881), συγγραφέας σημαντικών βιβλίων για την ιστορία του ελευθεροτεκτονισμού. Μάλιστα, στο *An Encyclopedia of Freemasonry* δεν παραλείπει να αφιερώσει ειδικό λήμμα επί του θέματος, όπου παρουσιάζει τις αυτονόητες, για έναν επιστήμονα, απόψεις του. Βλ. Albert G. Mackey, «Freemasonry, History of», *An Encyclopedia of Freemasonry*, Moss & Company, Philadelphia 1879, σ. 296-297.

[2] Για την τεκμηριωμένη ιστορική πορεία του ελευθεροτεκτονισμού στα Επτάνησα, βλ. κυρίως: Παναγιώτης Κρητικός, *Περὶ τοὺς τέκτονας, τὸν τεκτονισμὸν καὶ τὴν εἰσφοράν των εἰς τοὺς ἀγῶνας τοῦ Ἔθνους*, Αθήνα 1971· Ανδρέας Χρ. Ριζόπουλος, *Ο τεκτονισμός στα Ιόνια – Αστήρ της Ανατολής 880*, Ζάκυνθος 2003· του ίδιου, *Τεκτονικά ανάλεκτα. Ψηφίδες τεκτονικής ιστορίας*, εκδ. Αρχέτυπο, Αθήνα 2014, σ. 35, 72-77, 100-103 και 105-111· του ίδιου, «Focusing on less known aspects of the life of Augustus, Duke of Sussex», στο: John S. Wade (επιμ.), *Reflections on 300 years of Freemasonry*, Lewis Masonic, London 2017, σ. 453-466· Θεόδωρος Σωσ. Καλογερόπουλος, *Υπέρτατο Περιστύλιο Φοίνιξ: Ο σκωτικός Τύπος στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 2008· του ίδιου, «Η ίδρυση της πρώτης στοάς στον ελλαδικό

Η παλαιότερη μαρτυρούμενη τεκτονική στοά εντοπίζεται στην ύστερη περίοδο της βενετικής παρουσίας στην Κέρκυρα και είναι η ιδρυμένη το 1781 στοά «Beneficenza» («Αγαθοεργία»), εξαρτώμενη από τη Μεγάλη Στοά της Βερόνας. Μετά από ένα διάστημα αναστολής της δράσης της, επαναδραστηριοποιήθηκε το 1806, στο αποκορύφωμα της περιόδου της Επτανήσου Πολιτείας. Ας σημειωθεί ότι κατά την περίοδο της παρουσίας των Ρεπουμπλικανών Γάλλων στα Επτάνησα (1797-1799), παρ' ότι η παρουσία τεκτόνων, γηγενών και Γάλλων, ήταν σημαντική, δεν προκύπτει η τεκμηριωμένη λειτουργία κάποιας στοάς, πόσο μάλλον η ύπαρξη τεκτονικής μουσικής δραστηριότητας. Αυτό είναι αναμενόμενο, μιας και στην ίδια τη Γαλλία είχε ήδη τότε ανασταλεί κάθε επίσημη τεκτονική ενέργεια.

Το καλοκαίρι του 1810 στην υπό γαλλική επικυριαρχία Κέρκυρα, η «Beneficenza» ένωσε τις δυνάμεις της με την προερχόμενη από προηγούμενη διάσπασή της στοά «Filogenia», δημιουργώντας την στοά «Beneficenza e Filogenia Riunite» υπό τη Μεγάλη Ανατολή της Γαλλίας. Το 1816, με τα Επτάνησα να έχουν συνολικά περάσει και επισήμως στην βρετανική διοικητική δικαιοδοσία, η στοά αυτή μετεξελίχθηκε στην πρώτη αυτόνομη Μεγάλη Στοά της Ελλάδος, η οποία παρέμεινε ενεργή μέχρι τουλάχιστον το 1857.

Είναι, μάλιστα, ενδιαφέρον το ότι μόλις το 1838 ιδρύθηκε επισήμως στην Κέρκυρα στοά υπαγόμενη απευθείας στην alma mater του διεθνούς ελευθεροτεκτονισμού, δηλαδή στην Ηνωμένη Μεγάλη Στοά της Αγγλίας. Πρόκειται για τη στοά «Πυθαγόρας», η οποία αφορούσε κυρίως βρετανούς αξιωματικούς και αξιωματούχους. Αυτή παρέμεινε ενεργή έως το 1876.

Επίσης, κατά την περίοδο της δεύτερης γαλλικής διοίκησης των Επτανήσων (1807-1814) ιδρύθηκαν στην Κέρκυρα η γαλλική στοά «Saint Napoleon» το 1809 και η στοά «La Paix» («Ειρήνη») το 1811. Αμφότερες βρίσκονταν υπό γαλλική δικαιοδοσία (Μεγάλη Ανατολή της Γαλλίας) και έπαψαν να λειτουργούν το 1814, με το τέλος της γαλλικής διακυβέρνησης του νησιού.

Ωστόσο, η γαλλική παρουσία στα τεκτονικά πράγματα της Κέρκυρας επανέκαμψε αρκετά αργότερα και μάλιστα εν μέσω της περιόδου της βρετανικής διοίκησης. Το 1843 η έναρξη της λεγόμενης «γαλλικής περιόδου» της ακόμη εν λειτουργία στοάς «Ο Φοίνιξ Κερκύρας» επανέφερε τη Μεγάλη Ανατολή της Γαλλίας στα κερκυραϊκά τεκτονικά ζητήματα μέχρι το 1931, οπότε και ο «Φοίνικας» υπήχθη στην αθηναϊκή Μεγάλη Στοά της Ελλάδος.

Πού, όμως, χρειάζεται τελικά τη συνδρομή μουσικής μία τεκτονική συνεδρίαση, ιδιαιτέρως αν σκεφτεί κανείς ότι η εικόνα που έχει επικρατήσει για τον συγκεκριμένο χώρο είναι αυτή της μυστικότητας και της σιωπής; Η απάντηση είναι, με μία λέξη, *παντού*. Παρ' ότι η δυνατότητα μουσικής εκτέλεσης εξαρτιόταν κατά κανόνα από τις μουσικές γνώσεις των μελών και τη δημιουργία εκ των ενόντων μουσικών συνόλων, η παρουσία μουσικής ήταν πάντοτε κάτι το επιθυμητό στις όπου γης τεκτονικές στοές.[3]

χώρο και ο άγνωστος κεφαλονίτης τέκτονας Μάρκος Χαρβούρης», *Κυμοθόη* 20, 2010, σ. 327-336· του ίδιου, «Το τεκτονικό δίπλωμα του Διονύσιου Ρώμα», *Πυθαγόρας* 100, 2010, σ. 197-208· του ίδιου, «Η ιστορία της Βασιλικής Αψίδας στην Κέρκυρα», *Πυθαγόρας* 101, 2011, σ. 83-137· του ίδιου, «Το χρονικό της ιδρύσεως της στοάς Φιλογένεια», *Πυθαγόρας* 105, 2015, σ. 89-109.

[3] Βλ. σχετικά: Cecil Hill & Roger J. V. Cotte, «Masonic music», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 16, σ. 39-42. Ενδιαφέρουσες επίσης οι βιωματικές παρατηρήσεις και οι ιστορικές αναφορές στο: Harry L. Wheatcroft, «Music in our Ceremonies», *The Lodge of Research No 2429, Leicester. Transactions for the year 1963-1964*, σ. 31-45, καθώς και στο: M. J. W. Rogers, «Music and Masonry», *The Lodge of Research No 2429, Leicester. Transactions for the year 1986-1987*, σ. 24-51.

Σε αυτές, άλλωστε, προβλέπεται συνήθως και αρμόδιος αξιωματικός. Οι τεκτονικές συνεδριάσεις βασίζονται πάνω σε συγκεκριμένη αλληλουχία δράσεων, οι οποίες εδώ και καιρό καταγράφονται στα έντυπα τυπικά, όπως ονομάζονται, της στοάς. Έτσι, λοιπόν, είτε για να καλυφθεί κενός χρόνος, είτε για να δημιουργηθεί και ηχητικά η κατάλληλη ατμόσφαιρα, είτε ακόμη επειδή το καλεί το ίδιο το τυπικό, η παρουσία μουσικής προβλέπεται με σαφήνεια και μάλιστα από ορισμένες τεκτονικές δικαιοδοσίες αυτή έχει κωδικοποιηθεί, τρόπον τινά, ακόμη και με την κυκλοφορία ειδικών και επίσημων μουσικών εκδόσεων.[4] Τα σημεία των τεκτονικών δραστηριοτήτων στα οποία κατεξοχήν δύναται να υπάρχει μουσική είναι: η έναρξη και η λήξη των τεκτονικών συνεδριάσεων, η εκτέλεση διαφόρων συμβατικών δράσεων κατά τη διάρκειά τους (π.χ. η ολοκλήρωση της ανάγνωσης πρακτικών) και διάφορα σημεία κατά την διάρκεια της απόδοσης των διάφορων τεκτονικών βαθμών. Επίσης, επιθυμητή ήταν η μουσική και στους εορτασμούς του Αγίου Ιωάννη (ετησίως τους μήνες Ιανουάριο και Ιούνιο), οι οποίοι κατέχουν ιδιαίτερη θέση στον τεκτονικό χώρο.

«Saint Napoleon»

Η μουσική, λοιπόν, είχε θέση ως πράξη και στις κερκυραϊκές στοές, τόσο ως μέρος των συνεδριάσεών τους, όσο και εκτός αυτών, καθώς και μέσω της συμμετοχής σε αυτές μουσικών ερμηνευτών και συνθετών. Ωστόσο, όπως συμβαίνει και εκτός Κερκύρας, στα περισσότερα από τα ευρισκόμενα τυπικά του 19ου αιώνα δεν γίνεται κάποια ιδιαίτερη αναφορά σε χρήση μουσικής στο πλαίσιο των συνεδριάσεων ή άλλων εκδηλώσεων. Το διαθέσιμο αρχειακό υλικό για την παλαιότερη από τις κερκυραϊκές στοές, την «Beneficenza», επίσης δεν περιέχει κάποια μουσική αναφορά, ούτε περιλαμβάνει στα μέλη της κάποιον εξ επαγγέλματος μουσικό.[5]

Έτσι, η παλαιότερη σαφής και τεκμηριωμένη αναφορά σε ύπαρξη μουσικών εντός κερκυραϊκής στοάς χρονολογείται από το 1812. Τη χρονιά εκείνη, δύο πίνακες μελών της γαλλικής στρατιωτικής στοάς «Saint Napoleon» συμπεριλαμβάνουν και τέσσερα μέλη στη λεγόμενη «Στήλη της Αρμονίας»,[6] δηλαδή ένα τετραμελές μουσικό σύνολο. Επρόκειτο για τους Joseph Klosé, Alexandre Lhommeau (Γάλλοι), Emmanuel Haubolo (Σάξονας) και Jean Sottonat (Βοημός), άπαντες μουσικοί του 17ου Συντάγματος Πεζικού. Σε αυτούς θα πρέπει να προστεθεί και ο Μιλανέζος Carlo Gheradini, ο οποίος συγκαταλεγόταν στους αξιωματικούς της στοάς ως «Διευθυντής της Αρμονίας». Είναι ιδιαιτέρως ενδιαφέρον το ότι στους παραπάνω μουσικούς συμπεριλαμβάνεται και ο Joseph Klosé, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον πατέρα του γεννημένου στην Κέρκυρα διαμορφωτή του σύγχρονου κλαρινέτου, Hyacinthe Eléonore Klosé.[7]

Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η ύπαρξη «Στήλης της Αρμονίας» αποτελούσε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ηπειρωτικού – και ιδιαιτέρως του γαλλικού – ελευθεροτεκτονισμού,

[4] Κατά καιρούς έχουν κυκλοφορήσει διάφορες τέτοιες συλλογές, εύκολα εντοπιζόμενες σήμερα στις ψηφιακές συλλογές του διαδικτύου. Βλ. και Hill & Cotte («Masonic music», ό.π.), Malcolm Davies, «The muse of Freemasonry: masonic songs, marches, odes, cantatas, oratorios and operas, 1730-1812», στο: Trevor Stewart (επιμ.), *Freemasonry in Music and Literature*, Canonbury Masonic Research Centre (The Canonbury Papers, vol. 2), London 2005, σ. 85-103, αλλά και Albert G. Mackey, «Songs of Masonry», *An Encyclopedia of Freemasonry*, ό.π., σ. 725-726. Η χαρακτηριστικότερη σύγχρονη επίσημη μουσική έκδοση για τις εν λόγω ανάγκες είναι το *Masonic Lodge and Chapter Music*, Lewis Masonic, London 2014.

[5] Ιδιαιτέρως σημαντική είναι μία επετηρίδα – πρόγραμμα συνεδριάσεων του έτους 1815 της εν λόγω στοάς, η οποία έχει δημοσιευτεί στο: Κρητικός, *Περὶ τοὺς τέκτονας*, ό.π., σ. 187-208.

[6] Βλ. Κρητικός, *Περὶ τοὺς τέκτονας*, ό.π., σ. 239, 241, 244 και 246, ο οποίος αντλεί τις πληροφορίες του από τα ευρισκόμενα στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού τεκτονικά αρχεία.

[7] Η σχετική πράξη βάφτισης απόκειται στα Αρχεία της Ρωμαιοκαθολικής Αρχιεπισκοπής Κερκύρας. Ευχαριστίες οφείλονται στον ερευνητή και φίλο Σπύρο Γαούτση, γραμματέα της Αρχιεπισκοπής, για την διευκόλυνση της πρόσβασης στο υλικό.

οπότε η δραστηριοποίησή της στην υπό τη Μεγάλη Ανατολή της Γαλλίας στοά «Saint Napoleon» δεν αποτελεί έκπληξη. Τα όσα μας είναι γνωστά για τις πρακτικές άλλων γαλλικών στοών σε σχέση με τη θέση των «Αδελφών της Αρμονίας» ενδεχομένως να προσφέρουν μια επαρκή ιδέα για το τι συνέβαινε και στην κερκυραϊκή «Saint Napoleon».[8]

Η αρχική εμφάνιση των συγκεκριμένων, αποκλειστικά αποτελούμενων από πνευστά όργανα, μουσικών συνόλων εξυπηρετούσε τη συνήθεια της εισόδου των κύριων αξιωματικών της στοάς εν πομπή.[9] Ο αριθμός των μουσικών του συνόλου ποίκιλλε αναλόγως με τους διαθέσιμους ερμηνευτές (από ένα μέσο όρο έξι εκτελεστών μέχρι πολυπληθέστερα σχήματα), ομοίως όπως και η ενόργανη σύστασή του. Αμφότερα μπορούσαν σε ειδικές περιπτώσεις να αυξηθούν με τη μετάκληση επιπλέον τεκτόνων-μουσικών από άλλες στοές. Η ανάγκη διατήρησης των «Στηλών της Αρμονίας» οδήγησε στη μύηση ολοένα και περισσότερων μουσικών, οι οποίοι συχνά εξαιρούνταν των οικονομικών υποχρεώσεών τους έναντι της στοάς, όπως μάλιστα συνέβαινε και στην περίπτωση του πατρός Klosé. Για παρόμοιους λόγους υπήρχαν και περιορισμοί στην απόδοση σε αυτούς ανώτερων βαθμών, καθώς και στην εκλογή τους σε θέσεις αξιωματικών. Με τους τρόπους αυτούς, όπως είναι κατανοητό, ευνοούταν η συνεχής επάνδρωση των «Στηλών της Αρμονίας». Σε σχέση με το είδος του ρεπερτορίου που απέδιδε το κερκυραϊκό μουσικό σύνολο, για ακόμη μια φορά μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν. Πιθανότατα θα χρησιμοποιούνταν σύντομα έργα από τις τεκτονικές μουσικές συλλογές που είχαν ήδη κυκλοφορήσει. Επίσης, αναμενόμενη θα ήταν η απόδοση διασκευών δημοφιλών έργων και αποσπασμάτων από όπερες της εποχής, με νέους στίχους, προσαρμοσμένους στις τεκτονικές ανάγκες.[10] Η πρακτική αυτή ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένη εντός και εκτός των στοών, και μάλιστα κυκλοφορούσαν συλλογές με προσαρμοσμένους στίχους τραγουδιών και με μόνη μουσική ένδειξη απλώς τον τίτλο του (τότε) ιδιαιτέρως γνωστού και διαδεδομένου έργου ή αποσπάσματος που θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί.[11] Με τον τρόπο αυτό δεν ήταν αναγκαία η γνώση μουσικής σημειογραφίας από τους υπόλοιπους συμμετέχοντες, μιας και αρκούσε μόνο η ύπαρξη μιας ανεκτής μουσικής μνήμης και ενός υποτυπώδους μελωδικού αισθήματος, ώστε να συμμετέχουν άπαντες μουσικά σε όσα λάμβαναν χώρα.

Γαληνοτάτη Μεγάλη Ανατολή της Ελλάδος

Το 1816, με τη μετονομασία και μετεξέλιξη της στοάς «Beneficenza e Filogenia Riunite» σε Γαληνοτάτη Μεγάλη Ανατολή της Ελλάδος, ξεκινά για τον ελληνικό ελευθεροτεκτονισμό μια νέα περίοδος. Από μουσικής πλευράς, όμως, τα στοιχεία είναι ακόμη ελάχιστα. Το ενδιαφέρον για την τέχνη των ήχων δεν έλειπε από τα μέλη της. Ωστόσο, από τους γνωστούς καταλόγους της απουσιάζουν επαγγελματίες μουσικοί και συνθέτες. Μόνη, για την ώρα, εξαίρεση είναι ο βιολοντσελίστας και δραστήριο μέλος της ορχήστρας του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo, Giuseppe Pavia, ο οποίος παραλλήλως υπήρξε ιδιαιτέρως ενεργός ελευθεροτέκτονας κατά τη δεκαετία του 1840.

[8] Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η χρήση του όρου «αρμονία» δεν συνδεόταν μόνο με τις τεκτονικές συνδηλώσεις και συμβολισμούς, αλλά και με την ακόμη χρησιμοποιούμενη ορολογία για τα ολιγομελή, ιδιωτικά ή στρατιωτικά σύνολα πνευστών («Harmonie») και το ποικίλο ρεπερτόριό τους. Βλ. σχετικά: Roger Hellyer, «Harmoniemusik», στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., vol. 10, σ. 856-858.

[9] Τα στοιχεία σχετικά με τις «Στήλες της Αρμονίας» που παρατίθενται στη συνέχεια προέρχονται από τις εξής πηγές: Roger Cotte, *La Musique Maçonnique et ses Musiciens*, Editions du Baucens, Braine-le-Comte 1975· Gérard Gefen, *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Fayard, Paris 1993, ιδιαιτέρως από τις σ. 36-51· και Hervè Mestron, *La Colonne d'Harmonie. Symbolique de la musique en Loge*, MdV Editeur, Paris 2017.

[10] Βλ. ενδεικτικά: Hill & Cotte, «Masonic music», ό.π., σ. 39.

[11] Ενδεικτικά, *A Collection of Masonic Songs*, Falmouth 1809, και *Masonic Songbook*, Philadelphia 1814.

Δεν είναι ακόμη γνωστό, πάντως, αν ο βιολονίστας και αρχιμουσικός της βραχύβιας Φιλαρμονικής Ζακύνθου (1816-1823) Marco Battagel, μέλος της υπό την ελληνική Μεγάλη Ανατολή ζακυνθινής στοάς «Fenice Risorta»,[12] συνέχισε την τεκτονική δραστηριότητά του μετά την επιστροφή του στην Κέρκυρα και την ανάληψη εκεί της θέσης του επικεφαλής της ορχήστρας του κερκυραϊκού θεάτρου. Επίσης, δεν είναι ακόμη γνωστό εάν ο γενάρχης της μουσικής δυναστείας των Λαμπελέτ, Felice Lambelet, είχε μυηθεί στον τεκτονισμό ευρισκόμενος στην Κέρκυρα ή πριν την έλευσή του στο νησί το 1846. Το σίγουρο, όμως, είναι ότι, τόσο το 1855 όσο και το 1857, ο Felice Lambelet υπέγραφε με την τεκτονική υπογραφή του δημόσια έγγραφα.[13]

Η τεκτονική δραστηριότητα του εκ των επικεφαλής της Μεγάλης Ανατολής Πέτρου Βράιλα-Αρμένη πρέπει να υπογραμμιστεί ιδιαιτέρως στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου, μιας και αυτός συνέγραψε και φιλοσοφικό δοκίμιο περί μουσικής.[14] Επιπλέον, υπήρξε μέλος της επιτροπής του κερκυραϊκού θεάτρου, καθώς και κατά καιρούς πρόεδρος της επισήμως ιδρυμένης το 1840 Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.[15]

Ο Βράιλας και η Φιλαρμονική πρωταγωνίστησαν και στη μόνη μέχρι στιγμής τεκμηριωμένη αναφορά που σχετίζεται με τη χρήση μουσικής στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων της Μεγάλης Ανατολής της Ελλάδος.[16] Τον Ιούλιο του 1842, τέσσερις κερκυραίοι τέκτονες, ένας εκ των οποίων ήταν ο προαναφερθείς Giuseppe Pavia, απέστειλαν αίτημα στη διοικητική επιτροπή της Φιλαρμονικής για παραχώρηση δέκα μουσικών της μπάντας του ιδρύματος για τον εορτασμό του Αγίου Ιωάννη. Η διοίκηση απέρριψε, κατά πλειοψηφία, την πρόταση για λόγους ίσης μεταχείρισης των σαράντα και πλέον μουσικών της μπάντας αλλά και διότι το προτεινόμενο τίμημα των 5 τάληρων θεωρήθηκε μικρό. Η είδηση, όμως, σχετικά με το περιεχόμενο του αιτήματος φαίνεται ότι διαδόθηκε ταχέως, αφού στην ίδια συνεδρίαση αναγνώστηκε και επιστολή δεκαοκτώ ιδρυτικών μελών της Φιλαρμονικής, με την οποία αντετίθεντο στη διάθεση μουσικών της μπάντας για τον παραπάνω σκοπό. Η συγκεκριμένη παρέμβαση περιέπλεξε τα πράγματα δημιουργώντας ένταση, η οποία τελικά εκτονώθηκε με την παρέμβαση του Πέτρου Βράιλα-Αρμένη. Να σημειωθεί ότι ο Βράιλας συμμετείχε τότε στην ηγετική ομάδα της Μεγάλης Στοάς και τον Νοέμβριο του 1843 κατείχε το αξίωμα του Μεγάλου Γραμματέως.[17]

[12] Ανδρέας Χρ. Ριζόπουλος, *150 χρόνια "Αστήρ της Ανατολής"*, Αστήρ της Ανατολής υπ' αριθ. 880, Ζάκυνθος 2012, σ. 85. Πρόκειται, βεβαίως, για τον επικεφαλής της κερκυραϊκής ορχήστρας που τον Ιανουάριο του 1827 απέδωσε την εμβληματική *Aria Greca* του Μάντζαρου· βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 475, 22.1/3.2.1827, σ. 3.

[13] Βλ. σχετικά έγγραφα στα Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας (ΓΑΚ-ΑΝΚ), Έπαρχος 38, των ετών 1855 και 1857.

[14] Βλ. σχετικά: Πέτρος Βράιλας-Αρμένης, «Περί μουσικής», *Πανδώρα* ΙΖ΄/390, 15.6.1866, σ. 137-148· Πέτρος Βράιλας-Αρμένης, «Περὶ μουσικῆς», στο: Ευάγγελος Μουτσόπουλος (επιμ.), *Corpus Philosophorum Græcorum Recentiorum: Πέτρου Βράιλα-Ἀρμένη: Φιλοσοφικά ἔργα* Ι/4, Αθήνα 1973, σ. 319-345· Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, *Συστήματα καλών τεχνών στη νεοελληνική αισθητική*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσας, Αθήνα 2002· Αντώνης Βασιλάκης, *Η οντολογία του Ωραίου στο έργο του Πέτρου Βράιλα Αρμένη*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2009. Ο Πέτρος Βράιλας-Αρμένης έγινε δεκτός και στον «Φοίνικα Κερκύρας» στις 26.7.1863.

[15] Για τη θέση του Βράιλα στο κερκυραϊκό θέατρο, βλ. ενδεικτικά: ΓΑΚ-ΑΝΚ, Έπαρχος 100, έτος 1846, και Έπαρχος 38, έτος 1851, καθώς και *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 96, 19/31.10.1846, σ. 20-21. Για τη σχέση του με τη Φιλαρμονική, βλ. το σχετικό υλικό που απόκειται στο διοικητικό αρχείο του εν λόγω ιδρύματος.

[16] Όλες οι παρακάτω πληροφορίες για τα διαδραματισθέντα το καλοκαίρι του 1842 προέρχονται από τα Πρακτικά της Διοικητικής Επιτροπής και των Γενικών Συνελεύσεων της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας. Η λεπτομερής εξιστόρησή τους, όμως, δέον να αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής εργασίας.

[17] Ριζόπουλος, *Τεκτονικά ανάλεκτα*, ό.π., σ. 288, 290 και 292, όπου παρουσιάζονται τεκμήρια από τη σειρά των τεκτονικών αρχείων της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού.

Σε κάθε περίπτωση, το καλοκαίρι του 1842 η μπάντα της Φιλαρμονικής, δοκιμασμένη με επιτυχία ήδη για έναν περίπου χρόνο, αποτελούσε πράγματι μια αυτονόητη επιλογή για την πλαισίωση των τεκτονικών εορτασμών. Το συγκεκριμένο αίτημα, όμως, καθιστά σαφές ότι δεν ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί ένα τέτοιο σύνολο με δυνάμεις εκ των ενόντων. Από την άλλη, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο το ότι, όπως και στην περίπτωση της «Saint Napoleon», οι κερκυραίοι τέκτονες προέκριναν για την κάλυψη των μουσικών αναγκών τους, και ιδιαιτέρως εκείνων του – προφανώς ανοικτού και σε αμύητους – καλοκαιρινού εορτασμού, ένα μικρό και ευέλικτο σύνολο πνευστών.

«Πυθαγόρας» υπ' αρ. 654

Σε σχέση με την υπό την Ηνωμένη Μεγάλη Στοά της Αγγλίας κερκυραϊκή στοά «Πυθαγόρας» μπορεί να σημειωθεί εδώ ότι προβλεπόταν η θέση οργανιστή στους αξιωματικούς της, όπως γενικά σε όλες τις υπό αγγλική δικαιοδοσία στοές. Σήμερα, μάλιστα, είναι πλέον γνωστό ότι ένα από τα τελευταία μέλη της που κατείχε το συγκεκριμένο αξίωμα ήταν ο – με καταγωγή από την Ιθάκη – κερκυραίος συνθέτης Διονύσιος Ροδοθεάτος, ο οποίος, όντας μυημένος το 1874, υπήρξε ένας από τους ευάριθμους μη Βρετανούς που έγιναν μέλη της εν λόγω στοάς. Μετά την παύση λειτουργίας της στοάς αυτής, ο Ροδοθεάτος παρέμεινε, καίτοι με ασυνέχειες, ενεργός τεκτονικά, μιας και κατά τη δεκαετία του 1880 εμφανίζεται ως επισκέπτης τόσο στη στοά «Φοίνιξ», όσο και στη βραχύβια στοά «Πρόοδος»,[18] μέλη της οποίας υπήρξαν ο Σπυρίδων Ξύνδας και ο Νικόλαος Μακρής (βλ. και παρακάτω).[19] Μάλιστα, ο Ροδοθεάτος, τον Μάιο του 1883, ζητούσε από τα μέλη του «Φοίνικα» να προεγγραφούν στην έκδοση του γνωστού βιβλίου του *Περί Αρμονίας*, του πρώτου εγχειριδίου του είδους στην ελληνική γλώσσα.[20]

Πάντως, σύμφωνα με τους πίνακες των μελών του «Πυθαγόρα»,[21] στα σχεδόν σαράντα έτη λειτουργίας της στοάς εντοπίζονται μόνο άλλοι πέντε επαγγελματίες μουσικοί, πέρα από τον Ροδοθεάτο. Οι πέντε αυτοί ιταλοί ή βρετανοί μουσικοί μοιράζονται ένα σημαντικό, καίτοι εύλογο, κοινό χαρακτηριστικό: άπαντες ήταν στρατιωτικοί αρχιμουσικοί, υπηρετούντες στα κατά καιρούς σταθμεύοντα στα Επτάνησα βρετανικά συντάγματα. Η ιδιότητα αυτή είναι αναμενόμενη, αφού γενικά η συγκεκριμένη στοά αντλούσε μέχρι το 1864 τα μέλη της κυρίως από το βρετανικό διοικητικό και στρατιωτικό προσωπικό του νησιού. Αναμενόμενη είναι, επίσης, η συνάρτηση της τεκτονικής παρουσίας τους με τη συνέχιση της υπηρεσίας του εκάστοτε συντάγματος στην Κέρκυρα αλλά και με την συνέχιση της επαγγελματικής σχέσης τους με την μπάντα του όποιου στρατιωτικού σχηματισμού.

Από αυτούς τους πέντε αρχιμουσικούς, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορική εξέλιξη της μουσικής στην Ελλάδα έχουν δύο Ιταλοί: ο σικελός τρομπετίστας Gaetano De Angelis και ο ρωμαίος φλαουτίστας Niccolò Olivieri.[22] Αμφότεροι πρωτοβρέθηκαν στην Κέρκυρα ως μέλη θεατρικής ορχήστρας και ενεπλάκησαν με έμμεσο ή άμεσο

[18] Πρακτικά Σ. Στ. «Πρόοδος», Συνεδρίαση 31.1.1886.

[19] Για την πορεία της συγκεκριμένης στοάς, βλ. Θεόδωρος Σωσ. Καλογερόπουλος, *Βραχύβιες στοές στην Κέρκυρα, 1850-1900*, Κέρκυρα 2012, σ. 17-47.

[20] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 14.5.1883.

[21] Το υλικό των λεγόμενων «annual returns» της κερκυραϊκής στοάς «Πυθαγόρας» απόκειται στο ιστορικό αρχείο της Ηνωμένης Μεγάλης Στοάς της Αγγλίας στο Λονδίνο. Ευχαριστώ τον ακάματο ερευνητή, συγγραφέα και φίλο Θεόδωρο (Έντυ) Καλογερόπουλο για την διευκόλυνση της πρόσβασης στο παραπάνω υλικό.

[22] Σύμφωνα με τους προαναφερθέντες καταλόγους μελών του «Πυθαγόρα», ο De Angelis ήταν ήδη τέκτονας, μυημένος στην Ιρλανδία, όταν τον Μάιο του 1847 έγινε δεκτός στον «Πυθαγόρα» της Κέρκυρας. Ομοίως και ο Olivieri, ο οποίος είχε ήδη λάβει την τεκτονική ιδιότητα στη στοά της Μάλτας «Union of Malta» αρ. 588, όταν έγινε δεκτός στον «Πυθαγόρα» τον Σεπτέμβριο του 1854.

τρόπο στον χώρο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας. Υπήρξαν δε και οι δύο μαθητές του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, παρ' ότι ο Olivieri είχε σημαντικές σπουδές στην Ακαδημία της Αγίας Καικιλίας της Ρώμης.[23] Επίσης, και οι δύο είχαν εμπλακεί και στην οργάνωση της μπάντας της Φιλαρμονικής Σχολής Κεφαλονιάς.[24] Η ανάληψη της διεύθυνσης μιας στρατιωτικής μπάντας αποτελούσε και για τους δύο μια σχετικά ασφαλή επαγγελματική διέξοδο, μιας και την περίοδο εκείνη τα συγκεκριμένα μουσικά σώματα δεν στελεχώνονταν αποκλειστικά από στρατιωτικό προσωπικό.[25] Φυσικά, η παρουσία αξιόλογων ερασιτεχνών μουσικών πρέπει και στην περίπτωση της στοάς «Πυθαγόρας» να θεωρείται δεδομένη.

«Ο Φοίνιξ Κερκύρας»

Με την έναρξη της λεγόμενης «γαλλικής περιόδου» του «Φοίνικος» το 1843, επανέρχεται στα τεκτονικά ζητήματα του νησιού και ο γαλλικός παράγων.[26] Μέσα σε

[23] *Catalogo dei maestri compositori, dei professori di musica e dei socii di onore della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma*, Roma 1845, σ. 83.

[24] Χρήστος Βουνάς, *Τα 130 χρόνια της μουσικής στην Κεφαλονιά*, Ο Φανός της Κεφαλονιάς, Αθήνα 1966, σ. 15 και 19· Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς, 1838-1940*, Ν.Ε.Λ.Ε. Κεφαλονιάς, Αργοστόλι 1988, σ. 31 και 35. Ειδικά για τον Olivieri, βλ. και «Avvisi», *Album Jonio* I/XX, 26.5.1841, σ. 160.

[25] Βλ. ενδεικτικά: Trevor Herbert & Margaret Sarkissian, «Victorian bands and their dissemination in the colonies», *Popular Music* 16/2, 1997, σ. 165-179, και Trevor Herbert, «Nineteenth-century bands: Making a movement», στο: Trevor Herbert (επιμ.), *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 10-67. Η σχέση του De Angelis με την στρατιωτική μπάντα του 16ου Συντάγματος ήταν μάλιστα σχετικά μακροχρόνια, αφού ήδη το 1845 ήταν αρχιμουσικός της στο Cork της Ιρλανδίας· βλ. «Masonic intelligence: Ireland», *The Freemasons' Quarterly Review* [V], 30.6.1845, σ. 267. Στη συνέχεια, μέσω Γιβραλτάρ, το Σύνταγμα μεταφέρθηκε το 1847 στην Κέρκυρα, όπου παρέμεινε έως το 1851. Ο De Angelis τελικά, ακολουθώντας το παράδειγμα πολλών ομογενών του, μετανάστευσε στον Καναδά μαζί με την πολυάριθμη οικογένειά του· βλ. Brian Christopher Thompson, *Anthems and Minstrel Shows: The life and times of Calixa Lavallée, 1842-1891*, McGill-Queen's University Press, Montreal – Kingston 2015.

[26] Από το 1843 έως το 1929 ο «Φοίνικας» βρισκόταν υπό την αιγίδα της Μεγάλης Ανατολής της Γαλλίας και από το 1931 έως το 2004 υπό εκείνη της Μεγάλης Στοάς της Ελλάδος. Από το 2007 βρίσκεται υπό την αιγίδα της Εθνικής Μεγάλης Στοάς της Ελλάδος. Ειδικά για την ιστορική πορεία του «Φοίνικος Κερκύρας», από πλευράς δευτερογενούς βιβλιογραφίας, πλέον των όσων έχουν ήδη αναφερθεί, βλ. το εύγλωττα αντιπαραβολικό κείμενο του Παναγιώτη Κρητικού, «Συμβολή τοῦ τεκτονισμοῦ τῶν Ἰονίων Νήσων είς τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ ἔθνους», *Περὶ τοὺς τέκτονας*, ό.π., σ. 53-90: 63-76, αλλά και σ. 250. Επίσης: Θεόδωρος Καλογερόπουλος, *Τὸ χρονικὸ τῆς ὑπαγωγῆς τῆς Στοάς Φοίνιξ ἐν Ἀνατολῇ Κερκύρας ἐκ τῆς Μεγάλης Ἀνατολῆς τῆς Γαλλίας εἰς τὴν Γαληνοτάτην Μεγάλη Ἀνατολὴ τῆς Ἑλλάδος*, Αθήνα 2007· του ίδιου, «Ένα σπάνιο ιστορικό φωτογραφικό ντοκουμέντο», *Πυθαγόρας* 106, 2016, σ. 243-252· Ντίνος Κονόμος, *Ο Διονύσιος Ρώμας και η Ελληνική Εθνεγερσία*, Αθήνα 1972, σ. 156. Τα συμπεράσματα που παρουσιάζονται στο: Δημήτριος Μπούας, «Περὶ τοῦ ἔτους τῆς ἱδρύσεως τῆς Σ. Στ. "Ο Φοίνιξ" ἐν Ἀν. Κερκύρας», *Πυθαγόρας – Γνώμων*, έτος Α΄, 1932, σ. 119-122, καίτοι δικαιολογούνται απολύτως από το συναισθηματικό φόρτο της περιόδου (έχοντας μάλιστα, ιδιαιτέρως μεταπολεμικά, διαμορφώσει βεβαιότητες και επηρεάσει κείμενα), ελέγχονται για τα νοητικά άλματά τους και τις παραναγνώσεις τους, και θα πρέπει να αποτελέσουν αντικείμενο επεξεργασίας εξειδικευμένων ερευνητών. Ας σημειωθεί ότι δεν υπάρχει σχετικό με τη στοά λήμμα στο: Νέστωρ Λάσκαρις, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἐλευθέρας Τεκτονικῆς*, Αθήνα 1951, ενώ αναπόφευκτα αντικρουόμενες – και ατεκμηρίωτες – είναι οι σχετικές πληροφορίες που εντοπίζονται σκόρπιες σε όλη την έκταση της εν λόγω, πρωτοποριακής για την εποχή της, έκδοσης. Πρβλ. και τον τρόπο παρουσίασης από τον Μαρίνο Πολλάτο, *Διακόσια χρόνια ελληνικού τεκτονισμού, 1740-1940*, Αθήνα 1952, σ. 27-28. Πλέον τούτων, από πρωτογενείς πηγές είναι σαφέστατα τα όσα αναφέρονται στο *Ψήφισμα καὶ Δικαιολογητικὴ Ἔκθεσις τῆς ἀνακηρύξεως τῆς Σ. Στ. ὁ "Φοίνιξ" Ἀν. Κερκύρας εἰς ἀνεξάρτητον τεκτονικὴν δύναμιν*, Φοίνιξ, Κέρκυρα 1930, σ. 5, καθώς και τα σχετικά τεκμήρια που απόκεινται στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων και στην Ηνωμένη Μεγάλη Στοά της Αγγλίας (βλ. ενδεικτικά: Ριζόπουλος, *Τεκτονικά ανάλεκτα*, ό.π., σ. 266-296). Βλ. επίσης: «Masonic intelligence: Foreign», *The Freemasons' Quarterly Review* III, 30.9.1843, σ. 447, και [V], 30.6.1845, σ. 296, καθώς και *The Freemason* XVII/803, 26.7.1884, σ. 363.

όλες τις ανακατατάξεις, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη η τακτική, καίτοι αραιή, παρουσία επαγγελματιών μουσικών στα μέλη της στοάς, γεγονός που αποτελεί μια ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση, η οποία πιθανότατα οφείλεται και στην κατά τεκμήριο μεσοαστική καταγωγή των μελών της.[27] Από τα 894 άτομα που μυήθηκαν στον «Φοίνικα» κατά τη «γαλλική περίοδο» (1843-1929), είκοσι τρεις ήταν επαγγελματίες μουσικοί (πέντε συνθέτες, εννέα αρχιμουσικοί και εννέα ερμηνευτές). Αν σε αυτούς προστεθούν και τουλάχιστον δώδεκα μέλη, που αποδεδειγμένα ασχολούνταν ερασιτεχνικά αλλά σε ιδιαιτέρως υψηλό επίπεδο με τη μουσική, τότε κατά τα 87 έτη της «γαλλικής περιόδου» του «Φοίνικος» ένα ποσοστό περίπου 4% των μελών της στοάς ήταν άμεσα συνδεδεμένο με την τέχνη των ήχων υπό διάφορες ιδιότητες. Ωστόσο, δεν προκύπτει από κάπου ότι υπήρξε κάποια στιγμή τέτοια πύκνωση / σύμπτωση μουσικών, ώστε να δημιουργηθεί κάποιο, έστω ολιγομελές, μόνιμο τεκτονικό μουσικό σύνολο. Για ακόμη μια φορά, φαίνεται ότι η μουσική επένδυση των κλειστών συνεδριάσεων καλυπτόταν από οργανικά ασυνόδευτη φωνητική μουσική «εκ των ενόντων».

Ενδεικτικά να σημειωθεί ότι, από πλευράς συνθετών, μέλη του «Φοίνικος» κατά τη «γαλλική περίοδο» υπήρξαν[28] ο σημαντικός μουσουργός, εκ των αρχικών ιδρυτών της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (1840) και εκ των πρωτοπόρων της ελληνόφωνης μελοποιίας, Σπυρίδων Ξύνδας (1843), ο γνωστός στην εποχή του συνθέτης Αδαμάντιος Ραμαντάς (1883), ο Σπύρος Σαμάρας (1889), ο συνδεδεμένος με τον ελληνισμό της Αιγύπτου Αλέξανδρος Γκρεκ (1902) και ο εμβληματικός Γεράσιμος Ρομποτής (1928). Στους παραπάνω θα πρέπει επίσης να προστεθεί, αφού γίνεται παρεκβατικά σύντομος λόγος για τον 20ό αιώνα, και ο συνθέτης και αρχιμουσικός Σπύρος Δουκάκης (1931).[29]

Σε ό,τι αφορά τους αρχιμουσικούς, όπως είναι αναμενόμενο, αυτοί συνδέθηκαν με τον χώρο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, καθώς και, μετά το 1890, με τη νεώτερη Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος». Ενδεικτικά, μέλη της στοάς υπήρξαν οι αρχιμουσικοί της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας Αλέξανδρος Βλάχος (1855), Vinceslao Bonicoli (1860, καταγόμενος από τη Φλωρεντία) και Felice Coccorullo (1887, καταγόμενος από τη Νάπολη), καθώς και οι αρχιμουσικοί της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» Λεωνίδας Ραφαήλοβιτς (1879, αρχικά στρατιωτικός αρχιμουσικός, μαθητής της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και του προαναφερθέντος Διονύσιου Ροδοθεάτου) και Enrico Crespo (από τη Νάπολη, όπου και μυήθηκε, γενόμενος δεκτός και στον «Φοίνικα» το 1925). Μέλος του «Φοίνικος» υπήρξε επίσης ο τότε αρχιμουσικός της κερκυραϊκής Φρουράς, Ανδρέας Ζάιλερ (1869), ο οποίος μετά την μετάθεσή του στην Αθήνα, μαζί με τον κερκυραίο αρχιμουσικό (και επίσης τέκτονα) Ιωσήφ Καίσαρη, όρισε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «αθηναϊκή μουσική μπελ επόκ».

Αναφορικά με τους μουσικούς ερμηνευτές που υπήρξαν μέλη του «Φοίνικος», αυτοί μοιράζονται δύο κοινά χαρακτηριστικά: άπαντες δεν κατάγονταν από την Κέρκυρα και άπαντες ήταν άμεσα ή έμμεσα συνδεδεμένοι με τη μελοδραματική σκηνή του νησιού, ενώ στην πλειονότητά τους ήταν τραγουδιστές. Μερικοί από αυτούς, μάλιστα, ήταν ήδη

[27] Δράττομαι της ευκαιρίας να ευχαριστήσω εγκαρδίως τον Σεβάσμιο (δηλαδή τον Πρόεδρο) της στοάς «Φοίνιξ Κερκύρας» για την άδεια πρόσβασης στο εξαιρετικά ενδιαφέρον και από μουσικής άποψης αρχειακό υλικό της, καθώς και την επιστημονική ομάδα του αρχείου της στοάς για την αμέριστη συμπαράστασή της. Η συνεργασία αυτή είχε ως αποτέλεσμα τη δημοσίευση από τον γράφοντα και του άρθρου «Ο Σπύρος Σαμάρας "τέκτων κανονικός"», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 1, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2018, σ. 31-42.

[28] Οι εντός παρενθέσεων χρονιές αφορούν την εισδοχή των μελών, σύμφωνα με τα μητρώα της στοάς.

[29] Το έργο του Δουκάκη *Ύμνος στον Ήλιο*, μάλιστα, πιθανόν να συνδέεται με την τεκτονική ιδιότητά του. Στο έργο αναφέρεται σε σχετικό μουσικοκριτικό σημείωμά του ο – επίσης τέκτονας – Φιλοκτήμων Παραμυθιώτης («Οι τέσσερις συμφωνικές συναυλίες της Φιλαρμονικής», *Κερκυραϊκό Βήμα* 106, 21.5.1935, σ. 2).

τέκτονες που συνέχισαν την ενασχόλησή τους με τον ελευθεροτεκτονισμό κατά την (μακρά ή σύντομη) παραμονή τους στο νησί. Προκαλεί δε ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αποτελεί, συνάμα, έναν ερευνητικό δρόμο η κορύφωση της μύησης μουσικών ερμηνευτών κατά τη δεκαετία του 1880, όπως αυτή προκύπτει από τα μητρώα.

Όλοι οι παραπάνω επαγγελματίες τέκτονες μουσικοί είχαν διαφορετικό επίπεδο συμμετοχής στην τεκτονική δραστηριότητα της Κέρκυρας. Μερικοί ασχολήθηκαν συστηματικά, άλλοι έδειξαν παροδικό ενδιαφέρον ή συνάρτησαν τη συμμετοχή τους με την παραμονή τους στο νησί, ενώ κάποιοι, λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων ή οικονομικών ζητημάτων, κατέστησαν ανενεργοί. Ωστόσο, η λεπτομερής εξέταση των παραπάνω ξεπερνά τον στόχο του παρόντος κειμένου.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική πράξη, σήμερα είναι πλέον σαφές ότι από τον πρώτο καιρό της δράσης του «Φοίνικος» η μουσική είχε θέση στις δραστηριότητές του. Η παλαιότερη αναφορά εντοπίζεται, μάλιστα, ήδη από τον Ιανουάριο του 1844, οπότε η νεοεγκατασταθείσα στοά εόρτασε για πρώτη φορά την εορτή του Αγίου Ιωάννη, προφανώς σε ανοικτό κύκλο, αφού κατεβλήθησαν χρηματικά ποσά για αγορά χαρτιού μουσικής και για αμοιβή μουσικών της μπάντας της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής (5 τάληρα και στην περίπτωση αυτή). Πληρωμές μουσικών της Φιλαρμονικής, σύμφωνα με τα βιβλία του ταμείου της στοάς, εντοπίζονται και τον Μάρτιο του 1846 και του 1847, ενώ αγορά χαρτιού μουσικής σημειώνεται και στα έξοδα του Ιουνίου του 1844. Ενδεχομένως, η χρήση του συνόλου πνευστών γίνεται πιο σαφής στο πλαίσιο του εορτασμού του Αγίου Ιωάννη στις 19 Ιανουαρίου 1852 (7 Ιανουαρίου 1852, σύμφωνα με το ιουλιανό ημερολόγιο), στην έναρξη του οποίου, και εκτός στοάς, μουσικοί της μπάντας της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής παιάνισαν κατά την είσοδο των μελών.[30]

Επίσης, στις 19 Ιανουαρίου του κρίσιμου για τα Επτάνησα έτους 1849 (με την περιοχή να βρίσκεται στο ενδιάμεσο των δύο αιματηρών εξεγέρσεων της Κεφαλονιάς), η στοά, εορτάζοντας και πάλι τον Άγιο Ιωάννη, χρησιμοποίησε μικρό σχήμα πνευστών για την είσοδο των μελών της στον χώρο και κατά τη διάρκεια των προπόσεων του εορταστικού γεύματος. Αξίζει να σημειωθεί, δεδομένης και της συγκυρίας, ότι ναι μεν κατά την είσοδο και σε ορισμένες προπόσεις ακούστηκε το *God save the Queen*, αλλά στην τελευταία πρόποση, η οποία αφορούσε την ιδιαίτερη πατρίδα των μελών, ακούστηκε ο «Inno Nazionale»,[31] ο Εθνικός Ύμνος – κατά πάσα πιθανότητα ο γνωστός μας του Μάντζαρου, ο οποίος ήδη τότε είχε καθιερωθεί στην κοινή συνείδηση των Επτανησίων ως εθνικός. Η συμμετοχή συνόλου πνευστών, προφανώς με μουσικούς της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής, στον ίδιο εορτασμό κατά τα έτη 1848, 1851, 1852 και 1853 είναι σαφής και ρητή στα αντίστοιχα πρακτικά της στοάς. Αυτό που απομένει ακόμη να διαπιστωθεί είναι το εάν η μουσική που ακουγόταν κατά τη διάρκεια των συνεδριάσεων προερχόταν από φωνητικό σύνολο μελών της στοάς ή ακουγόταν εκτός του χώρου της από το σύνολο πνευστών, το οποίο και συντόνιζε κάποιο μέλος της στοάς, όπως ο Σπυρίδων Ξύνδας. Ο τελευταίος, άλλωστε, το 1846 σημειώνεται στον πίνακα μελών της στοάς με την τεκτονική ιδιότητα του «Διδασκάλου της Αρμονίας».

Αξίζει να υπογραμμιστεί το έξοδο για την αγορά χαρτιού μουσικής, μιας και κάτι τέτοιο σημαίνει ότι είτε έπρεπε να διασκευαστεί κάποια υπάρχουσα σύνθεση ειδικά για το διατιθέμενο μουσικό σύνολο, είτε έπρεπε να συντεθεί κάποιο πρωτότυπο μουσικό έργο. Άλλωστε, μέλη της στοάς για να αναλάβουν την υλοποίηση των παραπάνω υπήρχαν ήδη: ο Σπυρίδων Ξύνδας και ο Στυλιανός Δόριας Προσαλένδης (1843). Πάντως, στο αρχειακό υλικό της στοάς δεν απόκειται σήμερα κάποιο μουσικό έργο της εποχής εκείνης. Τον Ιούλιο του 1844 γίνεται αναφορά και για «μεταφορά κιθάρας» στο πλαίσιο

[30] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 19.1.1852.
[31] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 19.1.1849.

του θερινού εορτασμού του Αγίου Ιωάννη, γεγονός που ενδεχομένως να σημαίνει ότι πιθανόν ακούστηκαν είτε δημοφιλείς και στιχουργικά τροποποιημένες φωνητικές συνθέσεις είτε τεκτονικά φωνητικά έργα από τις υπάρχουσες συλλογές με συνοδεία κιθάρας.[32] Για ακόμη μια φορά, αξιότατο μέλος για να αναλάβει κάτι τέτοιο υπήρχε: ο προαναφερθείς Σπυρίδων Ξύνδας.

Επιπλέον, δεν είναι άσκοπο να επισημανθεί ότι τρία μυημένα το 1843 μέλη του «Φοίνικα» ήταν μαθητές του Ξύνδα στην τάξη της μονωδίας της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας τουλάχιστον από το 1840. Ενδεχομένως αυτοί να αποτελούσαν τον πυρήνα της μουσικής που θα ακουγόταν κατά τη διάρκεια των κλειστών συνεδριάσεων της στοάς. Για αρκετά χρόνια μετά το 1853 απουσιάζει από τα πρακτικά ρητή αναφορά στη μετάκληση μουσικών της μπάντας της Φιλαρμονικής. Ωστόσο, το καλοκαίρι του 1867, με την ευκαιρία της διοργάνωσης του εορτασμού της θερινής εορτής του Αγίου Ιωάννη, η συμμετοχή της μπάντας θεωρείται απαραίτητη για την ολοκλήρωση της επισημότητας της διοργάνωσης.[33] Πάντως, σε γενικές γραμμές, τα χρόνια μετά την Ένωση (1864) οι πηγές σιγούν σε σχέση με τη συμμετοχή μη τεκτόνων μουσικών στις δραστηριότητες της στοάς, γεγονός που δεν πρέπει να είναι άσχετο και με τις οικονομικές δυνατότητές της.

Σε σχέση με τη μουσική που ακουγόταν στις κλειστές συνεδριάσεις της στοάς, ενδεικτική είναι η πρόταση που καταγράφεται επίσης το 1867: «ἐπειδὴ ἴδομεν πόσον συμβάλλει κατὰ τὰς εἰσδοχὰς ἡ μουσική, προτείν[εται] ἵνα ἡ στοὰ διαπραγματευθῇ μέσον ἐπιτροπῆς περὶ τῆς ἀγορᾶς φυσαρμονικῆς».[34] Η «φυσαρμονική» ή «φυσαρμόνικα» είναι, βεβαίως, το γνωστό μικρό πληκτροφόρο πολύαυλο όργανο, του οποίου η παροχή αέρα γίνεται με ποδόπληκτρο από τον ερμηνευτή και ήταν αρκετά διαδεδομένο τότε ανάμεσα στους ιδιώτες. Η παραπάνω επισήμανση είναι ενδιαφέρουσα, διότι δεν φαίνεται να προτείνεται η εισαγωγή της μουσικής πράξης αλλά η ενίσχυση, διεύρυνση και διευκόλυνσή της με τη χρήση ενός αρμόζοντος οργάνου. Η ίδια πρόταση καθιστά σαφές ότι τότε υπήρχε τουλάχιστον ένα μέλος, το οποίο θα μπορούσε να αναλάβει τα αντίστοιχα μουσικά καθήκοντα.

Το ζήτημα της αγοράς ενός τέτοιου οργάνου (ενδεχομένως του προαναφερθέντος) επανέρχεται, μάλιστα, τον Ιούνιο του 1869, οπότε και εγκρίθηκε η διεκπεραίωση της αγοράς του.[35] Το συγκεκριμένο όργανο είναι μοντέλο της γνωστής τότε παρισινής εταιρείας Alexandre Père et Fils, πιθανότατα κατασκευασμένο μεταξύ 1855 και 1860, και εκτίθεται σήμερα στο μουσείο της στοάς.

Με τα δεδομένα αυτά δεν φαίνεται να είναι άσχετο και το εξής: κατά την περίοδο 1916-1919, και προφανώς εξαιτίας του μαινόμενου Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της κατάληψης της Κέρκυρας από τις δυνάμεις της Entente, η στοά ασφάλισε το κτήριο και τα υπάρχοντά της. Ανάμεσα στα τελευταία περιέχονταν τετράδια μουσικής και το προαναφερθέν «ἀρμονικὸν ὄργανον». Καίτοι το «ὄργανον» έχει διασωθεί, τα τετράδια μουσικής δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί στο ευρισκόμενο αρχείο της στοάς. Δίχως άλλο, όμως, η παραπάνω πρόβλεψη των ασφαλιστηρίων συμβολαίων καθιστά σαφές ότι η θέση της μουσικής εντός της στοάς εθεωρείτο στις αρχές του 20ού αιώνα το λιγότερο ευκταία, συνεχίζοντας μια πρακτική που μετρούσε ήδη επτά δεκαετίες.

Ιδιαίτερη μνεία επιβάλλεται σε ένα μουσικοθεατρικό έργο σχετιζόμενο άμεσα με τον «Φοίνικα», το οποίο, καίτοι μη τεκτονικό (με την έννοια που περιγράφεται συχνά ως

[32] Ενδιαφέροντα είναι τα σχετικά έργα του Kaspar Fürstenau (1772-1819) για φλάουτο, κιθάρα και ανδρική χορωδία. Γενικά για τις προοριζόμενες για τεκτονική χρήση μουσικές συλλογές και την ποιοτική και ποσοτική ποικιλία τους, βλ. ενδεικτικά: Gefen, *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, ό.π.· Hill & Cotte, «Masonic music», ό.π., σ. 39-40· Andrew Pink, «"When they sing". The performance of songs in English Lodges of the 18th century», στο: Stewart (επιμ.), *Freemasonry in Music and Literature*, ό.π., σ. 1-14.

[33] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 16.6.1867.

[34] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 7.3.1867.

[35] Πρακτικά Σ. Στ. «Ο Φοίνιξ Κερκύρας», Συνεδρίαση 3.6.1869.

τέτοιο και το *Zauberflöte* του Mozart), είναι έργο τεκτόνων. Πρόκειται για την όπερα των Ξύνδα και Ρινόπουλου *Ο υποψήφιος* (Κέρκυρα 1867), την πρώτη πλήρη όπερα στην ελληνική γλώσσα και με χαρακτηριστική χρήση του εξωαστικού επτανησιακού μουσικού στοιχείου. Με την ευκαιρία της άνευ περικοπών αναβίωσης της όπερας το 2017, μια σειρά νέων στοιχείων βγήκε στο φως.[36] Η σύνδεσή της με τον τεκτονικό χώρο της Κέρκυρας, όμως, δεν προβλήθηκε επαρκώς. Πράγματι, ο συνθέτης (Σπυρίδων Ξύνδας) και ο λιμπρετίστας (Ιωάννης Ρινόπουλος, 1853) υπήρξαν μέλη του «Φοίνικος». Οι δυο τους, μάλιστα, μαζί με ένα ακόμη μέλος της στοάς, τον Κωνσταντίνο Τοπάλη (1859), απέδωσαν τους τρεις από τους έξι πρωταγωνιστικούς ρόλους στην πρεμιέρα της όπερας το 1867. Μέλη του «Φοίνικος» υπήρξαν και τρία από τα μέλη της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (Περικλής Πολίτης, 1865· Σπυρίδων Μπαλτάς, 1862· Σωκράτης Κουρής, 1863 – προερχόμενος από την Μεγάλη Ανατολή της Ελλάδος), τα οποία διαχειρίστηκαν για λογαριασμό του μουσικού ιδρύματος την κερκυραϊκή θεατρική περίοδο 1867-1868, στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκε το εν λόγω έργο. Τέλος, ο Νικόλαος Μακρής, ο οποίος το 1857 συνέγραψε το λιμπρέτο της μίας εκ των πρόδρομων σκηνών του *Υποψηφίου*, ήταν υψηλόβαθμο μέλος της κερκυραϊκής Μεγάλης Ανατολής και επίσης εκ των αρχικών ιδρυτών της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Πέρα, όμως, από την ποικίλη εμπλοκή της τεκτονικής κοινότητας του νησιού στη δημιουργία και την παραγωγή του *Υποψηφίου*, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο και το εξής: η όπερα αναφέρεται και επικρίνει άμεσα, καίτοι κωμικά, σειρά επίκαιρων κοινωνικών προβλημάτων που ταλάνιζαν την Κέρκυρα και το ελλαδικό βασίλειο της εποχής, κινούμενη σε δύο άξονες: το αγροτικό ζήτημα και την απουσία έντιμων και ικανών πολιτικών. Δεδομένης, λοιπόν, της παρεμβατικής φύσης του γαλλικού τεκτονισμού, το έργο αυτό δεν αποκλείεται, εν έτει 1867, να αντανακλά αρχές και προβληματισμούς του ευρύτερου τεκτονικού χώρου της περιόδου.

Συμπερασματικά, λοιπόν, γίνεται σαφές ότι η παρουσία μουσικής και μουσικών στις κερκυραϊκές τεκτονικές στοές κατά τον 19ο αιώνα δεν ήταν διόλου ασήμαντη. Από την παρούσα πρόχειρη και ατελή απαρίθμηση είναι φανερό ότι η κερκυραϊκή τεκτονική κοινότητα ακολούθησε και μουσικά πρακτικές που εμφανίζονται και στην ηπειρωτική Ευρώπη, υποβοηθούμενη και από το δυναμικό μουσικό περιβάλλον του νησιού κατά τον 19ο αιώνα. Η διάδραση αυτή, μάλιστα, έδωσε ακόμη και εκτός της στενής τεκτονικής κοινότητας μουσικά δείγματα γραφής, όπως φαίνεται από την περίπτωση της όπερας *Ο υποψήφιος*. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και η πύκνωση της συμμετοχής μουσικών στο πλαίσιο της στοάς «Φοίνιξ», πύκνωση που με μια πρώτη προσέγγιση δεν φαίνεται να είναι άσχετη τόσο με τη σύνδεσή της με τη γαλλική τεκτονική δικαιοδοσία, όσο και με την κοινωνική θέση του συνόλου των μελών της. Η συμμετοχή μουσικών, όμως, εν γένει στην κερκυραϊκή τεκτονική δραστηριότητα φαίνεται ότι αποτελεί έναν ακόμη κρίκο στην κοινωνική διεισδυτικότητα του ελευθεροτεκτονισμού, όπως αυτή καταγράφεται και σε άλλες χώρες. Η σύντομη αυτή παρουσίαση ενδεχομένως να μπόρεσε να δείξει τη σημασία που έχουν για την επιστήμη μας τα «ευαίσθητα», κατά πολλούς, τεκτονικά αρχεία και οι σχετικές υπάρχουσες δημοσιεύσεις. Είναι δε αυτονόητο ότι και το συγκεκριμένο αρχειακό υλικό πρέπει να αποτελέσει μέρος της επιστημονικής έρευνας για την τεκμηριωμένη ιστορική πορεία του τόπου, μιας και παρέχει όλο το απαραίτητο υλικό για να ξεχωρίσει ο μύθος από την πραγματικότητα.

[36] Καρπός των ερευνητικών ενασχολήσεων στο πλαίσιο της αναβίωσης του έργου ήταν ο τόμος *Σπυρίδων Ξύνδας / Ιωάννης Ρινόπουλος*, Ο Υποψήφιος. *Επετειακή έκδοση (1867-2017), ερευνητικά κείμενα – λιμπρέτο – σπαρτίτο*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2017. Το έργο παρουσιάστηκε στην πλήρη μορφή του στις 4 και 5 Νοεμβρίου 2017 στο Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας, σε παραγωγή της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, υπό τη μουσική διεύθυνση του Άλκη Μπαλτά και σε σκηνοθεσία του Πέτρου Γάλλια.

Ο Μάντζαρος ως μουσικοπαιδαγωγός: οι επιρροές που δέχτηκε και η κληρονομιά που άφησε

Δημήτρης Μπρόβας

Το μόνο στοιχείο που γνωρίζουμε με βεβαιότητα για την περίοδο που καλύπτει τα παιδικά και εφηβικά χρόνια του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872) είναι ότι έλαβε ιταλική μουσική παιδεία[1] – μια παιδεία που εκείνη την εποχή είχε πανευρωπαϊκή εμβέλεια. Αυτό, βεβαίως, ήταν και το αναμενόμενο για την εποχή και την περιοχή όπου έζησε, δηλαδή για την Κέρκυρα των πρώτων ετών του 19ου αιώνα, όπως και για την τάξη των αριστοκρατών στην οποίαν ανήκε. Δυστυχώς, γνωρίζουμε ελάχιστες λεπτομέρειες γι' αυτήν την πρώτη, κρίσιμη περίοδο της μαθητείας του, κατά την οποία δεσπόζουν τα ονόματα των τεσσάρων δασκάλων: των Ιταλών Moretti και Barbati, και των ιταλικής καταγωγής κερκυραίων αδελφών Pojago. Κοντά τους ο Μάντζαρος διδάχτηκε πληκτροφόρο, βιολί και τα «θεωρητικά», όπως τα λέμε σήμερα, μαθήματα, που όμως εκείνη την εποχή διδάσκονταν με τρόπο πολύ πιο βιωματικό και μέσω συνεχούς επαφής με τη μουσική πράξη: η αρμονία διδασκόταν παίζοντας πιάνο, ενώ η αντίστιξη τραγουδώντας τις φωνές του αντιστικτικού πλέγματος (περιστασιακά γινόταν και το αντίστροφο).[2]

Τα στοιχεία που έχουμε για το ακριβές περιεχόμενο των μαθημάτων μουσικής που παρακολούθησε ο έφηβος Μάντζαρος είναι ελλιπέστατα: συνεπώς, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε γι' αυτά, βάσει των όσων είναι γενικώς γνωστά για τις σημαντικότερες σχολές διδασκαλίας της Ιταλίας εκείνης της περιόδου. Πάντως, έστω και μέσα από δευτερογενείς πηγές, και σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα, συμπεραίνουμε πως οι σημαντικότερες επιρροές πάνω του ασκήθηκαν από τον αποκαλούμενο «ιππότη» Barbati, ο οποίος του δίδαξε αντίστιξη, ενορχήστρωση και σύνθεση.[3] Για τη ζωή και τη δράση του Barbati, όμως, δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο πέρα από τις λιγοστές πληροφορίες που σχετίζονται με τη μαθητεία του κερκυραίου συνθέτη κοντά του. Τις πληροφορίες αυτές μας τις παρέχουν οι πρώτοι βιογράφοι του Μάντζαρου, οι οποίοι παρουσιάζουν τον Barbati ως έναν δάσκαλο διάσημο στην Ιταλία για τα «ἐπιστημονικὰ περὶ μουσικῆς πονήματά του».[4] Δυστυχώς, μέχρι στιγμής δεν έχει καταστεί δυνατή η ταύτιση του Barbati με κάποιον μουσικοθεωρητικό ή δάσκαλο της εποχής.

[1] Για την πληρέστερη, σύμφωνα με τα μέχρι τώρα γνωστά στοιχεία, παρουσίαση της πρώτης περιόδου μαθητείας του Μάντζαρου και των δασκάλων του στην Κέρκυρα, βλ. Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Fagotto Books (Βιογραφίες Ελλήνων Συνθετών), Αθήνα 2015, σ. 64-87.

[2] Nicholas Baragwanath, *The Italian Traditions and Puccini. Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century Opera*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2011, σ. 5 και 145. Ο ιταλικός όρος *contrappunto*, πάντως, τον 19ο αιώνα απέκτησε και άλλες σημασίες, όπως τη γραπτή εξάσκηση της αρμονίας (σε αντιδιαστολή με την πρακτική, που γινόταν μέσω του *partimento*) ή ακόμα και τη σύνθεση γενικότερα. Βλ. ενδεικτικά Giorgio Sanguinetti, "Un secolo di teoria della musica in Italia. Bibliografia critica (1850-1950)", *Fonti Musicali Italiane* 2, 1997, σ. 155-248: 160 και 166.

[3] Καρδάμης, ό.π., σ. 84.

[4] Καρδάμης, ό.π., σ. 86, όπου παρατίθεται η αναφορά του Αλβάνα, ενός από τους βιογράφους του Μάντζαρου.

Αν ο Barbati είχε καταγωγή από τη Νάπολη (πράγμα που απλώς το υποθέτουμε),[5] τότε δεν αποκλείεται ο Μάντζαρος να γνώρισε ήδη από την εφηβεία του το *partimento*,[6] ένα από τα αποτελεσματικότερα εκπαιδευτικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στην Ιταλία και κυρίως στη Νάπολη – θα επανέλθουμε σε αυτό παρακάτω.

Σε κάθε περίπτωση, οι τίτλοι των διδακτικών έργων που έμελλε να γράψει αργότερα ο ίδιος ο Μάντζαρος, όπως, για παράδειγμα, *Studio pratico di contrappunto* (*Πρακτική μελέτη της αντίστιξης*) ή *Studio pratico dell'armonia* (*Πρακτική μελέτη της αρμονίας*), συμπλέουν με τίτλους που έδιναν ιταλοί δάσκαλοι (είτε σύγχρονοί του είτε λίγο παλαιότεροι) σε ανάλογα εγχειρίδια[7] και μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι ο κερκυραίος συνθέτης εφάρμοζε παρόμοιες παιδαγωγικές μεθόδους.

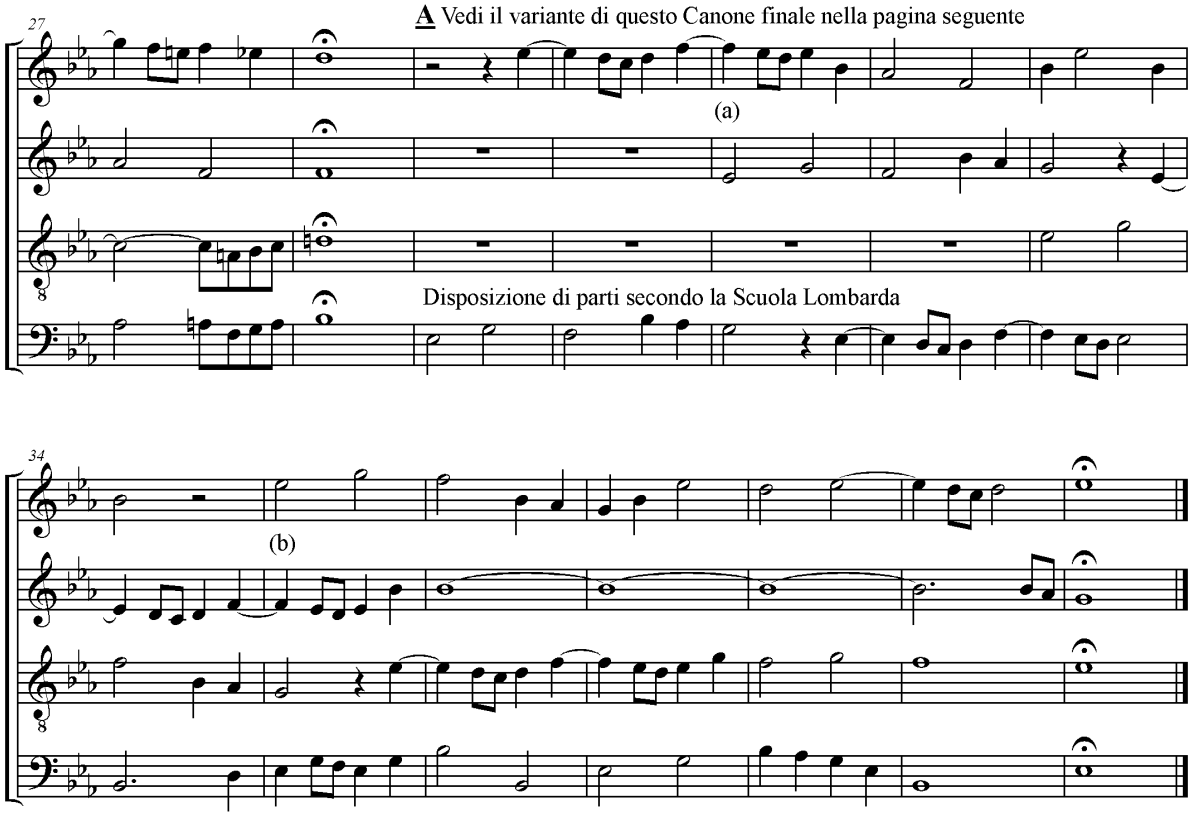
Το 1819, στην ηλικία των 24 ετών, παρ' όλο που έχει ήδη παρουσιαστεί δημόσια ως ολοκληρωμένος συνθέτης μουσικής για φωνή και ορχήστρα, όπως και μιας μονόπρακτης όπερας, ο Μάντζαρος επιθυμεί έντονα να εμβαθύνει αλλά και να διευρύνει τις γνώσεις του, και ξεκινά μια σειρά τεσσάρων ταξιδιών στην Ιταλία, από τα οποία το τελευταίο θα ολοκληρωθεί το 1826. Οι εμπειρίες του εκεί θα πρέπει να θεωρηθούν και οι πλέον καταλυτικές για τη διαμόρφωση της μουσικής του σκέψης και αισθητικής, μέσα από τα ωδεία που θα επισκέφτηκε (σε πόλεις και του Βορρά[8] και του Νότου της ιταλικής χερσονήσου), τις παραστάσεις όπερας και τις συναυλίες που υποθέτουμε πως θα παρακολούθησε, τις βιβλιοθήκες και τα αρχεία που είναι σχεδόν βέβαιο ότι εξερεύνησε, και τις γνωριμίες που έκανε με προσωπικότητες της μουσικής ζωής εκεί.

Περισσότερο απ' όλες τις ιταλικές τεχνοτροπίες, αυτή με την οποία ο ίδιος συνδέθηκε περισσότερο είναι εκείνη της Νάπολης. Ωστόσο, δεν γνωρίζουμε αν ο δεσμός αυτός είχε αναπτυχθεί ήδη από τα χρόνια της μαθητείας του στην Κέρκυρα, μέσω κάποιου δασκάλου του, ή αν δημιουργήθηκε κατά την επίσκεψή του στο Ωδείο της Νάπολης και μέσα από τη γνωριμία του με τον γηραιό διευθυντή του, τον Niccolò Zingarelli (1752-1837). Το βέβαιο είναι πως οι μαρτυρίες εκείνης της περιόδου δείχνουν μεγάλη εξοικείωση του Μάντζαρου με τις αισθητικές αρχές και τις διδακτικές μεθόδους της ναπολιτάνικης σχολής· τόση, ώστε ο Zingarelli έφτασε να τον χαρακτηρίσει ως ικανό να διδάξει όλους τους δασκάλους της Νάπολης,[9] αλλά και να του ζητήσει, μερικά χρόνια αργότερα, να αναλάβει τη διεύθυνση του Ωδείου (την οποία ο Κερκυραίος αρνήθηκε).[10]

Εντούτοις, ο Μάντζαρος δεν γνώριζε μονάχα τις αρχές της ναπολιτάνικης σχολής· άλλωστε, διακρινόταν από εντυπωσιακή ευρυμάθεια (όχι μόνο στον μουσικό τομέα αλλά και γενικότερα) και ήταν εξοικειωμένος και με άλλες σχολές της Ιταλίας, όπως εκείνη του Μιλάνου, αλλά και με διαφορετικές διδακτικές προσεγγίσεις, όπως του Pietro Raimondi (1786-1853) – τον οποίο δεν είχε σε εκτίμηση, όπως θα φανεί παρακάτω.

Ακολουθούν μερικά τεκμήρια από τα χειρόγραφά του, που δείχνουν ακριβώς αυτήν την εξοικείωση.

[5] Καρδάμης, ό.π., σ. 84.
[6] Καρδάμης, ό.π., σ. 117.
[7] Ενδεικτικά: Nicola Sala, *Regole del contrappunto pratico* […] (1794)· Giovanni Pacini, *Corso teorico-pratico di lezioni d'armonia* […] (1844)· Michele Puccini, "Corso pratico di contrappunto […]" (1846)· Pietro Ray, *Studio teorico-pratico di contrappunto* […] (1846)· Lauro Rossi, *Guida ad un corso d'armonia pratica orale* […] (1858).
[8] Καρδάμης, ό.π., σ. 130-131.
[9] Καρδάμης, ό.π., σ. 146.
[10] Καρδάμης, ό.π., σ. 178-179.



(a) Qui la 7 del Soprano trovasi a 3 parti senza la 3a, e con la 6.a Ma questo 1:o Rivolto di 9:a con 6. e 7a non è ammesso dalla Scuola di Napoli.

Παράδειγμα 1: N. C. Manzaro, *Studio pratico di contrappunto* […], σ. 10 (φ. 6r), τα τελευταία 14 μέτρα της σελίδας. Τα παλαιότερα κλειδιά του ντο (για τη σοπράνο, την άλτο και τον τενόρο) έχουν αντικατασταθεί εδώ από τα σύγχρονα κλειδιά, ενώ παραλείπεται και το πρόσθετο πεντάγραμμο του ενάριθμου *basso fondamentale*, δηλαδή του *θεμελιακού μπάσου*, που βρισκόταν κάτω από τη φωνητική γραμμή του μπάσου και χρησίμευε ως βοήθημα για την επισήμανση του θεμελίου φθόγγου της κάθε συγχορδίας σε όλη την έκταση της φούγκας

Το Παράδειγμα 1 αποτελεί καθαρογραφή από ένα χειρόγραφο[11] που περιέχει φωνητικές φούγκες, γραμμένες από τον Μάντζαρο με παιδαγωγικό σκοπό, ως υποδείγματα μελέτης για τους μαθητές του. Εδώ παρατίθεται το τελευταίο τμήμα μιας φούγκας, όπου έχουμε stretto, για το οποίο ο Μάντζαρος δίνει δύο εκδοχές: μία σύμφωνη με τη σχολή της Λομβαρδίας, δηλαδή του Μιλάνου, και μία σύμφωνη με τη σχολή της Νάπολης. Στην πρώτη εκδοχή, τη λομβαρδιανή ("disposizione di parti secondo la scuola Lombarda", «διάταξη των φωνών σύμφωνα με τη σχολή της Λομβαρδίας»), υπάρχουν δύο ενδιαφέρουσες σημειώσεις, όπου ο Μάντζαρος μας πληροφορεί πως ορισμένες συνηχήσεις είναι μεν επιτρεπτές σε αυτό το ύφος, αλλά όχι στο ναπολιτάνικο: συγκεκριμένα, πρόκειται για δύο καθυστερήσεις, που όμως εμφανίζονται υπό πολύ συγκεκριμένες συνθήκες. Μεταφράζω τη σημείωση (a) του παραδείγματος, προσθέτοντας ορισμένες διευκρινιστικές λέξεις εντός αγκυλών:

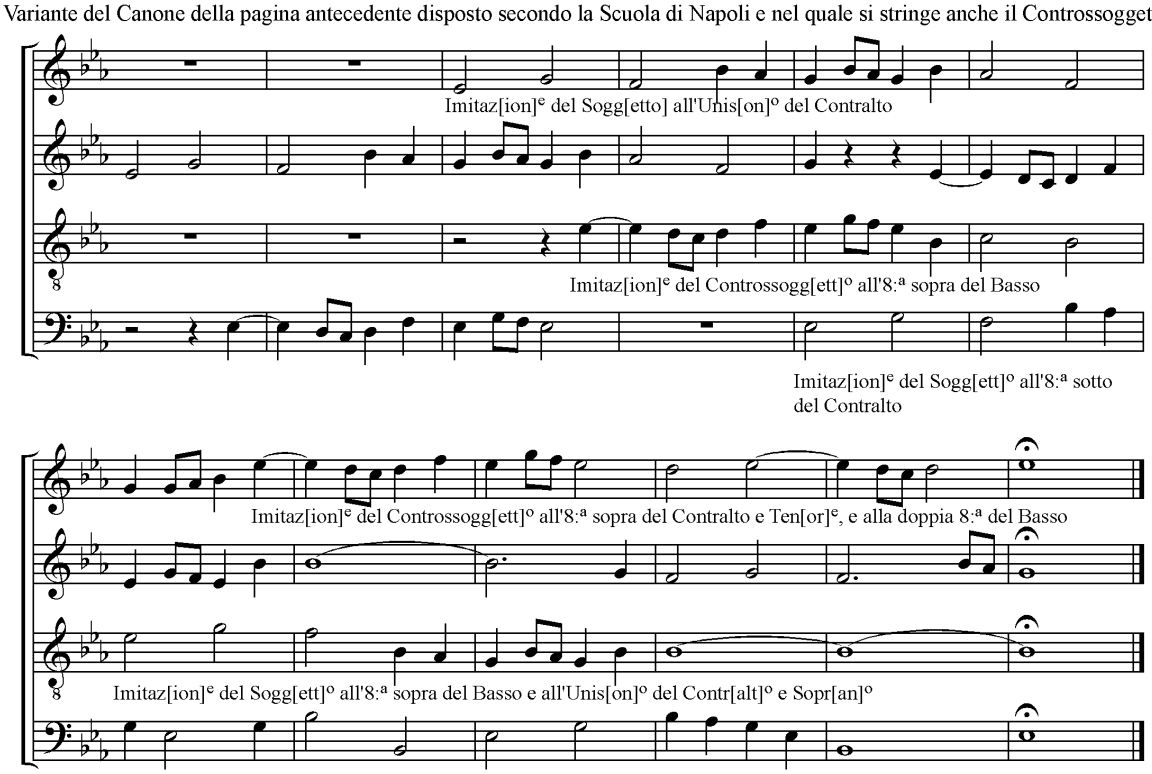
> Εδώ το διάστημα έβδομης της σοπράνο [σε σχέση με τον μπάσο] εμφανίζεται σε τριφωνία χωρίς διάστημα τρίτης [σε σχέση με τον μπάσο, δηλαδή χωρίς σι-ύφεση],

[11] N[iccolò] C[alichiopulo] Manzaro, *Studio pratico di contrappunto sulle fughe reali e tuonali, semplici e doppie, a 2, 3, 4, 5 e 8 voci* (*Πρακτική μελέτη της αντίστιξης πάνω σε φούγκες με πραγματική και με τονική απάντηση, απλές και διπλές, για 2, 3, 4, 5 και 8 φωνές*)· Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη [Ι.Α.Μ.Μπ.], Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/7/28.

> και με ταυτόχρονη έκτη [μι-ύφεση]. Αλλά αυτή η α΄ αναστροφή, με [καθυστέρηση] ένατη[ς] [της σοπράνο ως προς την άλτο] [και] με διαστήματα έκτης και έβδομης [ως προς το μπάσο], δεν είναι επιτρεπτή από τη σχολή της Νάπολης.

Στην καθυστέρηση αυτή έχουμε στιγμιαία συνήχηση τριών φθόγγων οι οποίοι, αν παραταχθούν κλιμακωτά, σχηματίζουν δύο συναπτά διαστήματα δεύτερης (μι-ύφεση – φα, φα – σολ), και ίσως αυτός να είναι ο λόγος για τον οποίον η συγκεκριμένη διάταξη δεν επιτρεπόταν από τη συντηρητικότερη ναπολιτάνικη σχολή.

Στη ναπολιτάνικη εκδοχή του stretto (*canone* είναι ο όρος που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος), τα πράγματα είναι διαφορετικά. Οι συνηχήσεις είναι πιο συντηρητικές και σύμφωνες με ένα αυστηρότερο *stile antico*. Στην εκδοχή αυτή, όπως γράφει ο Μάντζαρος στη σημείωση πάνω από τη γραμμή της σοπράνο, «γίνεται stretto και στο αντίθεμα».



Παράδειγμα 2: N. C. Manzaro, *Studio pratico di contrappunto* [...], σ. 11 (φ. 6ν), τα πρώτα 12 μέτρα της σελίδας

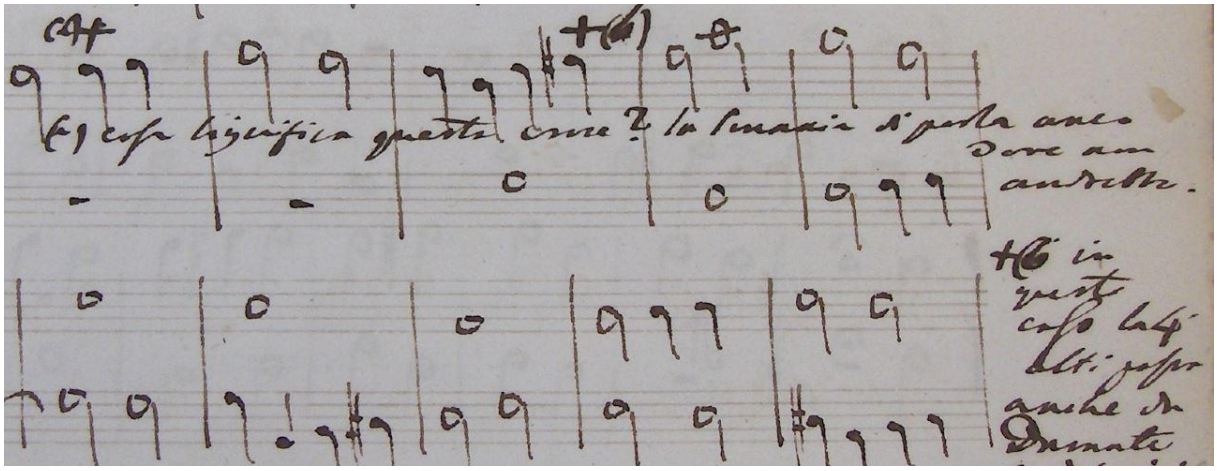
Από το παραπάνω παράδειγμα μπορούμε να συμπεράνουμε α) ότι ο Μάντζαρος ήταν εξοικειωμένος με τις αρχές και άλλων ιταλικών σχολών, πέραν της ναπολιτάνικης, και β) ότι επεδίωκε να αξιοποιήσει αυτήν την ευρυμάθειά του μεταδίδοντάς την και στους μαθητές του, δίνοντάς τους έτσι την ευκαιρία να συγκρίνουν διαφορετικές επεξεργασίες του ίδιου μουσικού θέματος, σύμφωνα με ένα διαφορετικό σύστημα αρχών σε κάθε μία από αυτές.

Οι φωτογραφίες που ακολουθούν έχουν ληφθεί από άλλα περί αντίστιξης χειρόγραφα του κερκυραίου συνθέτη. Το χειρόγραφο[12] από το οποίο προέρχεται η Εικόνα 1 περιέχει δίφωνες φούγκες, γραμμένες μάλλον από κάποιον μαθητή του. Το πιο ενδιαφέρον σ' αυτό το χειρόγραφο είναι ορισμένες παρατηρήσεις και σχόλια του

[12] [N. C. Manzaro], *Libro 5to / Studio di contrappunto* (*5ο Βιβλίο [της] Μελέτη[ς] της αντίστιξης*)· Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/7/29.

Μάντζαρου, ενίοτε διασκεδαστικές, που αναφέρονται στο τι επιτρέπεται και τι όχι, ανάλογα με τις αρχές της κάθε ιταλικής σχολής.[13]

Για παράδειγμα (βλ. Εικόνα 1), σε μια δίφωνη φούγκα, υπάρχει μία τέταρτη αυξημένη που λύνεται σε όγδοη αντί για έκτη: η σοπράνο (με κλειδί του ντο πρώτης γραμμής), στο τρίτο μέτρο της εικόνας, τραγουδά τους φθόγγους σι – σολ – σι – ντο-δίεση, ενώ ταυτόχρονα ο μπάσος έχει κρατημένο ένα σολ, και στο επόμενο μέτρο το ντο-δίεση της σοπράνο οδηγεί βηματικά στο ρε, ενώ ο μπάσος προσεγγίζει ταυτόχρονα κι αυτός ένα ρε αλλά με κατιόν πήδημα τετάρτης. Στην πραγματικότητα, το ντο-δίεση της σοπράνο είναι ένας αλλοιωμένος διαβατικός φθόγγος σε ασθενή χρόνο του μέτρου και δεν δημιουργεί κάποια ισχυρή διαφωνία που θα απαιτούσε αυστηρότερο χειρισμό της πορείας του μπάσου. Ο Μάντζαρος, στη σημείωση (b), γράφει, μεταξύ άλλων, ότι «σε αυτήν την περίπτωση η αυξημένη τέταρτη γίνεται δεκτή ακόμα κι από τον Durante […]» ("in questo caso la 4a alt[erata][14] passa anche da Durante […]"). Μαρτυρείται, έτσι, η εξοικείωση του Μάντζαρου με τις αρχές του Francesco Durante, ενός από τους πρώτους και σημαντικότερους δασκάλους της ναπολιτάνικης σχολής, ο οποίος είχε δράσει στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα (1684-1755).

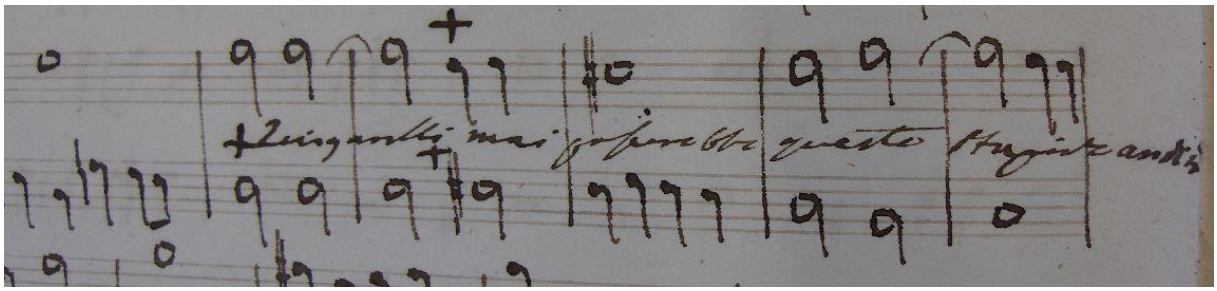


Εικόνα 1: [N. C. Manzaro], ***Libro 5to / Studio di contrappunto*****, φ. 18r**

Σε ένα άλλο σημείο του ίδιου χειρογράφου (Εικόνα 2), όπου η κίνηση της άνω φωνής (της συμπληρωμένης από τον μαθητή) είναι μάλλον αδέξια, ο Μάντζαρος σχολιάζει ότι «ο Zingarelli δεν θα δεχόταν ποτέ αυτές τις βλακώδεις […]» ("Zingarelli mai passerebbe queste stupide […]" – η τελευταία λέξη είναι δυσανάγνωστη).

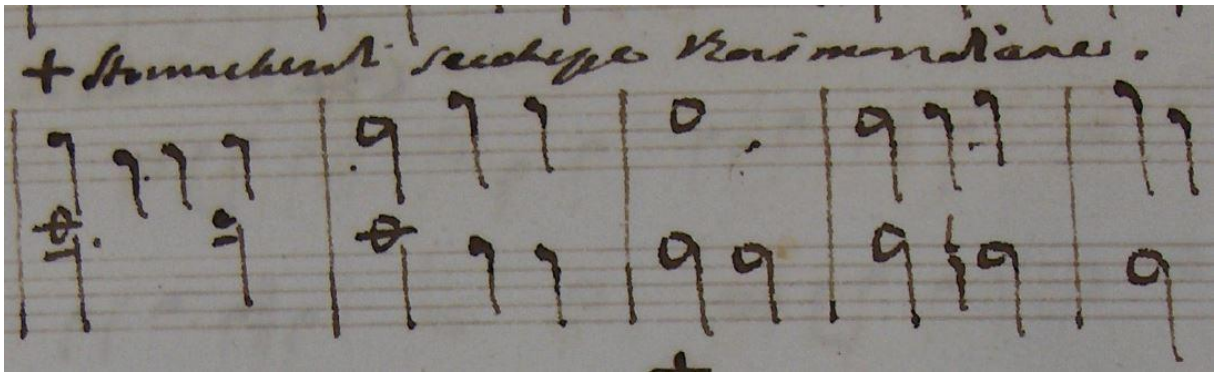
[13] Παρενθετικά, ας επισημανθεί εδώ για άλλη μια φορά ότι ο Μάντζαρος, ως αριστοκράτης της εποχής του, ήταν στην ουσία δίγλωσσος: ελληνόφωνος και ιταλόφωνος, με μεγαλύτερη ευχέρεια στη χρήση της ιταλικής, όπως μας πληροφορεί ο μαθητής του Σπυρίδων Δε Βιάζης ("Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος", *Άπόλλων*, τ. Ε΄, αρ. 61, Ιανουάριος 1890, σ. 942-946, και αρ. 62, Φεβρουάριος 1890, σ. 956-962: 959). Ήταν, συνεπώς, ευέλικτος ως προς τη συνεννόηση με τους μαθητές του, ορισμένοι από τους οποίους ανήκαν στις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις και δεν γνώριζαν παρά ελάχιστα ιταλικά. Εκεί όμως που φαίνεται πως δεν ήταν ευέλικτος ήταν στη χρήση της μουσικής ορολογίας, εφόσον τα γραπτά του μαρτυρούν ότι ο εξελληνισμός της δεν συμπεριλαμβανόταν στις επιδιώξεις του: όλα τα μουσικοθεωρητικά κείμενα του Μάντζαρου είναι γραμμένα στην ιταλική γλώσσα. Συνεπώς, υποθέτω ότι με τους ποπολάρους μαθητές του θα χρησιμοποιούσε μια μείξη γλωσσών, με το βασικότερο λεξιλόγιο στα ελληνικά και με όλους τους μουσικούς όρους στα ιταλικά.

[14] Για τον όρο *alterata*, βλ. στο παρόν άρθρο, υποσημ. 51.



Εικόνα 2: [N. C. Manzaro], ***Libro 5to / Studio di contrappunto*****, φ. 18r**

Ακόμα παρακάτω (Εικόνα 3), υπάρχει ένα άλυτο διάστημα τετάρτης, στο πρώτο μέτρο της εικόνας (ο οπλισμός είναι της Λα-μείζονος και τα κλειδιά σε κάθε πεντάγραμμο είναι, αντίστοιχα, της σοπράνο – κλειδί ντο πρώτης γραμμής – και του μπάσου). Ο Μάντζαρος, είτε θεωρώντας ότι πρόκειται για συνειδητή (αλλά λανθασμένη) επιλογή του μαθητή, είτε καταλαβαίνοντας ότι πρόκειται για αβλεψία, βρήκε την ευκαιρία να κάνει μια καυστική παρατήρηση· το σχόλιο που έχει γράψει είναι: «Αηδιαστικές ραϊμόνδειες ηλιθιότητες» ("Stomachevoli sciocchezze Raimondiane"), με επιφυλάξεις για τη δεύτερη ιταλική λέξη (και την τρίτη ελληνική). Εδώ αναφέρεται στη σχολή του Pietro Raimondi, επιγόνου του Leonardo Leo (1694-1744)· πράγμα που δείχνει ότι ο Μάντζαρος, εκτός από το να δείχνει την προτίμησή του προς τη σχολή του ναπολιτάνου μέντορά του, η οποία, μέσω του Fedele Fenaroli (1730-1818) συνέχιζε την παράδοση του Durante, δεν δίσταζε να εκφράζεται περιφρονητικά ή ακόμα και χλευαστικά για την αντίπαλη σχολή, για την οποία θεωρούσε πως υπερέβαινε τους παραδεδεγμένους κανόνες της αρμονίας και της αντίστιξης.[15]



Εικόνα 3: [N. C. Manzaro], ***Libro 5to / Studio di contrappunto*****, φ. 19v**

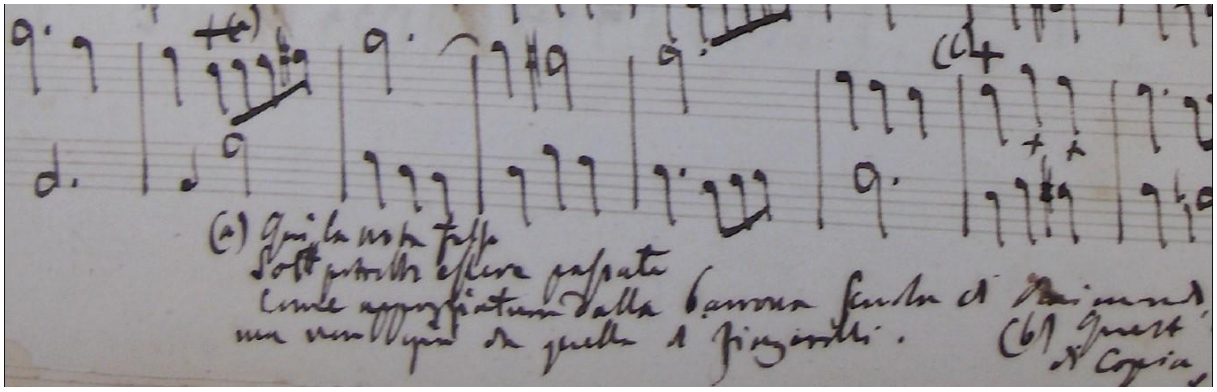
Ένα ακόμα παράδειγμα σχετικό με τον Raimondi (Εικόνα 4): στο ίδιο χειρόγραφο, σε μια δίφωνη φούγκα σε Λα-μείζονα, υπάρχει ένα σημείο όπου, πάνω από ένα κρατημένο λα του μπάσου, η σοπράνο (με κλειδί του ντο πρώτης γραμμής) έχει σολ-δίεση – λα – σι – ντο-δίεση, με το σολ-δίεση να εμφανίζεται χωρίς προετοιμασία μετά από ένα ντο-δίεση (μία τέταρτη πάνω).[16] Σε σημείωσή του, ο Μάντζαρος γράφει:

[15] Η αντιπαράθεση μεταξύ του Raimondi και του Zingarelli συνέχιζε την αντιπαλότητα που υπήρχε έναν αιώνα νωρίτερα ανάμεσα στις σχολές του Leo και του Durante, τις οποίες αντίστοιχα (υποτίθεται ότι) εκπροσωπούσαν. Βλ. Jesse Rosenberg, *The Experimental Music of Pietro Raimondi*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1995, σ. 171-198. Υπάρχει όμως και μια μαρτυρία που δείχνει ότι, τον 19ο αιώνα, το Ωδείο της Νάπολης ενεθάρρυνε την εξοικείωση των μαθητών με τις αρχές και των δύο σχολών – βλέπε στο ίδιο, σ. 192.

[16] Φαίνεται όμως ότι, στην πραγματικότητα, ο μαθητής ήθελε να γράψει λα – σι – ντο-δίεση – ρε-δίεση, το οποίο είναι απόλυτα σωστό σύμφωνα με τους κανόνες της σχολής του Durante, αλλά εκ παραδρομής έγραψε αυτή την ανιούσα βηματική κίνηση ογδόων μία δεύτερη χαμηλότερα. Το σύμβολο της δίεσης

(a) Qui la nota falsa Sol♯ potrebbe essere passata come appoggiatura dalla barrona Scuola di Raimondi, ma non già da quella di Zingarelli.

(α) Εδώ ο διάφωνος φθόγγος σολ-δίεση θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός ως επέρειση από τη «βαρονική» σχολή του Raimondi, όχι όμως και από εκείνη του Zingarelli.



Εικόνα 4: [N. C. Manzaro], ***Libro 5to / Studio di contrappunto*****, φ. 24v**

Η ιταλική λέξη (*barrona*) που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος για να χαρακτηρίσει την αντίπαλη σχολή είναι ένας σχεδόν διαλεκτικός τύπος που υπονοεί ότι ο «βαρόνος» Raimondi επεδίωκε να επιβάλλει τις δικές του απόψεις σχετικά με τους μουσικούς κανόνες.[17] Θα τολμούσα επίσης να υποθέσω, δεδομένης της δυσμένειας με την οποία αντιμετώπιζε ο Μάντζαρος τον Raimondi, ότι η λέξη *barrona* επιλέχθηκε λόγω της ηχητικής της ομοιότητας με τη λέξη *barone*, που σημαίνει «δόλιος», «φαύλος».

Ήδη από τη δεκαετία του 1830, οι μέθοδοι διδασκαλίας του Μάντζαρου στα θεωρητικά της μουσικής είχαν αποκτήσει φήμη ακόμα και στην Ιταλία,[18] αφού υπήρξαν μέχρι και πιέσεις για να εκδώσει εκεί κάποια εκπαιδευτικά πονήματά του, όπως το εγχειρίδιο περί αντίστιξης,[19] ενώ το όνομά του εμφανίζεται ακόμα και σε άρθρο γερμανικής μουσικής εφημερίδας του 1836, πλάι σε ονόματα άλλων σημαινόντων εκπροσώπων της Νάπολης.[20] Στα μέσα της ίδιας δεκαετίας βρίσκουμε τον Μάντζαρο να προσεγγίζει φιλοσοφικά τη μουσική και τη διδασκαλία της, και να χρησιμοποιεί την αντίστιξη, και ειδικότερα τη φούγκα, σαν μέσο για την κατανόηση του Όλου, σαν έκφραση της ενότητας μέσα από την πολλαπλότητα.[21] Η φιλοσοφική αυτή θεώρηση διατρέχει το σύνολο, σχεδόν, του ώριμου μαντζαρικού έργου και συναντάται ακόμα και σε πρακτικής χρησιμότητας πονήματά του, όπως το *Studio pratico dell'armonia*. Άλλωστε, ο τελικός στόχος όλων των βαθμίδων της μουσικής εκπαίδευσης που παρείχε ο Μάντζαρος ήταν η ανάπτυξη της αισθητικής των μαθητών του.[22]

Στην Εικόνα 5, θα δώσω ένα ακόμη παράδειγμα που μαρτυρεί την υιοθέτηση ιταλικών μεθόδων διδασκαλίας από τον Μάντζαρο. Τούτο προέρχεται από το ίδιο χειρόγραφο απ' όπου έχουν ληφθεί και οι προηγούμενες εικόνες, και συγκεκριμένα από

στο τέταρτο όγδοο συνηγορεί υπέρ αυτού, διότι αν επρόκειτο για τον φθόγγο ντο-δίεση (που αποτελεί τμήμα του οπλισμού), η σήμανση θα ήταν περιττή.

[17] Ευχαριστώ θερμά τη μουσικολόγο Rosa Cafiero για το σχόλιο αυτό, όπως και για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε, μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, στην ανάγνωση ορισμένων δυσανάγνωστων λέξεων στα μαντζαρικά χειρόγραφα.

[18] Καρδάμης, ό.π., σ. 176.

[19] Καρδάμης, ό.π., σ. 387, σημ. 3.

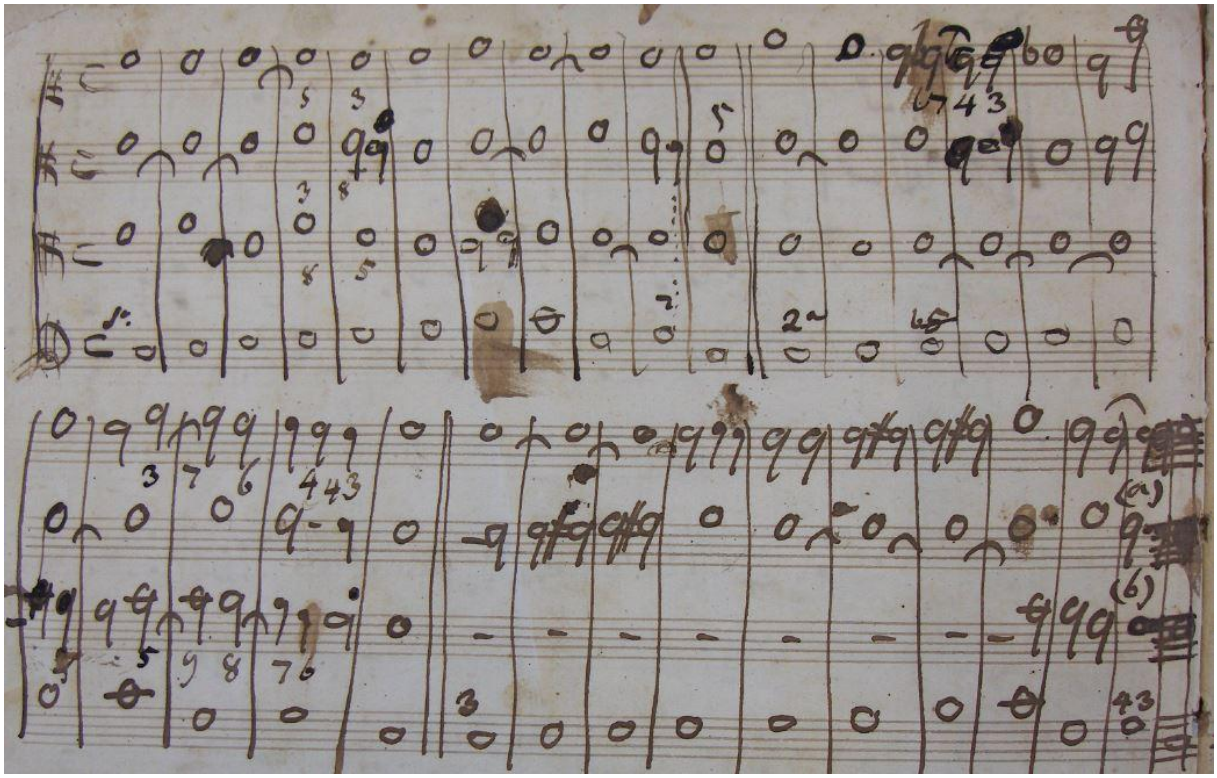
[20] G. W. Fink, "Neue musikalische Untersuchungsreise in Italien", *Allgemeine musikalische Zeitung* 38/21, 25 Μαΐου 1836, σ. 333-337: 333.

[21] Καρδάμης, ό.π., σ. 238-239.

[22] Καρδάμης, ό.π., σ. 289.

τα πρώτα 15 φύλλα του, όπου περιέχονται μεν λύσεις ασκήσεων αλλά γραμμένες με εμφανώς πιο πρόχειρο τρόπο από εκείνες που εμφανίζονται από το φύλλο 16 και εξής. Η δοσμένη φωνή εδώ είναι αυτή του μπάσου· η μελωδία του, όμως, δεν είναι κάποιο *cantus firmus*, όπως συνηθιζόταν στη διάσημη μέθοδο του Fux, αλλά η ανιούσα κλίμακα (με μία τέλεια πτώση για την ολοκλήρωση της άσκησης). Στη σελίδα αυτή υπάρχουν τρεις διαφορετικές λύσεις του ίδιου μπάσου: η πρώτη σχεδόν αποκλειστικά με αξίες ολοκλήρου· η δεύτερη με ολόκληρα, μισά και ορισμένες καθυστερήσεις· και η τρίτη με ανιούσες χρωματικές κινήσεις στην άλτο και τη σοπράνο (με αξιοσημείωτη την απουσία του τενόρου στα πρώτα επτά μέτρα). Παρακάτω στο ίδιο χειρόγραφο βρίσκουμε και ασκήσεις πάνω στην κατιούσα κλίμακα.

Η πρακτική αυτή ήταν κοινή στις σχολές ολόκληρης της Ιταλίας, και μάλιστα ήταν πολύ δημοφιλής.[23] Οι ίδιες αυτές ασκήσεις μπορούσαν πιθανότατα να παίζονται και στο πιάνο, ως ασκήσεις συνοδείας και εναρμόνισης, και η ρίζα τους βρίσκεται στην *regola dell'ottava*.[24]



Εικόνα 5: [N. C. Manzaro], *Libro 5to / Studio di contrappunto*, φ. 1v

Ωστόσο, το κυριότερο εργαλείο των ιταλικών εκπαιδευτικών μεθόδων, που χρησιμοποίησε και ο Μάντζαρος, είναι το *partimento*.[25] Τα *partimenti* ήταν μουσικά

[23] Giorgio Sanguinetti, "Decline and fall of the 'Celeste Impero': The theory of composition in Naples during the ottocento", *Studi Musicali* 34/2, 2005, σ. 451-502: 453.

[24] Η *regola dell'ottava* (ή, στα γαλλικά, *règle de l'octave*) πρωτοεμφανίστηκε στην Ιταλία την εποχή που βασίλευε η πρακτική του *basso continuo* και χρησίμευε ως πρότυπο εναρμόνισης: επρόκειτο, δηλαδή, για τις πιθανότερες, τις πιο συνηθισμένες συγχορδίες με τις οποίες εναρμόνιζε ένας μουσικός του *continuo* τους φθόγγους του μπάσου στη *βηματική* διαδοχή τους, ανιούσα ή κατιούσα. Ταυτόχρονα ήταν και ένα από τα πρώτα εκπαιδευτικά εργαλεία με τα οποία γινόταν η μύηση των μαθητών στην πρακτική μελέτη της αρμονίας. Περισσότερα στο: Thomas Christensen, "The *Règle de l'Octave* in Thorough-Bass Theory and Practice", *Acta Musicologica* 64/2, 1992, σ. 91-117.

[25] Για τη χρήση του *partimento* από τον Μάντζαρο, βλ. Δημήτρης Μπρόβας, *Οι "πραγματοποιήσεις" των* Partimenti *του Fedele Fenaroli από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο: παρουσίαση, συγκριτική*

κομμάτια για πληκτροφόρο, καταγραμμένα με τρόπο ελλειπτικό, σε ένα μόνο πεντάγραμμο, και κατά τον πρώιμο 18ο αιώνα πραγματώνονταν από τον μουσικό αυτοσχεδιαστικά, πάνω στο όργανο. Τα πιο απλά *partimenti* ήταν ομοφωνικά κομμάτια, ενώ τα πιο απαιτητικά μπορούσαν να φτάσουν μέχρι τη φούγκα. Στις αρχές του 19ου αιώνα, όμως, η χρήση του *partimento* είχε περιοριστεί πλέον στο μάθημα της πρακτικής αρμονίας και της αντίστιξης, και μάλιστα η εφαρμογή του στο πιάνο υποχωρούσε όλο και περισσότερο, μέχρι που στα μέσα του αιώνα έφτασε πλέον να ταυτίζεται με την καθαρά γραπτή άσκηση αρμονίας ή αντίστιξης.[26]

Οι ιταλοί δάσκαλοι του 18ου αιώνα κληροδότησαν σ' εκείνους του 19ου πολυάριθμα *partimenti* που θεωρήθηκαν κλασικά – ειδικά εκείνα του Fenaroli – και αποτελούσαν ένα μεγάλο *corpus* διδακτικού υλικού. Τα *partimenti* παρουσίαζαν, για τους δασκάλους της γενιάς του Μάντζαρου, ένα πλεονέκτημα και ένα μειονέκτημα. Το πλεονέκτημα είναι ότι ανάγκαζαν τον μαθητή να ελέγχει παράλληλα όλα τα στοιχεία μιας μουσικής σύνθεσης: αρμονία, αντίστιξη, υφή, μορφή. Το μειονέκτημα είναι ότι το ύφος τους ήταν αρχαϊκό (μπαρόκ ή προκλασικό) και το αρμονικό τους λεξιλόγιο αρκετά περιορισμένο. Αυτός είναι και ο λόγος που ώθησε κάποιους ιταλούς δασκάλους του μέσου και ύστερου 19ου αιώνα να γράψουν δικά τους *partimenti*, που αφενός μεν απαιτούν τη χρήση πιο προχωρημένων και σύνθετων συγχορδιών, αφετέρου δε κινούνται και σε πιο απομακρυσμένες τονικότητες.

Ο Μάντζαρος δεν φαίνεται να αποπειράθηκε να συνθέσει δικά του *partimenti*· εκείνα του Fenaroli τον ικανοποιούσαν απόλυτα ως διδακτικό υλικό. Ο τρόπος μάλιστα με τον οποίο χρησιμοποιεί τα *partimenti* συμπίπτει μ' εκείνον των ιταλών δασκάλων της αμέσως προηγούμενης απ' αυτόν γενιάς, όπως του Emanuele Imbimbo (1756-1839) και του Vincenzo Fiocchi (1767-1845):[27] δηλαδή ως εργαλείο όχι για την εξάσκηση στον αυτοσχεδιασμό, αλλά για να διδαχτούν οι μαθητές του ένα είδος αντίστιξης σε οργανικό ύφος, ώστε να προχωρήσουν ένα βήμα παραπέρα από το αυστηρό φωνητικό και ταυτόχρονα να μάθουν πώς να διατηρούν την ισορροπία της υφής και να έχουν την εποπτεία και τον έλεγχο της μορφής, πράγμα που θα τους έφερνε πιο κοντά στην ελεύθερη σύνθεση.

Αν ο Μάντζαρος δεν είχε διδαχτεί το *partimento* από τον Barbati, δεν αποκλείεται να το πρωτογνώρισε από τον ναπολιτάνο μουσικό Giuseppe Castignace, που είχε εγκατασταθεί στην Κέρκυρα λίγο καιρό προτού ο Μάντζαρος κάνει το πρώτο του ταξίδι στην Ιταλία.[28] Αλλά ακόμα κι αν δεν ισχύει ούτε αυτή η υπόθεση, το βέβαιο είναι ότι τα ταξίδια του στην Ιταλία του έδωσαν την ευκαιρία να γνωρίσει το *partimento* στην κοιτίδα του. Πάντως, φαίνεται πως αυτό είναι το κυριότερο παιδαγωγικό εργαλείο που ο κερκυραίος δάσκαλος όχι μόνο κληρονόμησε αλλά και κληροδότησε. Θα επανέλθουμε και πάλι σ' αυτό παρακάτω.

Το ελλιπές (για τα μέτρα του 19ου αιώνα) αρμονικό λεξιλόγιο του Fenaroli, ο Μάντζαρος το αντιστάθμιζε στο μάθημα της αρμονίας, όπου ένας βασικός στόχος φαίνεται πως ήταν η εξοικείωση των μαθητών με όλες τις τονικότητες, μείζονες και

μελέτη και ανάλυση, διπλωματική εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2003.

[26] Το πληρέστερο βιβλίο που είναι σήμερα διαθέσιμο σχετικά με το *partimento* είναι το: Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012.

[27] Ας αναφερθεί ότι ο Imbimbo είχε επιμεληθεί τη γαλλική έκδοση των *partimenti* του Fenaroli (Carli, Παρίσι 1814), ενώ ο Fiocchi ήταν ο συνεργάτης του Alexandre Étienne Choron (1771-1834) στην έκδοση του *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Παρίσι 1804), στο πρώτο κεφάλαιο του οποίου εμφανίζεται η πρώτη ιστορικά σημαντική συλλογή από *partimenti* διαφόρων ιταλών δασκάλων (Sanguinetti, *The Art of Partimento* […], ό.π., σ. 55).

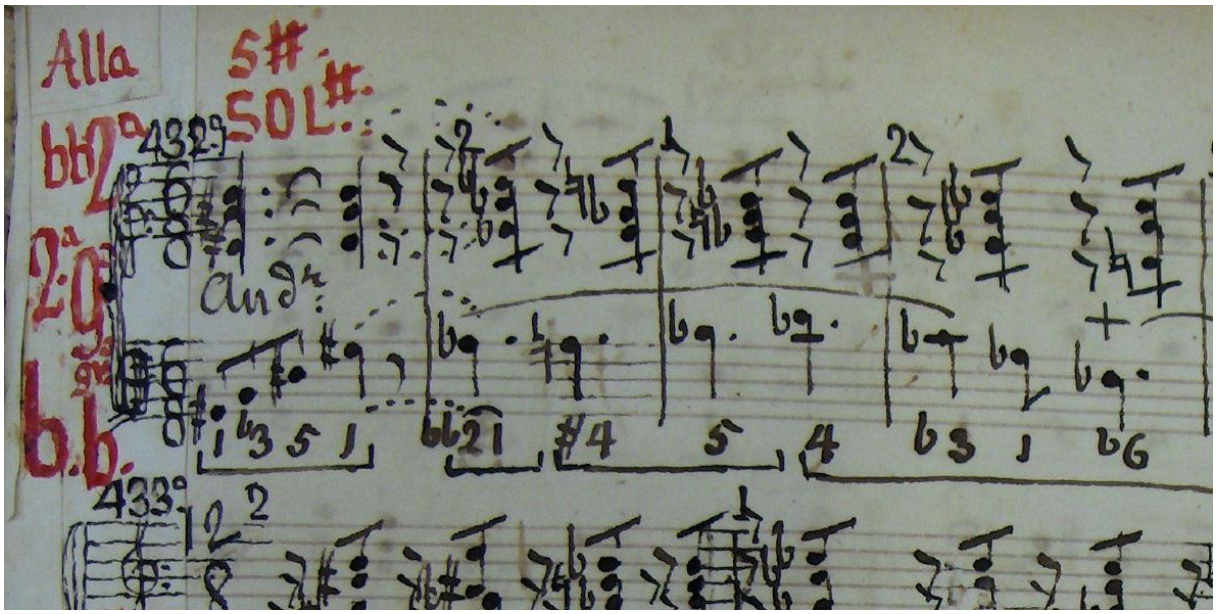
[28] Καρδάμης, ό.π., σ. 118.

ελάσσονες, και η ανάπτυξη της ευχέρειας στο να μεταβαίνουν από οποιαδήποτε τονικότητα σε οποιαδήποτε άλλη. Δύο από τα διδακτικά έργα του Μάντζαρου ασχολούνται ακριβώς με αυτό το ζήτημα: το τετράτομο *Opera sulle cadenze* (*Έργο περί πτώσεων*)[29] και το δίτομο *Studio pratico dell'armonia* (*Πρακτική μελέτη της αρμονίας*)[30] – πολυσέλιδα χειρόγραφα που περιέχουν πάμπολλα παραδείγματα μετατροπιών, καλύπτοντας όλους τους δυνατούς συνδυασμούς τονικοτήτων.

Και με αυτά τα δύο έργα, έχουμε ήδη περάσει στο τι κληροδότησε ο Μάντζαρος.

Στον πρώτο τόμο του *Studio pratico dell'armonia* υπάρχει επίσης ένα πολυσέλιδο κείμενο[31] που συνοδεύεται από αρκετούς πίνακες, όπου περιγράφεται με ικανοποιητική λεπτομέρεια το αρμονικό του σύστημα: κυρίως οι 12 βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων μεταξύ τους (που πιθανόν να είναι μια δική του επινόηση),[32] αλλά και η έννοια της *considerazione*, που μεταφράζεται ως «θεώρηση», δηλαδή η θέση που έχει ένας φθόγγος του μπάσου στην κλίμακα της τονικότητας στην οποία ανήκει την εκάστοτε στιγμή.[33]

Στην Εικόνα 6, το παράδειγμα του Μάντζαρου ξεκινάει στη σολ-δίεση-ελάσσονα: στο ανιόν άρπισμα, με το οποίο ξεκινά ο μπάσος, σημειώνεται κάτω από κάθε φθόγγο «1», «♭3», «5» και «1», αντίστοιχα. Αμέσως μετά, όπου γίνεται εναρμόνια μεταλλαγή, κάτω από το λα-ύφεση γράφει «♭♭2‿1», που σημαίνει ότι αυτό το λα-ύφεση έχει σχέση 2ης ελαττωμένης[34] με τη βάση της αρχικής τονικότητας (σολ-δίεση) και ταυτόχρονα μετατρέπεται σε νέα τονική («1»).



Εικόνα 6: N[iccolò] C[alichiopulo] M[anzaro], *Studio pratico dell'armonia*, τόμος 2, φ. 37v

[29] Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/9/37-40.

[30] Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/5/22 και 505/5/23.

[31] Από τη σ. 115 (φ. 59v) μέχρι το τέλος του χειρογράφου.

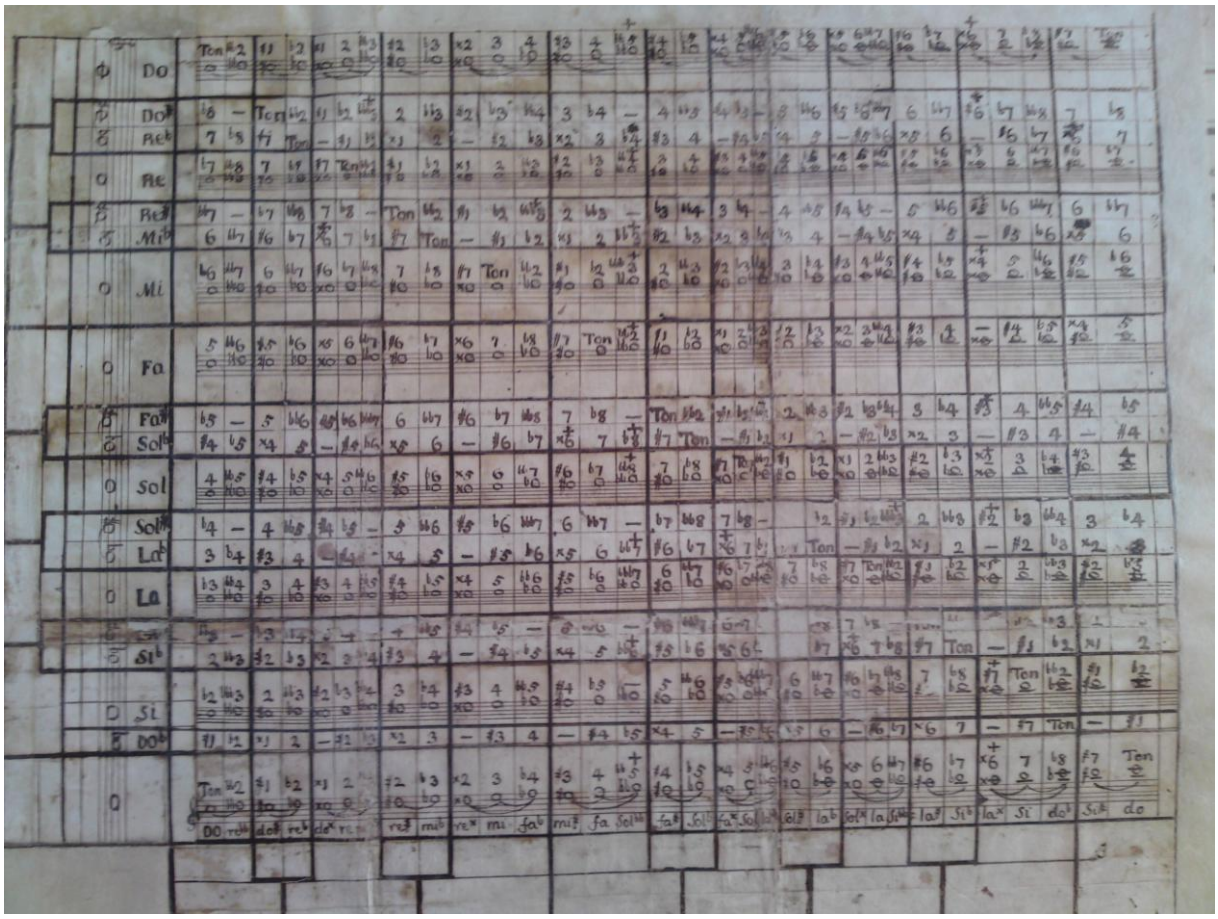
[32] Για μια πρώτη, πολύ σύντομη παρουσίαση, βλ. Δημήτρης Μπρόβας, "Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου: Μια πρώτη προσέγγιση", στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Κώστας Χάρδας (επιμ.), *7ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική, λόγος και τέχνες»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 30 Οκτωβρίου – 1 Νοεμβρίου 2015), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 274-289: 278-280.

[33] Μια πρώτη παρουσίαση της *considerazione* και της χρήσης της στον Μάντζαρο υπάρχει στο: Μπρόβας, "Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας […]", ό.π., σ. 282 και 285-286.

[34] Από τα σύμβολα με τα οποία ο Μάντζαρος δηλώνει τα διαστήματα, το «♭♭2» δηλώνει την ελαττωμένη δεύτερη, ενώ το «♭2» τη μικρή δεύτερη· αντίστοιχα, η ελαττωμένη έβδομη είναι «♭♭7» και η μικρή έβδομη «♭7».

Η *considerazione* ήταν κάτι που οι μαθητές της αρμονίας έπρεπε να κατακτήσουν για να μπορούν όχι μόνο να κάνουν μετατροπίες, αλλά να είναι σε θέση να εξηγήσουν και τον τρόπο με τον οποίο τις κάνουν.

Ένα πολύ πρακτικό βοήθημα για την εύρεση της *considerazione* είναι ένας πίνακας, δικής του επινόησης, όπως ο ίδιος ο Μάντζαρος δηλώνει.[35] Ο πίνακας αυτός επιτρέπει την εύρεση της διαστηματικής σχέσης μεταξύ δύο οποιωνδήποτε φθόγγων (και, συνεπώς, μεταξύ δύο οποιωνδήποτε τονικοτήτων). Βασίζεται σε δύο πληκτρολόγια πιάνου, ένα κάθετο αριστερά και ένα οριζόντιο κάτω, που καλύπτουν μία οκτάβα το καθένα, από ντο έως ντο΄. Οι προεκτάσεις των οριζόντιων και των κάθετων πλήκτρων συμπλέκονται μεταξύ τους, δημιουργώντας έναν πίνακα. Κάθε πλήκτρο δηλώνει δύο ή και τρεις διαφορετικούς (ονομαστικά) φθόγγους: π.χ. το πλήκτρο ρε, εκτός από το αυτονόητο, τον φθόγγο ρε, δηλώνει και το ντο-διπλή-δίεση αλλά και το μι-διπλή-ύφεση. Αναζητώντας τα σημεία όπου κάθε φθόγγος από τους οριζόντιους συναντιέται με κάθε φθόγγο από τους κάθετους, βρίσκουμε τη μεταξύ τους διαστηματική σχέση, αριθμητικά εκπεφρασμένη. Έχει ενδιαφέρον το ότι ο Μάντζαρος επιλέγει να χρησιμοποιήσει το πληκτρολόγιο του πιάνου ως βοήθημα για τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ των φθόγγων / τονικοτήτων· ίσως αυτό να αποτελεί ένδειξη του ότι ήθελε από τους μαθητές του να αντιμετωπίζουν αυτές τις σχέσεις όχι μόνο θεωρητικά αλλά και πρακτικά, βάζοντας τα χέρια τους στο πιάνο και ακούγοντας τις σχέσεις μεταξύ των φθόγγων.



Εικόνα 7: N[iccolò] C[alichiopulo] M[anzaro], *Nuova tavola armonica*
(Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505-41β)

[35] *Nuova tavola armonica per la Modulazione de' Tuoni* (*Νέος αρμονικός πίνακας για τις μετατροπίες μεταξύ τονικοτήτων*), σε δύο ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές· Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505-41, 505-41α και 505-41β.

Πέρα από όσα αναφέρθηκαν, υπάρχει αρκετό ακόμα σωζόμενο γραπτό υλικό που προοριζόταν για όφελος των μαθητών του (δυστυχώς, η πραγματεία του περί αρμονίας αγνοείται), όπως:

- αντιστικτικές επεξεργασίες πάνω σε μπάσα του Zingarelli, για διαφόρους συνδυασμούς φωνών,[36] που πιθανότατα χρησίμευαν ως παραδείγματα για μελέτη και υποδείγματα προς μίμηση·
- επεξεργασίες πάνω σε *partimenti* του Fenaroli, για πιάνο ή για κουαρτέτο εγχόρδων,[37] που θα πρέπει να εκπλήρωναν τον ίδιο στόχο·
- ένας πολυσέλιδος κατάλογος, στο τέλος ενός από τα χειρόγραφα των *partimenti*,[38] όπου επισημαίνονται όλα τα σημεία που παραβιάζουν τους κανόνες της αυστηρής φωνητικής αντίστιξης (καθώς εδώ πρόκειται για οργανική αντίστιξη) και που θα μπορούσαν να προβληματίσουν τους μαθητές του·
- τρεις αναλύσεις φούγκας – δύο σύντομες και χειρόγραφες,[39] και μία πολυσέλιδη και λεπτομερέστατη, που συμπεριλαμβάνεται στο μοναδικό έντυπο σύγγραμμα του Μάντζαρου που μας σώζεται.[40]

Δεν θα ήταν περιττό να αναφερθούν και οι *Dodici Fughe* […] (*Δώδεκα φούγκες*) που ο Μάντζαρος συνέθεσε και εξέδωσε στη Νάπολη το 1826, οι οποίες βασίζονται σε *partimenti* του Zingarelli και αποτελούν μια ιδιαίτερη περίπτωση κληρονομιάς προς την ίδια τη Νάπολη, αφού υπάρχουν και αναφορές περί πολυετούς χρήσης του έργου εκεί για παιδαγωγικούς σκοπούς.[41]

Η ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ) το 1840 επιβράβευσε το μεγαλόπνοο όραμα του Μάντζαρου για μία μουσική ακαδημία στην Κέρκυρα, βασισμένη σε δυτικοευρωπαϊκές σχολές και μάλιστα προσιτή και από τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις.[42] Ο Μάντζαρος, που είχε τη θέση του Ισόβιου Καλλιτεχνικού Διευθυντή, είχε αναλάβει να διδάσκει αυτά που σήμερα είθισται να αποκαλούνται «ανώτερα θεωρητικά», με εξαίρεση τα μαθήματα σύνθεσης που παρέδιδε μόνο στους πιο ταλαντούχους μαθητές και μάλιστα στο σπίτι του. Μάλιστα, μια μεταγενέστερη ιταλική μαρτυρία αναφέρει ότι «το σπίτι του καθ' όλη την ημέρα είναι το ιερό της ιταλικής μουσικής».[43]

Οι διάφορες ιταλικές μέθοδοι (και κυρίως οι ναπολιτάνικες) μπορεί μεν να μεταφυτεύτηκαν στην Κέρκυρα μέσω του Μάντζαρου, αλλά δεν επρόκειτο να συνεχίσουν να χρησιμοποιούνται εκεί για πολύ ακόμα. Μετά τον θάνατό του το 1872, τη θέση του στη ΦΕΚ αναπλήρωσε ο μαθητής του Δομένικος Παδοβάς (ή Παδοβάνης· εξελληνισμός του ιταλικού Domenico Padovan), που ήταν ίσως ο μόνος που κράτησε ζωντανή την εκπαιδευτική κληρονομιά του δασκάλου του. Δυστυχώς, στο αρχείο της ΦΕΚ δεν έχουν βρεθεί αναλυτικά προγράμματα σπουδών που να το τεκμηριώνουν

[36] *Bassi [de]l Sig[no]r M[aestr]o Nicolò Zingarelli disposti a 4, a 5, a 6, a 7, e a 8 voci dal dilettante Nicolò Calichiopulo Manzaro Corcirese* […]· Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/8/30.

[37] Σε τρία χειρόγραφα: α) στα Ι.Α.Μ.Μπ., Αρχείο Ν. Χ. Μάντζαρου, 505/8/31, με επεξεργασίες για πιάνο· β) στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Κέρκυρα), με επεξεργασίες για πιάνο ή κουαρτέτο εγχόρδων· και γ) στη Βρετανική Βιβλιοθήκη (Λονδίνο), R.M.18.a.3, το οποίο αποτελεί καθαρογραφή του προηγούμενου (β). Για παρουσίαση των χειρογράφων, παράθεση αποσπασμάτων τους και σύγκριση μεταξύ τους, βλ. Μπρόβας, *Οι "πραγματοποιήσεις" των* Partimenti *του Fedele Fenaroli από τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο* […], ό.π.

[38] Στα τελευταία 16 φύλλα του δεύτερου (β) από τα χειρόγραφα που αναφέρονται στην αμέσως προηγούμενη υποσημείωση.

[39] Στο πρώτο (α) από τα χειρόγραφα που αναφέρονται στην υποσημείωση 37 παραπάνω.

[40] N. C. Manzaro, *Rapporto* […] *relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry* […], Σχερία [Scheria], Κέρκυρα 1851, σ. 26-54.

[41] Καρδάμης, ό.π., σ. 149.

[42] Καρδάμης, ό.π., σ. 389, σημ. 23.

[43] Καρδάμης, ό.π., σ. 402-403, σημ. 177.

αυτό, καθώς φαίνεται ότι η διδακτέα ύλη, αλλά και οι μέθοδοι διδασκαλίας της, ήταν για τους δασκάλους αυτονόητη.[44] Θεωρείται πιθανό, πάντως, ότι ο Παδοβάς συνέχισε να εφαρμόζει τις μεθόδους που είχε διδαχτεί από τον Μάντζαρο μέχρι τον δικό του θάνατο, το 1892. Από τότε και στο εξής, όμως, η ύλη και οι μέθοδοι αναπροσαρμόστηκαν και εκσυγχρονίστηκαν. Οι κυρίως γερμανικές επιρροές αποδείχτηκαν τόσο σαρωτικές, ώστε στα τέλη του 19ου αιώνα να έχει γενικευτεί πλέον η απομάκρυνση από την πρακτική και η καθιέρωση μιας θεωρητικής γραπτής διδασκαλίας της Αρμονίας και της Αντίστιξης ακόμα και στην Ιταλία. Το Ωδείο της Νάπολης, το τελευταίο προπύργιο της παράδοσης που αντιστεκόταν στις μεταρρυθμίσεις οι οποίες έρχονταν από τον ευρωπαϊκό βορρά, δεν μπόρεσε τελικά να μείνει ανεπηρέαστο από τις εξελίξεις.[45]

Το 1885, δεκατρία χρόνια μετά τον θάνατο του Μάντζαρου, στο επόμενο μουσικοθεωρητικό σύγγραμμα που γράφτηκε από Έλληνα, βρίσκουμε μια σημαντική τομή, μιαν ασυνέχεια. Τότε κυκλοφόρησε η *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία* του Διονύσιου Ροδοθεάτου (1849-1892), η οποία, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, είναι το πρώτο εγχειρίδιο αρμονίας στην ελληνική γλώσσα. Παρ' όλο που ο ιθακήσιος συνθέτης και συγγραφέας της *Πραγματείας* υπήρξε μαθητής του Μάντζαρου, το σύγγραμμά του δεν συνεχίζει το έργο του δασκάλου του, ενώ αντιθέτως μοιράζεται πάρα πολλά κοινά με τα περισσότερα αντίστοιχα συγγράμματα της Δυτικής Ευρώπης που είχαν κυκλοφορήσει μέσα στον 19ο αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι από την *Πραγματεία* του απουσιάζουν παντελώς δύο βασικά στοιχεία της μαντζαρικής αρμονικής σκέψης: οι 12 βαθμοί συγγένειας των τονικοτήτων και η *considerazione*. Το μοναδικό στοιχείο που θα μπορούσε να φανερώσει την επιρροή του Μάντζαρου είναι η αναφορά στα *partimenti*, στα οποία ο Ροδοθεάτος αφιερώνει ένα κεφάλαιο του βιβλίου του και επισημαίνει πόσο ωφέλιμα μπορούν να είναι για τους μαθητές.[46] Αυτή η ιδιαίτερη αναφορά, όμως, ίσως δεν οφείλεται στον Μάντζαρο, αφού μπορεί κάλλιστα να εξηγηθεί και από την προσωπική επαφή του Ροδοθεάτου με την ιταλική μουσική εκπαίδευση, εφόσον είχε και αυτός περάσει μερικά χρόνια στη Νάπολη, σπουδάζοντας στο Ωδείο San Pietro a Majella.

Το Ωδείο Αθηνών, που πρωτολειτούργησε μόλις μερικούς μήνες μετά τον θάνατο του Μάντζαρου (1872) και υπήρξε το δεύτερο μουσικοπαιδαγωγικό ίδρυμα του Ελληνικού Βασιλείου (στο οποίο ανήκαν πλέον και τα Επτάνησα από το 1864, επομένως ως πρώτο τέτοιο ίδρυμα μπορεί να θεωρηθεί η ΦΕΚ), φαίνεται ότι δεν κληρονόμησε κάποια διδακτική μέθοδο του κερκυραίου δασκάλου. Αν εφαρμόστηκε κάποιο ναπολιτάνικο σύστημα στη διδασκαλία των θεωρητικών του Ωδείου (πράγμα που, από τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία, δεν είναι βέβαιο), αυτό θα οφειλόταν πιθανόν στον Enrico Stancampiano, καθηγητή των θεωρητικών κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, που όμως δεν είχε υπάρξει μαθητής του Μάντζαρου αλλά του Saverio Mercadante (1795-1870), ο οποίος με τη σειρά του είχε καθηγητή τον εμβληματικό Fenaroli.[47] Γνωρίζουμε, πάντως, ότι ο Γεώργιος Νάζος, που ανέλαβε τη διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών από το 1891, ενδιαφέρθηκε για τις μαντζαρικές μεθόδους διδασκαλίας και την εφαρμογή τους στο Ωδείο,[48] αλλά τελικά αυτό το σχέδιο δεν ευοδώθηκε.

[44] Ευχαριστώ πολύ τον Κώστα Καρδάμη για την πληροφορία.

[45] Baragwanath, ό.π., σ. 314, σημ. 8, και σ. 318, σημ. 42.

[46] Διονύσιος Ροδοθεάτος, *Περὶ Ἁρμονίας θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ πραγματεία*, «Ο Κοραής», Κέρκυρα 1885, σ. 118-125.

[47] Άρης Γαρουφαλής – Χάρης Ξανθουδάκης, "Ἀρχειακὰ τεκμήρια τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα", *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 9, Μάιος – Αύγουστος 2011, σ. 19-33: σ. 20, υποσημ. 18, και σ. 29-30, υποσημ. 37.

[48] Καρδάμης, ό.π., σ. 301.

Όσον αφορά τυχόν επιρροές του Μάντζαρου προς την αλλοδαπή, υπάρχει η περίπτωση του Ιταλού Cesare Orlandini, ο οποίος είχε παρακολουθήσει μαθήματα με τον κερκυραίο δάσκαλο και, σ' ένα σύγγραμμά του (*Dottrina musicale*, 1844),[49] τον αναφέρει εν παρόδω, εκφραζόμενος γι' αυτόν με τρόπο εγκωμιαστικό και τονίζοντας ιδιαίτερα τη σημασία που έδινε στην *considerazione*.[50] Φαίνεται, όμως, ότι η συγγραφική και διδακτική δραστηριότητα του Orlandini δεν άσκησε καμιάν επιρροή στη μουσική εκπαίδευση της Ιταλίας, εφόσον το όνομά του αποτελεί ένα από τα ελάσσονα και σπανίως εμφανιζόμενα στη βιβλιογραφία, ενώ η *Dottrina musicale* επικρίθηκε έντονα σε βιβλιοκρισία που δημοσιεύτηκε στην *Gazzetta musicale di Milano*.[51] Συνεπώς, ο Orlandini δεν πρέπει να υπήρξε επίγονος του Μάντζαρου, ούτε μεταλαμπαδευτής του συστήματος διδασκαλίας του στην Ιταλία.

Μέχρι τη δεκαετία του 1930 έγιναν διάφορες προσπάθειες ώστε τα έργα του Μάντζαρου α) είτε να εκποιηθούν στο εξωτερικό, με στόχο την οικονομική ενίσχυση των κληρονόμων του αλλά και τη διάδοση των ίδιων των έργων, β) είτε να εκδοθούν όσα από αυτά ήταν χειρόγραφα, γ) είτε να παραχωρηθούν σε εταιρείες ή ιδρύματα με στόχο τη φύλαξη και τη συντήρησή τους.[52] Οι πρώτες προσπάθειες έγιναν από τον γιο του, Δημήτριο, που αποπειράθηκε να πουλήσει τα έργα του πατέρα του στην Ιταλία· και φαίνεται πως, πράγματι, ένα μέρος απ' αυτά πουλήθηκε. Χειρόγραφα του Μάντζαρου κατέληξαν ακόμα και στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού του 1878, όπως το *Opera sulle cadenze*, παρουσιαζόμενο εσφαλμένα ως «σύνθεση του Ιππότη Μάντζαρου», το οποίο όμως δεν πουλήθηκε.[53] Δεν αποκλείεται, όμως, το *Trattato d'armonia* (η *Πραγματεία περί αρμονίας*) να ήταν ένα από τα λίγα θεωρητικά έργα του που κατέληξαν στα χέρια κάποιου ιδιώτη. Μέχρι σήμερα, η τύχη αυτού του έργου αγνοείται και η απώλεια αυτή παραμένει μία από τις πιο επώδυνες για τους ερευνητές της μαντζαρικής μουσικοθεωρητικής σκέψης.

Μέσα στο μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, το έργο του Μάντζαρου, παιδαγωγικό και συνθετικό, θα έμενε παραμελημένο και παρεξηγημένο. Η μουσική εκπαίδευση είχε πλέον τραβήξει άλλους δρόμους και τελικά η *Άρμονία* (1933) του Μανώλη Καλομοίρη (1883-1982)[54] έμελλε να γίνει το δημοφιλέστερο βιβλίο διδασκαλίας της αρμονίας μέχρι τα τέλη του αιώνα, τότε δηλαδή που θα ξεκινούσε η επιστημονική μελέτη και αποκατάσταση του μαντζαρικού έργου, με αφετηρία ένα άρθρο του Γιώργου Λεωτσάκου του 1987, γραμμένο βάσει πρωτογενούς έρευνας.[55]

[49] Cesare Orlandini, *Dottrina musicale* […] *esposta in sei ragionamenti scientifici*, Giuseppe Tiocchi, Bologna 1844.

[50] Περισσότερα στο: Μπρόβας, "Το σύστημα διδασκαλίας της αρμονίας […]", ό.π., σ. 285-286.

[51] Piero Torrigiani, "Esame critico della *Dottrina musicale* del signor Cesare Orlandini / Dissertazione terza", *Gazzetta musicale di Milano* 5/44, 1 Νοεμβρίου 1846, σ. 348-349, και 51, 20 Δεκεμβρίου 1846, σ. 411-412. Μολονότι ο Torrigiani αναφέρει τον Μάντζαρο σε τρία σημεία στην τελευταία σελίδα της βιβλιοκρισίας του (χωρίς όμως να φανερώνει αν τον γνωρίζει ή όχι), η επίκριση στοχεύει αποκλειστικά στον Orlandini. Ωστόσο, έμμεσα, ο Torrigiani, χωρίς βέβαια να το γνωρίζει, μέμφεται και τον Μάντζαρο, σε δύο σημεία που αφορούν τη μουσική ορολογία που χρησιμοποιεί ο Orlandini. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τους όρους *alterato* («αυξημένο», για μουσικά διαστήματα, αν και στην κυριολεξία σημαίνει «αλλοιωμένο») και *rinversamento* («αναστροφή», αλλά με τη λέξη αυτή ο Orlandini δηλώνει αποκλειστικά την *τρίτη* αναστροφή των τετράφωνων συγχορδιών αντί του όρου *terzo rivolto*, «τρίτη αναστροφή», παρ' όλο που η πρώτη και η δεύτερη αναστροφή δηλώνονται ως *primo rivolto* και *secondo rivolto*, αντίστοιχα). Αυτούς ακριβώς τους όρους χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος στα γραπτά του (για την ακρίβεια, τον δεύτερο με τη μορφή *riversamento*), πράγμα που εγείρει ερευνητικά ζητήματα σχετικά με την προέλευση της μαντζαρικής μουσικής ορολογίας, η οποία ίσως να ήταν αδόκιμη στον ιταλικό βορρά.

[52] Καρδάμης, ό.π., σ. 295-302.

[53] Στο εξώφυλλο του τέταρτου τόμου σώζεται η ταμπέλα όπου αναγράφεται η τιμή του, 30.000 φράγκα.

[54] Μανώλης Καλομοίρης, *Άρμονία*, Γαϊτάνος (Τὰ θεωρητικὰ τῆς μουσικῆς: 2), Αθήνα 1933.

[55] Γιώργος Λεωτσάκος, "Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872). Για ένα μικρό του εγκόλπιο…", *Μουσικολογία* 5-6, 1987, σ. 228-271.

Ωστόσο, μέσα σ' αυτό το διάστημα δόθηκε μία τελευταία ευκαιρία για την εφαρμογή των μαντζαρικών διδακτικών μεθόδων και, συγκεκριμένα, του *partimento* – ευκαιρία που κι αυτή, τελικά, πήγε χαμένη: μέσα στη δεκαετία του 1930, ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945) έγραψε δύο άρθρα όπου σχολιάζει και επαινεί το εκπαιδευτικό σύστημα του συμπατριώτη του, του Μάντζαρου, βασισμένος σε μερικά χειρόγραφά του που ανακάλυψε και μελέτησε.[56] Περισσότερο απ' όλα ξεχωρίζει τα *partimenti*. Ο ίδιος ο Λαμπελέτ, άλλωστε, είχε σπουδάσει στη Νάπολη (1895-1901) κι επομένως γνώριζε από πρώτο χέρι τα οφέλη που μπορούσε να αποκομίσει ένας μαθητής εξασκούμενος στην επεξεργασία *partimenti*, μέσα από την οποία ο μαθητής αναγκάζεται να συνεξετάζει στοιχεία που στις νεότερες παιδαγωγικές προσεγγίσεις διδάσκονται ως χωριστά αντικείμενα: την αρμονία, την αντίστιξη, τη μορφή (μορφολογία)[57] και, φυσικά, τον γενικότερο χειρισμό της μουσικής υφής. Δυστυχώς, όμως, φαίνεται πως τα άρθρα του Λαμπελέτ δεν στάθηκαν ικανά να ανακινήσουν το ενδιαφέρον για την αναβίωση των μαντζαρικών μεθόδων στα ελληνικά ωδεία της εποχής του μεσοπολέμου.

Το συμπέρασμα, λοιπόν, είναι ότι η κληρονομιά που άφησε ο Μάντζαρος ως δάσκαλος δεν αξιοποιήθηκε από εκείνους που τον διαδέχτηκαν, με εξαίρεση τον Παδοβά, που υποθέτουμε πως κράτησε ζωντανό το όραμα του φίλου και δασκάλου του μέχρι και τον δικό του θάνατο. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, οι εξελίξεις στη μουσική θεωρία στα τέλη του 19ου αιώνα δεν ευνόησαν τη χρήση των πεπαλαιωμένων, πια, ιταλικών μεθόδων από τα μουσικοπαιδαγωγικά ιδρύματα της χώρας, ενώ η ίδια η Κέρκυρα από το 1864 δεν αποτελούσε πια το διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο ενός κράτους (εκείνο των Ιονίων Νήσων) αλλά είχε υποβαθμιστεί σε μια επαρχιακή πόλη του Ελληνικού Βασιλείου.

Ίσως, τελικά, η πιο έντονα αισθητή, αν όχι η μοναδική ζωντανή κληρονομιά του Μάντζαρου σήμερα να είναι αφενός η ΦΕΚ, που συνεχίζει το έργο της αδιάλειπτα από το 1840, και αφετέρου η έφεση που επιδεικνύει η Κέρκυρα στην εκμάθηση της μουσικής. Το άνοιγμα που έκανε ο Μάντζαρος προς τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις της εποχής του, κάνοντας προσιτή την τέχνη του ακόμα και στους πιο φτωχούς Κερκυραίους, εξακολουθεί να έχει απτά ή, καλύτερα, *ακουστά* αποτελέσματα σε ολόκληρο το νησί.

[56] Γεώργιος Λαμπελέτ, "Μουσικὰ χειρόγραφα τοῦ Μαντζάρου", *Ἰόνιος Ἀνθολογία*, έτος Ζ΄, 1933, σ. 9-11, και "Νικόλαος Μάντζαρος", *Τὸ Νέον Κράτος*, έτος Γ΄, αρ. 21, 1939, σ. 276-282.

[57] Πληροφοριακά, ας αναφερθεί ότι η αυτονόμηση του μαθήματος της μορφολογίας, τουλάχιστον στην Ελλάδα, επισημοποιείται με τον Δημήτρη Μητρόπουλο, που το δίδαξε αρχικά στο Ελληνικό Ωδείο και, από το 1930, στο Ωδείο Αθηνών. Βλ. Άρης Γαρουφαλής και Χάρης Ξανθουδάκης (επιμ.), *Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν: Τὸ Χρονικὸ καὶ τὰ Τεκμήρια*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής (Ελληνική Μουσικολογική Βιβλιοθήκη: Ι.1), Κέρκυρα 2011, σ. 45-46.

Τα μουσικά χειρόγραφα της μπάντας της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών

Νικόλαος Αθ. Μάμαλης

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι να αναδειχθεί το αρχείο της μπάντας της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών (ΜΕΑ) και, μέσω αυτού, να υποστηριχτεί ότι τούτο συγκροτήθηκε κυρίως από κοινά μουσικά τεμάχια με αυτά του ρεπερτορίου της ορχήστρας, πρωτίστως όμως, λόγω της μετάλλαξης της μπάντας σε ιδιωτικού τύπου, από αναγωγές για μπάντα από μουσικοθεατρικές παραστάσεις που παρουσιάζονταν στην Αθήνα την περίοδο της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα.

Οι μουσικές δυναμικές που επανέκαμψαν στην Ελλάδα μετά το τέλος του Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1897 σηματοδότησαν νέους προβληματισμούς σχετικά με τη σύνδεση της ευρωπαϊκής μουσικής με το δημοτικό τραγούδι, το βυζαντινό μέλος και την αρχαία ελληνική μουσική· δρομολογήθηκαν νέες απόψεις σχετικά με τη μουσική ταυτότητα της Ελλάδας, που εκφράστηκαν μέσα από την έκδοση νέων περιοδικών, από τις απόψεις για την ελληνική μουσική του Γεωργίου Λαμπελέτ το 1901, από τον Γεώργιο Παχτίκο και, αργότερα, το 1908, από την ίδρυση της Εθνικής Μουσικής Σχολής από τον Μανώλη Καλομοίρη. Την ίδια περίοδο, ο Διονύσιος Λαυράγκας έθεσε τα θεμέλια για τη συγκρότηση του Β΄ Ελληνικού Μελοδράματος, ενώ στο νεοελληνικό κράτος θεσμοθετήθηκαν νέοι μουσικοπαιδαγωγικοί φορείς, με σπουδαιότερο από αυτούς τη Μουσική Εταιρεία Αθηνών, όπου αναβαθμίστηκε η διδασκαλία και ερμηνεία της ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ το Ωδείο Αθηνών, υπό τον Γεώργιο Νάζο, συνέχισε τον προκαθορισμένο ρόλο του. Η ΜΕΑ αρχικά ακολούθησε τη στρατηγική των δύο συλλόγων από τους οποίους προέκυψε, μετά τη συγχώνευση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών και του Ομίλου Φιλομούσων, και δημιούργησε ορχήστρα, χορωδία και μπάντα· προσέλκυσε πολλούς μαθητές στις σχολές της,[1] στελεχώθηκε από καταξιωμένους μουσικούς, συνεργάστηκε με έλληνες και ξένους ερμηνευτές, διατηρούσε αίθουσα συναυλιών, βιβλιοθήκη, και διαμόρφωσε ένα απαιτητικό ακροατήριο. Παράλληλα, η μπάντα της Εταιρείας επιδίωξε τη μύηση στην ευρωπαϊκή μουσική και την ψυχαγωγία ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων. Το αποτέλεσμα αυτής της δυναμικής ήταν η Ελλάδα να βιώσει μια πρωτόγνωρη μουσική ώθηση.

Ο σύλλογος της ΜΕΑ, από το 1897 μέχρι το 1903, λειτούργησε μεθοδικά και ανέλαβε πρωταγωνιστικό ρόλο στα μουσικά δρώμενα, τόσο ως προς τις επιτυχίες όσο και ως προς τις παθογένειες. Ανάμεσα στις κορυφαίες στιγμές της ΜΕΑ καταγράφονται οι πετυχημένες συναυλίες της ορχήστρας και της χορωδίας που διηύθυνε ο Βιεννέζος Γκέοργκ Κρέμσερ σε συνεργασία με το Ωδείο Αθηνών, το Ελληνικό Μελόδραμα και πολλούς καταξιωμένους ερμηνευτές, όπως τον Ιωάννη Αποστόλου (1860-1905)[2] και

[1] Τον Μάιο του 1901 προετοιμάζονταν για τις εξετάσεις εισαγωγής στις σχολές της ΜΕΑ περί τους 200 μαθητές, διαιρεμένοι κατά συνοικίες, όπως της Νεάπολης, της Βάθειας [Βάθης], του Κολωνακίου και της Πλάκας. Βλ. εφημ. *Σκριπ*, 5 Μαΐου 1901, σ. 1.

[2] «Την ωραιοτέραν συνάθροισιν εις κάλλος, εις χρώματα, εις αρμονίαν, εις απόλαυσιν παρουσίασε χθες το βράδυ η μεγάλη αίθουσα του Παρνασσού. Η εσπερίς ήτο ποικιλωτάτη. Ετραγούδησεν ο κ. Αποστόλου· απήγγειλαν οι δεσποινίδες Θεώνη Δρακοπούλου, Δ. Αποστόλου και Μ. Δημοπούλου· έπαιξεν η ορχήστρα της Μουσικής Εταιρίας» («Η Εσπερίς του Παρνασσού», εφημ. *Το Άστυ*, 3 Απριλίου 1900, σ. 3).

τον βαθύφωνο Κώστα Νικολάου· από το 1901 εισήγαγε τον θεσμό των απογευματινών λαϊκών συναυλιών· παράλληλα, ένα μεσαίου όγκου σύνολο 18 περίπου μουσικών στελέχωσε την ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου, ενώ πολλές φορές και για ειδικές θεατρικές παραστάσεις το δυναμικό της ορχήστρας ανερχόταν σε 40 μουσικούς. Ωστόσο, το σωματείο αναπαρήγαγε τις αντινομίες των μουσικών συλλόγων του παρελθόντος σε μια εσωτερική διαλεκτική: εκδήλωνε ανοίγματα συνεργασίας με καταξιωμένους έλληνες και ξένους καλλιτέχνες, αλλά και οπισθοδρόμηση ως προς τη θεσμική οργάνωση και τις παρεμβάσεις κυβερνητικών και δημοτικών φορέων, με την απόρριψη της τετράφωνης βυζαντινής μουσικής του Σακελλαρίδη, τη συγχώνευση της Εταιρείας με την Επιτροπή Εορτών (1900) και την αποκάλυψη οικονομικών σκανδάλων το 1902. Παράλληλα, στην Εταιρεία, ενώ εκδηλωνόταν συμπόρευση με το περιβάλλον των Ανακτόρων και ένα φιλόμουσο κοινό, βαθμιαία ενισχύθηκαν τάσεις λαϊκισμού, με το άνοιγμα σε πλατιές μάζες, την οργάνωση αποκριάτικων εορτών και χορευτικών εσπερίδων, τη μετατροπή της αίθουσας συναυλιών σε εντευκτήριο και, αργότερα, το 1904, σε χαρτοπαικτική λέσχη. Μία ακόμη αντίφαση που εκδηλώθηκε στο μουσικό σωματείο είναι το γεγονός ότι, παρ' ότι αρχικά χαρακτηριζόταν από τάσεις μουσικής μεταρρύθμισης και υψηλό επαγγελματισμό, βαθμιαία διαπιστώνεται η προσήλωσή του σε ένα συντηρητικό μουσικό πλαίσιο και ιδιαίτερα στο βιεννέζικο του προηγούμενου αιώνα, χωρίς να προσαρμόζεται σε νεότερα επιτεύγματα της μουσικής γλώσσας των αρχών του 20ού αιώνα. Το 1903, λόγω της ασθένειας και της αποχώρησης του φιλεργατικού αρχιμουσικού Γκ. Κρέμσερ, η ορχήστρα της ΜΕΑ διέκοψε τις συναυλίες της· για μικρό χρονικό διάστημα τη διεύθυνσή της ανέλαβε ο Κάρολος Μπέμερ,[3] με ανάμεικτο πρόγραμμα συμφωνικών και σολιστικών έργων, και σε συνεργασία με καθηγητές του Ωδείου Αθηνών,[4] ενώ τη διεύθυνση της χορωδίας ανέλαβαν ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης και ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης.

Μετά το 1903 τα ίχνη της Μουσικής Εταιρείας χάνονται. Πολλοί καθηγητές απομακρύνθηκαν: ο Λ. Καμηλιέρης προσελήφθη στο Πανεπιστήμιο τον Νοέμβριο του 1904, όπου δίδασκε χορωδία, ενώ ο Κ. Μπέμερ[5] και ο Ιωάννης Κανακάκης[6] συνεργάστηκαν με το Ωδείο της Λίνας φον Λότνερ. Οι νεωτερισμοί που επιχειρήθηκαν με τη μετατροπή της αίθουσας σε εντευκτήριο δεν τελεσφόρησαν[7] και ο σύλλογος παρήκμασε. Νέοι σύλλογοι αναδείχθηκαν στην πρωτεύουσα κατά τη δεκαετία του 1900, όπως ο Σύλλογος «Απόλλων» και η Φιλαρμονική Ένωση Αθηνών, χωρίς ωστόσο να διαθέτουν την απήχηση και το κύρος της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών.

Σύντομο ιστορικό της μπάντας της ΜΕΑ

Αν οφείλουμε να τονίσουμε κάποιες ιδιαιτερότητες της μπάντας της ΜΕΑ είναι πρωτίστως το ότι αυτή παρέμεινε ενεργή από το 1898 μέχρι το 1910, μολονότι τα τελευταία χρόνια δεν διατήρησε την αρχική της επωνυμία. Αναμφισβήτητα, η μπάντα αποτέλεσε συνέχεια της μπάντας της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών (ΦΕΑ), ωστόσο, όπως θα φανεί παρακάτω, ακολούθησε διαφορετική πορεία· τη διεύθυνσή της ανέλαβε

[3] Ο Κάρολος Μπέμερ (ή Βέμερ) διετέλεσε διακεκριμένος καθηγητής βιολοντσέλου του Ωδείου του Βερολίνου και συνεργαζόταν με τη Μουσική Σχολή της Λίνας φον Λότνερ (η φον Λότνερ είχε αποφοιτήσει από το Ωδείο Αθηνών, στο οποίο, πριν ανοίξει δική της μουσική σχολή, είχε προσληφθεί ως καθηγήτρια πιάνου το 1898). Βλ. εφημ. *Αθήναι*, 26 Φεβρουαρίου 1902, σ. 2.

[4] Βλ. εφημ. *Αθήναι*, 20 Οκτωβρίου 1903, σ. 2.

[5] Βλ. εφημ. *Εστία*, 12 Ιανουαρίου 1905, σ. 3.

[6] Ο Κανακάκης φαίνεται ότι είχε αναλάβει διευθυντής χορωδίας στο Ωδείο της Λίνας φον Λότνερ. Βλ. εφημ. *Καιροί*, 4 Ιουλίου 1908, σ. 3.

[7] «Η Μουσική Εταιρία εισήγαγε την καινοτομίαν των συναυλιών με κυλικείον. Μουσική Φάιβ ο κλοκ», εφημ. *Το Άστυ*, 26 Οκτωβρίου 1901, σ. 2.

ο Ιταλός Βιτσέντζο ντε Μέι (Vicenzo de Mei[s]), ο οποίος είχε διατελέσει καθηγητής βιολιού στη Φιλαρμονική Εταιρεία της Κέρκυρας, ενώ από το 1896 έως το 1898 διορίστηκε καθηγητής βιολιού στο Ωδείο Αθηνών, με πολλές συναυλίες στο ενεργητικό του στο είδος της μουσικής δωματίου.[8]

Σύμφωνα με τις υπογραφές του ντε Μέι που εντοπίζονται στα εσώφυλλα των μουσικών τευχών, η ενασχόλησή του με τη μπάντα της ΜΕΑ διήρκεσε από το 1898 μέχρι το καλοκαίρι του 1910, γεγονός που πιστοποιεί την επιβίωση της μπάντας πέρα από την περίοδο δράσης του αθηναϊκού συλλόγου. Κατά τη διάρκεια της ενεργού δραστηριότητάς της, η μπάντα πρωταγωνίστησε σε πολλές εκδηλώσεις: το καλοκαίρι του 1900, σε διαγωνισμό για μπάντες που διεξήχθη στο Φάληρο,[9] διοργάνωνε σε συνεργασία με την Επιτροπή Εορτών τις αποκριάτικες εκδηλώσεις, με τους μουσικούς να παρελαύνουν μεταμφιεσμένοι·[10] πρωταγωνιστούσε σε δημόσιες τελετές άφιξης ξένων σωματείων, όπως εκείνες του 1901 για την υποδοχή των ρουμάνων φοιτητών, σε αθλητικές και σε φιλανθρωπικές εκδηλώσεις, όπως η μεγάλη γιορτή για τη χρηματοδότηση του Εθνικού Στόλου το 1904, καθώς και σε άλλες κοινωνικού χαρακτήρα εκδηλώσεις, όπως τελετές εγκαινίων,[11] συνεδρίων[12] αλλά και πένθους, όπως στην κηδεία του δολοφονηθέντος Δηλιγιάννη τον Ιούνιο του 1905· κάθε χρόνο αναλάμβανε επίσης τις χριστουγεννιάτικες εκδηλώσεις στην αίθουσα της Μουσικής Εταιρείας. Ωστόσο, η κύρια ενασχόληση της μπάντας της Μουσικής Εταιρείας εστιάζεται στις θερινές συναυλίες της στο Φάληρο, γεγονός που, όπως επιβεβαιώνεται παρακάτω, επηρέασε καθοριστικά τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου και τη βιωσιμότητά της. Ήδη από τον πρώτο χρόνο της δημιουργίας της, το καλοκαίρι του 1898, η μπάντα παιάνιζε στο Νέο Φάληρο κάθε Πέμπτη και Κυριακή.[13] Από το καλοκαίρι του 1899 η μπάντα της ΜΕΑ αναλάμβανε να παρουσιάζει το πρόγραμμά της στο κιόσκι του Νέου Φαλήρου κάθε βράδυ, εκτός Δευτέρας, σε συνεργασία με τα δρομολόγια του τροχιόδρομου,[14] γεγονός που πιστοποιεί τη μετάλλαξή της από σωματείο παιδαγωγικού χαρακτήρα σε ψυχαγωγικού τύπου μπάντα. Έκτοτε και μέχρι το 1910, η μπάντα παρουσίαζε ανελλιπώς το πρόγραμμά της καθημερινά, πλην Δευτέρας, ενώ σπάνια προγραμμάτιζε συναυλίες τις Δευτέρες στο Σύνταγμα και το Ζάππειο.[15] Από το 1906 μέχρι το 1910, η μπάντα της ΜΕΑ μετονομάστηκε σε «Μπάντα του Νέου Φαλήρου».[16] Το 1910, σύμφωνα με δημοσιεύματα, ο ιταλός αρχιμουσικός ντε Μέι εγκατέλειψε τη μπάντα και προσελήφθη στη Φιλαρμονική Κεφαλληνίας·[17] με την αποχώρησή του, το αρχείο της μπάντας έπαψε να αξιοποιείται από άλλους μουσικούς και κατέληξε στα υπόγεια του Βασιλικού Θεάτρου· έκτοτε αγνοήθηκε η ύπαρξή του.

[8] «Συναυλία», εφημ. *Ακρόπολις*, 8/20 Μαρτίου 1898, σ. 3.

[9] Εφημ. *Το Άστυ*, 3 Σεπτεμβρίου 1900. Ο Κρίστιαν Βέλκερ (Christian Welcker, 1843-1908) υπήρξε βαυαρός στρατιωτικός μουσικός και διευθυντής της Μπάντας της Φρουράς των Αθηνών. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Βέλκερ Κρίστιαν», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 1, σ. 352.

[10] «Αι παρελάσεις των μεταμφιεσμένων», εφημ. *Το Άστυ*, 7 Φεβρουαρίου 1901, σ. 2.

[11] Η μπάντα παρέστη στα εγκαίνια ζυθοπωλείου. Βλ. «Τα χθεσινά εγκαίνια», εφημ. *Αθήναι*, 7 Νοεμβρίου 1904, σ. 3.

[12] Η μπάντα παιάνιζε κατά την έναρξη του Ιατρικού Συνεδρίου που διοργανώθηκε στο Ζάππειο Μέγαρο. Βλ. εφημ. *Σκριπ*, 7 Μαΐου 1901, σ. 2.

[13] Εφημ. *Ακρόπολις*, 12 Απριλίου 1898, σ. 4.

[14] Χ.σ., «Πεταχτό ρεπορτάζ», εφημ. *Ακρόπολις*, 6 Μαΐου 1899, σ. 3.

[15] Εφημ. *Εστία*, 13 Αυγούστου 1901, σ. 3.

[16] Σε μερικά δημοσιεύματα, η μπάντα αναφέρεται ως «Φιλαρμονική Αθηνών».

[17] Εφημ. *Ζιζάνιον*, 23 Οκτωβρίου 1910, σ. 4.

Ταξινόμηση του αρχείου της ΜΕΑ

Η Μουσική Εταιρεία φαίνεται ότι είχε συγκροτήσει πλούσια βιβλιοθήκη από παρτιτούρες, γεγονός που επισημαινόταν συχνά από τον τύπο: «Διότι τι άλλο από περιουσίαν είναι τα όργανα και η πρωτοφανής μουσική της βιβλιοθήκη; Τέσσερα ολόκληρα ντουλάπια καταλαμβάνει η βιβλιοθήκη της Εταιρίας αγγλικότατα τοποθετημένη από τον έφορό της Ιωάννη Κανακάκη».[18] Τα εντοπισμένα τεύχη της μπάντας της ΜΕΑ αποτελούν αναμφισβήτητα τμήμα του ιστορικού αρχείου του συλλόγου που, σύμφωνα με παλιότερες αλλά και με πρόσφατες μελέτες,[19] εκτιμάται ότι διασώζεται στο Ωδείο Αθηνών.

Τα μουσικά τεύχη στοιχειοθετούν ένα από τα πιο ολοκληρωμένα σωζόμενα αρχεία μπάντας των πρώτων αυτών περιόδων μουσικής δραστηριότητας της Αθήνας. Οι κυριότεροι λόγοι είναι οι εξής: κατά πρώτον, το αρχείο αυτό διατηρήθηκε χωρίς πολλές χρονικές και χρηστικές φθορές στα υπόγεια του πρώην Βασιλικού και σήμερα Εθνικού Θεάτρου· κατά δεύτερον, σύμφωνα με τις φερόμενες υπογραφές, καταρτίστηκε επί σειρά ετών, δηλαδή από το 1898 μέχρι το 1910. Αν λάβουμε δε υπόψη ότι μαζί με το αρχείο της μπάντας της ΜΕΑ διασώθηκε και μέρος του αρχείου της μπάντας της ΦΕΑ, τότε είναι πρόδηλο ότι τα μουσικά τεύχη συνιστούν ένα εκτενές αρχείο που εκτείνεται από το 1889 έως το 1910.

Πιο συγκεκριμένα, το αρχείο περιλαμβάνει τεύχη από πάρτες οργάνων και παρτιτούρες για διευθυντή μπάντας σε φύλλα 16 πενταγράμμων, διαστάσεων ύψους 25,5 και πλάτους 32,5 εκατοστών. Εντοπίστηκαν συνολικά οχτώ αριθμημένα τεύχη που προορίζονται για αρχιμουσικό. Η απουσία τριών τευχών συνεκτιμάται από την αρίθμηση που φέρει έκαστο τεύχος και συναρτάται από τη χρονολογία που αυτά υπογράφηκαν.

Τα χειρόγραφα μπορούν εύκολα να ταξιθετηθούν σε τρεις κατηγορίες: στην πρώτη υπάγονται εκείνα της μπάντας της ΦΕΑ που δικαιωματικά σφετερίστηκε η Εταιρεία, καθ' ότι, όπως θα διαπιστωθεί, πολλοί μουσικοί της εντάχθηκαν στο νεοσύστατο μουσικό σώμα· τούτα φέρουν σφραγίδες και των δύο σωματείων. Ο εντοπισμός των μουσικών τευχών της ΦΕΑ σε κοινή συλλογή με εκείνα της μπάντας της ΜΕΑ επιβεβαιώνει την ιστορική και μουσική συνέχεια των δύο σωματείων. Εξαιτίας της διαφύλαξης των χειρογράφων της ΜΕΑ μαζί με αυτά, διασώθηκε και μέρος του αρχείου της μπάντας της ΦΕΑ, όπως προαναφέρθηκε σε παλιότερη ανακοίνωσή μας. Από τις υπογραφές των μουσικών στις πάρτες των πνευστών στα τεύχη της ΦΕΑ επιβεβαιώνεται ότι η νεότερη μπάντα της ΜΕΑ αξιοποίησε το αρχείο της ΦΕΑ.

Ένα δεύτερο, μικρό σύνολο μουσικών τευχών του αρχείου της μπάντας που εντοπίστηκε είναι σε έντυπη μορφή, αλιευμένο από γαλλικούς και γερμανικούς εκδοτικούς οίκους. Οι έντυπες εκδόσεις τροφοδοτούσαν το ρεπερτόριο της μπάντας. Εξάλλου, η προκήρυξη διαγωνισμού του 1900 για μπάντες έγινε πάνω σε αναγωγές για μπάντα που είχαν εκδοθεί από επώνυμο γαλλικό εκδοτικό οίκο.

Σε μία τρίτη κατηγορία μουσικών τευχών υπάγονται τα χειρόγραφα που συστήθηκαν από το 1898 μέχρι το 1910. Τα μουσικά αυτά τεύχη πιθανόν να κατανέμονται σε δύο υποκατηγορίες: σε όσα φέρουν αρίθμηση, σφραγίδα της ΜΕΑ και υπογραφή του έφορου της Εταιρείας Ιωάννη Κανακάκη από το 1899 μέχρι το 1901, και σε εκείνα που παρέμειναν αχρονολόγητα, καθώς προετοιμάστηκαν μετά το 1902, σε μία περίοδο που το σωματείο άρχισε να υπολειτουργεί, μολονότι οι τελευταίες αναφορές σε αυτό ανιχνεύονται το 1907. Όλα τα προαναφερθέντα χειρόγραφα και έντυπα μουσικά τεύχη φέρουν υπογραφές από τους ίδιους μουσικούς και αρχιμουσικούς της μπάντας, με χρονολογίες που κυμαίνονται από το 1898 έως το 1910.

[18] Εφημ. *Εστία*, 4 Νοεμβρίου 1901, σ. 3.

[19] Βλ. Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, «Μουσική Εταιρεία Αθηνών», *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σ. 335.

Το σωζόμενο αρχείο της μπάντας αποτελείται από 12 τεύχη, σύμφωνα με τις φερόμενες ετικέτες. Τα οχτώ από τα δώδεκα τεύχη, όπως αναφέρθηκε, είναι παρτιτούρες, ενώ τα 4 πάρτες οργάνων. Μερικά από τα μουσικά τεύχη φέρουν τίτλους («ποτ πουρί δημοφιλή», «διάφορα τεμάχια»), ενώ άλλα φέρουν μόνο αρίθμηση. Ο αριθμός των μουσικών τεμαχίων που περιλαμβάνονται σε κάθε τεύχος ποικίλλει, ανάλογα με την έκταση των τεμαχίων, και κυμαίνεται από 2 μέχρι 28. Μετά το 1902, όσα τεύχη εντοπίστηκαν δεν φέρουν υπογραφές ή ονόματα υπεύθυνων επεξεργασίας, γεγονός που συνδέεται με την ανεξάρτητη πορεία της μπάντας. Τα μουσικά τεύχη έχουν ταξινομηθεί σύμφωνα με τις χρονολογίες υπογραφής τους.

Κατάλογος χειρόγραφων μουσικών τευχών της μπάντας της ΜΕΑ					
Α/Α	**Αρίθμηση τεύχους**	**Περίοδος αναγωγής για μπάντα**	**Αριθ. τεμαχίων**	**Παρτιτούρες / πάρτες οργάνων**	**Παρατηρήσεις**
1	τεύχ. «Σειρά Β΄»	Φέρει χρονολογίες από το 1898 μέχρι το 1901	13	πάρτες οργάνων	Μουσικά τεμάχια από όπερες (Ρ. Βάγκνερ, Πουτσίνι, Μέγιερμπερ, Μασνέ, Φλοτόφ, Βαρνέ)
2	τεύχ. «Serie III»	Από 1898 μέχρι 1901	28	πάρτες οργάνων	Αναγωγές για μπάντα από όπερες, οπερά κομίκ και οπερέτες
3	τεύχ. 11	Μάιος 1899, αναγωγή G. Febbraio	5	παρτιτούρες	Έργα Febbraio και Βάγκνερ. Πρόκειται για την πρώτη συλλογή που υπογράφει ο Τζιουζέπε Φεμπράιο
4	τεύχ. 4	Μάρτιος – Αύγουστος 1900, αναγωγή G. Febbraio	5	παρτιτούρες	Αναγωγές για μπάντα (3 βαλς, 1 πόλκα), εμβατήριο Σπ. Καίσαρη
5	τεύχ. 1	Ιούνιος 1900, αναγωγή G. Febbraio	2	παρτιτούρες	«Danse macabre» (Saint-Saëns, σελ. 38), «Danza delle ore, Gioconda» (τεμάχια του μουσικού διαγωνισμού 9/1900)
6	τεύχ. 5	Σεπτέμβριος 1900, υπογραφή G. Febbraio	5	παρτιτούρες	Αναγωγές για μπάντα επιλογών από βαλς των Γιόχαν (υιού) και Έντουαρντ Στράους
7	τεύχ. 7	Αύγουστος 1900, υπογραφή G. Febbraio	4	παρτιτούρες	Έργα των G. F. Wagner, Jullien και Γιόχαν Στράους
8	τεύχ. 3	Μάρτιος 1901	22	πάρτες οργάνων	Τίτλος: «Δημοφιλή ποτ πουρί» στα γαλλικά (Σουπέ, Γκαν, Μασκάνι, Όφενμπαχ κ.ά.)

9	τεύχ. 6	Οκτώβριος 1901	2	παρτιτούρες	«Fan fan la Tulipe», «Roi de Lahore»
10	χ.α.	Οκτώβριος 1901	3	παρτιτούρες	«Διθύραμβος» Α. Ρεμαντά, «Puppen-βαλς» Μπάγιερ, «Μαγικός αυλός» Μότσαρτ
11	χ.α.	Μετά το 1902	10	πάρτες οργάνων	Τίτλος τεύχους: «Διάφορα τεμάχια» στα ιταλικά
12	χ.α.	Μετά το 1907	6	παρτιτούρες	Μουσικά τεμάχια από βιεννέζικες οπερέτες

Πίνακας 1: Τα μουσικά τεύχη της μπάντας της ΜΕΑ

Τα μουσικά είδη

Όπως επιβεβαιώνεται από τους πίνακες, καθίσταται πρόδηλο ότι η μπάντα κατάρτιζε το ρεπερτόριό της σε συνάρτηση τόσο με εκείνο που προωθούσε η ορχήστρα της Μουσικής Εταιρείας, όσο και με παραστάσεις μουσικού θεάτρου που παρουσιάζονταν στην Αθήνα. Αναφορικά με το ρεπερτόριο, η μπάντα δεν πρωτοτυπούσε, καθ' ότι αντίστοιχα μουσικά είδη εντοπίζονται σε όλες τις κοσμικές μπάντες που παιάνιζαν σε πάρκα πρωτευουσών της Ευρώπης· τα μουσικά τεμάχια αντλούνταν από γνωστές όπερες και ήταν προσαρμοσμένα για εκλαϊκευμένη ακρόαση σε ανοικτούς χώρους. Οι μουσικές εκδόσεις της εποχής για μπάντα αλλά και η απήχηση που έβρισκαν αυτά τα μουσικά σύνολα στην Ευρώπη καθιστούν πρόδηλη την εξάπλωση του θεσμού της κοσμικής μπάντας. Τα περισσότερα μουσικά είδη αρδεύονται από εκείνα της όπερας· εκτός από αυτά, προσμετρούνται και άλλα, χορευτικά είδη, όπως του βαλς, της πόλκας, της γκαβότας και της μαζούρκας. Από τις όπερες, μερικά μουσικά μέρη, κυρίως ορχηστρικά, όπως εισαγωγές και χορευτικά μέρη, παρουσιάζονταν πλήρη, ενώ άλλα, μετά από επεξεργασία, προσαρμόζονται στο είδος του ποτ-πουρί και της φαντασίας με κεντρικό θέμα μια συγκεκριμένη όπερα. Από το είδος της όπερας εντοπίζονται κομμάτια μικρής έκτασης, όπως ντουέτα, ή μεγαλύτερης, όπως σκηνή και άρια, αλλά και ποτ-πουρί, συνήθως αρθρωμένα από άριες. Από τις πλέον εκτενείς αναγωγές για μπάντα στο ρεπερτόριο (22 σελίδων) είναι εκείνη από το Singspiel *Μαγικός αυλός* του Μότσαρτ, προϊόν συγκερασμού εννέα μουσικών μερών. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις βρίσκουμε απανθίσματα μουσικών επιλογών από διαφορετικές όπερες που τιτλοφορούνταν «αφιερώματα», όπως εκείνο για τον Μπελίνι («Omaggio a Bellini»). Μετά το 1902 μειώνεται η επικαιροποίηση των μουσικών τευχών, ωστόσο το ογκώδες αρχείο που ήδη είχε συσταθεί κρινόταν επαρκές ώστε να ανατροφοδοτεί τις συναυλίες μέχρι το 1910.

Α/Α	**Μουσικά τεμάχια από τα τεύχη της ΜΕΑ**	**Μουσικό είδος**
1	Εισαγωγή «Rienzi» (τεύχ. «Serie III», αρ. 15)	Εισαγωγή
2	Πρελούδιο πρώτης πράξης *Λόενγκριν* του Ρίχαρντ Βάγκνερ	Πρελούδιο
3	«Τόσκα» Πουτσίνι	Ποτ-πουρί
4	«Μακάβριος χορός», Καμίγ Σαιν-Σανς	Συμφωνικό ποίημα
5	«Ο μαγικός αυλός» του Μότσαρτ	Φαντασία από όπερα
6	«Η δύναμη του πεπρωμένου»	Φαντασία
7	Αφιέρωμα στον Μπελίνι «Omaggio a Bellini» (τεύχ. «Serie III», αρ. 18)	Αφιέρωμα

8	Εμβατήριο από τον *Ταγχόιζερ* Ρ. Βάγκνερ	Εμβατήριο
9	«Ο χορός των ωρών» από την όπερα *Τζιοκόντα*	Χορευτικό μέρος από όπερα
10	*Αττίλας* του Τζ. Βέρντι (τεύχ. «Serie III», αρ. 19)	Σκηνή και άρια
11	Από την όπερα *Λουκρητία Βοργία* του Γκ. Ντονιτσέτι (τεύχ. «Serie III», αρ. 28)	Ντουέτο
12	«Γαλάζιος Δούναβης» και πολλά βαλς από Γιόχαν πατέρα, γιό και Όσκαρ Στράους	Βαλς
13	*Η τσαρίνα* του Λουί Γκαν	Μαζούρκα
14	«Στεφανία» του Αλφόνς Τσιμπούλκα	Γκαβότα
15	«Stettiner Krenz» του S. Schlichting	Πόλκα

Πίνακας 2: Μουσικά είδη που απαντούν στα τεμάχια της μπάντας της ΜΕΑ

Παράλληλα, η στρατηγική του συλλόγου, προσηλωμένη στο ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, απέτρεπε την προσθήκη εμβατηρίων ή μουσικών τεμαχίων με σημαίνουσα πρόθεση την έξαρση του πατριωτικού φρονήματος, ή άλλου είδους αφιερωμάτων που τιμούσαν τη βασιλική οικογένεια: μουσικά εμβατήρια όπως «Ηπειρο-Θεσσαλία», «Γραβιά», «Κωνσταντινούπολη», «Ω φλογερό και κοφτερό σπαθί μου»[20] δεν συγκαταλέγονται στο νεότερο, αμιγώς «ευρωπαϊκό» ρεπερτόριο της ΜΕΑ, ούτε αποτυπώνονται στα μουσικά τεύχη-αφιερώματα για εκδηλώσεις της βασιλικής οικογένειας, όπως «Καλώς ήλθες», «Jubilee», «Πρίγκιπας Νικόλαος», όπως δηλαδή συνέβαινε κατά την περίοδο δράσης της μπάντας της ΦΕΑ υπό τον Σπύρο Καίσαρη και τον Ανδρέα Σάιλερ.

Τα μουσικά όργανα της μπάντας της ΜΕΑ

Ο αριθμός των οργάνων και ο αντίστοιχος των απασχολούμενων μουσικών, σύμφωνα με τα χειρόγραφα, ανερχόταν σε 24 έως 27. Ωστόσο, σύμφωνα με τον τύπο, για τη μεταμφίεση των μουσικών της μπάντας στις αποκριάτικες εκδηλώσεις του 1901 παραγγέλθηκαν 35 στολές πιερότων.[21] Τα μουσικά όργανα για τα οποία γινόταν η αναγωγή των μουσικών τεμαχίων καθώς και ο συνολικός αριθμός από πάρτες για τα μουσικά τεμάχια ανέρχονταν σε 19. Τα όργανα της μπάντας παρατίθενται στον ακόλουθο πίνακα:

Τα όργανα της μπάντας της Μουσικής Εταιρείας Αθηνών σύμφωνα με την ενοργάνωση από τον αρχιμουσικό Βιτσέντζο ντε Μέι (1899-1902)			
1	Μικρό φλάουτο (ottavino)	1	Ευφώνιο (flicorno basso)
1	Κουαρτίνο (σε μι-ύφεση)	3	Τρομπόνια I, II και III
3 ή 4	κλαρινέτα I, II και III σε σι-ύφεση (σε μερικά τεύχη 1 σόλο κλαρινέτο)	2	Βαρ. μπάσα σε σι-ύφεση

[20] Βλ. Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, «Η μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών (1888-1896): ερασιτεχνισμός, ευρωπαϊσμός, δημιουργία και ερμηνεία ως εκφάνσεις ιστορικών, πατριωτικών και καλλιτεχνικών γεγονότων», στο: Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος και 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, σ. 152-154.

[21] Εφημ. *Εστία*, 3 Φεβρουαρίου 1901, σ. 3.

3	Κόρνα Ι, ΙΙ και ΙΙΙ (σε μι-ύφεση)	2	Αλτοκόρν Ι και ΙΙ σε μι-ύφεση
2	Κορνέτες Ι και ΙΙ (σε σι-ύφεση)	1	Μπομπαρντίνο
2	Τρόμπα Ι και ΙΙ (σε μι-ύφεση)		
2	Φλίγκελχορν σε σι-ύφεση	2	Μπάσα
1	Κλαβικόρν σε σι-ύφεση	1	Batteria
Σύνολο: 27 μουσικοί, 19 πάρτες			

Πίνακας 3: Τα μουσικά όργανα της μπάντας

Η συμβολή του μαέστρου της ορχήστρας Γκέοργκ Κρέμσερ στη μπάντα, μολονότι ήταν έμμεση, φαίνεται ότι υπήρξε καταλυτική ως προς την αποτελεσματική προετοιμασία και λειτουργία της μπάντας: κατά πρώτον, γιατί προώθησε κοινό ρεπερτόριο, με έμφαση στην όπερα και στη βιεννέζικη παράδοση του *fin de siècle*, τόσο στην ορχήστρα όσο και στη μπάντα, και, κατά δεύτερον, λόγω της ιδιότητάς του ως καθηγητή πνευστών στις μουσικές σχολές της ΜΕΑ.

Το μεγαλύτερο ποσοστό των μουσικών χειρογράφων φέρει την υπογραφή τριών βασικών συντελεστών: του μαέστρου ντε Μέι που, παρά την ιδιότητά του ως σολίστ του βιολιού και καθηγητή του Ωδείου Αθηνών, ανέλαβε τη μπάντα και παρέμεινε στη θέση αυτή από το 1898 μέχρι το 1910. Τα χειρόγραφα φέρουν την υπογραφή του εφόρου της ΜΕΑ, Ιωάννη Κανακάκη, στο εξώφυλλο των μουσικών τευχών, μαζί με τη σφραγίδα της ΜΕΑ και τη χρονολογία έγκρισης, και οριοθετούνται από το 1898 μέχρι το 1901. Το τρίτο βασικό στέλεχος της μπάντας της ΜΕΑ ήταν ο Τζιουζέπε Φεμπράιο, που υπέγραφε καλλιγραφικά και προετοίμασε τις αναγωγές για τη μπάντα όλων των μουσικών τεμαχίων από το 1898 έως το 1901. Ο Φεμπράιο (ή Φεμπράγιο, όπως αναφέρεται στον τύπο· ο ίδιος υπογράφει ως Ιωσήφ Φεμπράιος) εμφανίστηκε στην ορχήστρα της Μουσικής Εταιρείας από τον Οκτώβριο του 1900· εκθειαζόταν για τις μουσικές του επιδόσεις στο κόρνο της μπάντας. Εκτός από την προετοιμασία των χειρογράφων της μπάντας, φαίνεται ότι ο ιταλός μουσικός απασχολείτο σε πολλές ενορχηστρώσεις των θιάσων του Θεάτρου του Φαλήρου. Συγκεκριμένα, σχολιάζεται στον τύπο η εξαιρετική ενορχήστρωση που προετοίμασε ο Φεμπράιο για τη γαλλική οπερέτα *Γλεντζέδες*.[22] Ο Φεμπράιο, κατά τις χειμερινές περιόδους, φέρεται ερμηνευτής κόρνου στην ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου, όπου είχε υπογράψει και για την ερμηνεία του στη παρτιτούρα της *Ορέστειας* του 1903. Η συνεργασία των δύο ιταλών μουσικών, του ντε Μέι και του Φεμπράιο, με τον Κανακάκη απέβη ιδιαίτερα γόνιμη όσον αφορά την προετοιμασία του ρεπερτορίου, αιτιολογεί δε και την αναγραφή πολλών τίτλων στα ιταλικά. Από το 1902 και εντεύθεν, τα μεταγενέστερα τεύχη δεν αναγράφουν υπεύθυνο αναγωγής ούτε φέρουν ενδείξεις ή σφραγίδα από το μουσικό σωματείο, γεγονός που οφείλεται στη βαθμιαία διάλυσή του.

Μεταξύ των μουσικών που υπογράφουν τα χειρόγραφα της ΜΕΑ μαρτυρούνται και αρκετοί που διετέλεσαν μουσικοί της ΦΕΑ, τουλάχιστον από το 1896. Παράλληλα, ο Αγαθάγγελος, ο Φεμπράιο και ο Πετριτσόπουλος (αλλού αναφέρεται ως Pierucci), εκτός από τα χειρόγραφα της μπάντας υπογράφουν και μουσικά τεύχη που συνόδευαν θεατρικές παραστάσεις στο Βασιλικό Θέατρο μέχρι το κλείσιμό του το 1908. Το γεγονός αυτό δικαιώνει την άποψη ότι πολλοί μουσικοί της μπάντας συνεργάζονταν κατά τη χειμερινή σαιζόν με την ορχήστρα της ΜΕΑ ή με εκείνη του Βασιλικού Θεάτρου, που συνόδευε τον θίασο ακόμη και στις περιοδείες του στην Αίγυπτο. Οι χειρόγραφες πάρτες φέρουν την υπογραφή πολλών μουσικών που τις αξιοποίησαν επί σειρά ετών.

[22] Εφημ. *Εστία*, 31 Ιουλίου 1901, σ. 3.

Στα χειρόγραφα της μπάντας, υπογραφές εξακολούθησαν να εισάγονται ακόμη και μετά τη διάλυση της Μουσικής Εταιρείας, όταν πλέον η μπάντα αναφέρεται απλά ως «Μπάντα του Νέου Φαλήρου». Οι περισσότεροι από τους υπογράφοντες μουσικούς αναφέρουν ως τόπο ερμηνείας το Φάληρο, με πιο πρόσφατη την υπογραφή του Κωνσταντίνου Ευαγγελίου στο Φάληρο, τον Αύγουστο του 1910. Ως εκ τούτου, δεν είναι τυχαίο το ότι η περίοδος που η μπάντα διέκοψε τη λειτουργία της, το καλοκαίρι του 1910, όταν απομακρύνθηκε ο ντε Μέι, συμπίπτει με τις τελευταίες υπογραφές πάνω στα μουσικά χειρόγραφα. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε γιατί δεν επιβεβαιώνεται καμία άλλη μεταγενέστερη υπογραφή ή χρήση των χειρογράφων, γεγονός που υποδηλώνει ότι αυτά έπαψαν να αξιοποιούνται. Από τα ονόματα των μελών της μπάντας, καθώς και από το κοινό ρεπερτόριο, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η στελέχωσή της είχε ξεκινήσει από μουσικούς της ΦΕΑ που συνέχισαν να παίζουν στη μπάντα της ΜΕΑ, όπου μετέφεραν όχι μόνο τα χειρόγραφα αλλά και την πολύχρονη εμπειρία τους.

Μουσικοί που υπογράφουν τις πάρτες των οργάνων της μπάντας της ΜΕΑ			
Α/Α	**Ονοματεπώνυμο**	**Όργανο**	**Παρατηρήσεις**
1	Μάρκος Καρύδης	Κουαρτίνο	Υπογράφει το 1909
2	Αντώνιος Γιάτσικ	Κουαρτίνο	
3	Ιωάννης Αγαθάγγελος	Κλαρινέτο	Φάληρο 19/5/1908, υπογράφει και στο Βασιλικό Θέατρο
4	Κωνσταντίνος Ευαγγελίου	[;]	Πρώην μέλος της ΦΕΑ·[23] υπογράφει στις 17/8/1910
5	Στέφανος Βούλγαρης	Αλτοκόρνο	
6	Διονύσιος Φρειδερίκος Μαραμπός	Αλτοκόρνο	Πρώην μέλος της ορχήστρας της ΦΕΑ
7	Πετριτσόπουλος (Ernesto Pierucci;)	Αλτοκόρνο	Υπογραφή το 1901
8	Παντελής Παρασκευόπουλος	[;]	Υπογραφές τα έτη 1898, 1899, 1900, 1901, 1902 και 1903
9	Τζιουζέπε Φεμπράιο (Φεμπράγιο ή Ιωσήφ Φεμπράιος)	Κόρνο	Υπεύθυνος αναγωγής για μπάντα των χειρόγραφων τευχών
10	Κωνσταντίνος Κόκκος	Τρομπόνι	Πρώην μέλος της ΦΕΑ
11	Ιωάννης Ταβουλάρης	Τρομπόνι	Πρώην μέλος της ΦΕΑ
12	Γεωργίου	Τρόμπα	
13	Μιχαήλ Μάγγελ	Μπάσο	Πρώην μέλος της ΦΕΑ· υπογραφή Φάληρο 15/8/1909
14	Φώτιος Πρωνοΐτης (ή Προνοΐτης)	Μπάσο	1900, Φάληρο 15/8/1909
15	Γεώργιος Φώτης	Γκραν-κάσα	Πρώην μέλος της ΦΕΑ

Πίνακας 4: Ονόματα μουσικών που αναγράφονται στα τεύχη της ΜΕΑ

[23] Τα μέλη της ορχήστρας της ΦΕΑ, πολλά από τα οποία συμμετείχαν και στη μπάντα, δώρισαν το 1896 μία μπαγκέτα στον Διονύσιο Λαυράγκα· τα ονόματά τους καταγράφονται στο Αρχείο Μοτσενίγου που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη (φακ. 557β και 632). Βλ. Μαρία Μπαρμπάκη, *Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 234.

Το ρεπερτόριο της μπάντας και οι μουσικοδραματικές παραστάσεις στα θέατρα της Αθήνας

Ένας ουσιαστικός παράγοντας που συνετέλεσε στην κατάρτιση του αρχείου της μπάντας ήταν το ρεπερτόριο της ορχήστρας της ΜΕΑ. Σε κάθε χειμερινή σαιζόν από το 1898 έως το 1902, η ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Γκέοργκ Κρέμσερ προετοίμαζε συναυλίες στην αίθουσά της, ενίοτε σε συνεργασία με καταξιωμένους έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Στο ιδιάζον ρεπερτόριο της ορχήστρας, εκτός από συμφωνικά έργα και άλλα για σολίστ και ορχήστρα, εμφιλοχωρούν αποσπάσματα από όπερες. Πλείστα είναι τα μουσικά μέρη που έκαναν ξεχωριστή καριέρα, ανεξάρτητα από τα μουσικοδραματικά έργα από τα οποία προέκυψαν. Προκειμένου να γίνει προσιτή στο κοινό της Αθήνας, η ορχήστρα της ΜΕΑ συμπλήρωνε το ρεπερτόριό της με κομμάτια αντλημένα από το είδος της όπερας. Τα αποσπάσματα αυτά συνιστούσαν κοινό πεδίο αναφοράς για την ορχήστρα και τη μπάντα. Πολλά μουσικά έργα σε αναγωγή για μπάντα που εντοπίστηκαν στο αρχείο ερμηνεύονταν παράλληλα κατά την περίοδο δραστηριοποίησης της ορχήστρας της ΜΕΑ, δηλαδή από το 1898 μέχρι το 1902. Η σύσταση κοινού ρεπερτορίου αιτιολογείται, κατά πρώτον, εξαιτίας της αγαστής συνεργασίας μεταξύ ορχήστρας και μπάντας και, κατά δεύτερον, λόγω της διδασκαλίας πνευστών στις σχολές της ΜΕΑ από τον βιεννέζο αρχιμουσικό Κρέμσερ. Συνήθως, για την ερμηνεία έργων υψηλότερων ορχηστρικών απαιτήσεων, η ορχήστρα της ΜΕΑ πλαισιωνόταν από μουσικούς της μπάντας. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι τον Ιανουάριο του 1901 η ΜΕΑ διοργάνωσε φιλανθρωπική συναυλία ερμηνεύοντας το *Θάνατο του Ζίγκφριντ* του Βάγκνερ με ορχήστρα 80 οργάνων και χορωδία. Τον Απρίλιο του 1901 δόθηκε εντυπωσιακή συναυλία της Μουσικής Εταιρείας, με ορχήστρα 60 οργάνων και τη συνεργασία 200 χορωδών, με έργα Σαμάρα, Βάγκνερ, Μασνέ κ.ά.[24] Η παραίτηση του Κρέμσερ, το καλοκαίρι του 1903, και η επιστροφή του στην Αυστρία λόγω ασθένειας (πέθανε τέσσερα χρόνια αργότερα), παράλληλα με την παρεκτροπή του συλλόγου, φαίνεται ότι λειτούργησαν ανασταλτικά για τη μετέπειτα πορεία της ΜΕΑ και την ανεξάρτητη πορεία της μπάντας. Στο κοινό ρεπερτόριο της μπάντας και της ορχήστρας της ΜΕΑ συγκαταλέγονται και ορισμένα μουσικά τεμάχια που εντοπίστηκαν στα τεύχη της μπάντας: «Invitation à la valse» (τεύχ. χ.α., αρ. 6), «Die Fledermaus» (τεύχ. χ.α., αρ. 3), «Marche Tannhäuser» R. Wagner (τεύχ. «σειρά Β΄» αρ. 3), «Le pré aux clercs» από την ομώνυμη όπερα του Ferdinand Hérold (τεύχ. «Σειρά Β΄», αρ. 9), «Marcia Profeta», Meyerbeer (αρ. 21, από το αρχείο της ΦΕΑ), Πρελούδιο 1ης Πράξης *Lohengrin* R. Wagner (τεύχ. «σειρά Β΄», αρ. 4), «Coletta Walzer» (τεύχ. «Serie III», αρ. 1), *Mignon*, Grand pot pourri (τεύχ. «Serie III, αρ. 16), «Cavalleria Rusticana» (τεύχ. 4, αρ. 18), «Εισαγωγή, Rienzi» («τεύχ. Serie III», αρ. 15), «Danza delle ore, Gioconda» (σελ. 34· τεύχ. 1, αρ. 1), «Roi de Lahore» («τεύχ. Serie III», αρ. 21), «Les noces de Jeannette» (τεύχ. «Serie III», αρ. 3), «Guglielmo Tell Pot pourri». Τα συγκεκριμένα δεν ενθέτονται μόνο στο ρεπερτόριο των τευχών της μπάντας, αλλά αναφέρονται και στα προγράμματα συναυλιών της ορχήστρας της Μουσικής Εταιρείας.

Στο κοινό πεδίο αναφοράς μεταξύ μπάντας και ορχήστρας εγγράφεται η γερμανική και βιεννέζικη μουσική παράδοση και ιδιαίτερα εκείνη των βαλς της οικογένειας των Στράους. Στο ρεπερτόριο κάθε προγραμματισμένης συναυλίας, εκτός από τη μουσική που είχε αντληθεί από όπερες και οπερέτες, αναδεικνυόταν το είδος του βαλς. Οι βιεννέζικες καταβολές του αρχιμουσικού Κρέμσερ καθώς και η βιεννέζικη παράδοση που μεσουρανούσε σε όλη την Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα συνέβαλαν στην εγκόλπωση κοινών μουσικών τεμαχίων σε πολλές συναυλίες της ορχήστρας και της

[24] «Η χθεσινή συναυλία», εφημ. *Το Άστυ*, 11 Απριλίου 1901, σ. 2.

μπάντας της ΜΕΑ. Η ορχήστρα συμπλήρωνε το ρεπερτόριό της με έργα της οικογένειας των Στράους, ενώ έπαιζε βαλς στις χορευτικές εσπερίδες όπου μετείχε. Ειδικά για τον αποκριάτικο χορό του 1901, η Μουσική Εταιρεία μερίμνησε για την παραγγελία δύο νέων βαλς του Στράους από τη Βιέννη.[25] Στην επιστολή του προέδρου της ΜΕΑ, Ιωάννη Μποτάση, προς τον διάσημο μουσουργό Σπύρο Σαμάρα, όπου εξέθετε τους λόγους που προκρίθηκε ο Γκέοργκ Κρέμσερ έναντι του αρχιμουσικού Λαυρέντιου Καμηλιέρη, ο Μπότασης, στον ισχυρισμό ότι ο Κρέμσερ ερμήνευε διαρκώς βαλς στις συναυλίες του, αντέτεινε ότι μόνο το τελευταίο έργο ήταν ένα βαλς και αυτό δεν συνέβαινε πάντοτε.[26] Ωστόσο, το βαλς αποτελούσε ένα «εκ των ων ουκ άνευ» μουσικό είδος για το ρεπερτόριο της μπάντας, η οποία διέθετε ειδικά τεύχη καταρτισμένα αποκλειστικά από βαλς. Στις χειρόγραφες παρτιτούρες έχουν εγκολπωθεί τρία τεύχη με βαλς και άλλα μουσικά τεμάχια της βιεννέζικης μουσικής παράδοσης: «An der schönen blauen Donau» του Γιόχαν Στράους ΙΙ (τεύχ. 5, αρ. 1· η αναγωγή για μπάντα υπογράφεται τον Αύγουστο του 1900), «Neu-Wien» του Γιόχαν Στράους ΙΙ (τεύχ. 5, αρ. 2), «Fesche Geister» του Έντουαρντ Στράους (τεύχ. 5, αρ. 3· η μεταγραφή υπογράφεται τον Σεπτέμβριο του 1900), «Wein, Weib und Gesang» του Γιόχαν Στράους (τεύχ. 7, αρ. 4).

Εκτός από το κοινό ρεπερτόριο που χαρακτηρίζει την ορχήστρα και τη μπάντα, πολλά μουσικά τεμάχια της μπάντας συνδέονται με τις μουσικοθεατρικές παραστάσεις που δίνονταν στην Αθήνα. Παρ' ότι το εκτενές ρεπερτόριο της ορχήστρας της ΜΕΑ υπό τη διεύθυνση του Κρέμσερ βασιζόταν σε γνωστά συμφωνικά έργα και αποσπάσματα από όπερες, το ρεπερτόριο της μπάντας, που απευθυνόταν σε διαφορετικό κοινό, διανθιζόταν κυρίως από κομμάτια του μουσικοθεατρικού είδους· ήταν προσανατολισμένο, όπως εξάλλου οι περισσότερες κοσμικές ευρωπαϊκές μπάντες, προς το είδος της όπερας, ένα ρεπερτόριο δημοφιλές στο ευρύ κοινό.

Η κατάρτιση του ρεπερτορίου της μπάντας της ΜΕΑ από μουσικά αποσπάσματα από όπερες δεν αιτιολογείται αποκλειστικά από το είδος που κυριαρχούσε στις περισσότερες ευρωπαϊκές μπάντες, αλλά εξηγείται και ως κοινωνικό φαινόμενο. Οι μουσικοθεατρικές παραστάσεις των ιταλικών και γαλλικών θιάσων καθώς και του Ελληνικού Μελοδράματος κατέκλυζαν τις αίθουσες της Αθήνας· παρουσιάζονταν ιδιαίτερα στο Δημοτικό Θέατρο κατά τη χειμερινή σεζόν και στο Θέατρο του Φαλήρου το καλοκαίρι, προσέλκυαν το ενδιαφέρον των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων και αναγορεύονταν σε κορυφαία πολιτιστικά γεγονότα της κοσμοπολίτικης Αθήνας. Μέσα από τις παραστάσεις, οι Αθηναίοι εξοικειώνονταν με τη μουσική των διάσημων μουσουργών της δυτικής Ευρώπης. Ακολούθως, μουσικά αποσπάσματα από τα μουσικοδραματικά έργα εντάσσονταν σε συναυλίες από τους λιγοστούς μουσικούς φορείς, όπως το Ωδείο Αθηνών και ιδιαίτερα τη Μουσική Εταιρεία. Παράλληλα, τα μουσικά αυτά αποσπάσματα σε αναγωγή για μπάντα προσέφεραν ένα είδος λαϊκής ψυχαγωγίας για ανοιχτούς χώρους. Ειδικά για τις μπάντες, για να γίνεται πιο εύληπτο το πρόγραμμα των συναυλιών, μουσικά τεμάχια από αναγωγές του σοβαρού ρεπερτορίου, όπως του Βάγκνερ ή γάλλων και ιταλών μουσουργών της ρομαντικής όπερας, εναλλάσσονταν με άλλα του ελαφρού ρεπερτορίου της εποχής, δηλαδή της οπερέτας, του βωντβίλ και της opéra bouffe, καθώς και με χορευτικά έργα, συνήθως βαλς της οικογένειας των Στράους. Ως εκ τούτου, το πρόγραμμα της μπάντας της ΜΕΑ μεταστοιχειωνόταν σ' ένα είδος μύησης στην υψηλή τέχνη σε συνδυασμό με ψυχαγωγία.

Έτσι, η παράσταση *Μιρέιγ* (*Mireille* του Σαρλ Γκουνό) του γαλλικού θιάσου στο Δημοτικό Θέατρο, τον Μάρτιο του 1899, συνδέεται με το ποτ-πουρί από την όπερα (τεύχος «Serie III», αρ. 12), ο *Φάουστ* του Γκουνό (γαλλικός θίασος, Δημοτικό Θέατρο,

[25] Εφημ. *Εστία*, 3 Φεβρουαρίου 1901, σ. 3.
[26] «Μουσική Εταιρία Αθηνών», εφημ. *Το Άστυ*, 29 Ιανουαρίου 1899, σ. 3.

Μάρτιος 1899· Ελληνικό Μελόδραμα, Ιούλιος 1901· ιταλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1904) με το ομώνυμο μεγάλο ποτ-πουρί σε έντυπα τεύχη (χ.α.), η *Τζιοκόντα* του Α. Πονκιέλι (ιταλικός θίασος Θεοδωρίνη, Δημοτικό Θέατρο, Μάιος 1899, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1908) με το «Danza delle ore, Gioconda» (τεύχ. 1, αρ. 2, σελ. 34), *Οι Ουγενότοι* του Μέγιερμπεερ (γαλλικός θίασος, Δημοτικό Θέατρο, Οκτώβριος 1899) με το «Gli Ugonotti» (τεύχ. «σειρά Β», αρ. 7), το *Καβαλερία Ρουστικάνα* του Μασκάνι (ιταλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούνιος 1898· ελληνικός θίασος, Θέατρο Βαριετέ, Ιούλιος 1900· Θίασος Καστελάνο, Αύγουστος 1904) με το «Cavalleria Rusticana» (τεύχ. 4, αρ. 18), ο *Ριγκολέτο* του Τζ. Βέρντι (ιταλικός θίασος, Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1900 και Ιούλιος 1900· Ελληνικό Μελόδραμα, Οκτώβριος 1900) με το «Potpourri Rigoletto» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 5), το *Φανφαν ο Τουλίπας* του Σογιέ (Θέατρο Βαριετέ, Μάρτιος 1901 και Μάρτιος 1903) με το «Fanfan la Tulipe (allegretto)» (τεύχ. 6, αρ. 1), ο *Λόενγκριν* του Ρ. Βάγκνερ (Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1903) με το «Πρελούδιο 1ης Πράξης Lohengrin R. Wagner» (τεύχ. «σειρά Β΄», αρ. 4), η *Τόσκα* του Πουτσίνι (Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1901, ιταλικός θίασος Castelano, Μάρτιος 1904) με το «Tosca Gran Potpourri (1900)» (τεύχ. «σειρά Β΄», αρ. 12), η *Μποέμ* του Πουτσίνι (Θέατρο Φαλήρου, Ιούνιος 1898· Ελληνικό Μελόδραμα, 1898, 1899, Απρίλιος 1900 σε συνεργασία με τον Ι. Αποστόλου· Θίασος Καστελάνο, Ιούλιος 1904) με το «La Bohème» (τεύχ. «σειρά Β΄», αρ. 6), η *Μανόν Λεσκό* του Πουτσίνι (Δημοτικό Θέατρο, Απρίλιος 1900· ιταλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1904) με το «Fantasia από την όπερα *Manon Lescot*» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 11), *Η Τραβιάτα* του Τζιουζέπε Βέρντι (Δημοτικό Θέατρο, Ελληνικό Μελόδραμα, γαλλικός θίασος, Απρίλιος 1899) με το «Potpourri del Opera Traviata» (τεύχ. χ.α., αρ. 1), *Ο βαρόνος ατσίγγανος* του Γιόχαν Στράους (βιεννέζικος θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούνιος 1909) με το «*Der Zigeunerbaron* (ποτ-πουρί)» (έντυπη συλλογή, αρ. 1), η *Μινιόν* του Αμπρουάζ Τομά (Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1899) με το «*Mignon*, Grand pot pourri» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 16), η *Λακμέ* του Λεό Ντελίμπ (Δημοτικό Θέατρο, Απρίλιος 1899) με το «Fantasia από την όπερα *Lakmé*» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 23), ο *Οθέλλος* του Τζιουζέπε Βέρντι (Δημοτικό Θέατρο, Απρίλιος 1900) με το «Otello» (τεύχ. 4. αρ. 6), ο *Μεφιστοφελής* του Αρίγκο Μπόιτο (Δημοτικό Θέατρο, Απρίλιος 1901) με το «Mefistofele» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 1) και η *Μανόν* του Ζιλ Μασνέ (Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1899) με το «Manon» (τεύχ. «Serie ΙΙΙ», αρ. 8).

Ο κοσμοπολιτισμός της ακτής του Νέου Φαλήρου (1898-1910) και η μπάντα της ΜΕΑ

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η πλειονότητα των μουσικών τεμαχίων της μπάντας έχει αντληθεί από μουσικοθεατρικά έργα. Για τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου, εκτός από την επίδραση της ορχήστρας στο ρεπερτόριο της μπάντας, συνέτεινε και η ενεργός παρουσία στη μουσική ζωή του Φαλήρου κατά την περίοδο 1898-1910. Το Φάληρο είχε διαμορφωθεί σε εστία καλοκαιρινής ψυχαγωγίας της Αθήνας. Τα έργα εξωραϊσμού που χρηματοδότησαν οι «Σιδηρόδρομοι Αθηνών – Πειραιώς» (ΣΑΠ) το 1900 και ο δήμος Πειραιά το 1901, η συντήρηση του κήπου από την Εταιρεία του Σιδηροδρόμου, ο ηλεκτροφωτισμός της πλατείας, η μεγάλη σιδερένια εξέδρα και τα λουτρά κατέστησαν τον παράκτιο χώρο ιδεώδη τόπο αναψυχής για τις ζεστές μέρες του καλοκαιριού. Και αν τα θέματα που ταλάνιζαν το νεοελληνικό κράτος κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα συνδέονταν με το κρητικό ζήτημα, το μακεδονικό ζήτημα, τις συχνές εκλογικές αναμετρήσεις και το στρατιωτικό κίνημα του 1909, στις κοσμικές στήλες ο ημερήσιος τύπος πρόβαλλε τις μουσικοθεατρικές εκδηλώσεις της φαληρικής ακτής. Η παρουσία του πρωθυπουργού Θεοτόκη σε παράσταση το καλοκαίρι του 1906 είχε προκαλέσει την

οργή του τύπου λόγω των εκτρόπων στην Ανατολική Ρωμυλία.[27]

Το υπαίθριο θέατρο του Φαλήρου υποδεχόταν συνήθως ξένους θιάσους, όπως έναν ιταλικό τα έτη 1898, 1900, 1904, 1906 και 1910, έναν βιεννέζικο το 1909, τον θίασο του Ελληνικού Μελοδράματος το 1909 κ.ά. Ωστόσο, στους πιο δημοφιλείς θιάσους συγκαταλέγονταν εκείνοι της γαλλικής οπερέτας, που προσέλκυαν το ζωηρό ενδιαφέρον του κοινού. Τα θέματά των έργων που ανέβαζαν σκανδάλιζαν και καθήλωναν με την τολμηρότητά τους, τις ερωτικές παρεξηγήσεις, τη διακωμώδηση της σεμνοτυφίας, την ελευθεροστομία, εξίσου όπως οι θελκτικές τραγουδίστριες και η εύπεπτη μουσική. Αναμφισβήτητα, το φαληρικό φαινόμενο της σαγήνης των ελαφρών μουσικών θεαμάτων χρήζει περισσότερο κοινωνιολογικής παρά μουσικολογικής έρευνας. Ο περιοδικός τύπος έθιγε επανειλημμένα την τολμηρότητα του γαλλικού θιάσου: «Η λογοκρισία άλλως τε είναι ευχερής δια ν' αποφύγη κανείς το σκανδαλώδες ανάγνωσμα των προγραμμάτων του θιάσου του Φαλήρου».[28] Μολονότι οι ιδεολογικές συγκρούσεις ταλάνιζαν την ελληνική κοινωνία κατά την δεκαετία του 1900, με τα Ευαγγελικά, τα Ορεστειακά, την απαγόρευση της διδασκαλίας τετράφωνης βυζαντινής μουσικής στην αίθουσα της Μουσικής Εταιρείας[29] κ.ά., οι γαλλικές οπερέτες περιφρονούσαν τους ηθικούς φραγμούς που αναγορεύονταν σε ταμπού για τα δεδομένα της εποχής.

Η μπάντα της ΜΕΑ και η πλατεία του Φαλήρου

Παράπλευρα από το υπαίθριο θέατρο, προσφέρονταν συναυλίες για το κοινό από μπάντες και άλλα μουσικά σχήματα για ανοιχτούς χώρους, ακόμη και ξένες ορχήστρες, που παιάνιζαν μέχρι αργά το βράδυ: αναμφισβήτητα, η μπάντα της Μουσικής Εταιρείας κατείχε τα πρωτεία, ωστόσο απαριθμούνται και άλλα μουσικά σύνολα, όπως η μπάντα του Ναυτικού, η ιταλική ομάδα «Ταραντέλα», που έδινε το παρόν πολλά καλοκαίρια, τα τσιγγάνικα βιολιά της Ρουμανίας και ένα σύνολο από το Τιρόλο που μίσθωσε το ξενοδοχείο Ακταίο το 1906. Πολλάκις, η μπάντα της Μουσικής Εταιρείας συνέπραττε με άλλες μπάντες, κυρίως στρατιωτικές ή ξένες, σε ιδιότυπους συνδυασμούς. Το καλοκαίρι του 1900 μαρτυρείται ότι δύο μπάντες, η μία σε λέμβο και η άλλη στον εξώστη του ξενοδοχείου, ανταποκρίνονταν ως ηχώ στη μουσική μιας τρίτης μπάντας που παιάνιζε επί της πλατείας.[30] Επειδή το Φάληρο προσφερόταν και ως τόπος υποδοχής ξένων ναυτικών αποστολών που κατέπλεαν στις ακτές του, οι μπάντες που ακολουθούσαν τους ξένους στόλους συχνά εγγυούνταν συναυλίες στον χώρο του Φαλήρου. Το 1899 ανακοινώθηκε η άφιξη γαλλικού στόλου, ενώ το 1902 κατέπλευσε η Ρωσική Ναυαρχίδα στις όχθες του Φαλήρου, όπου η μπάντα της συνεργάστηκε με εκείνη της ΜΕΑ σε κοινό πρόγραμμα ή αυτοτελώς. Στις 14/27 Αυγούστου 1909 η μπάντα του αγγλικού στόλου, αποτελούμενη από 60 όργανα, παραχωρούσε συναυλία στο κοινό του Φαλήρου από τις 6:30 έως τις 9:30.[31]

[27] «Κατά κακή του τύχη [του πρωθυπουργού], τη βραδιά που ήρθαν στην Αθήνα οι πρώτες ειδήσεις για το τρομερό αυτό ομαδικό έγκλημα, ο Θεοτόκης, πρωθυπουργός τότε (Ιούλιος του 1906), βρισκότανε στο θέατρο του Φαλήρου. […] Και στο θέατρο του σταθμού, έπαιζε γαλλική οπερέττα. Η αντιπολίτευση και η κοινή γνώμη δεν συγχώρεσαν ποτέ στον Πρωθυπουργό αυτή τη σύμπτωση». Βλ. Σπύρος Μελάς, *Η επανάσταση του 1909*, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1957, σ. 58.

[28] Γ. Κ. Πωπ, «Αθηναϊκή ζωή», εφημ. *Ακρόπολις*, 9 Αυγούστου 1901, σ. 1.

[29] «Το χθεσινό επεισόδιον εις την Μουσικήν Εταιρίαν», εφημ. *Εμπρός*, 13 Μαΐου 1902, σ. 3.

[30] «Εκτελείται […] έν εμβατήριον, εις το οποίον ανταποκρίνεται ως ηχώ εις τη μουσική [την μπάντα] της πλατείας μια μουσική ευρισκομένη εντός λέμβου και μια άλλη ισταμένη άνωθεν του εξώστου του ξενοδοχείου». Ν. Επ., «Πρωινά Γράμματα», εφημ. *Το Άστυ*, 6 Ιουλίου 1900, σ. 1.

[31] Εφημ. *Εστία*, 13 Αυγούστου 1909, σ. 3.

Από το 1906, μολονότι η μπάντα παρέτεινε τη βιωσιμότητά της, δεν διατηρούσε την αρχική της επωνυμία. Το 1908 είχε εκδηλωθεί η παράκληση προς τη μπάντα του Φαλήρου να μη διακόπτει τις συναυλίες της Δευτέρας. Οι ακροάσεις της μπάντας προσφέρονταν σε συνδυασμό με το ωράριο του τροχιόδρομου και του σιδηρόδρομου (από το 1904 το τραίνο ήταν ηλεκτροδοτούμενο). Έτσι, οι θαμώνες μπορούσαν καθημερινά να μεταβαίνουν από το κέντρο της πρωτεύουσας στη φαληρική ακτή.

Η Εταιρία του Σιδηροδρόμου (ΣΑΠ· αργότερα, όταν τα τραίνα ηλεκτροδοτήθηκαν, μετονομάστηκε σε ΗΣΑΠ) είναι αυτή που ναύλωνε κάθε καλοκαίρι τη μπάντα της Μουσικής Εταιρείας, όπως παράλληλα στήριζε οικονομικά και τους θιάσους του θεάτρου. Το κόστος για την απασχόληση της μπάντας ανερχόταν σε 120 δραχμές κάθε βράδυ.[32] Τον Ιούνιο του 1901 επισημαίνεται το ανανεωμένο ρεπερτόριο της μπάντας, σε σύγκριση με εκείνο των στρατιωτικών: «Εις τας απολαύσεις της Φαληρικής νυκτός πολλά προσθέτει η μπάντα της Μ. Εταιρίας. Με τον αεικίνητον επόπτην της τον Κον Ιωάννην Κανακάκην. Που την παρακολουθεί από της πλατείας σαν Κέρβερος μην τύχη και φαλτσάρη. Είναι άλλως τε και η μόνη μπάντα που παίζει νέα κομμάτια».[33] Κατά καιρούς, όταν η μπάντα δεν παιάνιζε στο Φάληρο, προγραμμάτιζε συναυλίες στο Σύνταγμα.

Στη γιορτή της 9ης/22ας Αυγούστου 1904 που διοργάνωσε η Μουσική Εταιρεία στο Φάληρο για την ενίσχυση του Ταμείου του Εθνικού Στόλου, συγκεντρώθηκαν 40.000 άτομα. Η εκδήλωση συνδύαζε λεμβοδρομίες, πυροτεχνήματα, δύο στρατιωτικές μπάντες, εκείνη της Μουσικής Εταιρείας και τη μαντολινάτα της «Φιλικής Ένωσης».[34] Προς το τέλος έκαστης θερινής σεζόν, μετά τις 20 Αυγούστου, η κοσμοσυρροή προς τις φαληρικές ακτές αραίωνε, οι ξένοι θίασοι αποχωρούσαν και οι δημόσιες ακροάσεις διακόπτονταν. Στις 21 Αυγούστου / 2 Σεπτεμβρίου του 1908 φαίνεται ότι ήδη η κίνηση στην πλατεία του Νέου Φαλήρου είχε υποχωρήσει, με αποτέλεσμα η μπάντα να ολοκληρώνει το πρόγραμμά της νωρίτερα από την καθιερωμένη ώρα, γεγονός που προκαλούσε τη διαμαρτυρία των θαμώνων: «Άλλο παράπονον δια τη διάλυση της μουσικής από της 10ης ώρας. Αλλ' έτυχε τάχα ο παραπονούμενος να μείνη κάτω μέχρι της ώρας εκείνης: δια να μετρήση τους θαμώνες της πλατείας;».[35] Τα σοβαρά πλήγματα που υποβάθμιζαν την περιοχή εξαιτίας της Σούδας και του Κηφισού, η βαθμιαία αύξηση των δημόσιων λουτρών και η επέκτασή τους προς άλλες παραλίες της Αττικής, η αύξηση των θερινών θιάσων και η εισβολή του κινηματογράφου ακόμη και στην πλατεία Ακταίου,[36] λογίζονται ως μερικά από τα αίτια που προκάλεσαν την βαθμιαία παρακμή του Νέου Φαλήρου.

Ο μουσικός διαγωνισμός του 1900

Το τεύχος με αριθμό 1 περιλαμβάνει τον «Μακάβριο χορό» του Καμίγ Σαιν-Σανς (τεύχ. 1, αρ. 1) και τον «Χορό των ωρών» του Αμιλκάρε Πονκιέλι (τεύχ. 1, αρ. 2). Πρόκειται για τα μουσικά τεμάχια με τα οποία διαγωνίστηκε η μπάντα στις 3/16 Σεπτεμβρίου του 1900[37] με αφορμή τα 25 χρόνια του Φαλήρου. Οι τρεις μπάντες συναγωνίστηκαν στην αναγωγή του «Μακάβριου χορού» του Σαιν-Σανς σε διασκευή του αρχιμουσικού του γαλλικού πυροβολικού Λοαντιέ, ενώ η μπάντα της ΜΕΑ ως δεύτερο τεμάχιο επέλεξε τον «Χορό των ωρών» από την όπερα *Τζιοκόντα* του Πονκιέλι.

[32] Εφημ. *Εστία*, 2 Ιουλίου 1900, σ. 2.
[33] Εφημ. *Εστία*, 16 Ιουνίου 1901, σ. 3.
[34] «Η χθεσινή εορτή», εφημ. *Το Άστυ*, 9 Αυγούστου 1904, σ. 2.
[35] Εφημ. *Εστία*, 21 Αυγούστου 1908, σ. 3.
[36] «Τώρα και οι ολίγοι πιστοί του Βέρδη [sic] και του Πουτσίνη [sic] θα κινηματογραφίζωνται». Εφημ. *Εμπρός*, 28 Αυγούστου 1910, σ. 3.
[37] «Προκήρυξις διαγωνισμού», εφημ. *Το Άστυ*, 13 Αυγούστου 1900, σ. 3.

Σύμφωνα με δημοσίευμα για την εκτέλεση του έργου του Σαιν-Σανς, απαιτείται ξυλόφωνο το οποίο αποδίδει «τον κρότον των συγκρουόμενων οστών». Τέτοιο όργανο διέθετε μόνον η Μουσική Εταιρεία, αλλά αναγκάστηκε να μην το χρησιμοποιήσει εξαιτίας της ένστασης που προέβαλαν οι άλλες δύο μπάντες που δεν διέθεταν.[38] Το πρώτο βραβείο του διαγωνισμού απονεμήθηκε στη Μουσική της Φρουράς,[39] που ερμήνευσε το έργο του Σαιν-Σανς και τη «Δύναμη του πεπρωμένου», ενώ οι δύο άλλες μπάντες τιμήθηκαν «λαμβανομένου πάντως υπό της επιτροπής υπόψη του δυσκόλου των εκτελεσθέντων τεμαχίων, προς δε ότι η βράβευσις επέχει τόπον ενθαρρύνσεως».[40]

Οι γαλλικοί θίασοι, η μπάντα της ΜΕΑ και το γαλλικό ρεπερτόριο

Όπως διαπιστώνουμε από τον παρακάτω πίνακα, σε πολλά τεύχη του αρχείου αριθμούνται διάσπαρτα μουσικά τεμάχια που προέρχονται από τη γαλλική παράδοση της οπερέτας, της οπερά κομίκ και της opéra bouffe. Ο κυριότερος λόγος που το ρεπερτόριο προϋποθέτει αυτού του είδους τα μουσικά τεμάχια είναι η προσαρμογή της μπάντας στη νυχτερινή ζωή του Φαλήρου. Η εξοικείωση των θαμώνων του θεάτρου με το γαλλικό ρεπερτόριο συνέβαλε καταλυτικά στην εγκόλπωση αντίστοιχων τεμαχίων με εκείνα του ρεπερτορίου του θεάτρου. Η μπάντα παιάνιζε την ίδια ώρα ή και μετά το τέλος της παράστασης στο παρακείμενο θέατρο. Σε σχόλιο του 1905 στην εφημερίδα *Εστία* αναφέρεται: «Διατί τάχα η μπάντα της Μ. Εταιρίας να μην παίζη από το απόγευμα εις το κιόσκι όπου παίζει το βράδυ κατά τας ώρας του θεάτρου; Κατ' αυτόν τον τρόπον όλος ο κόσμος της πλατείας θα ήκουε καλλίτερα και οι συνηθίζοντες να κάθηνται προ του ξενοδοχείου δεν θα εξεκουφαίνοντο».[41] Ωστόσο, παράλληλα με τις ερμηνευτικές υποχρεώσεις της μπάντας, πληροφορούμαστε ότι ο υπεύθυνος ενορχήστρωσης, Τζιουζέπε Φεμπράιο, αναλάμβανε με επιτυχία την ενορχήστρωση πολλών παραστάσεων των γαλλικών θιάσων. Στον τύπο εκθειάζεται η ενορχήστρωση από τον Φεμπράιο της οπερέτας του Βικτόρ Ροζέ *Οι γλεντζέδες* (*Les fêtards*) που ανέβηκε το 1901 και το 1903 στο Φάληρο. Το καλοκαίρι του 1905, παρ' ότι η μπάντα της ΜΕΑ επιτύγχανε υψηλή ποιότητα και αποδείκνυε τον επαγγελματισμό της, φαίνεται ότι αυτό που προσέλκυε περισσότερο το ακροατήριο ήταν η επικαιροποίηση του ρεπερτορίου: «Παρετηρήθη ότι και η μπάντα της Μουσικής Εταιρείας εξετέλεσε χθες το βράδυ αρκετά καλά διάφορα μουσικά τεμάχια ουχί από τα συνήθη επαναλαμβανόμενα».[42]

Α/Α	**Παραστάσεις γαλλικών θιάσων στο Θέατρο του Νέου Φαλήρου**	**Σχετικά μουσικά τεμάχια των τευχών της μπάντας της ΜΕΑ**
1	*Μανόν* (Jules Massenet), γαλλικός θίασος στο Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1899 / Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1904	«Manon» (τεύχος «σειρά Β΄», αρ. 8)
2	*Μιρέιγ* (*Mireille*, Σαρλ Γκουνό), παράσταση γαλλικού θιάσου, Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1899	Pot pourri από την όπερα *Mireille* του Charles Gounod (τεύχος «Serie III», αρ. 12)
3	*Οι δραγόνοι του Βιλάρ* (A. Maillart), γαλλικός θίασος, Δημοτικό Θέατρο, Μάρτιος 1899 / Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1903	Φαντασία από την οπερά-κομίκ *Les Dragons de Villards* του Aimé Maillart (έντυπη συλλογή, χ.α., αρ. 5)

[38] Εφημ. *Εστία*, 5 Σεπτεμβρίου 1900, σ. 4.
[39] «Η χθεσινή εορτή στο Νέο Φάληρο», εφημ. *Ακρόπολις*, 4/17 Σεπτεμβρίου 1900, σ. 3.
[40] Στο ίδιο.
[41] Εφημ. *Εστία*, 21 Ιουλίου 1905, σ. 3.
[42] Εφημ. *Εστία*, 10 Αυγούστου 1905, σ. 3.

4	*Η κόρη του αρχιτυμπανιστή* του Όφενμπαχ, γαλλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, εθνική εορτή της Γαλλίας, Ιούλιος 1899, Ιούλιος 1902	«Φαντασία από το *La fille du tambour-major*» (έντυπη συλλογή, χ.α., αρ. 6)
5	*Οι 28 μέρες της Κλαιρέτ* του Βικτόρ Ροζέ, Θέατρο Φαλήρου, γαλλικός θίασος, Ιούλιος 1901, Ιούλιος 1908	«Φαντασία πάνω στο *Les 28 Jours de Clairette*» (τεύχ. «Serie III», αρ. 2)
6	*Οι γάμοι της Ζανέτ* από την ομώνυμη οπερά-κομίκ του Victor Massé, ευεργετική, Μάρτιος 1900	«Les noces de Jeannette» (τεύχ. «Serie III», αρ. 3)
7	*Φαν-φαν ο Τουλίπας* (M. A. Soyer), Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1898	«Fanfan la Tulipe (allegretto)» (τεύχ. 6, αρ. 1)
8	*Μαντάμ Αγκό* του Σαρλ Λεκόκ, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1901	«Madame Angot» (τεύχ. «Σειρά Γ΄», αρ. 24 [ημερομηνία μεταγραφής: 4/7/1901], και χ.α., αρ. 17)
9	*Βοκκάκιος* (Σουπέ), γαλλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1899	«Boccaccio Mars» (τεύχ. χ.α., αρ. 16)
10	*Παριζιάνικη ζωή*, opéra-bouffe του Όφενμπαχ	«La vie Parisienne (allegretto)» (τεύχ. 4, αρ. 4)
11	*Κυανοπώγωνας* του Όφενμπαχ, γαλλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Αύγουστος 1899	«Barbe Bleu» (τεύχ. «Serie III», αρ. 17)
12	*Ορφέας στον Άδη* του Όφενμπαχ	*Orphée aux Enfers* (τεύχ. «Serie III», αρ. 20)
13	*Η κόρη του Συντάγματος* του Γκαετάνο Ντονιτσέτι, γαλλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1902	«La figlia del reggimento» (τεύχ. χ.α., αρ. 8)
14	*L'amour mouillée*, γαλλικός θίασος, Θέατρο Φαλήρου, Ιούλιος 1905	«L'amour mouillé» (τεύχ. «Σειρά Β΄» της ΦΕΑ)

Πίνακας 5: Μουσικό ρεπερτόριο της μπάντας του Φαλήρου που συνδέεται με επίκαιρες παραστάσεις στο θέατρο

Το τελευταίο τεύχος της μπάντας του Φαλήρου

Το τελευταίο τεύχος που απαρτίζει το αρχείο της μπάντας επιβεβαιώνει τη δέσμευσή της στις νέες αφίξεις του Φαλήρου· τα τελευταία μουσικά τεμάχια της συλλογής άπτονται της παρουσίας του βιεννέζικου θιάσου στη φαληρική ακτή και των μουσικοθεατρικών έργων που παρουσίασε. Ένα πρώτο μουσικό τεμάχιο που αλιεύεται από τη «βιεννέζικη» συλλογή είναι το «Ein Walzertraum». Η οπερέτα *Ένα ονειρώδες βαλς*, σε μουσική του Όσκαρ Στράους (1870-1954) γραμμένη το 1907, κατέστη άμεσα δημοφιλής στην Ευρώπη. Κατά τη θερινή περίοδο του 1909, η ομώνυμη βιεννέζικη οπερέτα απασχολούσε στην Αθήνα τρεις διαφορετικούς θιάσους: έναν σε ελληνική απόδοση, ως *Ονείρου βαλς*, στο Νέο Θέατρο, με την υψίφωνο Νίτσα Ράλλη, έναν δεύτερο στα ιταλικά που ερμηνευόταν στο Θέατρο Αρνιώτη και, φυσικά, μία τρίτη εκδοχή από τον βιεννέζικο θίασο που ανέβηκε στις 13/26 Ιουνίου 1909 στο Φάληρο.[43] Η επιτυχία δεν πέρασε απαρατήρητη από τη μπάντα, που επικαιροποίησε το ρεπερτόριό της με την ένταξη του πλέον δημοφιλούς από τα μουσικά κομμάτια. Το ίδιο συνέβη και με το μουσικό τεμάχιο «Die lustige Witwe» που αντλήθηκε από την οπερέτα *Η εύθυμη χήρα* του Λέχαρ. Πρέπει να σημειωθεί ότι η οπερέτα αυτή, όπως και το *Ονειρώδες βαλς*, πριν

[43] Εφημ. *Εστία*, 13 Ιουνίου 1909, σ. 2.

παρουσιαστεί από τον θίασο της βιεννέζικης οπερέτας, το καλοκαίρι του 1909, ανέβηκε από τον θίασο Παντόπουλου και από τον θίασο Παπαϊωάννου στο Νέο Θέατρο, με την Μελπομένη Κολυβά.[44]

Ο βιεννέζικος θίασος και το ρεπερτόριο του αρχείου της ΜΕΑ του 1909			
Α/Α	**Οπερέτες που ερμηνεύτηκαν στο Θέατρο του Φαλήρου από τον βιεννέζικο θίασο (1909)**	**Μουσικά τεμάχια του τελευταίου τεύχους της μπάντας της ΜΕΑ**	**Παρατηρήσεις**
1	*Το ονειρώδες βαλς*, οπερέτα σε μουσική του Όσκαρ Στράους (1907), Ιούνιος 1909	«Ein Walzertraum» (τεύχος χ.α., αρ. 2)	Το 1909 απασχολούσε δύο ελληνικούς θιάσους
2	*Η νυχτερίδα* (*Die Fledermaus*, 1874), Ιούνιος 1909	«Die Fledermaus» (τεύχος χ.α., αρ. 3)	
3	*Η πριγκίπισσα με τα δολάρια* (1907), Ιούνιος 1909	«Die Dollarprinzessin» (τεύχος χ.α., αρ. 4)	Στον ελληνικό τύπο της εποχής αναφέρεται ως «Η δολαριούχος πριγκίπισσα»
4	*Η εύθυμη χήρα* του Φραντς Λέχαρ (1905), Ιούλιος 1909	«Die lustige Witwe» (τεύχος χ.α., αρ. 5)	
5	*Γκέισα*, Ιούλιος 1909	«Geisha» (τεύχος χ.α., αρ. 6)	Φέρει υπογραφές ότι ερμηνεύτηκε στο Φάληρο, στις 15/8/1909

Πίνακας 6: Το τελευταίο τεύχος της μπάντας της ΜΕΑ

Συμπεράσματα

Ο εντοπισμός αυτής της συλλογής μουσικών χειρογράφων αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαίνον γεγονός, γιατί μας κατατοπίζει γύρω από την ιστορική πορεία και εξέλιξη του κοινωφελούς σωματείου που δραστηριοποιήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα.

Από μια πρώτη ανασκόπηση του αρχείου της μπάντας της ΜΕΑ, μπορούμε να αποφανθούμε ότι στο ρεπερτόριό της εμφιλοχωρούν απαιτητικά μουσικά τεμάχια διάσημων μουσουργών του 19ου αιώνα, όπως του Μασνέ, του Ντονιτσέτι, του Πουτσίνι, του Βάγκνερ κ.ά., αντλημένα κυρίως από το μουσικό θέατρο του 19ου αιώνα και άξια να ερμηνευτούν από μία υψηλών επιδόσεων επαγγελματική μπάντα. Το αρχείο θα μπορούσε να συγκροτεί ολοκληρωμένο ρεπερτόριο μιας καταξιωμένης κοσμικής ευρωπαϊκής μπάντας. Ο επαγγελματισμός επιβεβαιώνεται από τη διαρκή του ανανέωση, συνήθως μέσω έντυπων παρτιτουρών που εκδίδονταν από διεθνείς μουσικούς οίκους.

Ένα ακόμη συμπέρασμα προκύπτει από τη διαφοροποίηση του ρεπερτορίου της μπάντας της ΜΕΑ σε σχέση με εκείνο της ΦΕΑ: στο ρεπερτόριο της ΜΕΑ δεν εντοπίστηκαν πρωτότυπα μουσικά τεμάχια (εκτός από ένα του Φεμπράιο και ένα του Σπ. Καίσαρη), σε αντίθεση με αυτό της μπάντας της ΦΕΑ. Στο αρχείο της ΜΕΑ συγκαταλέγεται πιο επιτηδευμένο ρεπερτόριο, με σχοινοτενή μουσικά μέρη, αντλημένα κυρίως από έντυπες συλλογές του είδους της όπερας, της βιεννέζικης ελαφράς μουσικής και της γαλλικής οπερέτας. Αντίθετα, στο ρεπερτόριο της ΦΕΑ ανιχνεύονται πολλά πρωτότυπα μουσικά τεμάχια που συνέθεταν κατά καιρούς οι ίδιοι οι αρχιμουσικοί της, δηλαδή ο Σπ. Καίσαρης, ο Ανδρέας Σάιλερ, ο Σπ. Σπάθης κ.ά., συνήθως πατριωτικού ή χορευτικού χαρακτήρα, αφιερωμένα σε εθνικές επετείους, ηγεμονικές και κοινωνικές

[44] Ρ. Π., «Αι περιπέτειαι της χήρας», εφημ. *Εστία*, 12 Ιουνίου 1909, σ. 1.

εκδηλώσεις, ενώ εξυπηρετούσαν παράλληλα τις υποχρεώσεις που η μπάντα είχε αναλάβει στον δήμο, ακόμη δε και συνθέματα βασισμένα σε δημοτικές μελωδίες.

Η σύνθεση του αρχείου της μπάντας της ΜΕΑ αιτιολογείται από δύο καθοριστικούς παράγοντες: τη συμπόρευσή της με την ορχήστρα της ΜΕΑ κατά τα πρώτα χρόνια της ενεργοποίησής της και τη βαθμιαία προσαρμογή της στη μουσικοθεατρική ζωή της Αθήνας και ιδιαίτερα της θερινής καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Νέου Φαλήρου.

Ένα επιπρόσθετο στοιχείο που προκύπτει από τη διερεύνηση των τευχών της μπάντας είναι το γεγονός ότι διαλευκαίνει τους λόγους που αυτά εντοπίστηκαν ανεξάρτητα από εκείνα του υπόλοιπου σωματείου της ΜΕΑ. Όπως αναφέρθηκε, παρά την αρχική συμπόρευσή της με το σωματείο της ΜΕΑ μέχρι το 1902, η μπάντα αυτονομήθηκε και εξακολούθησε να προσφέρει συναυλίες, ακόμη κι όταν το σωματείο της Μουσικής Εταιρείας είχε πλέον διαλυθεί. Η μετάλλαξή της από ένα είδος μουσικοπαιδαγωγικού χαρακτήρα συνόλου σε μία «εμπορική» μπάντα αιτιολογεί και την προσαρμογή της στις απαιτήσεις της μουσικοθεατρικής ζωής του Φαλήρου.

Τέλος, με αφορμή το αρχείο της μπάντας νοηματοδοτούνται άγνωστες εκφάνσεις της μουσικής ζωής της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, των θεάτρων της Αθήνας και του Φαλήρου: ανακαλείται η αίγλη που έχαιραν η ιταλική και η γαλλική όπερα, τα βαγκνερικά συμφωνικά αποσπάσματα, η ελαφρά γαλλική και βιεννέζικη παράδοση καθώς και η χορευτική βιεννέζικη μουσική της οικογένειας των Στράους· επιβεβαιώνεται, έτσι, το μεσουράνημα της μουσικής ζωής στην πρωτεύουσα κατά την ταραγμένη εκείνη περίοδο, ανάμεσα στο τέλος της σύρραξης του 1897 και λίγο πριν το ξέσπασμα των Βαλκανικών Πολέμων.

Το δημοτικό τραγούδι ως μουσική κληρονομιά σε έργα νεοελλήνων συνθετών

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου

Το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε, ως γνωστόν, βασική πολιτισμική κληρονομιά στη δημιουργία της μουσικής των Εθνικών Σχολών της Ευρώπης. Στην ανακοίνωση αυτή θα γίνει αρχικά αναφορά στις απόψεις δύο συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, του Γεωργίου Λαμπελέτ και του Μανώλη Καλομοίρη, σχετικά με το θέμα αυτό. Στη συνέχεια θα δοθούν παραδείγματα από έργα τους στα οποία υλοποιούν τις απόψεις τους αυτές.

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ (Κέρκυρα 1875 – Αθήνα 1945) επιστρέφει το 1901 στην Αθήνα μετά από σπουδές στην Ιταλία και εκφράζει την ίδια χρονιά τις απόψεις του για τη δημιουργία Εθνικής Μουσικής στη μελέτη του με τίτλο «Η Εθνική Μουσική» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* (Λαμπελέτ, 1901).

Στη μελέτη αυτή, ο Λαμπελέτ αναφέρει, μεταξύ άλλων, ότι εθνική μουσική δεν είναι αυτή που περιορίζεται στα όρια της τοπικής έκφρασης ενός χωριού ή μιας πόλης χρησιμοποιώντας τεχνικά μέσα που πηγάζουν απευθείας από τη λαϊκή μούσα χωρίς να ακολουθούν την παγκόσμια τεχνική αισθητική και φιλοσοφική εξέλιξη της τέχνης. Η Εθνική τέχνη στην ευρύτερη έννοιά της είναι εκείνη που εκφράζει γενικά την ιδέα και το συναίσθημα ενός έθνους και πηγάζει από την αγνότητα και ειλικρίνεια της εθνικής ιδέας.

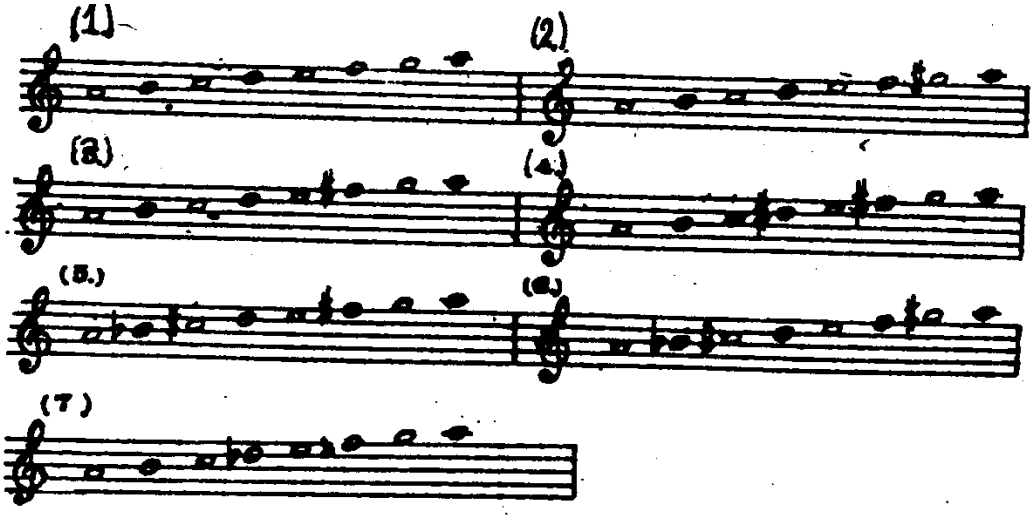
Καθώς η σύγχρονη Ελλάδα αναγεννιέται μετά την επανάσταση του 1821 μετά από μια μακρά περίοδο κατοχής και πολιτιστικής ύφεσης, η δημοτική ποίηση και η δημοτική μουσική είναι το πιο αγνό, όμορφο, αυθεντικό και αληθινό στοιχείο που έχει να δείξει η τέχνη και πάνω σ' αυτές αντανακλάται η ψυχή του Ελληνισμού. Έτσι, οι φιλόλογοι και οι συνθέτες θα πρέπει να συλλέξουν τις δημοτικές μελωδίες όλης της Ελλάδας και στη συνέχεια να τις μελετήσουν και να τις αναλύσουν. Τότε οι έλληνες συνθέτες θα έχουν έτοιμο χώμα για να καλλιεργήσουν το εθνικό τους ιδανικό και η εθνική ψυχή τους θα είναι ικανή να εμπνευστεί νέες και αυθεντικές δημιουργίες.

Στη συνέχεια, ο Λαμπελέτ αναρωτιέται πώς θα έπρεπε να διαχειριστούν οι έλληνες συνθέτες τις ελληνικές δημοτικές μελωδίες. Καθώς η μελωδία είναι αδιαχώριστα ενωμένη με την αρμονία, ο χαρακτήρας της ελληνικής μελωδίας καθορίζει την αντίστοιχη αρμονία. Ο Λαμπελέτ δίνει στοιχεία για τον τρόπο εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών και τονίζει ότι η εναρμόνιση δεν θα πρέπει να αλλάζει το χαρακτήρα της μελωδίας. Παρουσιάζει εν συντομία ένα σύστημα αρχαίων κλιμάκων πάνω στις οποίες θεωρεί ότι βασίζονται οι δημοτικές μελωδίες και τις συσχετίζει με τις ευρωπαϊκές κλίμακες, όπου αυτό είναι εφικτό.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του, ο Λαμπελέτ δηλώνει ότι το πιο εθνικό, δημιουργικό και αληθινό έργο που πρέπει να κάνουν οι έλληνες συνθέτες είναι η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με τις εφαρμογές της πολυφωνίας και η τεχνική της ανάπτυξη με βάση την αντίστιξη και τη φούγκα.

Ανάλογες απόψεις για την εθνική μουσική και το δημοτικό τραγούδι εκφράζει ο Λαμπελέτ και το 1928, στη μελέτη του «Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική δημώδης μουσική» στις *Επιφυλλίδες* (Λαμπελέτ, ²1986 [1928]). Στο τμήμα της μελέτης που αναφέρεται στην ελληνική δημοτική μουσική, γράφει, μεταξύ άλλων, για τις

κλίμακες του δημοτικού τραγουδιού, για τα μικρότερα του ημιτονίου διαστήματα που χρησιμοποιούνται στα δημοτικά τραγούδια, καθώς και για τα μέτρα των 7/8, 5/8, 9/8 και 2/4 αλλά και για τα ρυθμικά σχήματα που συναντάμε στη δημοτική μουσική (Λαμπελέτ, [2]1986 [1928]: 30-42). Περιλαμβάνει επίσης πίνακα με τις επτά πιο συχνά χρησιμοποιούμενες κλίμακες στη δημοτική μουσική, που τις ονομάζει ελληνικές κλίμακες (βλ. Πίνακα 1):



Πίνακας 1: Γ. Λαμπελέτ, ελληνικές κλίμακες

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 1, οι κλίμακες υπ' αριθμόν 1, 3, 4, 5 και 7 εμφανίζουν διάστημα τόνου μεταξύ VII και VIII βαθμίδας. Η υπ' αρ. 1 είναι διατονική και συμπίπτει με τον αιολικό (υποδώριο) εκκλησιαστικό τρόπο (τη φυσική ελάσσονα κλίμακα). Η υπ' αρ. 2 συμπίπτει με την αρμονική ελάσσονα κλίμακα. Οι υπ' αριθμόν 2, 4, 5 και 7 περιέχουν ένα διάστημα τριημιτονίου (αυξημένης δευτέρας), ενώ ειδικά η υπ' αριθμόν 6, την οποία ο Λαμπελέτ χαρακτηρίζει ως χρωματική ανατολίτικη κλίμακα, περιέχει δύο διαστήματα τριημιτονίου, καθώς εμφανίζει διπλό προσαγωγέα προς την IV και την VIII βαθμίδα. Ισχυρό ανατολίτικο χαρακτήρα έχει και η κλίμακα υπ' αριθμόν 7 και γι' αυτό το λόγο δεν χρησιμοποιείται συχνά.

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του, ο Λαμπελέτ απευθύνει συμβουλή στους έλληνες συνθέτες του μέλλοντος. Οι έλληνες συνθέτες που επιθυμούν να συνθέσουν ελληνική μουσική θα πρέπει να αντλήσουν τη θεμελίωση της τέχνης τους στο δημοτικό τραγούδι και να ακολουθήσουν τις αρχές του. Ταυτόχρονα, θα πρέπει να μελετήσουν όλες τις σχολές της παγκόσμιας μουσικής και να χρησιμοποιήσουν ακόμα και τα πιο τολμηρά σύγχρονα μέσα. Θα πρέπει όμως να επιλέξουν εκείνες τις επιδράσεις από την παγκόσμια μουσική που θα ανταποκρίνονται στις δικές τους αισθητικές αρχές.

Ο Μανώλης Καλομοίρης (Σμύρνη 1883 – Αθήνα 1962), ο οποίος, ως γνωστόν, θεωρείται πρωτεργάτης της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, εκφράζει το 1908 (επτά χρόνια αργότερα από τον Λαμπελέτ) σε πολλά σημεία παρόμοιες απόψεις για τη δημιουργία ελληνικής εθνικής μουσικής, στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας με έργα του στην Ελλάδα (Καλομοίρης, 1988: 145-147).

Σύμφωνα με το κείμενο αυτό, ο Καλομοίρης δηλώνει πως ονειρεύτηκε να φτιάξει μιαν αληθινά εθνική μουσική, που να βασίζεται από τη μια μεριά στη μουσική των αγνών μας δημοτικών τραγουδιών και από την άλλη στα τεχνικά μέσα των προοδευμένων στη μουσική λαών και πρωταρχικά των Γερμανών, Γάλλων, Ρώσων και

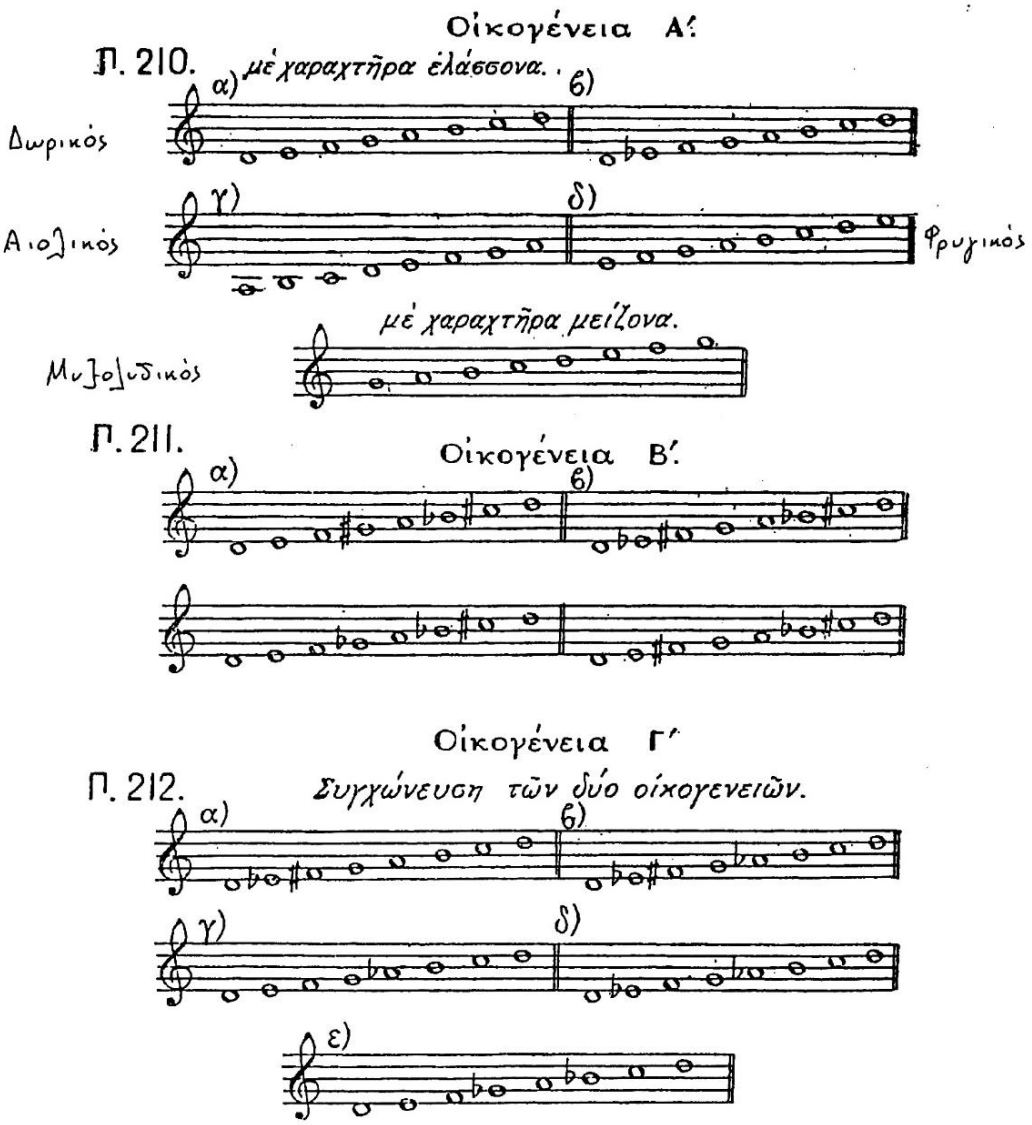
Νορβηγών. Δεν υπάρχουν κανόνες για τον τρόπο που πρέπει να γίνεται το πάντρεμα των στοιχείων αυτών. Μπορεί μερικές φορές να μην ξεχωρίζει καθόλου ο εθνικός χαρακτήρας – τα διάφορα, δηλαδή, στοιχεία της δημοτικής μουσικής να μην είναι αναγνωρίσιμα μέσα στο έργο ενός συνθέτη. Άλλες φορές, αντίθετα, μπορεί να προβάλλεται το δημοτικό τραγούδι. Ο συνθέτης, όπως και ο ποιητής, είναι ελεύθερος να βρει την έμπνευσή του πότε στις εθνικές παραδόσεις και πότε στα παγκόσμια θέματα. Ο ίδιος ο Καλομοίρης αποφεύγει να δανείζεται στις συνθέσεις του αυτούσιες τις μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών, αν και σε ορισμένα έργα του τις χρησιμοποιεί (Μαλιάρας, 2001: 15-16). Γενικά όμως στα έργα του οι μελωδίες του στηρίζονται στο ρυθμό, τις κλίμακες και το χαρακτήρα της δημοτικής μουσικής· πρόκειται, δηλαδή, για δημοτικοφανείς μελωδίες. Κι αυτό, γιατί ο ίδιος πιστεύει ότι το κατά πόσον ένα έργο είναι εθνικό, δεν εξαρτάται απ' το αν περιλαμβάνει εθνικές μελωδίες, αλλά από το αν εκφράζει στο σύνολό του την εθνική ψυχή.

Στη συνέχεια και καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, ο Καλομοίρης γράφει σε άρθρα, σε προλόγους έργων του και σε άλλα κείμενά του τις απόψεις του για την Εθνική Μουσική και για το δημοτικό τραγούδι ως πολιτισμική κληρονομιά στη μουσική των νεοελλήνων συνθετών. Για παράδειγμα, το 1945, στον πρόλογο της όπερας του *Ανατολή*, ο Καλομοίρης δηλώνει, μεταξύ άλλων, ότι «πρέπει ο συνθέτης να κλείσει την Ελλάδα στην ψυχή του, για να νιώσει τις ελληνικές μελωδίες και τους ελληνικούς ρυθμούς, όχι αντιγράφοντας τον λαϊκό τραγουδιστή, αλλά συνεχίζοντας τη δημιουργική του γραμμή και αφομοιώνοντας τη βαθύτερη αισθητική και μουσική υφή των μελωδικών και ρυθμικών του στοιχείων. Έτσι θα πλατύνει τα όρια της μουσικής του έμπνευσης και θα βρίσκει αυθόρμητα τις μελωδίες, τους ρυθμούς, τις αρμονίες που θα έχουνε τόση σχέση με την ελληνική λαϊκή μουσική, όση έχει ο στίχος του Παλαμά με τον δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού». Το δημοτικό τραγούδι, λοιπόν, αποτελεί τη βασική πηγή έμπνευσης κάθε έλληνα συνθέτη που θέλει να γράψει ελληνική μουσική, καθώς η αισθητική του και η υφή των παραμέτρων του αποτελούν την αφετηρία της περαιτέρω δημιουργίας του (Καλομοίρης, 1953: iii).

Ανάλογες σκέψεις εκφράζει ο Καλομοίρης και στον πρόλογο της έκδοσης της *Παλαμικής συμφωνίας* του το 1961 (Καλομοίρης, 1961: vii). Όταν ένα έργο αποδίδει σε μουσικούς ήχους και ρυθμούς την ελληνική λεβεντιά, την αγαθότητα, την ψυχή, τους θρύλους, τα παραμύθια του λαού μας, τα βουνά μας και τον ήλιο μας αποτελεί ελληνική μουσική. Ο έλληνας συνθέτης πρέπει να γνωρίσει, να μελετήσει και, κυρίως, να αφομοιώσει ψυχικά το δημοτικό μας τραγούδι. Τότε θα εμπνέεται τα θέματά του, τις μελωδίες του, από τους ίδιους εκείνους ήχους, τρόπους και ρυθμούς από τους οποίους εμπνεύστηκε ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι, δεν θα χρειάζεται να το μεταγράψει, αφού οι μελωδίες, οι αρμονίες και οι ρυθμοί που θα οραματίζεται θα αποτελούν οι ίδιοι νέα πρωτότυπα ελληνικά μέλη – προέκταση και επέκταση της αγνής λαϊκής δημιουργίας.

Ο Καλομοίρης, στο δεύτερο τόμο του βιβλίου της *Αρμονίας* του (Καλομοίρης, 1935: 178-200) καθώς και σε ανακοίνωσή του στη Συνεδρία της Ακαδημίας Αθηνών στις 18.11.1948 με τίτλο «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων» (Καλομοίρης, 1948), έχει διατυπώσει και απόψεις για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να γίνεται η επεξεργασία και η εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού, όταν αυτό είναι αναγκαίο να χρησιμοποιηθεί αυτούσιο σ' ένα έργο. Αντίστοιχες απόψεις εξέφραζε και ο Λαμπελέτ, όπως αναφέρθηκε, στη μελέτη του στις *Επιφυλλίδες*. Ο Καλομοίρης τάσσεται υπέρ της έντεχνης δημιουργικής ανάπλασης του πλούτου της λαϊκής μελωδίας, ώστε να προκύπτει μια πρωτότυπη καλλιτεχνική δημιουργία. Οι απόψεις αυτές ισχύουν και στη συνήθη περίπτωση όπου ένας συνθέτης χρησιμοποιεί τις διάφορες μουσικές παραμέτρους του

δημοτικού τραγουδιού, δηλαδή τις κλίμακες, τους τρόπους, τις δημοτικοφανείς μελωδίες, τα ρυθμικά σχήματα και άλλα μέσα, με τα οποία εκφράζει την ελληνικότητα στο έργο του. Κατ' αρχήν αποδέχεται το συγκερασμό και την εναρμόνιση της λαϊκής μελωδίας, παρ' όλα τα μικροδιαστήματα και τις ιδιαιτερότητες που αυτή εμφανίζει, ώστε να είναι δυνατή η δημιουργία και εξέλιξη της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Για το σκοπό αυτό, ο Καλομοίρης διαμορφώνει μιαν *Αρμονική της ελληνικής μελωδίας* βγαλμένη από τον χαρακτήρα και το τονικό σύστημα των ελληνικών τρόπων. Πιο συγκεκριμένα, κατατάσσει τους ελληνικούς τρόπους, με βάση ορισμένα χαρακτηριστικά τους, σε τρεις μεγάλες οικογένειες, τις Α, Β και Γ (βλ. Πίνακα 2):



Πίνακας 2: Μ. Καλομοίρης, οικογένειες ελληνικών τρόπων

- Οικογένεια Α: Οι τρόποι της Οικογένειας Α δεν έχουν προσαγωγείς, δηλαδή η VII τους βαθμίδα βρίσκεται σε σχέση τόνου και όχι ημιτονίου με την τονική. Αποτέλεσμα αυτού είναι η εξασθένηση της εντύπωσης της συγχορδίας της δεσπόζουσας, που παίρνει δευτερεύοντα χαρακτήρα. Ισότιμη με αυτήν είναι η συγχορδία της VII βαθμίδας, που χρησιμοποιείται συχνά με διπλασιασμό της θεμελίου της. Αντίθετα, οι συγχορδίες της IV και της II βαθμίδας αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για τη χρήση τους στις πλάγιες πτώσεις, που είναι συχνότατες.

- Οικογένεια Β: Οι τρόποι της Οικογένειας Β όχι απλώς έχουν προσαγωγέα, αλλά οι περισσότεροι σχηματίζουν διπλό προσαγωγέα, είτε έναν προς την τονική και άλλον προς τη δεσπόζουσα, είτε έναν προς την τονική και άλλον προς την υποδεσπόζουσα. Χαρακτηριστικό των τρόπων της οικογένειας αυτής είναι το διάστημα της δευτέρας αυξημένης (του τριημιτονίου), που μαζί με τους πολλαπλούς προσαγωγείς δημιουργεί διάφορα αρμονικά συμπλέγματα αλλοιωμένων συγχορδιών.
- Οικογένεια Γ: Οι τρόποι της Οικογένειας Γ δεν έχουν προσαγωγέα προς την τονική (δηλαδή η VII τους βαθμίδα βρίσκεται σε σχέση τόνου και όχι ημιτονίου με την τονική), αλλά σχηματίζουν προσαγωγείς σε άλλες βαθμίδες του τρόπου. Οι τρόποι αυτοί, δηλαδή, παρουσιάζουν ανάμικτα στοιχεία των τρόπων των Οικογενειών Α και Β και αποτελούν ουσιαστικά ένα συνδυασμό τους. Έτσι σ' αυτούς δημιουργούνται τόσο τα αρμονικά συμπλέγματα αλλοιωμένων συγχορδιών όσο και οι πλάγιες πτώσεις.

Ορισμένοι από τους ελληνικούς τρόπους, ιδιαίτερα της Οικογένειας Α, ταυτίζονται με εκκλησιαστικούς τρόπους του Μεσαίωνα, όπως ο Δωρικός, ο Μιξολυδικός και άλλοι. Επίσης, ορισμένα δημοτικά τραγούδια έχουν ως βάση τους το μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο της δυτικής μουσικής. Στην εναρμόνιση της ελληνικής μελωδίας χρησιμοποιείται συχνά και ο ισοκράτης. Τους τρόπους αυτούς χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης και στην έντεχνη μουσική που συνθέτει, συχνά σε συνδυασμό με το μειζονοέλασσων σύστημα.

Στη συνέχεια του κειμένου θα εξεταστούν, όπως αναφέρθηκε, τραγούδια του Λαμπελέτ και του Καλομοίρη για φωνή και πιάνο, κυρίως ως προς τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού ως πολιτισμικής κληρονομιάς σ' αυτά.

Όσον αφορά στον Γεώργιο Λαμπελέτ, το τραγούδι «Όνειρο ξενιτεμένου» ανήκει στον κύκλο τραγουδιών *Τα χελιδόνια*, που βασίζεται σε ποιήματα από την ομώνυμη ποιητική συλλογή του Ζαχαρία Παπαντωνίου. Το τραγούδι είναι κυρίως γραμμένο στον αιολικό τρόπο από ρε, που αντιστοιχεί στην πρώτη ελληνική κλίμακα που παραθέτει ο Λαμπελέτ στον Πίνακα 1. Σε ορισμένα σημεία, το τραγούδι περνάει φευγαλέα στους τρόπους φρύγιο από ρε (μ. 7 και 28) και δώριο από ρε (μ. 11, 16-17, 32 και 37-38), καθώς και στις ελάσσονες κλίμακες από ρε (μ. 9-10, 17, 30-31 και 38) και από σολ. Όλες οι φράσεις ολοκληρώνονται με πτώσεις. Μεταξύ άλλων, πραγματοποιούνται πλάγιες πτώσεις, όπως, για παράδειγμα, στο μέτρο 19 (II – I στη σολ-ελάσσονα) και στα μέτρα 20-21 (IV – I στον αιολικό τρόπο από ρε).

Το τραγούδι «Γερο-βοσκός» ανήκει επίσης στον παραπάνω κύκλο τραγουδιών. Η μορφή του τραγουδιού είναι ΑΑΒ ΑΑΒ ΑΑΒ. Στο τμήμα Α, το τραγούδι είναι γραμμένο σε δύο ελληνικούς τρόπους από ρε:

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII
1.	ρε	–	μι	–	φα	–	σολ♯	–	λα	–	σι♭	–	ντο♯	–	ρε
		Τ		Η		ΤΡ		Η		Η		ΤΡ		Η	
	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII
2.	ρε	–	μι	–	φα	–	σολ♯	–	λα	–	σι	–	ντο♯	–	ρε
		Τ		Η		ΤΡ		Η		Τ		Τ		Η	

Ο πρώτος τρόπος περιέχει δύο τριημιτόνια, το ένα μεταξύ III και IV βαθμίδας και το άλλο μεταξύ VI και VII βαθμίδας. Ο δεύτερος τρόπος, που είναι κυρίαρχος στο τραγούδι, περιέχει ένα τριημιτόνιο μεταξύ III και IV βαθμίδας. Στο τμήμα Β, το τραγούδι είναι κυρίως γραμμένο στον δεύτερο εκ των προαναφερθέντων τρόπων από ρε (μ. 31-44), ενώ στα τέσσερα πρώτα μέτρα (μ. 27-30) είναι γραμμένο σε έναν άλλο ελληνικό τρόπο

από ρε, που συμπίπτει σχεδόν με την τέταρτη κλίμακα στον πίνακα του Λαμπελέτ (βλ. Πίνακα 1):

	I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII
3.	ρε	–	μι	–	φα♯	–	σολ♯	–	λα	–	σι	–	ντο	–	ρε
		Τ		Τ		Τ		Η		Τ		Η		Τ	

Το τραγούδι *Ανθοστεφάνωτη* είναι γραμμένο σε ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση. Έχει τριμερή μορφή ΑΒΑ΄, που μπορεί να αναλυθεί περαιτέρω στις ενότητες A_1 A_1' Β A_1'' (A_1: μ. 1-12, A_1': μ. 13-25, Β: μ. 26-42 και A_1'': μ. 43-55). Ως προς την τονικότητα, οι ενότητες A_1, A_1' και A_1'' κινούνται κυρίως στον αιολικό τρόπο από σολ, με φα φυσικό, και σε λίγα σημεία στη σολ-ελάσσονα (με φα-δίεση), ενώ η ενότητα Β κινείται εξίσου στον αιολικό τρόπο από σολ και στη σολ-ελάσσονα. Ως προς την αρμονία, οι ενότητες A_1 και A_1', που αποτελούνται από τετράμετρες φράσεις, ολοκληρώνονται κυρίως με πλάγιες πτώσεις, όπως IV – I (μ. 7-8) και II – I (μ. 11-12). Στην ενότητα Β, στην τρίτη και τέταρτη φράση πραγματοποιούνται πλάγιες πτώσεις, I – IV – I και I – II – I, με την πρώτη βαθμίδα να έχει κυρίαρχο ρόλο. Ως προς τη μελωδία, σχεδόν σε όλη την ενότητα Β η μελωδική γραμμή της φωνής διπλασιάζεται από το δεξί χέρι στο πιάνο. Και στις δύο μελωδικές γραμμές συχνά ακούγεται το τριημιτόνιο σολ-δίεση – φα, δίνοντας δημοτικοφανή χαρακτήρα στην ενότητα αυτή (μ. 31, 32, 35-37, 38-41 και 42).

Όσον αφορά στον Καλομοίρη, σχετικά με το μέτρο χρησιμοποιεί σε ορισμένα τραγούδια του τα μέτρα των 5/4, 7/8 και 9/8 που προσδίδουν σ' αυτά ελληνικό χαρακτήρα. Τα μέτρα αυτά άλλοτε χρησιμοποιούνται σε ολόκληρο το τραγούδι και άλλοτε σε εναλλαγή με τα μέτρα των 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 και 3/2.

Για παράδειγμα, στον κύκλο τραγουδιών *Από τον ταμπουρά και κόπανο* σε ποίηση Αλέξανδρου Πάλλη, το τραγούδι «Μισιριώτισσα» ξεκινάει σε 9/8, για να ακολουθήσει η εναλλαγή 6/8 και 2/4.

Στο τραγούδι *Η Κατάρα* πραγματοποιείται δύο φορές η εναλλαγή 5/4 και 4/4, για να ολοκληρωθεί το τραγούδι σε μέτρο 5/4. Ας σημειωθεί ότι το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο σε δημοτική ποίηση.

Το τραγούδι *Τρεις κοπέλες λυγερές* σε ποίηση Κωστή Παλαμά είναι ολόκληρο γραμμένο σε 5/4.

Στον κύκλο τραγουδιών *Από τους πεντασύλλαβους* σε ποίηση Κωστή Παλαμά, στην πρώτη σειρά, το τραγούδι «Γεια σας τριαντάφυλλα και γιασεμιά» είναι γραμμένο ολόκληρο σε 7/8, σε σχήμα 3-2-2.

Σχετικά με τις κλίμακες, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί στα τραγούδια του για φωνή και πιάνο σε ορισμένα σημεία τις οικογένειες των ελληνικών τρόπων, όπως αυτές αναφέρθηκαν παραπάνω, σε συνδυασμό με το μειζονοέλασσων σύστημα.

Για παράδειγμα, στον κύκλο τραγουδιών *Από τον ταμπουρά και κόπανο* το τραγούδι «Μισιριώτισσα» είναι γραμμένο αρχικά στη Σολ-μείζονα και στη συνέχεια στον εξής ελληνικό τρόπο από σολ της οικογένειας ελληνικών τρόπων Β: σολ – λα – σι – ντο – ρε – μι♭ – φα♯ – σολ.

Στον ίδιο κύκλο τραγουδιών, το τραγούδι «Χάιντε χούρδε» είναι γραμμένο στον παρακάτω ελληνικό τρόπο από σολ της οικογένειας ελληνικών τρόπων Β: σολ – λα – σι♭ – ντο♯ – ρε – μι♭ – φα♯ – σολ.

Σχετικά με τη χρήση του τριημιτονίου, στο τραγούδι «Μισιριώτισσα» από τον κύκλο τραγουδιών *Από τον ταμπουρά και κόπανο*, το διάστημα αυτό ακούγεται τόσο στη φωνητική γραμμή όσο και στην πιανιστική συνοδεία.

Ο Καλομοίρης έγραψε επίσης τις εξής εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών: *Είκοσι δημοτικά τραγούδια*, *Κέρκυρα*, *Καρλοβασίτικο* και *Μεσαρίτισσα*.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα με τις απόψεις που έχουν εκφράσει τόσο ο Γεώργιος Λαμπελέτ όσο και ο Μανώλης Καλομοίρης σε κείμενά τους, θεωρούν το δημοτικό τραγούδι και τη δημοτική μουσική γενικότερα ως πολιτισμική κληρονομιά για τη δημιουργία των έργων των νεοελλήνων συνθέτων της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Μάλιστα και οι δύο προτείνουν τρόπους εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών και, κατ' επέκταση, τρόπους χρήσης των κλιμάκων στα έργα των νεοελλήνων συνθετών.

Στα τραγούδια του για φωνή και πιάνο ο Γεώργιος Λαμπελέτ επικεντρώνεται ως προς την πολιτισμική κληρονομιά του δημοτικού τραγουδιού κυρίως στη χρήση τρόπων που συναντάμε και στα δημοτικά τραγούδια (ελληνικές κλίμακες) και της αρμονίας που απορρέει από αυτούς. Επίσης χρησιμοποιεί σε ορισμένα σημεία και δημοτικοφανείς μελωδίες που προκύπτουν κυρίως από τη χρήση του τριημιτονίου.

Στα τραγούδια του για φωνή και πιάνο ο Καλομοίρης βασίζει συχνά τη μουσική του στις οικογένειες των ελληνικών τρόπων, όπως τις παρουσιάζει στο βιβλίο της *Αρμονίας* του, και συνθέτει ορισμένες φορές μελωδικές γραμμές με δημοτικοφανή αίσθηση χρησιμοποιώντας και μέτρα των δημοτικών μας τραγουδιών.

Βιβλιογραφία

Λαμπελέτ, Γεώργιος (1901): «Η Εθνική Μουσική», *Παναθήναια*, τόμος Β΄, τεύχος 15, σ. 82-90, και τεύχος 30, σ. 126-131.

Λαμπελέτ, Γεώργιος ([2]1986 [1928]): «Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική δημώδης μουσική», *Επιφυλλίδες*, Εκδόσεις Το ρόδον, Αθήνα, σ. 30-42.

Καλομοίρης, Μανώλης (1935): *Αρμονία*, τεύχος Β΄, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Σ. Γαϊτάνου, Αθήνα.

Καλομοίρης, Μανώλης (1948): «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών* 23, σ. 417-425.

Καλομοίρης, Μανώλης (1953): «Πρόλογος στην όπερα Ανατολή», *Ανατολή*, έκδοση των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα, σ. iii.

Καλομοίρης, Μανώλης (1961): «Πρόλογος στην έκδοση της Παλαμικής συμφωνίας», *Παλαμική συμφωνία*, Μουσικές Εκδόσεις Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα, σ. vii.

Καλομοίρης, Μανώλης (1988): *Η ζωή μου και η Τέχνη μου – Απομνημονεύματα, 1883-1908*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα.

Μαλιάρας, Νίκος (2001): *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου – Νάκα (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις: 1), Αθήνα.

Μορφολογικές καινοτομίες στο πρώτο μέρος της Σονάτας για πιάνο op. 31 αρ. 2 («Καταιγίδα») του Beethoven

Μαρία Σουρτζή-Χατζηδημητρίου

Η Σονάτα για πιάνο op. 31 αρ. 2 γράφτηκε μεταξύ των ετών 1801-1802 και ανήκει στη μέση δημιουργική περίοδο του Beethoven. Σύμφωνα με τον Czerny, την περίοδο εκείνη ο συνθέτης έκανε την ακόλουθη δήλωση στο φίλο του βιολονίστα Wenzel Krumpholz: «Δεν είμαι ευχαριστημένος με τη μέχρι τώρα δουλειά μου. Από σήμερα και στο εξής θέλω να χαράξω ένα νέο δρόμο».[1] Πράγματι, η συγκεκριμένη σονάτα παρουσιάζει πλήθος καινοτομιών, οι οποίες οφείλονται κατά κύριο λόγο στην ύπαρξη μιας «ποιητικής ιδέας»: όταν ο Anton Schindler (που υπήρξε ο πρώτος βιογράφος του Beethoven) ρώτησε το συνθέτη ποιο είναι το "κλειδί" για την ερμηνεία της σονάτας, εκείνος του απάντησε: «Διαβάστε απλά την *Καταιγίδα* του Shakespeare!».[2]

Εντούτοις, η σονάτα αυτή δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο «πρόγραμμα», όπως π.χ. η *Σονάτα σε σι-ελάσσονα* του Liszt, αλλά παραπέμπει στην ατμόσφαιρα και το περιβάλλον του έργου και, ειδικότερα, στην «ποιητική ιδέα» της καταιγίδας. Επιπλέον, το θεατρικό στοιχείο (η ύπαρξη του οποίου επιβεβαιώθηκε από τον ίδιο τον Beethoven, όταν αναφέρθηκε στην *Καταιγίδα* του Shakespeare) φανερώνεται, μεταξύ άλλων, από τους διαφόρους μουσικούς διαλόγους, που κυριολεκτικά κατακλύζουν το πρώτο μέρος του έργου.

Λόγω του ότι ουσιαστικά η εξωμουσική «ποιητική ιδέα» υπαγόρευσε τη μορφή του έργου, ο Beethoven απέφυγε να γράψει μια "παραδοσιακή" μορφή σονάτας. Οι βασικότερες καινοτομίες που χρησιμοποιεί ο Beethoven στο πρώτο μέρος της «Καταιγίδας» είναι οι εξής:

α) Η μετατροπία της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, αντί για τη σχετική μείζονα (λα-ελάσσονα αντί για Φα-μείζονα).[3]

β) Η πολλαπλή λειτουργία των δομικών ενοτήτων. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Carl Dahlhaus, σχεδόν σε κάθε τμήμα είναι πολύ δύσκολο ή και αδύνατο να προσδιορίσει κανείς μία συγκεκριμένη λειτουργία.[4]

γ) Η αντισυμβατική κατασκευή των θεμάτων: οι θεματικές ιδέες δεν έχουν σαφή διάρθρωση (και ως εκ τούτου δεν εντάσσονται σε κάποια "παραδοσιακά" πλαίσια), αλλά χαρακτηρίζονται από μια αρχή ανάπτυξης.[5]

δ) Οι συνεχείς μουσικοί διάλογοι εν γένει, καθώς και οι εναλλαγές της χρονικής αγωγής (Largo – Allegro), που εμφανίζονται ως συνέπεια του γ).

[1] «Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten», στο: Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Heitz, Straßburg – Baden-Baden 1968, σ. 43.

[2] Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven – Band 2*, Aschendorff, Münster 1860, σ. 221. Σύμφωνα με πολλές μαρτυρίες, ο Beethoven υπήρξε μεγάλος θαυμαστής του Shakespeare. Ο πρώτος βιογράφος του Beethoven, Anton Schindler, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Beethoven ήξερε τα έργα του Shakespeare τόσο καλά, όσο και τις ίδιες του τις παρτιτούρες· βλ. Donald McArdle, "Shakespeare and Beethoven", *The Musical Times* 105/1454, Απρίλιος 1964, σ. 260-261.

[3] Βλ. υποσημειώσεις αρ. 16 και 17.

[4] Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2002, σ. 211.

[5] Στο ίδιο, σ. 212.

ε) Ο ομιλητικός χαρακτήρας του πρώτου μέρους της «Καταιγίδας» επιβεβαιώνεται με τα δύο οργανικά ρετσιτατίβα, τα οποία ο Beethoven εντάσσει για πρώτη φορά στο πιανιστικό του έργο (για το λόγο αυτό, η σονάτα αυτή είναι γνωστή και ως «σονάτα-ρετσιτατίβο», γερμ. "Rezitativ-Sonate"). Ιστορικά, το οργανικό ρετσιτατίβο δεν αποτελεί καινοτομία από την εποχή του Carl Philipp Emanuel Bach. Ο τρόπος όμως με τον οποίο ο Beethoven το χρησιμοποιεί εδώ κλιμακώνει το δραματικό στοιχείο της κλασσικής μορφής σονάτας, δεδομένου ότι εμφανίζεται προς το τέλος του πρώτου μέρους (στην επανέκθεση), σαν να έχει «τον τελευταίο λόγο».[6]

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι αυτές οι εξαιρετικά σημαντικές καινοτομίες λαμβάνουν χώραν εντός του πλαισίου της κλασσικής μορφής σονάτας, έτσι ώστε ο νεωτερισμός με την παράδοση να συνυπάρχουν.

Ας ξεκινήσουμε τώρα την ανάλυση του πρώτου μέρους της σονάτας.

Έκθεση (μ. 1-92)

Η σονάτα ξεκινά με μία "ασταθή" συγχορδία της Λα-μείζονος σε πρώτη αναστροφή, που εκτελείται σε αργή χρονική αγωγή (Largo). Πρόκειται για ένα αρχικό "νεφέλωμα", το οποίο είναι ασαφές σε επίπεδο ρυθμού (ως αρπισματική συγχορδία) και αρμονίας (I^6 στη Λα-μείζονα ή V^6 στη ρε-ελάσσονα;) και ως εκ τούτου λειτουργεί ως ένα είδος «ερώτησης». Η «απάντηση» (Allegro, μ. 3 με άρση έως μ. 6) έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την «ερώτηση» (σχέση λόγου – αντίλογου) και χαρακτηρίζεται από καταιγιστικά όγδοα σε κατιούσα βηματική κίνηση. Παρά το ότι το αρμονικό τοπίο ξεκαθαρίζει (στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος), ο διάλογος δεν φαίνεται να καταλήγει κάπου, δεδομένου ότι σταματάει σε μία μετέωρη μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα και δη σε Adagio – τελειώνει, δηλαδή, στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε (πρβλ. μ. 1-2).

Η επόμενη ερωταπόκριση αποκτά ακόμα πιο δραματικό τόνο:

– μ. 7-8: «ερώτηση» (Largo)· ρυθμός: όπως στα μ. 1-2· αρμονία: συγχορδία της Ντο-μείζονος (!) σε πρώτη αναστροφή.

– μ. 9 με άρση κ.εξ.: «απάντηση» (Allegro). Αρχικά (μ. 9 με άρση έως μ. 13a): κλιμάκωση (ανιούσα κίνηση στη μελωδία, χρήση όλο και μεγαλύτερων μελωδικών διαστημάτων, πιο "περίπλοκη" αρμονία,[7] αντιχρονισμοί)· μ. 13 (1ο όγδοο): κορύφωση ($φα^3$). Κατόπιν (από το μ. 13 κ.εξ.): αποκλιμάκωση (κατιούσα μελωδική κίνηση, μακρύ πτωτικό έξι-τέσσερα στη ρε-ελάσσονα, που εκτονώνει την προηγούμενη αρμονική ένταση)· τονισμός (μ. 17 με άρση έως μ. 18: "ανορθόδοξα" sforzati, ταυτοφωνία) πριν από την τελική πτώση στη ρε-ελάσσονα (μ. 19-21a).

Εδώ προκύπτει το ερώτημα: έχει τελικά η παραπάνω ενότητα (μ. 1-21a) μια σαφή δομική λειτουργία; Όπως πολύ σωστά επισημαίνουν ο E. Ratz[8] και ο H.-J. Hinrichsen,[9] η συγκεκριμένη ενότητα έχει ταυτόχρονα δύο λειτουργίες: λειτουργεί τόσο ως εισαγωγή (βλ. εναλλαγές Largo – Allegro – Adagio – Largo – Allegro), όσο και ως κύρια θεματική ενότητα (η ρε-ελάσσων ως κυρίαρχη τονικότητα, που επικυρώνεται με πτώση), έτσι ώστε να επιτυγχάνεται το φαινόμενο της «μετατόπισης των φάσεων» (γερμ. Phasenverschiebung).[10]

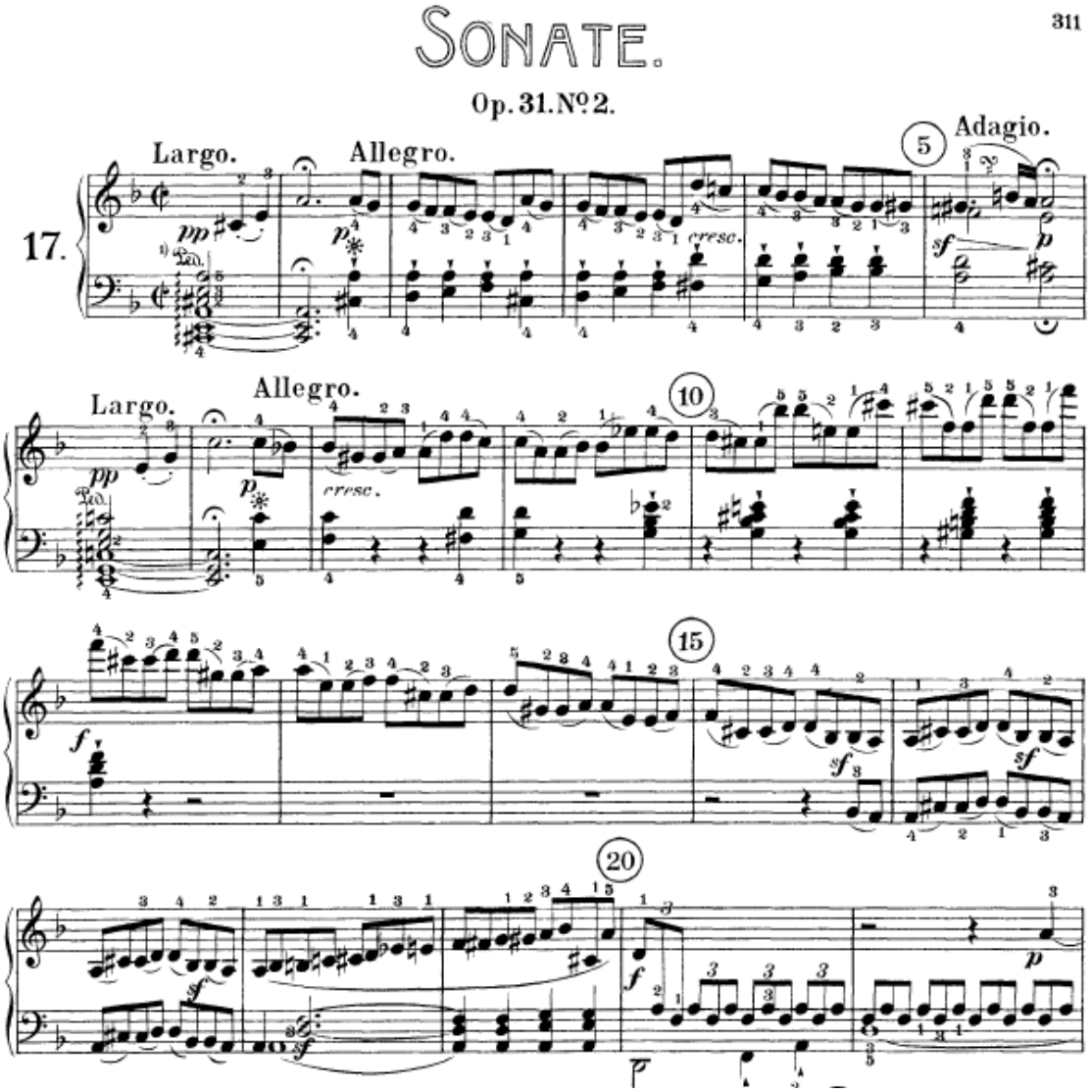
6 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal, Wien 1973, σ. 154.

7 μ. 7-8: V^6 στη Φα-μείζονα· μ. 9 με άρση: V^6 – I στη Φα-μείζονα· μ. 10 με άρση: V^6/ii – ii στη Φα-μείζονα ή V^6 – i στη σολ-ελάσσονα ή V^6/iv – iv στη ρε-ελάσσονα, έπειτα VI^6 στη σολ-ελάσσονα ή II_N^6 στη ρε-ελάσσονα· μ. 11: vii$^{\frac{4}{3}}$ στη ρε-ελάσσονα· μ. 12-13a: vii^7/V – i$^{\frac{6}{4}}$ στη ρε-ελάσσονα.

8 Ratz, ό.π., σ. 155.

9 Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven: Die Klaviersonaten*, Bärenreiter, Kassel 2013, σ. 212.

10 Ratz, ό.π., σ. 155.



Παράδειγμα 1: μ. 1-21a

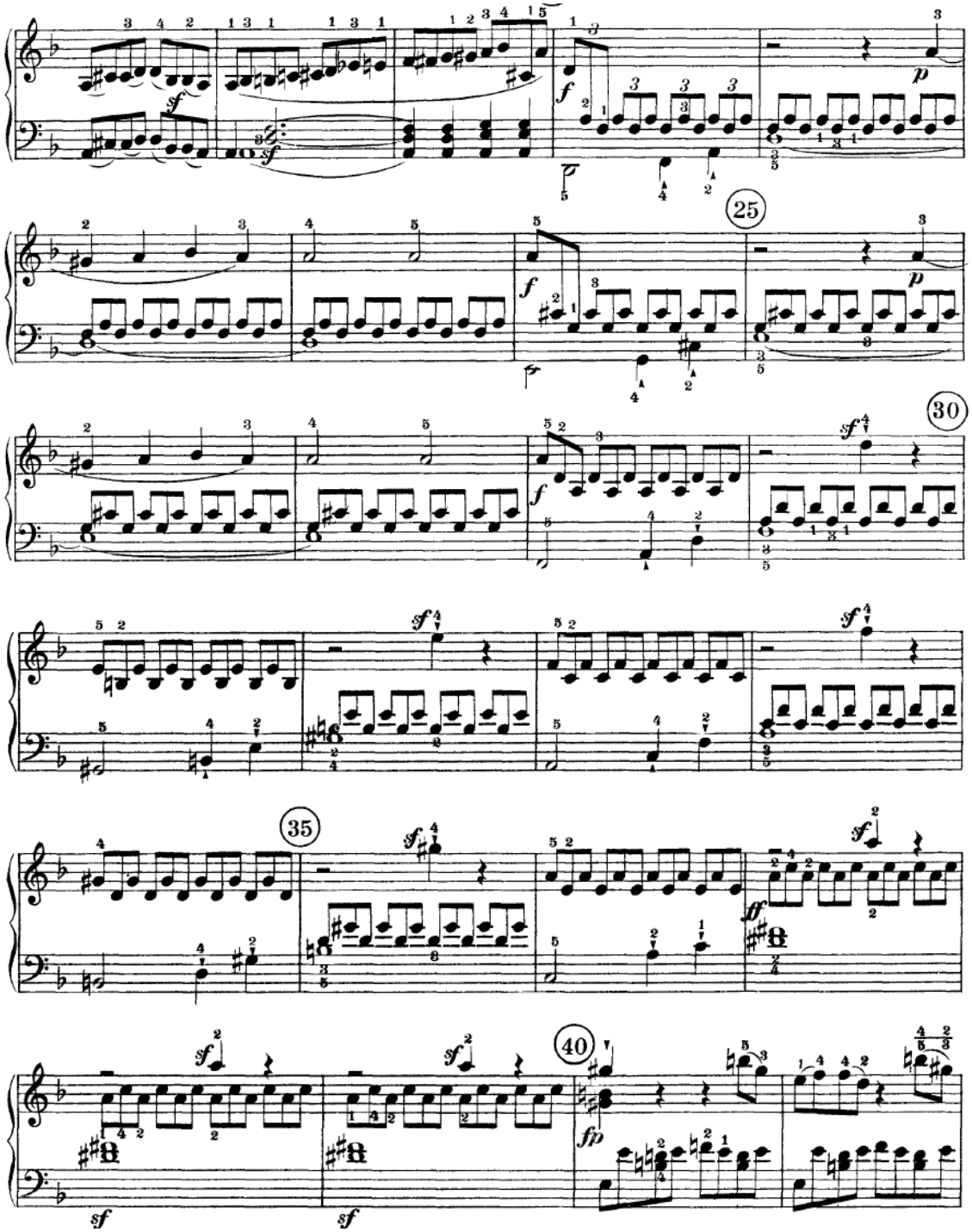
Εάν εξετάσουμε την ενότητα αυτή ως κύρια θεματική ενότητα, παρατηρούμε ότι δεν διακρίνεται ένα σαφώς διαρθρωμένο κύριο θέμα: ουσιαστικά, έχουμε να κάνουμε με μια ενιαία εικοσάμετρη ενότητα (που θα μπορούσε να υποδιαιρεθεί σε [2+4] + [2+12] μέτρα), η οποία διέπεται από μια αρχή ανάπτυξης ("Entwicklungsprozeß" κατά τον Carl Dahlhaus).[11] Αξιοσημείωτες είναι οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις ορισμένων θεωρητικών, οι οποίοι επιχειρούν να εντάξουν την παραπάνω ενότητα στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής θεματικής κατασκευής.[12] Η προκρούστεια αυτή λογική είναι – κατά τη γνώμη μας – παντελώς ανεπιτυχής, αφού «ακριβώς σε αυτήν την αντιφατικότητα της μορφής οφείλεται ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της σονάτας».[13]

[11] Dahlhaus, ό.π., σ. 212.

[12] Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Hugo Riemann, ο οποίος επιχειρεί να ερμηνεύσει τα πρώτα 20 μέτρα ως μία ανορθόδοξη περίοδο (όπου το Largo λειτουργεί ως ηγούμενο και το Allegro ως επόμενο)· βλ. Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen*, τόμος 2, M. Hesse, Berlin 1919, σ. 380 και 386. Μια άλλη παρεμφερής απόπειρα είναι εκείνη της Janet Schmalfeldt, η οποία ερμηνεύει τα πρώτα 20 μέτρα ως ένα είδος πρότασης· βλ. Janet Schmalfeldt, "Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata", *Beethoven Forum* 4, 1995, σ. 58-65.

[13] Dahlhaus, ό.π., σ. 211.

Το αποτέλεσμα του πρώτου διαλόγου (μ. 1-21a) είναι ένας διάλογος σε νέο επίπεδο (μ. 21-41), που παρουσιάζει μία νέα ιδέα. Ο δεύτερος διάλογος εμπεριέχει εσωτερική ένταση (βλ. τρίηχα). Η «ερώτηση» (μ. 21-22, αριστερό χέρι) αποτελείται από έναν ανιόντα αρπισμό (υλικό που σαφώς προέρχεται από τα μ. 1 και 7 της κύριας θεματικής ενότητας)· το forte και το martellato, εντούτοις, της προσδίδουν έναν επιθετικό τόνο.



Παράδειγμα 2: μ. 21-41

Η «απάντηση» (μ. 23 με άρση έως μ. 24, δεξί χέρι) είναι μάλλον απολογητική (piano, legato), ενώ το σολ-δίεση[1] (στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος) της προσδίδει αβεβαιότητα και δισταγμό. Η μελωδία της «απάντησης» χαρακτηρίζεται από περιστροφή γύρω από τον

άξονα του λα[1] και η μελωδική της κίνηση προέρχεται από τα μ. 5b-6 της κύριας θεματικής ενότητας. Οι δύο πρώτες, πανομοιότυπες ερωταποκρίσεις του δεύτερου θέματος (μ. 21-28) κινούνται ακόμα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας (ρε-ελάσσονος)· εντούτοις, το σολ-δίεση[1] της μελωδίας προαναγγέλλει εμμέσως την τονικότητα της λα-ελάσσονος, που έπεται.

Από το μ. 29, ο διάλογος γίνεται πιο επιθετικός: το πρόσωπο που «ρωτά» αρχίζει να πιέζει τόσο πολύ το συνομιλητή του, ώστε να μην του αφήνει χρόνο να απαντήσει (η «απάντηση» περιορίζεται σε μία μεμονωμένη νότα σε sforzato και martellato). Ακολουθεί καταιγισμός «κατηγοριών», τις οποίες εξαπολύει ο πρώτος συνομιλητής στον δεύτερο. Από το μ. 31 γίνεται πλέον σαφής η μετατροπία στην τονικότητα της λα-ελάσσονος. Ως είθισται στον Beethoven, η κορύφωση της έντασης έρχεται πάνω σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης: στα μ. 38-40 εμφανίζεται τρεις συνεχόμενες φορές η vii[7]/V της λα-ελάσσονος σε fortissimo και sforzato, γεγονός που φανερώνει την ένταση και την εμμονή των δύο συνομιλητών και – κατά συνέπεια – τη βίαιη διακοπή του δεύτερου διαλόγου. Κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 41: V στη λα-ελάσσονα).

Θα μπορούσε να διερωτηθεί κανείς: μήπως τελικά στο μ. 21 ξεκινά το κύριο θέμα και η προηγούμενη ενότητα ήταν απλά μια ιδιόμορφη εισαγωγή; Ο ισχυρισμός αυτός έχει κάποια βάση, δεδομένου ότι, τουλάχιστον μέχρι το μ. 28, η νέα θεματική ιδέα έχει μια πιο σαφή διάρθρωση (4+4 μέτρα) και ταυτόχρονα εδραιώνεται η αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Από το μ. 31 όμως (όταν, δηλαδή, ο θεματικός διάλογος γίνεται πιο ορμητικός), λαμβάνει χώρα μια μετατροπία προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, τη λα-ελάσσονα, που επικυρώνεται με μισή πτώση (μ. 41). Επιπλέον, η νέα αυτή ενότητα (μ. 21-41) δεν επανεμφανίζεται στην επανέκθεση (όπως θα ήταν το αναμενόμενο, σε περίπτωση που αυτή λειτουργούσε ως κύριο θέμα), αλλά στην… επεξεργασία.

Για άλλη μια φορά διαπιστώνουμε λοιπόν το φαινόμενο της πολλαπλής λειτουργίας των δομικών ενοτήτων, δεδομένου ότι τα μ. 21-41 λειτουργούν τελικά ως μετάβαση προς την πλάγια περιοχή (λόγω της μετατροπίας στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας), αλλά ταυτόχρονα δίνουν (αρχικά τουλάχιστον: βλ. μ. 21-28) την αίσθηση ενός κύριου θέματος, λόγω της συμμετρικής τους διάρθρωσης, της εδραίωσης της αρχικής τονικότητας της ρε-ελάσσονος και της ενιαίας χρονικής αγωγής (Allegro).[14]

Η πλάγια περιοχή κινείται στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, στη λα-ελάσσονα, και όχι στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, ως είθισται. Το φαινόμενο αυτό συναντάται ελάχιστες φορές στον Beethoven[15] και παραπέμπει σε τραγικές ή αρνητικές καταστάσεις.[16] Η μετατροπία στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας στην πλάγια περιοχή (όταν η αρχική τονικότητα είναι ελάσσονα) παρεκκλίνει από τους κανόνες της κλασσικής μορφής σονάτας και δεν είναι χαρακτηριστική για τον Haydn και τον Mozart.[17]

Και σε αυτήν την ενότητα διακρίνεται η πολλαπλή λειτουργία των δομικών ενοτήτων ή, αλλιώς, το φαινόμενο της «μετατόπισης των φάσεων»,[18] αφού ο πεποικιλμένος ισοκράτης επί της δεσπόζουσας στη λα-ελάσσονα, που εμφανίζεται στα μ. 42-52, προσδίδει στην πλάγια περιοχή λειτουργία μετάβασης.[19]

[14] Βλ. σχετικά: Dahlhaus, ό.π., σ. 211, και Hinrichsen, ό.π., σ. 210 και 212.

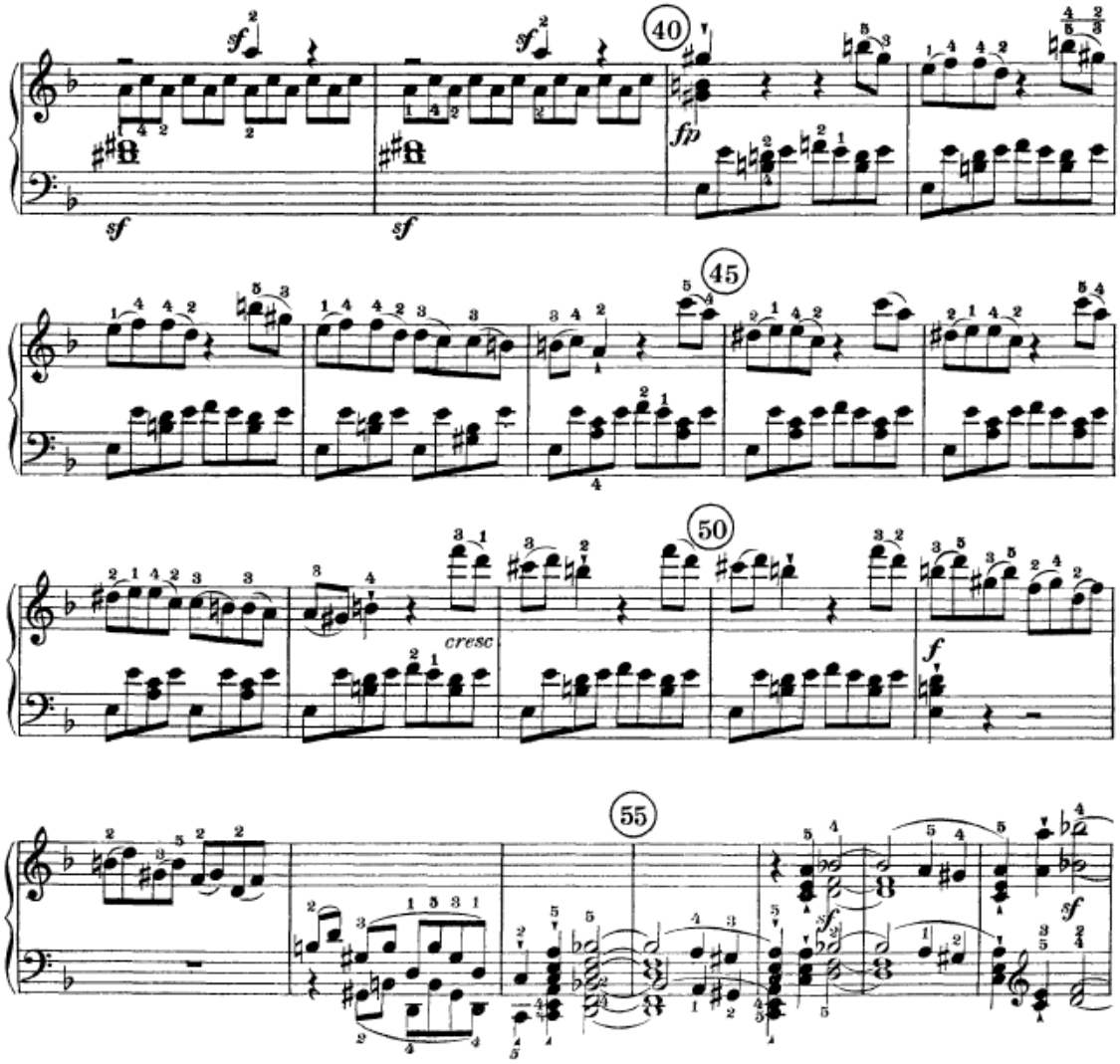
[15] Βλ. τα πρώτα μέρη των έργων: *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα*, op. 23, *Σονάτα για βιολί και πιάνο σε λα-ελάσσονα*, op. 47 ("Kreutzer") και *Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα*, op. 90.

[16] Βλ. James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century-Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 315-316.

[17] Joseph Kerman, "Beethoven's Minority", *Write All These Down: Essays on Music*, University of California Press, Berkeley 1994, σ. 220.

[18] Ratz, ό.π., σ. 155.

[19] Βλ. Ratz, ό.π., σ. 155, και Hinrichsen, ό.π., σ. 213.



Παράδειγμα 3: μ. 42 με άρση έως μ. 55a

Η πλάγια περιοχή (όπως, εξάλλου, και οι υπόλοιπες δομικές ενότητες) δεν εμπεριέχει κάποιο σαφώς οριοθετημένο θέμα ή ομάδα θεμάτων, αλλά διέπεται από μια αρχή ανάπτυξης.[20] Ξεκινά στο μ. 42 με άρση, με έναν τρίτο διάλογο, στον οποίο ο δεύτερος συνομιλητής (δεξί χέρι) παίρνει επιτέλους το λόγο. Το μοτίβο του δεύτερου συνομιλητή ξεκινά με αρπισμό, θυμίζοντάς μας τον αρπισμό των πρώτων δύο μέτρων. Τα μ. 42 με άρση έως μ. 45 παραπέμπουν δομικά στα μ. 3 με άρση έως μ. 6 της κύριας θεματικής ενότητας, λόγω του ότι και στις δύο αυτές ενότητες εμφανίζεται μία φράση με όγδοα, που ακούγεται τρεις συνεχόμενες φορές (την τρίτη σε παραλλαγή).

Κατά τη διάρκεια του «μονολόγου» του δεύτερου συνομιλητή, ο πρώτος ομιλητής (αριστερό χέρι) "μουρμουρίζει" αδιάκοπα πάνω σε συνεχή όγδοα που περιστρέφονται γύρω από το μι1 κατά τον τρόπο που έκανε ο δεύτερος συνομιλητής στο διάλογο της μετάβασης προς την πλάγια περιοχή (πρβλ. μ. 23 με άρση έως μ. 24 και μ. 27 με άρση έως μ. 28 στο δεξί χέρι). Κατά συνέπεια, το αριστερό χέρι εκτελεί έναν πεποικιλμένο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (μ. 41-52), ο οποίος εδραιώνει τη νέα τονικότητα της λα-ελάσσονος και ταυτόχρονα προσδίδει δραματική ένταση στην πλάγια περιοχή. Από το μ. 46 με άρση, ο δεύτερος συνομιλητής (δεξί χέρι) γίνεται όλο και πιο επιθετικός μέσω της αλυσιδωτής επανάληψης της φράσης (η οποία τονίζεται από το μ. 50 με άρση με

[20] Dahlhaus, ό.π., σ. 212.

ένα crescendo), δημιουργώντας μια νέα δραματική κλιμάκωση. Μετά την κορύφωση (μ. 52: forte) ακολουθεί αποκλιμάκωση της έντασης, ενώ η εμφάνιση ενός περάσματος σε ταυτοφωνία στο μ. 54 υπονοεί μια διάθεση συμβιβασμού των δύο συνομιλητών.

Στο μ. 55 εισάγεται μία νέα φράση σε ταυτοφωνία, η οποία επιβεβαιώνει τον συμβιβασμό των δύο συνομιλητών. Η μακρά II_N^6 (μ. 55-56) δηλώνει αφ' ενός ότι η συζήτηση δεν έχει λήξει ακόμα, αφ' ετέρου όμως υπονοεί και την επικείμενη κατάληξη του διαλόγου, αφού συνήθως η ναπολιτάνικη II συνδέεται με πτώση (εντούτοις, μόλις στο μ. 62 γίνεται σαφές ότι πρόκειται για μία πτωτική ναπολιτάνικη II σε πρώτη αναστροφή). Σε μοτιβικό επίπεδο, η φράση σε ταυτοφωνία των μ. 55-57a παραπέμπει στην «απάντηση» του διαλόγου της μετάβαση (πρβλ. μ. 23 με άρση έως μ. 24 και μ. 27 με άρση έως μ. 28 στο δεξί χέρι), καθώς και στη συνοδεία του πλάγιου θέματος, δεδομένου ότι περιστρέφεται γύρω από τον άξονα του ΛΑ. Η φράση επαναλαμβάνεται δύο φορές ακόμα, σε διαδοχικά ψηλότερες οκτάβες (την τρίτη φορά με περαιτέρω επέκταση), κατά τρόπον ανάλογο με τα μ. 42 (με άρση) κ.εξ. στο δεξί χέρι (στην αρχή της πλάγιας περιοχής) αλλά και με τα μ. 3 με άρση έως μ. 6 (στην κύρια θεματική ενότητα).

Εν συνεχεία, η φράση των μ. 55-57a και 57-59a υφίσταται την εξής επεξεργασία:

– μ. 59-63a: Εγκατάλειψη της ταυτοφωνίας και επέκταση της φράσης με δραματική χρωματική κίνηση προς τα πάνω (στο δεξί χέρι). Μετά από δύο απόπειρες (βλ. τη ναπολιτάνικη II σε πρώτη αναστροφή στα μ. 55-56 και 57-58), ακούγεται επιτέλους η πολυαναμενόμενη τέλεια πτώση στη λα-ελάσσονα.

– μ. 63-68: Η φράση μεταφέρεται στο μπάσο (ανταλλαγή φωνών, γερμ. Stimmentausch) και αυτή τη φορά παίρνει χαρακτήρα «ερώτησης». Ως είθισται μέχρι τώρα, επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Η «απάντηση» στο δεξί χέρι είναι αντιθετική ως προς την «ερώτηση» του μπάσου (martellato, συγκοπή με sforzato). Ο επιθετικός χαρακτήρας της «απάντησης» γίνεται πιο έντονος με τα όλο και μεγαλύτερα ανιόντα πηδήματα, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται μια συνεχής κλιμάκωση, που καταλήγει σε μια δραματική κορύφωση (μ. 68-69a: συνήχηση $ρε^3$ και $φα^3$ σε συγκοπή και fortissimo).

Στο σημείο αυτό λαμβάνει χώρα μια αναπάντεχη ανατροπή: στην αρχή του μ. 69 (ταυτόχρονα, δηλαδή, με την κορύφωση), συνηχεί ο χαμηλότερος φθόγγος που έχει ακουστεί μέχρι τώρα ($ΣΟΛ_1$ στο μπάσο), ενώ συνοδεύεται από μια απρόσμενη και απότομη χρωματική μετατροπία (από τη ρε-ελάσσονα στη Ντο-μείζονα). Ακολουθεί αποκλιμάκωση της έντασης (piano) και από το μ. 71 επανερχόμαστε στη λα-ελάσσονα. Η ενότητα κλιμακώνεται με μία μισή πτώση στη λα-ελάσσονα (μ. 73 με άρση έως μ. 74 σε crescendo).

Στα μ. 75-87a επικυρώνεται η αντιθετική τονικότητα της λα-ελάσσονος με διαρκείς εναλλαγές $i\frac{6}{4}$ – V, σε συνδυασμό με ισοκράτες επί της δεσπόζουσας. Αρχικά εμφανίζεται μία δίμετρη φράση με αρπισμούς και όγδοα[21] (μ. 75-76), η οποία επαναλαμβάνεται διαρκώς με ανταλλαγή φωνών, αποκαλύπτοντας μια νέα πτυχή του διαλογικού στοιχείου. Από το μ. 79 εισάγονται συγκοπές, έτσι ώστε να προκαλείται μεγαλύτερη δραματική ένταση πριν από την τελική κατάληξη, που έπεται στα μ. 85-87a.

Για άλλη μια φορά τίθεται εδώ το πρόβλημα του προσδιορισμού των δομικών ενοτήτων. Εκ πρώτης όψεως, διαπιστώνει κανείς ότι η πλάγια περιοχή αποτελείται από τρεις ενότητες (μ. 42 με άρση έως μ. 55a, μ. 55-74, μ. 75-87a), οι οποίες όμως είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους.

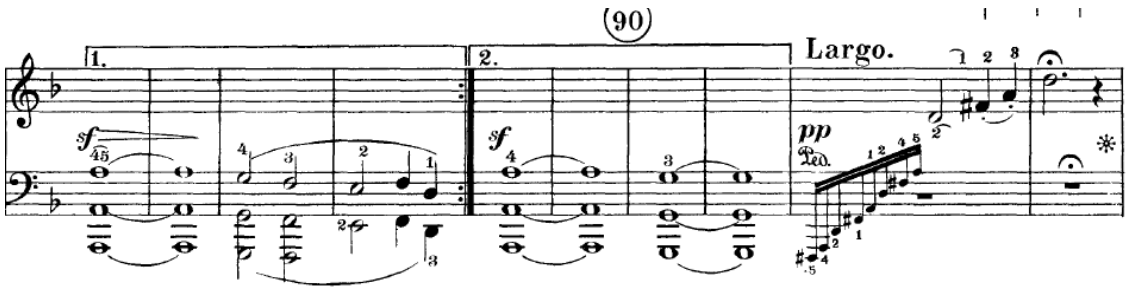
[21] Πρόκειται για μοτιβικό υλικό που έχει ήδη εμφανιστεί νωρίτερα· βλ. ενδεικτικά: μ. 1-2, μ. 21-22 κ.εξ. στο αριστερό χέρι (αρπισμός), μ. 3 με άρση έως μ. 5 (όγδοα και βηματική κίνηση στο αριστερό χέρι), μ. 42 (με άρση) κ.εξ. (όγδοα).

Ο J. Uhde υποστηρίζει ότι στη δεύτερη ενότητα (από το μ. 55 κ.εξ.) ξεκινά η καταληκτική ομάδα, η οποία, με τη σειρά της, υποδιαιρείται σε δύο τμήματα (μ. 55-68 και 69-90).[22] Ο ισχυρισμός του Uhde έχει εν μέρει κάποια λογική, καθ' ότι οι συνεχείς ναπολιτάνικες συγχορδίες της δεύτερης ενότητας παραπέμπουν σε επικείμενες πτώσεις. Εντούτοις, θεωρούμε αδιανόητο το χωρισμό της στα δύο προαναφερθέντα τμήματα, δεδομένου ότι στην περίπτωση αυτή δημιουργείται "ρήγμα" στο πιο κρίσιμο σημείο, εκεί δηλαδή που πραγματοποιείται η απόλυτη κορύφωση και έπεται, ως φυσική συνέχεια, η αποκλιμάκωσή της! Ούτως ή άλλως, η δεύτερη ενότητα (μ. 55-74) δεν θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μας, να συμπίπτει με την έναρξη της καταληκτικής ομάδας, καθ' ότι ακούγεται ως φυσική συνέχεια της προηγούμενης ενότητας, που χαρακτηρίζεται από έντονη δραματικότητα. Εάν θα έπρεπε οπωσδήποτε να χαρακτηρίσουμε κάποια ενότητα ως «καταληκτική», η πλέον κατάλληλη θα ήταν η τρίτη ενότητα (μ. 75 κ.εξ.), λόγω του ότι επικυρώνει τη δευτερεύουσα τονικότητα της λα-ελάσσονος με διαρκείς εναλλαγές i♯ – V, σε συνδυασμό με ισοκράτες επί της δεσπόζουσας.

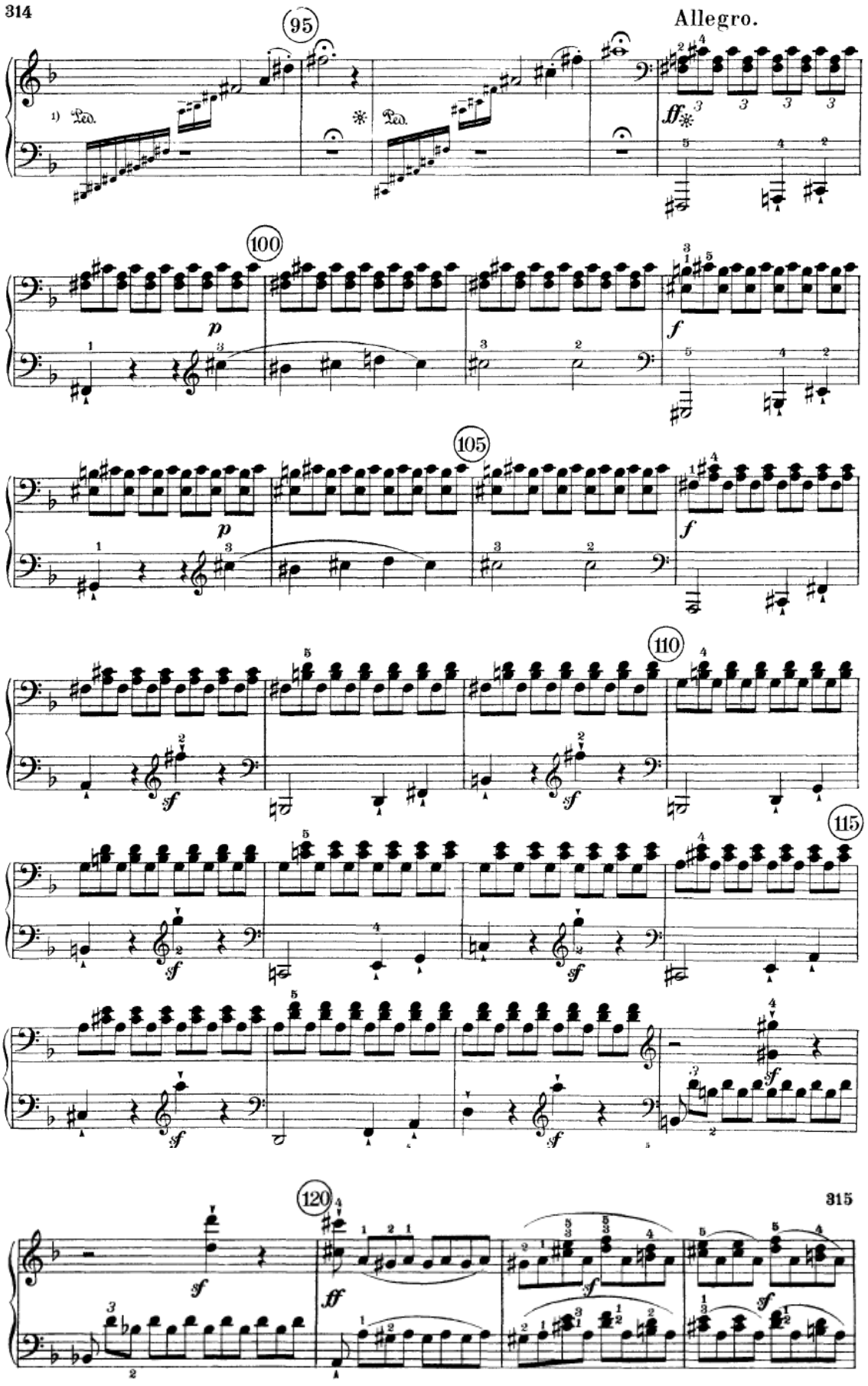
Ο H.-J. Hinrichsen υποδιαιρεί την πλάγια περιοχή σε δύο μεγάλα τμήματα, χαρακτηρίζοντας τα μ. 55 κ.εξ. ως «δεύτερο τμήμα του πλάγιου θέματος», χωρίς να κάνει λόγο για ύπαρξη «καταληκτικής ομάδας».[23] Και αυτός ο ισχυρισμός έχει κάποια λογική, αφού είναι σαφές ότι από το μ. 55 και έπειτα διαφοροποιείται η μουσική υφή. Εντούτοις, θεωρούμε ότι η δεύτερη ενότητα (που ξεκινά στο μ. 55) εμφανίζεται ως δραματική συνέχεια της προηγούμενης ενότητας και, ως εκ τούτου, συνδέεται άμεσα με αυτή. Ακόμα όμως κι αν θέλαμε να κάνουμε έναν – έστω άτυπο – "διαχωρισμό" των ενοτήτων, τότε θα έπρεπε οπωσδήποτε να αναφερθεί και η τρίτη ενότητα (μ. 75 κ.εξ.), η οποία διαφοροποιείται από τις δύο προηγούμενες – τουλάχιστον ως προς την αρμονική της λειτουργία.

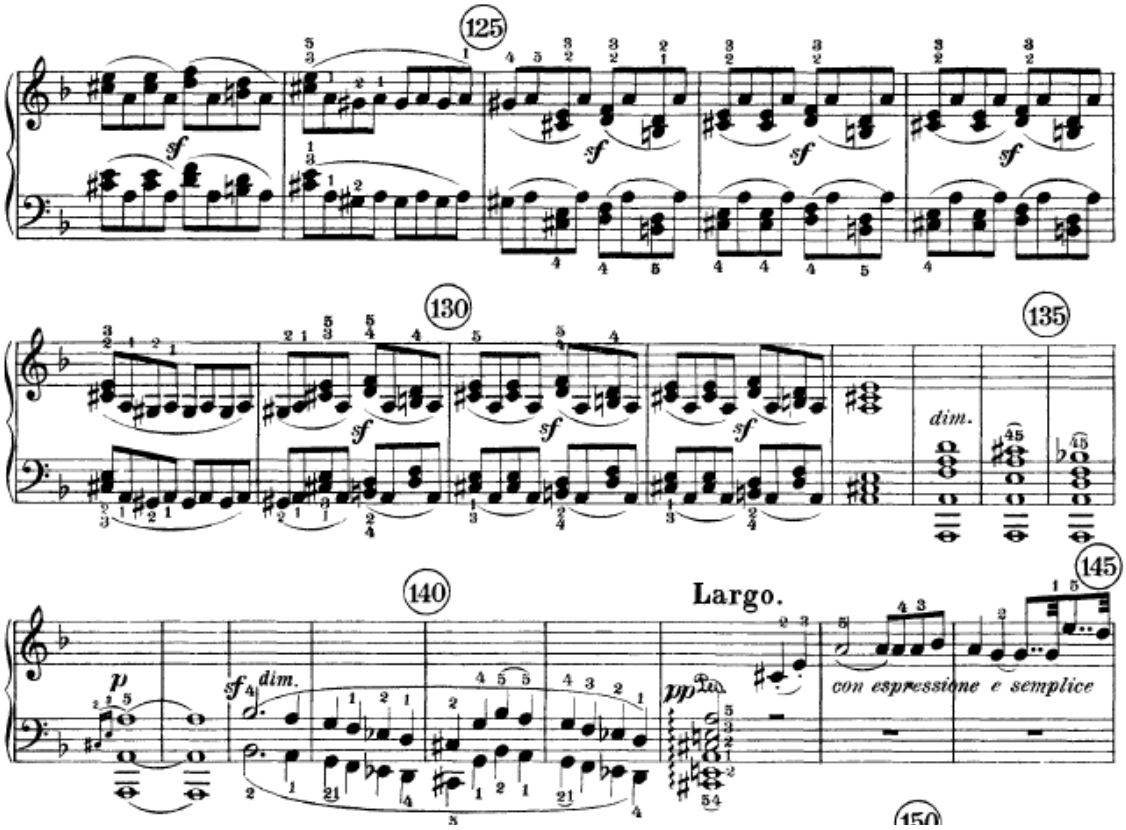
Εντούτοις, η πιο πιθανή εκδοχή είναι ότι η πλάγια περιοχή αποτελεί ένα ενιαίο τμήμα, δεδομένου ότι οι τρεις προαναφερθείσες ενότητες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, οπότε, είναι ατυχές το να κάνουμε λόγο για «δεύτερο τμήμα του πλάγιου θέματος» ή για «καταληκτική ομάδα». Όπως πολύ σωστά αναφέρει στη συνέχεια ο Uhde, «όλα είναι τόσο στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, ώστε να μπορεί να αμφιβάλλει κανείς για το σημείο έναρξης της καταληκτικής ομάδας»[24] – κι εμείς θα συμπληρώναμε: και για την ίδια την ύπαρξη μιας καταληκτικής ομάδας.

Στα μ. 87-92 (prima volta) ακολουθεί ένα πέρασμα σε ταυτοφωνία «με χαρακτήρα ρετσιτατίβου»,[25] ούτως ώστε να γίνει πιο ομαλά η μετάβαση στην κύρια θεματική ενότητα (κατά την επανάληψή της), ενώ τη δεύτερη φορά (μ. 87-92 / seconda volta) το πέρασμα αυτό λειτουργεί «σαν ένα είδος διακοπής μεταξύ δύο θεατρικών σκηνών».[26]



[22] Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik – III: Sonaten 16-32*, Reclam, Stuttgart 1991, σ. 54.
[23] Hinrichsen, ό.π., σ. 213-214.
[24] Uhde, ό.π., σ. 54-55.
[25] Στο ίδιο, σ. 53-54.
[26] Στο ίδιο.


314
95
Allegro.
1) Ped.
Ped.
ff
100
p
f
105
p
f
110
sf
sf
115
sf
sf
sf
120
315
sf
ff
sf
sf



Παράδειγμα 4: μ. 93-142

Επεξεργασία (μ. 93-142)

Το πρόβλημα που προκύπτει στη συγκεκριμένη επεξεργασία είναι ότι το δραματικό της περιεχόμενο έχει ουσιαστικά εξαντληθεί στην έκθεση. Ο Beethoven επιλύει αυτό το πρόβλημα με την επανάληψη ενός τμήματος της έκθεσης στο κύριο τμήμα της επεξεργασίας (δηλαδή στον «πυρήνα»).

Η συγκεκριμένη επεξεργασία ακολουθεί την τριμερή υποδιαίρεση του Erwin Ratz και ως εκ τούτου περιλαμβάνει τα εξής τμήματα: α) την εισαγωγή (γερμ. Einleitung), όπου λαμβάνει χώραν η μετατροπία από την τονικότητα στην οποία κλείνει η έκθεση προς την αρμονική αφετηρία του πυρήνα της επεξεργασίας, β) τον πυρήνα (γερμ. Kern), ο οποίος παραθέτει ένα μοντέλο σε αλυσιδωτή μορφή και κατόπιν διέπεται από μια αρχή διάλυσης, που οδηγεί στη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, και γ) τη στάση στη δεσπόζουσα, η οποία συχνά προετοιμάζει την επανέκθεση.[27]

Η επεξεργασία ξεκινά με εντελώς αναπάντεχο τρόπο: οι συγχορδίες σε αργή χρονική αγωγή (Largo), που παραπέμπουν στα μ. 1-2 και 7-8 της έκθεσης, εμφανίζονται ξαφνικά στα μ. 93-98 εν είδει εισαγωγής στην επεξεργασία, υπογραμμίζοντας το θεμελιώδη ρόλο τους μέσα στο κομμάτι. Η μία έκπληξη διαδέχεται την άλλη, αφού οι τρεις αυτές συγχορδίες είναι ουσιαστικά ασύνδετες μεταξύ τους και επιπλέον κινούνται σε πολύ απομακρυσμένες τονικότητες: πρόκειται για τις συγχορδίες της Ρε-μείζονος σε πρώτη αναστροφή (μ. 93-94), μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με θεμέλιο το σι-δίεση (μ. 95-96) και τη Φα-δίεση-μείζονα σε δεύτερη αναστροφή (μ. 97-98). Οι τρεις αυτές συγχορδίες θα μπορούσαν να ερμηνευτούν αρμονικά ως εξής:

– Ρε-μείζων σε πρώτη αναστροφή: I^6 στη Ρε-μείζονα ή II_N^6 στη ντο-δίεση-ελάσσονα,

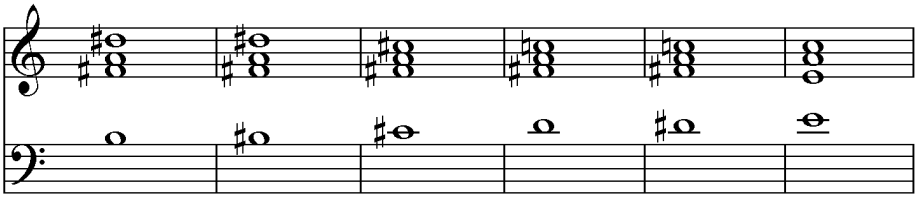
[27] Ratz, ό.π., σ. 33· βλ. και Uhde, ό.π., σ. 57.

– ελαττωμένης εβδόμης επί του σι-δίεση: vii^{7} στη ντο-δίεση-ελάσσονα ή vii^{o7}/V στη Φα-δίεση-μείζονα, και

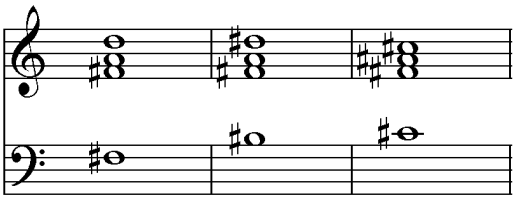
– Φα-δίεση-μείζων σε δεύτερη αναστροφή: I$^{\sharp}_{4}$ στη Φα-δίεση-μείζονα.

Στην πραγματικότητα, όμως, οι τρεις αυτές συγχορδίες παραπέμπουν έντονα στο αρμονικό μοντέλο σε μορφή αλυσίδας που ονομάζεται "Teufelsmühle" («μύλος του διαβόλου»). Όπως φανερώνει και η ονομασία του, το μοντέλο αυτό προκαλεί μεγάλη αρμονική ένταση: το αρχικό του πρότυπο αποτελείται από μία μείζονα συγχορδία μεθ' εβδόμης, μία ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη έβδομη και μία ελάσσονα συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή, που συνδέονται έτσι ώστε ο μπάσος να κινείται χρωματικά προς τα πάνω. Εν συνεχεία, το πρότυπο αυτό ανακυκλώνεται συνεχώς, μέχρι να φτάσει στο σημείο εκκίνησης (εξ ού και «μύλος»). Η "Teufelsmühle" συναντάται ήδη από το μπαρόκ (βλ. π.χ. J. S. Bach, *Πάθη κατά Ματθαίον*, ρετσιτατίβο "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß") και φτάνει μέχρι και τον 19ο αιώνα (π.χ. στο τραγούδι "Der Wegweiser" από τον κύκλο τραγουδιών *Το χειμωνιάτικο ταξίδι* του Fr. Schubert).[28]

Teufelsmühle ("μύλος του διαβόλου"): αρμονικό μοντέλο σε μορφή αλυσίδας



Beethoven, op.31/2, I: αρχή επεξεργασίας



Παράδειγμα 5: Εισαγωγή επεξεργασίας (μ. 93-98), σε αντιπαραβολή με την "Teufelsmühle"

Όπως βλέπουμε στο μουσικό παράδειγμα 5, η συγγένεια των τριών αρχικών συγχορδιών της επεξεργασίας με το πρότυπο της "Teufelsmühle" είναι εμφανής. Οι μικρές αποκλίσεις του Beethoven οφείλονται πιθανότατα στους παρακάτω λόγους:

– 1η συγχορδία: το ΣΟΛ σε ταυτοφωνία των μ. 95-96 (που υπονοούσε την έβδομη της συγχορδίας της Λα-μείζονος) όφειλε να "λυθεί" στο ΦΑ ή στο ΦΑ-δίεση· έτσι, η πιο λογική εκδοχή – που ταυτόχρονα θα ταίριαζε αρκετά στο πρότυπο της "Teufelsmühle" – ήταν η συγχορδία της Ρε-μείζονος σε πρώτη αναστροφή.

– 3η συγχορδία: Ο Beethoven χρησιμοποίησε τη συγχορδία της Φα-δίεση-μείζονος προκειμένου να αιφνιδιάσει τον ακροατή, δεδομένου ότι η συγκεκριμένη τονικότητα εθεωρείτο την εποχή εκείνη πολύ μακρινή – και άρα "ουτοπική"[29] – σε μια σονάτα σε ρε-

[28] Σχετικά με την "Teufelsmühle", βλ. Hartmut Fladt, "Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs", *Musiktheorie* 20/4, 2005, σ. 358, καθώς και Marie-Agnes Dittrich, "*Teufelsmühle* und *Omnibus*", *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1-2, 2007, σ. 107-121.

[29] Uhde, ό.π., σ. 56.

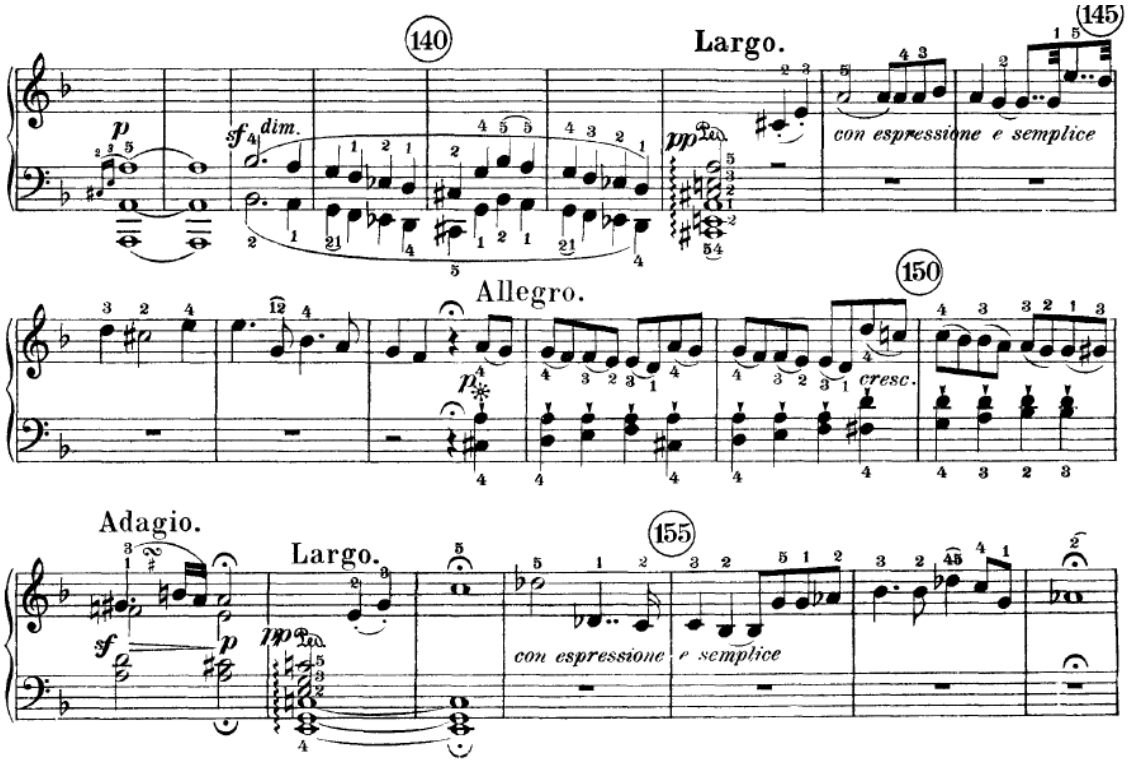
ελάσσονα. Επιπλέον, ήθελε να εισαγάγει τη συγχορδία της φα-δίεση-ελάσσονος αμέσως μετά, προκειμένου να αυξήσει ακόμα περισσότερο τη δραματική ένταση της εισαγωγής της επεξεργασίας.

Όπως ήδη ειπώθηκε, στο κύριο μέρος της επεξεργασίας (μ. 99-121a) επαναλαμβάνονται τα μ. 21-41 της έκθεσης (μετάβαση), μεταφερόμενα στην τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος. Εντούτοις, στην επεξεργασία η «ερώτηση» γίνεται πιο επιθετική (fortissimo αντί για forte· 4η νότα: τέταρτο martellato, αντί για τρία ολόκληρα δεμένα)· επιπλέον, προστίθενται δύο ακόμη μέτρα και η αρμονική της πορεία διαφοροποιείται (τονικότητες: φα-δίεση-ελάσσων, σι-ελάσσων, Ντο-μείζων και ρε-ελάσσων).

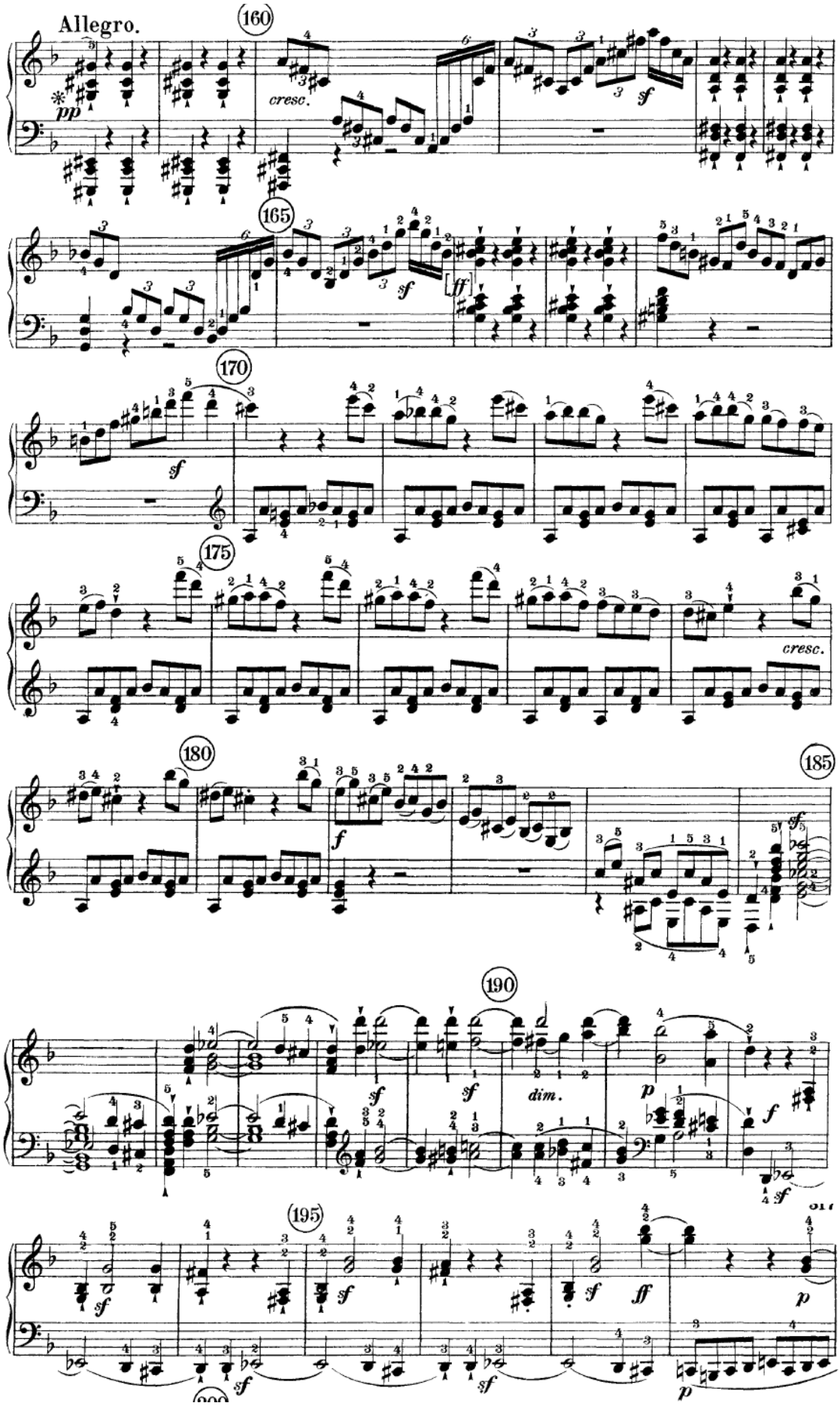
Σε επίπεδο συγχορδιών, παρατηρούνται ακολουθίες σε σχέση κατιούσας 5ης – κατιούσας 3ης κ.ο.κ. Συγκεκριμένα, μ. 107-108: φα-δίεση-ελάσσων, μ. 109-110: σι-ελάσσων (5η κάτω) και μετά μ. 111-112: Σολ-μείζων (3η κάτω)· μ. 113-114: Ντο-μείζων (5η κάτω) και μετά μ. 115-116: Λα-μείζων (3η κάτω)· μ. 117-118: ρε-ελάσσων (5η κάτω).

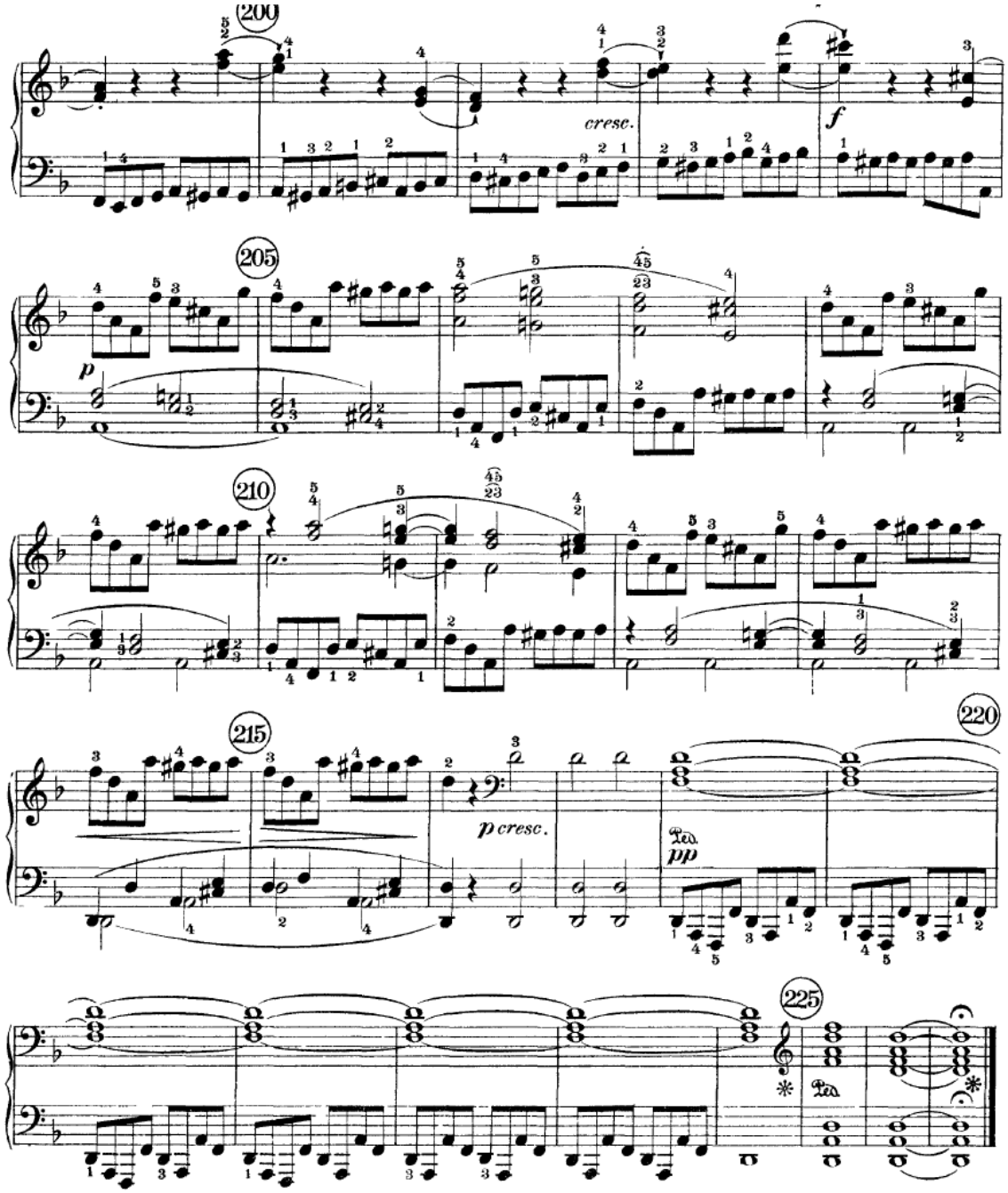
Στα μ. 121-138 εμφανίζεται το καταληκτικό τμήμα της επεξεργασίας (πέρασμα επιστροφής· γερμ. Rückleitung[30]). Σε επίπεδο αρμονίας πραγματοποιείται μια "στάση" στην V της ρε-ελάσσονος και σε μοτιβικό επίπεδο δεσπόζουν μοτίβα ογδόων που περιστρέφονται γύρω από τον άξονα των φθόγγων ντο-δίεση και μι σε ταυτοφωνία, σηματοδοτώντας έτσι με έντονο τρόπο το τέλος της επεξεργασίας. Όπως και στην πλάγια περιοχή, έτσι και εδώ το μοτίβο των ογδόων ακούγεται τρεις φορές συνεχόμενα (μ. 122-125a) και στη συνέχεια το μοντέλο αυτό επαναλαμβάνεται δύο ακόμα φορές (στα μ. 126-129a και 130-133a). Έχουμε λοιπόν: (1+1+1) + (1+1+1) + (1+1+1) επαναλήψεις του μοτίβου αυτού – ακριβώς όπως και στα μ. 42 με άρση έως μ. 52 της πλάγιας περιοχής.

Η συνεχής ροή των ογδόων δεν καταλήγει σε κάποιο ξέσπασμα (όπως ίσως θα περίμενε κανείς), αλλά, αντίθετα, διακόπτεται βίαια από συγχορδίες σε ολόκληρα (μ. 133-138), οι οποίες οδηγούν σε ένα αντισυμβατικό πέρασμα σε ταυτοφωνία (μ. 139-142), που καταλήγει στην επανέκθεση.



[30] Reinhard Amon, *Lexikon der musikalischen Form*, Doblinger – Metzler, Wien – Stuttgart 2011, σ. 89.


Allegro.
160
pp
cresc.
sf
165
sf
ff
170
sf
175
cresc.
180
f
185
sf
190
sf
sf
dim.
p
f
sf
195
sf
sf
sf
ff
p
sf
p



Παράδειγμα 6: μ. 143-228

Επανέκθεση (μ. 143-228)

Το αποκορύφωμα του πρώτου μέρους έρχεται στην επανέκθεση: προς μεγάλη έκπληξη του ακροατή, οι αρπισματικές συγχορδίες σε αργή χρονική αγωγή (Largo) της κύριας θεματικής ενότητας (μ. 1-2: συγχορδία της Λα-μείζονος σε πρώτη αναστροφή και μ. 7-8: συγχορδία της Ντο-μείζονος σε πρώτη αναστροφή) επεκτείνονται σε δύο δραματικά ρετσιτατίβα, που ξεκινούν πάνω στις αντίστοιχες συγχορδίες (μ. 143-148 και 153-158). Εκ πρώτης όψεως, τα δύο ρετσιτατίβα στην αρχή της επανέκθεσης (τα οποία ο Beethoven φρόντισε να τονίσει, χρησιμοποιώντας την ένδειξη "con espressione e semplice") φαίνονται ιδιαίτερα ασυνήθιστα. Στην πραγματικότητα, όμως, τα ρετσιτατίβα αυτά εμφανίζονται ως ο τελικός προορισμός των αρχικών συγχορδιών σε χρονική αγωγή Largo (τα μ. 93-98 της εισαγωγής της επεξεργασίας μπορούν να

θεωρηθούν ως ενδιάμεση στάση), αφού ολόκληρο το μέρος διέπεται από μια αρχή ανάπτυξης. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο C. Dahlhaus, τα δύο αυτά ρετσιτατίβα ουσιαστικά επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι οι αρχικές αρπισματικές συγχορδίες σε χρονική αγωγή Largo αποτελούν το πρωταρχικό υλικό του κύριου θέματος.[31]

Το οργανικό ρετσιτατίβο συναντάται ήδη από την εποχή του C. Ph. E. Bach και παραπέμπει στη θλίψη και το θρήνο.[32] Η καινοτομία του Beethoven έγκειται στο ότι εδώ εντάσσει για πρώτη φορά ρετσιτατίβα στο πλαίσιο της μορφής σονάτας, γι' αυτό και ο E. Ratz κάνει λόγο για «γέννηση του ρετσιτατίβου στο πλαίσιο της επανέκθεσης».[33] Κατά συνέπειαν, η κορύφωση της μορφής σονάτας συντελείται στο ρετσιτατίβο (όταν αυτό υπάρχει) και όχι στην επεξεργασία. Σύμφωνα με τον E. Ratz, ο Beethoven καταφεύγει στο (οργανικό) ρετσιτατίβο «όταν έχει να πει τα τελευταία του λόγια», όπως, για παράδειγμα, στη Σονάτα για πιάνο op. 110.[34]

Το πρώτο ρετσιτατίβο (μ. 143-148), που ξεκινά πάνω στη συγχορδία της Λα-μείζονος σε πρώτη αναστροφή (ακριβώς όπως και τα μέτρα 1-2), αφήνει να εννοηθεί ότι ανήκει στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, η οποία εν συνεχεία επιβεβαιώνεται με την επανεμφάνιση των μ. 3 με άρση έως μ. 6 της κύριας θεματικής ενότητας στα μ. 149 με άρση έως μ. 152. Ακολουθεί το δεύτερο ρετσιτατίβο (μ. 153-158), που ξεκινά με τη συγχορδία της Ντο-μείζονος σε πρώτη αναστροφή (ακριβώς όπως και τα αντίστοιχα μέτρα 7-8), αλλά στη συνέχεια εκτυλίσσεται στην αρκετά απομακρυσμένη τονικότητα της φα-ελάσσονος.

Οι ανατροπές συνεχίζονται, αφού, αντί για τη συνέχεια του κύριου θέματος και, κατόπιν, την επανέκθεση της μετάβασης, ακολουθεί ένα νέο, απρόσμενο τμήμα (μ. 159-171), που αποσκοπεί στον αιφνιδιασμό του ακροατή στο πλαίσιο της επανέκθεσης (γερμ. Einrichtung). Δομικά αποτελείται από τρεις πανομοιότυπες τετράμετρες φράσεις, που περιέχουν μοτιβικό υλικό παρόμοιο με αυτό που έχει ήδη ακουστεί (οι συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή παραπέμπουν στα μέτρα αργής χρονικής αγωγής / Largo της κύριας θεματικής ενότητας, ενώ οι αρπισμοί στην εισαγωγή της επεξεργασίας). Το τμήμα αυτό αντικαθιστά το υπόλοιπο κύριο θέμα καθώς και τη μετάβαση (η οποία, εξάλλου, έχει ήδη επανεμφανιστεί στην επεξεργασία). Το εξαιρετικά δραματικό αυτό τμήμα ξεκινά με την εναρμόνια αλλαγή του λα-ύφεση^1 (μ. 158) σε σολ-δίεση^1 (μ. 159), έχοντας ως συνέπεια μια αρμονική επέκταση (μ. 159-142: V^6 – i στη φα-δίεση-ελάσσονα και μ. 163-166: V^6 – i στη σολ-ελάσσονα). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι σχέσεις των συγχορδιακών ακολουθιών των μ. 159-166 (συγχορδίες της Ντο-δίεση-μείζονος και της φα-δίεση-ελάσσονος, της Ρε-μείζονος και της σολ-ελάσσονος, δηλαδή: 5η κάτω – 3η κάτω – 5η κάτω) παραπέμπουν σε εκείνες των μ. 107-112 του πυρήνα της επεξεργασίας. Κατόπιν, στα μέτρα 167-171 επιτυγχάνεται, μέσω των συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης επί του ντο-δίεση (vii$^{\frac{4}{3}}$) και επί του σολ-δίεση (vii^7/V), η επιστροφή στην V της αρχικής τονικότητας της ρε-ελάσσονος.

Ο Uhde επισημαίνει ότι οι συγχορδίες των μ. 159-171 παραπέμπουν σε εκείνες των μ. 9 με άρση έως μ. 12 της κύριας θεματικής ενότητας, που επίσης παραλείπονται στην επανέκθεση. Ειδικότερα:

[31] Dahlhaus, ό.π., σ. 35.

[32] Βλ. Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Lang, Frankfurt am Main 2007, σ. 242, και August Gerstmeier, "Das Rezitativ in der späten Instrumentalmusik Ludwig van Beethovens", στο: Norbert Dubowy και Sören Meyer-Eller (επιμ.), *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, Ludwig, Pfaffenhofen 1990, σ. 269-282.

[33] Ratz, ό.π., σ. 154.

[34] Στο ίδιο.

– μ. 8-9: συγχορδίες της Ντο-μείζονος και της Φα-μείζονος / μ. 159-162: συγχορδίες της Ντο-δίεση-μείζονος και της φα-δίεση-ελάσσονος (μεταφερόμενες κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα),

– μ. 10 με άρση: συγχορδίες της Ρε-μείζονος και της σολ-ελάσσονος / μ. 163-166: συγχορδίες της Ρε-μείζονος και της σολ-ελάσσονος,

– μ. 11: συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης επί του ντο-δίεση / μ. 167-168: συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης επί του ντο-δίεση,

– μ. 12: συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης επί του σολ-δίεση / μ. 169-170: συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης επί του σολ-δίεση.[35]

Μπορεί λοιπόν η υπόλοιπη κύρια θεματική ενότητα (μ. 9 με άρση κ.εξ.) και η ακόλουθη μετάβαση (μ. 21 κ.εξ.) να μην επανεμφανίζονται στην επανέκθεση, όμως οι αρμονικές αυτές ακολουθίες παραπέμπουν έμμεσα σ' αυτές.

Ως είθισται στον Beethoven, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής (εδώ: μ. 172-218) αποτελεί πιστή μεταφορά αυτής της έκθεσης (μ. 42-88), με τη διαφορά ότι η επανέκθεσή της κινείται πλέον στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος.

Στο τέλος (από το μ. 219) προστίθεται ένας σύντομος επίλογος 10 μέτρων πάνω σε μια παρατεταμένη βαθμίδα της τονικής (σταθεροποίηση της ρε-ελάσσονος). Αυτή η απουσία μουσικών συμβάντων, σε συνδυασμό με τη χαμηλή περιοχή και το pianissimo, ουσιαστικά υποδηλώνουν το "σκοτάδι" της σκηνής και, άρα, το τέλος του έργου.

Η εξωμουσική ιδέα, σε συνδυασμό με το «νέο δρόμο»[36] που ήθελε να χαράξει ο Beethoven, είναι οι πιθανότεροι λόγοι που οδήγησαν στη ριζική τροποποίηση της κλασσικής μορφής σονάτας: η αρχή της ανάπτυξης είναι η ουσιαστική καινοτομία αυτού του έργου, που έχει ως κύριες συνέπειες την κατάργηση των παραδοσιακών θεματικών κατασκευών και την πολλαπλή λειτουργία των δομικών ενοτήτων. Ακριβώς αυτή η αντίφαση – το ότι, δηλαδή, το συγκεκριμένο μέρος σονάτας υπερβαίνει τα πλαίσια της κλασσικής μορφής σονάτας, χωρίς όμως να τα αναιρεί – συντελεί στην ανυπέρβλητη γοητεία και τη διαχρονική καλλιτεχνική αξία του πρώτου μέρους της «Καταιγίδας».

[35] Uhde, ό.π., σ. 60.
[36] Czerny, ό.π., σ. 43.

Παράδοση και καινοτομία στα *Δύο καπρίτσια υπό μορφήν σονατών για πιάνο*, opus 47, του Muzio Clementi

Ιωάννης Φούλιας

Τον Φεβρουάριο του 1821 ένα νέο έργο του εβδομηκονταετούς Muzio Clementi κυκλοφορούσε ταυτόχρονα από τρεις μουσικούς εκδοτικούς οίκους στο Λονδίνο, το Παρίσι και την Λειψία: ο πλήρης τίτλος του, στα γαλλικά, ήταν *Deux Caprices en forme de Sonates pour le Pianoforte* και έφερε τον αριθμό opus 47.[1] Επρόκειτο για μία μικρή συλλογή, αποτελούμενη από δύο ομοειδή πιανιστικά έργα, που όμοιά τους ωστόσο δεν είχαν εμφανισθεί στην μέχρι τούδε μακρόχρονη συνθετική παραγωγή του περιώνυμου δημιουργού τους. Και τούτο διότι, πράγματι, τα δύο καπρίτσια του opus 47 αποτελούν κυκλικές συνθέσεις, του είδους της σονάτας, και όχι μεμονωμένα κομμάτια σε μορφή φαντασίας, όπως ορισμένα ακόμη "καπρίτσια" για πληκτροφόρο του Clementi που είχαν δει το φως της δημοσιότητος ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνος (και στα οποία θα επανέλθουμε εν ευθέτω χρόνω αναλυτικότερα).

Παρά την υψηλή τους ποιότητα και τα ιδιαίτερα γνωρίσματά τους που θα αναδειχθούν στην συνέχεια του παρόντος κειμένου, τα δύο καπρίτσια του opus 47 ουδέποτε μελετήθηκαν επαρκώς, ούτε έχουν μέχρι τούδε αποτιμηθεί στο μέτρο της πραγματικής τους αξίας. Φαίνεται, μάλιστα, ότι η υβριδική τους φυσιογνωμία συνετέλεσε ιδιαίτερα στην περιθωριοποίησή τους ακόμη και στο πλαίσιο μελετών γύρω από το συνολικό έργο του Clementi ή τις σονάτες του για πληκτροφόρο ειδικότερα, ενώ και οι λιγοστές σχετικές αναφορές που ανιχνεύονται στην βιβλιογραφία είναι τόσο επιδερμικές αλλά και αντιφατικές μεταξύ τους, ώστε να μην παρέχουν καν μια σαφή εικόνα για τα εξωτερικά και πλέον στοιχειώδη χαρακτηριστικά αυτών των δύο έργων! Άκρως ενδεικτικά είναι τα ακόλουθα τρία σημεία:

Πρώτον· από πόσα μέρη αποτελούνται τα συγκεκριμένα καπρίτσια; Ο Leon Plantinga, στην βασικότερη μονογραφία που έχει εκπονηθεί για την ζωή και το έργο του Clementi, υποστηρίζει ότι αμφότερα συνίστανται επί της ουσίας σε δύο γρήγορα μέρη με εκτενείς αργές εισαγωγές, παραπέμποντας προσέτι στην αντίστοιχη δομή της προγενέστερης *Σονάτας για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2 (1802).[2] Αντίθετα, οι William Newman και Anselm Gerhard διακρίνουν εν προκειμένω από μία τριμερή διαδοχή, αποτελούμενη από γρήγορο εναρκτήριο μέρος με εκτενή αργή εισαγωγή, αργό εσωτερικό μέρος και γρήγορο τελικό μέρος,[3] ενώ ο Arnfried Edler διατείνεται ότι τα έργα αυτά συνιστούν τετραμερείς κύκλους, καθώς θεωρεί ανεξάρτητα τα εναρκτήρια αργά μέρη από εκείνα σε γοργή χρονική αγωγή που τα διαδέχονται χωρίς διακοπή

[1] Βλ. αναλυτικότερα: Alan Tyson, *Thematic catalogue of the works of Muzio Clementi*, Hans Schneider, Tutzing 1967, σ. 92. Πρβλ. επίσης: [Ανυπόγραφο], "Recension: *Deux Caprices en forme de Sonates pour le Pianoforte, comp. […] par Muzio Clementi*, Oeuvr. 47, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel", *Allgemeine musikalische Zeitung* 23/17, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 25 April 1821, σ. 285-288.

[2] Leon Plantinga, *Clementi: His life and music*, Oxford University Press, London 1977, σ. 258, προσέτι δε σ. 180.

[3] William S. Newman, *The sonata in the classic era*, W. W. Norton & Company, New York – London 1983 (third edition), σ. 749 και 750· Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik: Die Idee der "absoluten" Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Metzler, Stuttgart – Weimar 2002, σ. 265.

(όπως άλλωστε συμβαίνει και στο εκάστοτε δεύτερο ζεύγος μερών).[4]

Δεύτερον· το μεν πρώτο καπρίτσιο είναι αναμφίλεκτα γραμμένο στην μι-ελάσσονα – αλλά ποιά είναι άραγε η τονικότητα αναφοράς του δεύτερου έργου της συλλογής; Σύμφωνα με τον Newman (αλλά και τον Plantinga), αυτή είναι πέραν πάσης αμφιβολίας η σι-ελάσσων, παρά το γεγονός ότι η μετατροπική αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους ξεκινά από την ναπολιτάνικη αρμονική περιοχή της Ντο-μείζονος.[5] Για τον Gerhard, εντούτοις, το παραπάνω ερώτημα δεν μπορεί να απαντηθεί μονοσήμαντα, στον βαθμό που το εν λόγω καπρίτσιο δεν διαθέτει ξεκάθαρο τονικό κέντρο, αλλά χαρακτηρίζεται από μια "διτονική" φύση, καθώς αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην σι-ελάσσονα και την Ντο-μείζονα (περίπου όπως και η περίφημη *Φαντασία για πιάνο*, opus 77, του Beethoven).[6]

Και *τρίτον*· γιατί ο συνθέτης επέλεξε να ονομάσει τα έργα αυτά πρωτίστως *καπρίτσια* και όχι ευθύς εξ αρχής *σονάτες*; Ο Plantinga υποστηρίζει ότι η "προφανής απροθυμία" του Clementi να χαρακτηρίσει τα έργα αυτά ως "σονάτες" οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι κανένα από τα γρήγορα μέρη τους δεν είναι σε μορφή σονάτας· ο ίδιος υπαινίσσεται ακόμη ότι η ονομασία "καπρίτσιο" ταιριάζει περισσότερο στην εξόχως "ανορθόδοξη" δομική τους υπόσταση και στην εν γένει πειραματική τους φύση.[7] Ο Edler, ωστόσο, έρχεται να υπονομεύσει εν πολλοίς την παραπάνω ερμηνεία, επισημαίνοντας (ορθώς) πως τα πρώτα γρήγορα μέρη και των δύο υπό συζήτηση έργων είναι όντως γραμμένα σε μορφή σονάτας· κατ' αυτόν λοιπόν, ο όρος "καπρίτσιο" θα πρέπει πιθανότατα να αναχθεί μονάχα στην πληθώρα των "αξιοπερίεργων" είτε "αλλόκοτων" τονικών, μετρικών, μελωδικών και υφολογικών επιλογών του συνθέτη σε αυτά τα δύο έργα.[8] Ο Gerhard, εξ άλλου, διακρίνει εδώ μιαν απόπειρα συνδυασμού των – τονικών, μετρικών αλλά και δομικών – ελευθεριών που επιτρέπει το είδος της φαντασίας με την αυστηρή αρχή του είδους της (πολυμερούς) σονάτας και αποφαίνεται ότι καθένα από αυτά θα μπορούσε κάλλιστα να φέρει τον τίτλο "capriccio quasi una sonata" (αντιστρέφοντας την περίφημη διατύπωση "sonata quasi una fantasia", που είχε κάνει την εμφάνισή της δύο δεκαετίες νωρίτερα στο opus 27 του Beethoven).[9] Κατ' αυτόν τον τρόπο, βέβαια, ο Gerhard μοιάζει να προσεγγίζει την εκτίμηση ενός άδηλου

[4] Arnfried Edler, "»Freies Spiel von Geist und Hand«: Fantasie und Capriccio", *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente – Teil 2: Von 1750 bis 1830*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7/2), Laaber 2003, σ. 49-89: 86. Αυτή η τετραμερής θεώρηση σκιαγραφείται και στην ανώνυμη κριτική για το έργο που δημοσιεύθηκε, λίγο μετά την πρώτη του έκδοση, στην *Allgemeine musikalische Zeitung*: βλ. "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 286-288.

[5] Newman, ό.π., σ. 750· Plantinga, ό.π., σ. 258. Ο Newman δεν ασχολείται κατόπιν διόλου με την τονικότητα του τελικού μέρους, ενώ ο Plantinga (στο ίδιο, σ. 259) εκλαμβάνει ως "καπρίτσιο" *κατ' εξοχήν* το γεγονός ότι το τελικό μέρος του ίδιου έργου εμφανίζεται "απροειδοποίητα" στην Ντο-μείζονα και μοιάζει, ως εκ τούτου, να βρίσκεται "εκτός τόπου" από τονικής αλλά και υφολογικής πλευράς, όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει!

[6] Anselm Gerhard, "Clementi, Muzio", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 4, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 1242-1251: 1249· τυπικά, βέβαια, στον συνοπτικό κατάλογο έργων του συνθέτη (στο ίδιο, σ. 1245), ως τονικότητα του δεύτερου καπρίτσιου λογίζεται η Ντο-μείζων. Η αναφορά στην "διτονικότητα" αυτού του καπρίτσιου γίνεται συγκεκριμένα στην μονογραφία του Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265. Ανάλογες αναφορές στην τονική αμφισημία αυτού του καπρίτσιου επαναλαμβάνονται έκτοτε και αλλού: βλ. Edler, ό.π., σ. 86· Frédéric Döhl, "Clementi, Muzio", στο: Christoph Kammertöns και Siegfried Mauser (επιμ.), *Lexikon des Klaviers: Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber-Verlag, Laaber 2006, σ. 178-179: 178.

[7] Βλ. Plantinga, ό.π., σ. 258.

[8] Βλ. Edler, ό.π., σ. 86.

[9] Βλ. Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265-266.

κριτικού της *Allgemeine musikalische Zeitung*, ο οποίος, τον Απρίλιο του 1821, σημειώνοντας εκ προοιμίου την γενικότερη τάση του Clementi να είναι πολύ ακριβολόγος σε ό,τι αφορά την τέχνη του, διευκρίνιζε ότι και τα δύο έργα του opus 47 συνιστούν «*καπρίτσια*, ως προς την επινόηση, την υλοποίηση, την τέχνη και την έκφραση, *σε μορφή σονάτας*, όσον αφορά την διάταξη των μερών και την εξωτερική τους σχεδίαση, καθώς και στον βαθμό που αυτά δεν είναι ό,τι σε διαφορετική περίπτωση θα αποκαλούσε κανείς ελεύθερες φαντασίες ή καπρίτσια, αλλά εξελίσσονται σε ορισμένο μέτρο, υπό την συνεχή επεξεργασία συγκεκριμένων θεμάτων κ.λπ.».[10]

Όλα τα παραπάνω ερωτήματα μπορούν να μας φανούν χρήσιμα ως εναύσματα για μια περιεκτική αλλά και εμβριθή διερεύνηση των δύο αυτών έργων από μηδενική βάση, σε συνάρτηση και με τις υπόλοιπες σονάτες αλλά και τα καπρίτσια για πληκτροφόρο του Clementi, προκειμένου να καταλήξουμε σε έγκυρα και τεκμηριωμένα πορίσματα.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από το πρώτο ζήτημα, που αφορά τον αριθμό των μερών των δύο καπρίτσιων του opus 47: πρόκειται για συνθέσεις σε δύο, τρία ή τέσσερα μέρη; Εξετάζοντας την δομική και αρμονική αυτοτέλεια των επιμέρους μερών, μπορούμε εύκολα, κατ' αρχάς, να απορρίψουμε ως τελείως αβάσιμη την θεώρηση που προτείνει ο Plantinga περί δύο και μόνον (γρήγορων) μερών με εκτενείς αργές εισαγωγές. Μια αργή εισαγωγή, εν γένει, μπορεί ενίοτε να είναι αρκετά εκτενής, όμως διακρίνεται πάντοτε από ένα γνήσιο αργό μέρος στον βαθμό που δεν προσλαμβάνει κάποια συγκεκριμένη μορφολογική υπόσταση, αλλά διαθέτει μια "χαλαρή" και ελεύθερη δομή.[11] Για παράδειγμα, στην *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2, την οποία και επικαλείται εν προκειμένω ο Plantinga, το Largo, mesto e patetico που προηγείται του τελικού Allegro συνίσταται σε μία εκτεταμένη εισαγωγική φράση στην σι-ελάσσονα (μ. 1-10), η οποία οδηγεί σε μια πρώτη διατύπωση του κυρίου θέματος του επερχόμενου Allegro (στα μ. 11-13)· ωστόσο, η αναπάντεχη και παράδοξη, συνάμα, διατήρηση της αργής χρονικής αγωγής σε αυτό το σημείο δεν επιτρέπει την άμεση έναρξη της μορφής σονάτας, υποχρεώνοντας έτσι την αρχική εισαγωγική φράση να επαναληφθεί παρηλλαγμένη (στα μ. 14-23), προτού η έκθεση της σονάτας μπορέσει να ξεκινήσει οριστικά με το κύριο θέμα σε γοργό πλέον tempo (στα μ. 24-31).[12] Κατά συνέπειαν, αυτό το εκτάσεως 23 μέτρων Largo, με την ελλειμματική μορφολογική του συγκρότηση, δεν διαμορφώνει παρά μία εισαγωγή στο Allegro σε μορφή σονάτας που έπεται. Αντίθετα, στα δύο καπρίτσια του opus 47 διαπιστώνεται ότι τόσο το Adagio sostenuto σε Ντο-μείζονα (εκτάσεως 104 μέτρων) του πρώτου, όσο και το Adagio cantabile σε Σολ-μείζονα (εκτάσεως 108 μέτρων) του δεύτερου έργου, δεν αποτελούν απλές εισαγωγές αλλά ολοκληρωμένα αργά μέρη σε τριμερή παρατακτική μορφή,[13/14] τα

[10] "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 285 (οι υπογραμμίσεις δικές μου).

[11] Πρβλ. εν προκειμένω: William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 205.

[12] Πρβλ. πολύ επιγραμματικά και Plantinga, ό.π., σ. 180.

[13] Πιο αναλυτικά, το Adagio sostenuto του πρώτου καπρίτσιου ανοίγει με μία τριμερή εναρκτήρια ενότητα (Α) στην Ντο-μείζονα, η αρχική περίοδος της οποίας (τμήμα α, στα μ. 1-6 & 7-12) ακούγεται άπαξ, ενώ τα δύο επόμενα τμήματα (β, στα μ. 13-16, και α΄, στα μ. 17-22) επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα (στα μ. 23-26 και 27-32, αντίστοιχα). Ακολουθεί ένα "εσωτερικό θέμα" (Β) στην ομώνυμη ντο-ελάσσονα, επίσης σε τριμερή δομή: το πρώτο του τμήμα είναι μία μετατροπική περίοδος προς την Λα-ύφεση-μείζονα [σχετική της υποδεσπόζουσας / VI] (μ. 33-37 & 38-42), το δεύτερο συνίσταται σε ένα "σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος" επί της σολ-ελάσσονος [ελάσσονος δεσπόζουσας / v] (μ. 43-47, 48-54a και 54), με εμφανή "μονοθεματική" αναφορά προς το υλικό της προηγούμενης περιόδου, ενώ το τρίτο τμήμα έγκειται σε μιαν υβριδική επαναφορά της αρχικής περιόδου από κοινού με το πλάγιο θέμα του μεσαίου τμήματος στην ντο-ελάσσονα (πρβλ. τα μ. 55-59 με τα μ. 33-37 και τα μ. 60-66 με τα μ. 38-40 [ή 48-50a], 51-53 & 42)! Τέλος, ολόκληρη η πρώτη μακροδομική ενότητα επανέρχεται παρηλλαγμένη (Α΄) στα μ. 67-98 (πρβλ. μ. 1-32) για την

οποία, αφού αποπερατωθούν πλήρως από δομικής και αρμονικής επόψεως, συνδέονται με ένα επιπρόσθετο πέρασμα με το εκάστοτε ακόλουθο (τελικό) μέρος.[15] Άρα, τα δύο αυτά καπρίτσια διαθέτουν τουλάχιστον από τρία μέρη το καθένα, τα δύο τελευταία εκ των οποίων συνδέονται άμεσα μεταξύ τους, οπότε δεν μπορούν να ταυτισθούν ή, έστω, να αντιπαραβληθούν με την μοναδική στο έργο του Clementi – αλλά και εξόχως πρωτότυπη για την εποχή της – διμερή δομή της σονάτας opus 40 αρ. 2.[16]

Τί συμβαίνει όμως με το πρώτο "σκέλος" των δύο καπρίτσιων; Αποτελείται και τούτο από δύο διακριτά αλλά αλληλένδετα μέρη ή από ένα και μόνον, "σύνθετο" μέρος με αργή εισαγωγή; Σε ό,τι αφορά το δεύτερο καπρίτσιο, τα πράγματα είναι πολύ απλά: το – όχι ιδιαίτερα εκτενές – εναρκτήριο Adagio sostenuto, με την ασυνήθιστη μετρική ένδειξη των 5/4,[17] την τονική και αρμονική του αστάθεια, την θεματική του ένδεια αλλά και την τελείως ελεύθερη δομική του συγκρότηση, συνιστά πέραν πάσης αμφιβολίας μία αργή εισαγωγή στο επερχόμενο Allegro con espressione e passione. Οι αρχικές αμφιταλαντεύσεις ανάμεσα στην Ντο-μείζονα και την μι-ελάσσονα (στα μ. 1-3 και 4-

αποπεράτωση της συνολικής μορφής. – Αναφορικά με τους όρους "εσωτερικό θέμα" και "σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος", βλ. Caplin, ό.π., σ. 233, καίτοι τούτος παραγνωρίζει το γεγονός ότι ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος δεν αφορά αποκλειστικά την διάρθρωση ενός ολόκληρου επεισοδίου μιας παρατακτικής μορφής, αλλά εφαρμόζεται συχνά και σε μικρότερη κλίμακα, ήτοι στο εσωτερικό ενός οιουδήποτε θέματος (κυρίου ή δευτερεύοντος / "εσωτερικού") σε τριμερή δομή.

[14] Η πρώτη ενότητα του Adagio cantabile του δεύτερου καπρίτσιου, ήτοι το κύριο θέμα (Α) αυτού του μέρους σε Σολ-μείζονα, διαθέτει τριμερή διάρθρωση: το αρχικό οκτάμετρο είναι ένα υβρίδιο με χαρακτηριστικά περιόδου και προτάσεως (πρβλ. σχετικά: Caplin, ό.π., σ. 59-61), το οποίο μετατρέπει προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο (μ. 1-8 / 9-16), όπως άλλωστε και τα δύο επόμενα τμήματα, που διαθέτουν τυπική αντιθετική λειτουργία (στα μ. 17-20 / 29-32) και χαρακτηριστικά αναδομημένης επαναφοράς (στα μ. 21-28 / 33-40· πρβλ. μ. 1-2, 11 [ή 3] & 4, νέο παράγωγο του προηγούμενου διμέτρου και μ. 7-8 σε τονική μεταφορά), αντίστοιχα. Τριμερές, επίσης, είναι το εσωτερικό θέμα (Β) που ακολουθεί στην ομώνυμη σολ-ελάσσονα και αντιπαραθέτει στην κλειστή περίοδο των μ. 41-48 (α) και 57-64 (α΄) μία αντιθετική φράση με πορεία και πτωτική κατάληξη στην σχετική Σι-ύφεση-μείζονα (β, στα μ. 49-56). Κατόπιν, το κύριο θέμα επανέρχεται ολόκληρο στα μ. 65-88 (Α΄), παρηλλαγμένο κατά τρόπον αντιστικτικό, καθώς τώρα συνδυάζεται με μία νέα "έμμονη" συνοδευτική φιγούρα, και δίχως μικροδομικές επαναλήψεις, πέραν του τελικού τετραμέτρου που επαναλαμβάνεται άμεσα εξαιτίας της αδυναμίας του να αποπερατωθεί ευθύς εξ αρχής πτωτικά (στο μ. 84).

[15] Στην περίπτωση του Adagio sostenuto στο πρώτο καπρίτσιο, μετά την τελική επικυρωτική πτώση της Ντο-μείζονος έρχεται να προστεθεί ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (μ. 98b-104), δια του οποίου η τονικότητα του αργού μέρους επανερμηνεύεται ως VI της μι-ελάσσονος και οδηγεί σε μισή πτώση (V^7/iv, iv, V^7, VI – $vii^{6\sharp}$/V, V), προετοιμάζοντας την έναρξη του ακόλουθου Allegro vivace από την τονικότητα αναφοράς όλου του έργου. Αντίθετα, το Adagio cantabile του δεύτερου καπρίτσιου ολοκληρώνεται με ένα πολύ πιο ανεπτυγμένο συνδετικό πέρασμα (μ. 89-108), το οποίο, όπως ορθώς παρατηρείται στην ανυπόγραφη κριτική της *Allgemeine musikalische Zeitung* ("Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287), προσομοιάζει σε καντέντσα και εξυφαίνει επί μακρόν την αμέσως προηγούμενη καταληκτική φιγούρα (του μ. 88), μέχρις ότου φθάσει (έπειτα από ενδελεχή αρμονική περιπλάνηση) στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, προκειμένου έτσι να προετοιμάσει – με πιο έμμεσο τρόπο – την είσοδο του καταληκτικού μέρους του έργου από την Ντο-μείζονα.

[16] Ανάλογη δομική συγκρότηση παρουσιάζει μόλις στα μέσα της επόμενης δεκαετίας η *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο αρ. 4, σε Ντο-μείζονα*, opus 102 αρ. 1 (1815), του Beethoven. – Για την διάκριση ανάμεσα σε δύο ολοκληρωμένα μέρη που συνδέονται άμεσα μεταξύ τους ("run-on movement pairs") και σε "σύνθετα" μέρη με διακριτές ενότητες διαφορετικής χρονικής αγωγής ("compound movements"), βλ. περαιτέρω James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of classical style: Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis), Cambridge 1991, σ. 186-187.

[17] Αυτό το ιδιαίτερα ασυνήθιστο για την μουσική εκείνης της εποχής χαρακτηριστικό υπογραμμίζεται σε όλες σχεδόν τις βιβλιογραφικές αναφορές στο εν λόγω έργο: βλ. "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287· Plantinga, ό.π., σ. 258· Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265· Edler, ό.π., σ. 86.

5)[18] δίνουν εν συνεχεία την θέση τους σε ακόμη πιο μακρινές αρμονικές περιπλανήσεις (στα μ. 6-11 και 12-18a), μέχρις ότου στα τελευταία μέτρα αυτής της εισαγωγής (μ. 18-21) προεκταθεί έπειτα από μισή πτώση η δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, η οποία και θα αποτελέσει την κύρια τονικότητα στο ακόλουθο Allegro.[19]

Από την άλλη πλευρά, η περίπτωση του Adagio με το οποίο ανοίγει το πρώτο καπρίτσιο είναι πολύ λιγότερο προφανής. Με έκταση 80 μέτρων, τούτο υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια μιας συνηθισμένης αργής εισαγωγής σε εναρκτήριο μέρος σονάτας του Clementi.[20] Επιπλέον, μέχρι το μέσον του, αυτό το Adagio μοιάζει να ακολουθεί αρκετά συμβατικές μορφολογικές προδιαγραφές: έπειτα από τους εισαγωγικούς αρπισμούς των μ. 1-4, παρουσιάζεται ένα θέμα στην μι-ελάσσονα σε δομή περιόδου (στα μ. 5-16 & 17-25 ή 28),[21] της οποίας όμως η τελική πτώση αποτυγχάνει δύο φορές να ολοκληρωθεί και στην θέση της αρχίζει να εξυφαίνεται ένα μεταβατικό τμήμα που στρέφεται μετατροπικά προς την σι-ελάσσονα (στα μ. 26 ή 29-38). Όταν λοιπόν στα μ. 39-42 επανεμφανίζεται – ελαφρώς παρηλλαγμένη – η βασική ιδέα της αρχικής περιόδου (πρβλ. μ. 5-8) στην σι-ελάσσονα, έχει κανείς την αίσθηση ότι το υπό εξέλιξη κομμάτι δεν μπορεί παρά να είναι ένα αργό μέρος σε μορφή σονάτας, καθώς από αυτό ακριβώς το σημείο φαίνεται να ξεκινά το δεύτερο ήμισυ μιας "μονοθεματικής"

[18] Η αρμονική πορεία των μ. 1-2a και 4-5a συνίσταται σε μία καλά αρθρωμένη μισή πτώση στην μι-ελάσσονα: VI – vii^7/V – V, και όχι βέβαια σε μία μετατροπία από την Ντο-μείζονα στην σι-ελάσσονα, όπως τελείως άστοχα επισημαίνει εν προκειμένω ο Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265! Ωστόσο, στα μ. 2b-4a και 5b-6a η μι-ελάσσων παραχωρεί εξίσου άμεσα την θέση της σε μία διαδοχή V^7 – I και ii^7/vi – vii$^6_5$/vi [= vii^7/i] – I στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος, αντίστοιχα.

[19] Πρβλ. εν μέρει "Recension: *Deux Caprices*…" (ό.π., σ. 287) και Newman (ό.π., σ. 750 και 753). Πάντως, η φαινομενικά τελείως ελεύθερη αρμονική πορεία των παρεμφερών μ. 6-11 και 12-17 ανάγεται σαφώς στο αρμονικό περιβάλλον της Ντο-μείζονος καθώς και της ομώνυμής της ελάσσονος: I – V^6 – V^9/ii, ii – V^6/ii – V^9/iii, V^9/vi, V^9/ii, V^9/v, V^7/VII/i· VII/i – V^6/VII/i – V^9/i, i – vii^7/i – V^9/ii, ii^6 – vii^7/ii – V^9/iii και V^9/vi – vii^7/vi, με επέκταση της τελευταίας συγχορδίας μέχρι το μ. 17, όπου και μετατρέπεται πλέον εναρμονίως σε vii^7/V της σι-ελάσσονος για την πραγματοποίηση της μισής πτώσεως σε αυτήν.

[20] Μεταξύ των 72 σονατών (και σονατίνων) για πληκτροφόρο του Clementi, μόνον έξι διαθέτουν αργή εισαγωγή στο εναρκτήριο μέρος τους: η *Σονάτα σε Φα-μείζονα*, opus 33 αρ. 2 (1794), με ένα Adagio εκτάσεως 28 μέτρων· η *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα*, opus 34 αρ. 2 (1795), με ένα Largo e sostenuto εκτάσεως 10 μέτρων· η *Σονάτα σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2 (1802), με ένα Molto adagio e sostenuto εκτάσεως 38 μέτρων· η *Σονάτα σε Ρε-μείζονα*, opus 40 αρ. 3 (1802), με ένα Adagio molto εκτάσεως 13 μέτρων· η *Σονάτα σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 46 (1820), με ένα Larghetto cantabile εκτάσεως 16 μέτρων· και, τέλος, η *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, "Didone abbandonata – Scena tragica"*, opus 50 αρ. 3 (1821), με ένα Largo sostenuto e patetico εκτάσεως 15 μέτρων. Ο Newman (ό.π., σ. 749) αναφέρεται σε επτά σονάτες με αργή εισαγωγή, προσθέτοντας ρητώς στις παραπάνω μόνο το δεύτερο καπρίτσιο του opus 47 και αντιπαρερχόμενος σιωπηρώς την περίπτωση του πρώτου έργου της ιδίας συλλογής. Αργές εισαγωγές (περιορισμένης εκτάσεως) εμφανίζονται ακόμη στα εναρκτήρια μέρη ορισμένων σονατών του Clementi για πληκτροφόρο με συνοδεία ενός ή δύο άλλων οργάνων: συγκεκριμένα, στην *Σονάτα σε Ντο-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία φλάουτου και βιολοντσέλλου, "La chasse"*, opus 22 αρ. 3 (1788), στην *Σονάτα σε Φα-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου*, opus 27 αρ. 1 (1791), στην *Σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου*, opus 28 αρ. 2 (1792), στην *Σονάτα σε Λα-μείζονα, για πληκτροφόρο με συνοδεία φλάουτου*, opus 31 (1794), καθώς και στην *Σονάτα σε Ρε-μείζονα, για πιάνο με συνοδεία βιολιού και βιολοντσέλλου, "La chasse"*, opus 35 αρ. 3 (1796).

[21] Η αξιοπρόσεκτη μεταβολή από το μέτρο των 2/4 στο μέτρο των 6/8 (πρβλ. εν προκειμένω και Edler, ό.π., σ. 86), που λαμβάνει χώραν κατά την εξέλιξη της δεύτερης φράσεως της περιόδου (στο μ. 23) με την ταυτόχρονη υπόδειξη "continua lo stesso moto", δηλώνει απλώς την μόνιμη εφ' εξής υποδιαίρεση του σταθερού μετρικού παλμού του τετάρτου σε "τρίηχα" και όχι σε ζεύγη ογδόων όπως στην αρχή του κομματιού (σαν μια μετάπτωση από "prolatio minor" σε "prolatio maior" κατά την ορολογία της αναγεννησιακής μετρικής σημειογραφίας).

εκθέσεως με δευτερεύουσα τονικότητα αυτήν της ελάσσονος δεσπόζουσας·[22] ωστόσο, η εντύπωση αυτή ανατρέπεται πολύ γρήγορα με την εμφάνιση του περάσματος των μ. 43-45 προς την Σολ-μείζονα και την διεξοδική ανάπτυξη και εξύφανση τόσο της κεφαλής του αρχικού θέματος όσο και άλλων μοτιβικών του στοιχείων στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος (της VII ως προς την τονικότητα αναφοράς, στα μ. 46-52) αλλά και σε μια λαβυρινθώδη αρμονική πορεία με κατάληξη σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα (στα μ. 53-73a), η οποία προεκτείνεται περαιτέρω (στα μ. 73-80) με αναδρομές και στους εισαγωγικούς αρπισμούς του Adagio. Ως εκ τούτου, η ψευδαίσθηση της έναρξης μιας φυσιολογικής εκθέσεως σονάτας διαλύεται σε κάτι που παραπέμπει σε επεξεργασία ή σε ελεύθερη φαντασία, ενώ στο σύνολό τους αυτά τα 80 μέτρα δεν επιτυγχάνουν να συγκροτήσουν ένα ανεξάρτητο και ολοκληρωμένο από μορφολογικής επόψεως μέρος. Πρόκειται, συνεπώς, για μία ακόμη περίπτωση αργής εισαγωγής στο γρήγορο μέρος που ακολουθεί, καίτοι μοναδικής ως προς την έκτασή της – ίσως ακριβώς επειδή η έναρξή της διέθετε όλα τα χαρακτηριστικά ενός αυτοτελούς μέρους, που όμως δεν μπόρεσε να συνεχισθεί από ένα σημείο και έπειτα, αλλά "αποδομήθηκε" και εν τέλει μετατράπηκε σε εισαγωγικό τμήμα που οδηγεί, κατά τα ειωθότα, σε ένα γρήγορο εναρκτήριο μέρος.

Καθώς λοιπόν έχει πια αποσαφηνισθεί το ότι αμφότερα τα καπρίτσια του opus 47 αποτελούνται από τρία μέρη, με αργή εισαγωγή στο γρήγορο πρώτο μέρος αλλά και άμεση σύνδεση του αργού δεύτερου μέρους με το γοργό τρίτο και τελευταίο μέρος, είναι τώρα η κατάλληλη στιγμή να εξετάσουμε και το ζήτημα του συνολικού τονικού τους σχεδιασμού. Για μεν το πρώτο καπρίτσιο, η βασική τονικότητα είναι αδιαμφισβήτητα η μι-ελάσσων, στην οποία τίθενται τόσο το εναρκτήριο όσο και το καταληκτικό μέρος του έργου· αντίθετα, το εσωτερικό αργό μέρος του παρεκκλίνει στην Ντο-μείζονα, δηλαδή στην τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας (VI), που αποτελεί μακράν την συνηθέστερη επιλογή μεταξύ των λίγων αλλά πολύ σημαντικών σονατών του Clementi σε ελάσσονα τρόπο, όπως φαίνεται και από τον ακόλουθο συγκεντρωτικό πίνακα:[23]

[22] Η "μονοθεματικότητα" της εκθέσεως, τουτέστιν η παραγωγή του πλαγίου θέματος κατά το μάλλον ή ήττον από το υλικό του κυρίου θέματος, συνιστά ένα χαρακτηριστικό που αφορά πλείστες όσες σονάτες του Clementi καθ' όλην την διάρκεια της συνθετικής του σταδιοδρομίας (πρβλ. ενδεικτικά επ' αυτού και Newman, ό.π., σ. 750 και 753). Σε ό,τι αφορά δε την επιλογή της ελάσσονος δεσπόζουσας ως δευτερεύουσας τονικότητος για την έκθεση μιας μορφής σονάτας γραμμένης σε ελάσσονα τρόπο, μπορεί κανείς εδώ να αντιπαραβάλει το τελικό μέρος (Presto) της *Σονάτας για πληκτροφόρο σε σολ-ελάσσονα*, opus 8 αρ. 1 (1782), του Clementi, όπου η πρώτη ενότητα περνά απευθείας από την σολ-ελάσσονα στην ρε-ελάσσονα· υπάρχουν όμως και πολλά άλλα παραδείγματα "εκθέσεων τριών τονικοτήτων" (με τελευταία από αυτές την ελάσσονα δεσπόζουσα) μεταξύ των σονατών σε ελάσσονα τρόπο του Clementi, για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

[23] Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι μόνες κυκλικές συνθέσεις (με δύο είτε περισσότερα μέρη) σε ελάσσονα τρόπο στην συνολική εργογραφία του Clementi εντοπίζονται στο είδος της σονάτας για σόλο πληκτροφόρο· αντίθετα, δεν υπάρχει ούτε μία ανάλογη σύνθεση μεταξύ των δεκάδων άλλων σονατών του για πληκτροφόρο – 4 χέρια, για δύο πληκτροφόρα, για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου, καθώς και για πληκτροφόρο με συνοδεία βιολιού ή φλάουτου και βιολοντσέλλου, ή μεταξύ των ευάριθμων συμφωνιών του!

Έργα	Τονικότητα αργού μέρους
opus 7 αρ. 3 (1782), opus 8 αρ. 1 (1782), opus 34 αρ. 2 (1795), opus 50 αρ. 2 (1821), επιπλέον δε opus 47 αρ. 1 (1821)	VI
opus 13 αρ. 6 (1785)	v
opus 25 αρ. 5 (1790)	iv
opus 50 αρ. 3 (1821)	i
opus 40 αρ. 2 (1802)	(χωρίς αργό μέρος)

Πίνακας 1: Έργα του Clementi σε ελάσσονα τρόπο και τονικότητες των αργών μερών

Η μι-ελάσσων δεν αποτελεί, εντούτοις, και την καταληκτική τονικότητα του πρώτου καπρίτσιου, καθ' ότι το τελικό του μέρος, Allegro vivace – Presto, εναλλάσσει την ελάσσονα τονικότητα αναφοράς με την ομώνυμή της, Μι-μείζονα, η οποία στο τέλος επικρατεί της αρχικής. Αυτή η εναλλαγή είναι αλληλένδετη με την εκ περιτροπής εμφάνιση δύο πολύ διαφορετικών θεματικών ιδεών: η πρώτη, στον ελάσσονα τρόπο, εκτίθεται αρχικά πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί της τονικής ή επί της δεσπόζουσας[24] και αργότερα επανεμφανίζεται παρηλλαγμένη με την μορφή ενός δίφωνου κανόνος,[25] ενώ η δεύτερη, στον μείζονα τρόπο, παρουσιάζεται δύο φορές σχεδόν απαράλλακτη·[26] τέλος, ένα συνδετικό πέρασμα οδηγεί σε μια φρενήρη coda (Presto), όπου η Μι-μείζων εδραιώνει απόλυτα την παρουσία της με αναδρομές σε στοιχεία τόσο της δεύτερης όσο και της πρώτης ιδέας.[27] Αυτή η ιδιότυπη παρατακτική

[24] Πρβλ. "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287· Plantinga, ό.π., σ. 259. Παρά τον αδιάλειπτο ισοκράτη επί της τονικής, το πρώτο και τρίτο τμήμα αυτού του θέματος έχει σαφή περιοδική δομή (μ. 1-8 / 27-34 & 9-16 / 35-42), ενώ το μεσαίο αντιθετικό τμήμα επί της δεσπόζουσας αποτελείται από επαναλαμβανόμενα τρίμετρα και μονόμετρα (μ. 17-26).

[25] Πρβλ. "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287 (καίτοι ο άδηλος συντάκτης παρασύρεται και κάνει εδώ λόγο – πέραν του κανόνος – και για «αναστροφές, stretto και άλλες αντιστικτικές τεχνικές», οι οποίες στην προκειμένη περίπτωση είναι απλώς… ανύπαρκτες)· επίσης Edler, ό.π., σ. 86. Η αρχική μελωδική περίοδος επανέρχεται εδώ (με μικρές τροποποιήσεις μόνο στην κατάληξή της) από το δεξί χέρι (στα μ. 91-98 & 99-106) και ακολουθούμενη από το αριστερό χέρι, σε κανόνα στην υποκείμενη οκτάβα και σε χρονική απόσταση δύο μέτρων. Ο κανόνας συνεχίζεται κατόπιν σε δύο ακόμη δομικά τμήματα, που επαναλαμβάνονται με πολύ μικρές τροποποιήσεις: το πρώτο από αυτά, στα μ. 107-114 / 123-130, υποκαθιστά το περιεχόμενο των αρχικών μ. 17-26, διατηρώντας όμως την ίδια αντιθετική αρμονική και δομική λειτουργία με εκείνα, ενώ το δεύτερο συνιστά μία περικεκομμένη επαναφορά του πρώτου τμήματος της παρούσας ενότητος (πρβλ. τα μ. 115-122 / 131-138 με τα μ. 99-106). Έτσι, η ανακατάστρωση του αρχικού θεματικού υλικού σε αντιστικτικά υφολογικά συμφραζόμενα διατηρεί την πρότυπη τριμερή δομική του συγκρότηση, παρά τις επιμέρους αναντιστοιχίες που παρατηρούνται μεταξύ των δύο τελευταίων τμημάτων των ενοτήτων Α (μ. 1-42) και Α′ (μ. 91-138). Συνεπώς, κάλλιστα μπορεί να γίνει εδώ λόγος για μία παραλλαγή του αρχικού θέματος. Τουναντίον, η ερμηνεία ολόκληρου αυτού του χωρίου ως μιας επεξεργασίας τύπου σονάτας από μέρους του Gerhard (*London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 244) είναι τελείως αβάσιμη και ανυπόστατη από κάθε άποψη (όπως και ατυχέστατη η αντιπαραβολή αυτού του δείγματος υπό μορφήν κανόνος με ένα απόσπασμα από το κομμάτι υπ' αρ. 58 του *Gradus ad Parnassum*, opus 44)!

[26] Πρβλ. "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287. Κατά την πρώτη της εμφάνιση στα μ. 43-90, αυτή η θεματική ιδέα (Β) έχει τριμερή διάρθρωση, με καταγεγραμμένες επαναλήψεις των δύο τελευταίων τμημάτων της: ειδικότερα, αποτελείται από ένα πρώτο τμήμα σε δομή περιόδου (στα μ. 43-50 & 51-58), ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα (στα μ. 59-66 / 75-82) αλλά και μία περικεκομμένη επαναφορά (στα μ. 67-74 / 83-90· πρβλ. μόνο τα μ. 51-58). Κατά την επανεμφάνισή της στα μ. 139-170a (Β′), εντούτοις, κανένα της τμήμα δεν επαναλαμβάνεται πλέον (α: μ. 139-146 & 147-154, κατά τα μ. 43-50 & 51-58· β: μ. 155-162, κατά τα μ. 75-82· α′: μ. 163-170a, ως αυτούσια – σχεδόν – επαναφορά των μ. 147-154).

[27] Με την μεσολάβηση των μ. 170-178 διαμορφώνεται ένα συνδετικό πέρασμα από την προηγούμενη ενότητα προς την coda, η οποία υποδιαιρείται σε δύο μεγάλες περιοχές: στα μ. 179-226, αφ' ενός, όπου

μορφολογική οργάνωση (A B A′ B′ και coda)[28] δεν έχει όμοιό της στο σύνολο της εργογραφίας του Clementi και – με κάποιαν επιφύλαξη – θα μπορούσε να πει κανείς ότι συνιστά μιαν ιδιωματική εφαρμογή της μορφής των διπλών παραλλαγών,[29] καίτοι ειδικά το δεύτερο "θέμα" διαφοροποιείται ελάχιστα και επουσιωδώς κατά την επανεμφάνισή του σε σχέση με την αρχική του διατύπωση.

Ο τονικός σχεδιασμός του δεύτερου καπρίτσιου είναι πολύ πιο αξιοπερίεργος: όπως είδαμε, η αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους στρέφεται από την Ντο-μείζονα προς την σι-ελάσσονα, η οποία παραμένει η βασική τονικότητα σε όλη την έκταση του ακόλουθου Allegro, ενώ το αργό εσωτερικό μέρος τίθεται στην Σολ-μείζονα και με την κατάληξή του στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος οδηγεί κατά τρόπον έμμεσο στην επιστροφή της Ντο-μείζονος ως τονικότητος για το τελικό μέρος του έργου. Όσοι υποστηρίζουν ότι η τονικότητα αναφοράς του συνολικού κύκλου είναι η σι-ελάσσων, διακρίνουν μεν την ίδια τονική σχέση ανάμεσα στα δύο πρώτα μέρη (i και VI) που διέπει και το πρώτο καπρίτσιο της ίδιας συλλογής,[30] όμως αδυνατούν από εκεί και ύστερα να εξηγήσουν πειστικά την τελική επικράτηση της Ντο-μείζονος στο τρίτο μέρος. Ως εκ τούτου, η δισυπόστατη τονική φύση που αντιπροτείνεται για το συγκεκριμένο έργο μοιάζει να είναι πολύ πιο εύλογη, αν και στο τέλος η Ντο-μείζων σίγουρα υπερισχύει της σι-ελάσσονος: στην πραγματικότητα, η αρχή και κυρίως η κατάληξη του εν λόγω καπρίτσιου είναι στην Ντο-μείζονα, ενώ – βάσει αυτής – και η τονικότητα της δεσπόζουσας που έχει επιλεγεί για το αργό μέρος είναι απολύτως φυσιολογική και αναμενόμενη· ωστόσο, παράλληλα διαμορφώνεται και ένας συμπληρωματικός αρμονικός άξονας που διατρέχει ολόκληρο το έργο με επάλληλες κατιούσες τρίτες: από την σι-ελάσσονα του πρώτου Allegro προς την Σολ-μείζονα του Adagio και από εκεί – μέσω της Μι-μείζονος, ως δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος – στην Ντο-μείζονα του καταληκτικού Allegro vivace. Ο Edler φαίνεται ότι βασίζει πρωτίστως σε αυτήν την ιδιότυπη τονική πορεία την θέση του ότι ο κύκλος αυτός είναι τετραμερής και όχι τριμερής, καθ' ότι θεωρεί αναγκαίο να αντιμετωπίσει το σύντομο εναρκτήριο Adagio sostenuto ως ανεξάρτητο μέρος, προκειμένου η Ντο-μείζων να καταδειχθεί ως τονικότητα αμφοτέρων των εξωτερικών μερών και η σι-ελάσσων ως αποκλίνουσα τονική επιλογή σε ένα διακριτό εσωτερικό μέρος.[31] Ωστόσο, η εν λόγω ερμηνεία, πέρα από τα σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζει σε σχέση με τα πραγματικά συνθετικά δεδομένα, δείχνει και να αγνοεί ορισμένες εξόχως ρηξικέλευθες συνθετικές προτάσεις των αρχών του 19ου αιώνος για την τονική οργάνωση ενός κυκλικού έργου. Ο Beethoven, συγκεκριμένα, στην *Σονάτα για βιολοντσέλλο και πιάνο αρ. 4, σε Ντο-μείζονα*, opus 102 αρ. 1, του 1815, όπου – τυχαία ή μη – ακολουθεί την πρωτότυπη διμερή διάρθρωση της *Σονάτας για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2, του

η βασική ιδέα του αμέσως προηγούμενου θέματος (B) αναδιατυπώνεται ως καταληκτική, αποτυγχάνει όμως να αποπερατωθεί πτωτικά (στα μ. 185-188) και επαναλαμβάνεται γνωρίζοντας εντυπωσιακή διεύρυνση μέχρις ότου φθάσει στον προδιαγεγραμμένο στόχο της, και αφ' ετέρου στα μ. 227-280, τα οποία αφιερώνονται σε καταληκτικά παράγωγα της αρχικής ιδέας του μέρους (A) και σε λαμπερά περάσματα δεξιοτεχνίας.

[28] Ο Gerhard (*London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 244 και 265) εκλαμβάνει αναιτιολόγητα την μορφή του μέρους αυτού ως ροντοειδή. Ωστόσο, κανένα φυσιολογικό ρόντο δεν θα μπορούσε να εναλλάσσει το κύριο θέμα με το ίδιο επεισόδιο στην ομώνυμη μείζονα τονικότητα, ενώ επιπλέον απουσιάζει και μία τρίτη, τελική εμφάνιση του κυρίου θέματος (που είναι αναγκαία για την σύγχρονη θεώρηση μιας μορφής ρόντο, όπως επισημαίνεται π.χ. από τον Caplin, ό.π., σ. 231).

[29] Πρβλ. ενδεικτικά: Gottfried Scholz, "Der dialektische Prozess in Haydns Doppelvariationen", *Musicologica Austriaca* 2, Musikverlag Emil Katzbichler, München – Salzburg 1979, σ. 97-107· Elaine R. Sisman, *Haydn and the classical variation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1993, σ. 152-163, 246-249, 254-262 και αλλού.

[30] Βλ. Newman, ό.π., σ. 750.

[31] Edler, ό.π., σ. 86.

Clementi, με ζεύγη αργής εισαγωγής και γοργού μέρους, παίρνει την τολμηρή απόφαση να μεταθέσει τονικά ολόκληρο το πρώτο Allegro vivace στην σχετική ελάσσονα! Κατά συνέπειαν, τα δύο μέρη του έργου βρίσκονται σε διαφορετικές – καίτοι στενά συγγενικές μεταξύ τους – τονικότητες το καθένα (στην λα-ελάσσονα και την Ντο-μείζονα), όμως η σαφής εστίαση της αργής εισαγωγής του πρώτου εξ αυτών στην Ντο-μείζονα διασφαλίζει εν πολλοίς την τονική συνοχή του συνολικού έργου. Υπό το παραπάνω πρίσμα μπορούμε λοιπόν να διαπιστώσουμε πως ο Clementi λίγα χρόνια αργότερα ήταν ήδη σε θέση να ακολουθήσει και να υπερβεί, με την σειρά του, το μπετοβενικό παράδειγμα, γράφοντας και αυτός ένα έργο σε Ντο-μείζονα, του οποίου όμως το εναρκτήριο μέρος – πέραν της αργής εισαγωγής του – εκτρέπεται τώρα, όλως παραδόξως, προς μία πολύ μακρινή τονικότητα, με συνέπεια ολόκληρη ουσιαστικά η σύνθεση να εξελίσσεται αποβλέποντας στην προοδευτική αποκατάσταση του τόσο βιαστικά και αναπάντεχα απολεσμένου τονικού της επίκεντρου![32]

Για να μπορέσουμε πλέον να προσεγγίσουμε και την εναπομείνασα προβληματική της συνάφειας των δύο αυτών συνθέσεων του Clementi προς τα είδη της σονάτας και της φαντασίας ή καπρίτσιου, θα πρέπει κατ' αρχάς να εξετάσουμε την μορφή των γρήγορων μερών τους και δη των εναρκτήριων. Ξεκινώντας από το δεύτερο καπρίτσιο, παρατηρούμε ότι το Allegro con espressione e passione σε σι-ελάσσονα είναι γραμμένο σε μια μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Η πρώτη μακροδομική ενότητα του μέρους αυτού (μ. 22-125) είναι μία "έκθεση τριών τονικοτήτων", η οποία, κατά την συνήθη πρακτική του συνθέτη σε πολλές ανάλογες περιπτώσεις, ξεκινά από την (ελάσσονα) κύρια τονικότητα και διερχόμενη από την μείζονα σχετική καταλήγει στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ παράλληλα βασίζει όλα τα επιμέρους τμήματά της κατά το μάλλον ή ήττον στο εναρκτήριο θεματικό και μοτιβικό υλικό.[33] Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση, από το κύριο θέμα των μ. 22-32[34] απορρέουν τόσο ένα (πρώτο) μεταβατικό

[32] Με βάση τα ευρύτερα συμφραζόμενα, η σι-ελάσσων οφείλει να ερμηνευθεί ως αντιθετική της δεσπόζουσας (Dg ή, απλούστερα, iii/V), οπότε τα στάδια της επαναπροσέγγισης της τονικότητος αναφοράς του συνολικού έργου (της Ντο-μείζονος) διαμορφώνονται ως εξής: iii/V – V → V/vi – I, με βαθμιαία μάλιστα αφαίρεση διέσεων από τον οπλισμό σε κάθε βήμα μέχρι την προετοιμασία για την έλευση του τελικού μέρους.

[33] Πρβλ. τα ακόλουθα επτά μέρη μεταξύ των σονατών για πληκτροφόρο του Clementi (από τα συνολικά 19 – γρήγορα είτε αργά – μέρη σε οιανδήποτε μορφή σονάτας σε ελάσσονα τρόπο που ανιχνεύονται εν γένει στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο): *Σονάτα σε φα-ελάσσονα*, opus 13 αρ. 6 (1785): II. Largo e sostenuto (σε ντο-ελάσσονα)· *Σονάτα σε φα-δίεση-ελάσσονα*, opus 25 αρ. 5 (1790): I. Più tosto allegro con espressione· *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα*, opus 34 αρ. 2 (1795): III. Finale: Molto allegro· *Σονάτα σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2 (1802): I. Molto adagio e sostenuto – Allegro con fuoco e con espressione· *Σονάτα σε ρε-ελάσσονα*, opus 50 αρ. 2 (1821): III. Allegro con fuoco, ma non troppo presto· *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, "Didone abbandonata – Scena tragica"*, opus 50 αρ. 3 (1821): I. Largo patetico e sostenuto – Allegro ma con espressione· στο ίδιο επίσης έργο: III. Allegro agitato e con disperazione. Δύο ακόμη ανάλογες περιπτώσεις παρουσιάζονται επιπροσθέτως στον δεύτερο τόμο (πρώτη έκδοση: 1819) του *Gradus ad Parnassum*: πρόκειται για το Veloce, σε μι-ελάσσονα, opus 44 αρ. 30, καθώς και για το Allegro, σε φα-ελάσσονα, opus 44 αρ. 44. Εντούτοις, αυτή η συστηματική και καίρια συνεισφορά του Clementi στην ανάπτυξη της "εκθέσεως τριών τονικοτήτων" κατά την κλασσική περίοδο μάλλον παραβλέπεται παρά αναδεικνύεται επαρκώς στην σύγχρονη βιβλιογραφία: βλ. π.χ. Rey M. Longyear και Kate R. Covington, "Sources of the Three-Key Exposition", *The Journal of Musicology* 6/4, 1988, σ. 448-470: 450-455 και 470· 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. 120, 177 και 316-317. Πρβλ. ακόμη: Carl Dahlhaus, "»Dritte Themen« in Clementis Sonaten? Zur Theorie der Sonatenform im 18. Jahrhundert", στο: Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften, 3. Alte Musik: Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert*, επιμ. Hermann Danuser, Laaber-Verlag, Laaber 2001 (πρώτη έκδοση του εν λόγω δοκιμίου: 1982), σ. 628-644: 631-634.

[34] Πρόκειται για μία φράση σε υβριδική δομή, με τρίμετρη βασική ιδέα και εξάμετρη συνέχιση που οδηγεί σε μιαν αποκομμένη τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα. Πρβλ. σχετικά: Caplin, ό.π., σ. 61 ("Hybrid 3").

τμήμα προς την Ρε-μείζονα (μ. 33-54)[35] και εν συνεχεία ένα πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής σε αυτήν την τονικότητα (μ. 55-81),[36] όσο και ένα δεύτερο – εμβόλιμο στην ευρύτερη πλάγια περιοχή – μεταβατικό τμήμα (στα μ. 82-86)[37] που οδηγεί μετατροπικά στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής στην φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 87-116a),[38] το οποίο ακολουθείται από επιπρόσθετη κατακλείδα (στα μ. 116-122) αλλά και επικαλυπτόμενο με αυτήν συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 122-125). Αυτή η δεύτερη μακροδομική ενότητα (μ. 126-243a) δεν παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις από την πρώτη, πέραν της αναπόφευκτης ανακατασκευής αλλά και της σημαντικής διεύρυνσης του (πρώτου) μεταβατικού της τμήματος·[39] σε επίπεδο αρμονικού σχεδιασμού, εξ άλλου, μετά την αυτούσια επαναφορά του κυρίου θέματος στην σι-ελάσσονα (στα μ. 126-136) και την κατάληξη της (πρώτης) μετάβασης σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα, το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής επανεκτίθεται απευθείας στην Σολ-μείζονα και το δεύτερο σκέλος της ιδίας μαζί με την κατακλείδα ακολουθούν χωρίς καμμία μεταβολή στην σι-ελάσσονα,[40] που προεκτείνεται περαιτέρω σε μιαν επιπρόσθετη και ιδιαίτερα δεξιοτεχνική coda (μ. 243-273).[41] Επομένως, η τονική πορεία

[35] Τα μ. 33-40 συνιστούν ανάπτυξη και εμπλουτισμό (με συνοδευτικές φιγούρες ογδόων) της τρίμετρης βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 41-48 εξυφαίνουν πιο ελεύθερα το προηγούμενο υλικό στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος και καταλήγουν σε μία μισή πτώση-τομή σε αυτήν· τέλος, τα μ. 49-54 προεκτείνουν την δεσπόζουσα της νέας τονικότητος, ανακαλώντας εν πολλοίς το περιεχόμενο των μ. 38-39.

[36] Εδώ διακρίνονται δύο επιμέρους θεματικές ιδέες: η πρώτη, στα μ. 55-62a, παράγεται απευθείας από την κεφαλή του κυρίου θέματος, ενώ η δεύτερη, στα μ. 62-69, έχει βασισθεί πρωτίστως στην συνοδευτική φιγούρα ογδόων από την έναρξη της μετάβασης και δευτερευόντως στα τελευταία μέτρα του κυρίου θέματος· η πτωτική της κατάληξη, μάλιστα, παρουσιάζεται ομοίως αποκομμένη, ακόμη και έπειτα από την διευρυμένη επανάληψή της στα μ. 70-81, με επιπρόσθετες αναδρομές στο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο του μ. 3.

[37] Πρόκειται για ένα ακόμη παράγωγο της εναρκτήριας ιδέας του μέρους, το οποίο στρέφεται από την Ρε-μείζονα προς μία μισή πτώση-τομή στην φα-δίεση-ελάσσονα.

[38] Και αυτό το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως αποτελείται από δύο θεματικές ιδέες, ενώ παράλληλα ανακαλεί μοτίβα και μορφώματα προερχόμενα και από τα τρία πρώτα τμήματα της παρούσας εκθέσεως: στα μεν μ. 87-100 αναπτύσσεται το υλικό της συνέχισης του κυρίου θέματος από κοινού με την φιγούρα ογδόων της μετάβασης, στα δε μ. 101-116a γίνονται αναφορές τόσο στο τελευταίο μόρφωμα της μετάβασης όσο και στο κλείσιμο του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, που εδώ βρίσκει πλέον την δέουσα πτωτική του ολοκλήρωση.

[39] Το τμήμα αυτό ξεκινά όπως και στην έκθεση (πρβλ. τα μ. 137-144 με τα μ. 33-40), αλλά αναπτύσσει διαφορετικά το υλικό του από εκεί και πέρα (στα μ. 145-154), φθάνοντας αρχικά σε μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα (III), η οποία προεκτείνεται στα μ. 155-162 με μια μεγεθυμένη ρυθμικά εκδοχή του υλικού των μ. 49-52. Έπειτα, στα μ. 163-177 λαμβάνει χώραν περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού περιεχομένου των μ. 41-48 με κατάληξη σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα (iv), η οποία αυτήν την φορά ακολουθείται από μια πιστή μεταφορά του μορφώματος των μ. 49-54 στα μ. 178-183. Συνεπώς, η μεταβατική αυτή περιοχή δεν έχει απλώς διευρυνθεί στην επανέκθεση αλλά και καταστεί διπλή, οδηγώντας από την κύρια τονικότητα αρχικά προς την σχετική μείζονα και κατόπιν προς την υποδεσπόζουσα.

[40] Τα μ. 184-243a ταυτίζονται επακριβώς ως προς το περιεχόμενό τους με τα μ. 55-62a και 70-122a, τουτέστιν η μόνη (επουσιώδης) μεταβολή έγκειται στην παράκαμψη της πρώτης από τις δύο εκδοχές της δεύτερης θεματικής ιδέας του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής.

[41] Η coda εισάγεται σε επικάλυψη με την πτωτική αποπεράτωση του καταληκτικού τμήματος της επανεκθέσεως και παρουσιάζει δύο παραλλάγματα των τελευταίων μέτρων του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής (πρβλ. τα μ. 243-246 / 247-250 με τα μ. 233-236), προτού επικεντρωθεί (στα μ. 251-254 & 255-264 και 265-273) σε καταληκτικά παράγωγα της κεφαλής του κυρίου θέματος από κοινού με συνοδευτικούς αρπισμούς τριήχων ογδόων που παραπέμπουν στις ανάλογες φιγούρες της αργής εισαγωγής (Adagio sostenuto) του μέρους. Αυτή η – αδρομερής, έστω, αλλά κάθε άλλο παρά ασήμαντη – αναδρομή της coda στην αργή εισαγωγή φαίνεται να έχει διαφύγει παντελώς την προσοχή των μελετητών του συγκεκριμένου καπρίτσιου (εν αντιθέσει με την παρεμφερή περίπτωση που επισημαίνεται κατ' επανάληψιν στο άλλο έργο της ίδιας συλλογής – βλ. παρακάτω).

i – III → v της εκθέσεως εξισορροπείται από την αναλογική πορεία i – VI → i στην επανέκθεση, πράγμα που συμβαίνει και σε κάμποσες άλλες ανάλογες περιπτώσεις στο έργο του Clementi (και μάλιστα σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα σε όσες εξ αυτών είδαν το φως της δημοσιότητος μετά το 1800).[42]

Ακόμη πιο συμβατικό από δομικής πλευράς είναι το τελικό μέρος του ιδίου έργου, Finale: Allegro vivace, το οποίο συνίσταται σε ένα εκτεταμένο πενταμερές ρόντο,[43] σαν κι αυτά με τα οποία ο Clementi ολοκληρώνει κατά κανόνα τις σονάτες του για πληκτροφόρο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνος,[44] όπως φαίνεται και από τον ακόλουθο πίνακα:

	Τελικά μέρη σε μορφή (πενταμερούς) ρόντο	**Τελικά μέρη σε μορφές σονάτας**	**Τελικά μέρη σε άλλες μορφές[45]**
Δεκαετία του 1780	opus 7 αρ. 1, opus 8 αρ. 2 & 3, opus 9 αρ. 1 & 2, opus 11 αρ. 1, opus 12 αρ. 2, 3 & 4, opus 13 αρ. 4, opus 16, WO 3, opus 23 αρ. 1 & 2, opus 25 αρ. 2, 3, 4 & 6 (σύνολο: 18)	opus 7 αρ. 3, opus 8 αρ. 1, opus 9 αρ. 3, opus 10 αρ. 1, 2 & 3, opus 13 αρ. 5 & 6, opus 20, opus 25 αρ. 5 (σύνολο: 10)	opus 7 αρ. 2, opus 12 αρ. 1, opus 24 αρ. 1 & 2*, opus 23 αρ. 3, opus 25 αρ. 1* (σύνολο: 6)
Δεκαετία του 1790	opus 26, opus 33 αρ. 1 & 2, opus 34 αρ. 1, opus 37 αρ. 1, 2 & 3 (σύνολο: 7)	opus 33 αρ. 3, opus 34 αρ. 2 (σύνολο: 2)	opus 36 αρ. 1*, 2*, 3*, 4*, 5* & 6* (σύνολο: 6)
Αρχές 19ου αιώνος	opus 40 αρ. 1 & 3 (σύνολο: 2)	opus 40 αρ. 2, opus 41, opus 46, opus 50 αρ. 1, 2 & 3 (σύνολο: 6)	

Πίνακας 2: Μορφές τελικών μερών στις σονάτες (και σονατίνες) για πληκτροφόρο του Clementi από την δεκαετία του 1780 και έπειτα

Στην προκειμένη περίπτωση, το κύριο θέμα είναι σχετικά σύντομο και επανέρχεται δύο ακόμη φορές στο προσκήνιο (την τελευταία, μάλιστα, γνωρίζοντας σημαντική διεύρυνση στην κατάληξή του),[46] εκ περιτροπής με δύο πολύ πιο εκτενή επεισόδια – ένα

[42] Πρβλ. Longyear – Covington, ό.π., σ. 458 και 465, αλλά και συγκεκριμένα τις επανεκθέσεις στα εξής τέσσερα μέρη υπό μορφήν σονάτας: opus 40 αρ. 2 / I, opus 44 αρ. 44, opus 50 αρ. 2 / III, και opus 50 αρ. 3 / III. Παρεμφερής, επίσης, είναι η περίπτωση της διμερούς μορφής σονάτας στο Veloce, opus 44 αρ. 30, όπου, παρά την έλλειψη επαναφοράς του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται αναλογικά προς την έκθεση, με τονική πορεία VI → i. Αντίθετα, μοναδική εξαίρεση κατά την εν λόγω χρονική περίοδο αποτελεί η επανέκθεση του πρώτου μέρους της σονάτας opus 50 αρ. 3, όπου η πλάγια περιοχή ξεκινά από την ομώνυμη μείζονα για να στραφεί αργότερα προς την αρχική ελάσσονα τονικότητα (αρά εδώ ο συνολικός τονικός σχεδιασμός της επανεκθέσεως διαμορφώνεται ως εξής: i – I → i).

[43] Πρβλ. εν προκειμένω Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265.

[44] Στην αξιοπρόσεκτη μεταστροφή από την μορφή του ρόντο προς την μορφή της σονάτας που παρατηρείται στα τελικά μέρη των όψιμων σονατών για πιάνο του Clementi αναφέρεται και ο Newman, ό.π., σ. 750.

[45] Τα μέρη που σημειώνονται με αστερίσκο (τα δύο τρίτα αυτής της "κατηγορίας") είναι γραμμένα σε τριμερή μορφή δυναμικού τύπου, πράγμα που σημαίνει ότι εκείνη την εποχή εκλαμβάνονταν επίσης ως περιπτώσεις ρόντο, αν και μικρότερης εκτάσεως, με ένα μόνον επεισόδιο (τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος) και μία επαναφορά του αρχικού θέματος.

[46] Το κύριο θέμα (Α) είναι διμερές στην δομή του, αποτελούμενο από μία περίοδο (μ. 1-8 & 9-16) και ένα δυνάμει αντιθετικό τμήμα (μ. 17-24) που όμως δεν οδηγεί σε επαναφορά της αρχικής ιδέας (τα μ. 25-32 ολοκληρώνουν την παρούσα ενότητα με μία νέα προτασιακή φράση, η οποία καταλήγει εμφαντικά σε τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα). Η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄) είναι αυτούσια στα μ. 107-138, ενώ η δεύτερη (Α΄΄) εισάγεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 320-351 και επιπλέον φθάνει

τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος[47] και ένα τύπου εσωτερικού θέματος[48] – αλλά και με μία επιπρόσθετη coda[49] στο τέλος του μέρους.[50]

Αντίθετα, οι μορφές των εξωτερικών μερών του πρώτου καπρίτσιου της συλλογής opus 47 είναι ασυνήθιστες και δη άπαξ απαντώμενες στο σύνολο του έργου του Clementi. Για το τελικό μέρος, που προσιδιάζει στην μορφή των διπλών παραλλαγών, έγινε ήδη λόγος νωρίτερα. Το πρώτο μέρος, από την άλλη πλευρά, αποτελεί μία από τις πιο ιδιότυπες μορφές σονάτας που μπορεί κανείς να ανιχνεύσει όχι μόνον στο έργο του συγκεκριμένου συνθέτη αλλά και εν γένει στο κλασσικό και ρομαντικό ρεπερτόριο! Μέχρι ένα σημείο, βέβαια, τα πράγματα μοιάζουν να εξελίσσονται πολύ φυσιολογικά και ομαλά: αναστρέφοντας την βασική θεματική ιδέα της αργής εισαγωγής,[51] ο Clementi παράγει ένα πρώτο κύριο θέμα, το οποίο και αναπτύσσει υπό μορφήν περιόδου στην μι-ελάσσονα (μ. 81-88 & 89-96a), ενώ, εξυφαίνοντας στην συνέχεια περαιτέρω την επικεφαλής ιδέα υπό την παρηλλαγμένη εκδοχή που αυτή έχει εν τω μεταξύ προσλάβει στην δεύτερη φράση της παραπάνω περιόδου, διαμορφώνει και ένα δεύτερο κύριο θέμα, το οποίο καταλήγει σε νέα τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 96-110a)· με την σειρά της, η μετάβαση ξεκινά με την πρόθεση να επαναλάβει το ύστερο οκτάμετρο της κύριας περιοχής, αλλά τελικά στρέφεται προς μία

σε μία απατηλή πτώση, η οποία συνεπιφέρει την επέκταση αυτής της ενότητος με περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού της υλικού μέχρι το μ. 377, όπου η τελική πτωτική διαδικασία ολοκληρώνεται πλέον κατά τα δέοντα.

[47] Το πρώτο επεισόδιο (Β) του ρόντο ανοίγει με μία ενεργητική μετάβαση προς την Σολ-μείζονα στα μ. 33-44, η οποία ακολουθείται από δύο πλάγιες ιδέες σε αυτήν την δευτερεύουσα τονικότητα, στα μ. 45-70 και 71-96, καθώς και από ένα συνδετικό πέρασμα (στα μ. 97-106) προς την επόμενη ενότητα.

[48] Το δεύτερο επεισόδιο (Γ), όπως αδρομερώς σημειώνεται και στην ανυπόγραφη "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 287-288, είναι ένα εσωτερικό θέμα στην λα-ελάσσονα (την σχετική της τονικότητος αναφοράς). Η δομή του είναι τριμερής: μία πολύ εκτεταμένη μετατροπική πρόταση οδηγεί σταδιακά από την λα-ελάσσονα στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσάς της (πρώτο τμήμα, μ. 139-175), ενώ μία νέα προτασιακή φράση στην (σχετική) Ντο-μείζονα (στα μ. 176-191a) και ένα μετατροπικό αναπτυξιακό πέρασμα προς την λα-ελάσσονα (στα μ. 191-211) παρέχουν κατόπιν την απαραίτητη αντίθεση (ως δεύτερο δομικό τμήμα) πριν την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού, σε λίγο πιο ευσύνοπτη μορφή, στα μ. 212-235a (τρίτο τμήμα, όπου τα μ. 139-154a επιστρέφουν αυτούσια ή ελαφρώς παρηλλαγμένα, ενώ τα μ. 154-162a ανακατασκευάζονται προκειμένου να καταλήξουν σε τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα). Στην συνέχεια, έρχεται να προστεθεί και ένα εκτενές συνδετικό πέρασμα προς την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος του ρόντο, το οποίο μάλιστα βρίθει αναφορών σε προηγούμενα θεματικά και μοτιβικά στοιχεία: τα μ. 235-271 αντλούν το υλικό τους από το εσωτερικό του αμέσως προηγούμενου θέματος (πρβλ. μ. 191 κ.εξ.) και φθάνουν μέχρι την δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, η οποία κατόπιν προεκτείνεται επί μακρόν με σαφείς αναδρομές τόσο στην δεύτερη όσο και στην πρώτη πλάγια ιδέα του πρώτου επεισοδίου, στα μ. 272-287 (πρβλ. μ. 71 κ.εξ.) και 288-319 (πρβλ. μ. 45 κ.εξ.), αντίστοιχα.

[49] Η παρούσα coda προεκτείνει την πτωτική κατάληξη της διευρυμένης τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος του ρόντο, αναπολώντας αφ' ενός μεν την έναρξη της δεύτερης πλάγιας ιδέας του πρώτου επεισοδίου (στα μ. 378-393) και αφ' ετέρου επιλεγμένα μοτίβα από το εσωτερικό του κυρίου θέματος (στα μ. 394-401) αλλά και της πρώτης πλάγιας ιδέας του πρώτου επεισοδίου (στα μ. 402-409).

[50] Σε σχέση με το συγκεκριμένο μέρος, ο Plantinga (ό.π., σ. 258) υποδεικνύει απλώς – χωρίς να υπεισέρχεται σε οιεσδήποτε λεπτομέρειες ή διασαφηνίσεις – την παράθεση υλικού από το αμέσως προηγούμενο, αργό μέρος του έργου. Ωστόσο, κανένα συγκεκριμένο θεματικό ή μοτιβικό στοιχείο αυτού του Allegro vivace δεν φαίνεται να απορρέει από το προπορευόμενο Adagio cantabile. Εάν λοιπόν δεν πρόκειται για κάποιο σφάλμα που έχει γίνει εκ παραδρομής, ίσως ο Plantinga να έδωσε (κατά την επιδερμική του ενασχόληση με το παρόν έργο) υπερβολική προσοχή σε κάποιες φιγούρες δεξιοτεχνίας, όπως π.χ. στις εναλλασσόμενες οκτάβες που δεσπόζουν στην μεσαία ενότητα του αργού μέρους αλλά και από την έναρξη ήδη του πρώτου επεισοδίου στο τελικό μέρος.

[51] Πρβλ. "Recension: *Deux Caprices*…" (ό.π., σ. 286) και Plantinga (ό.π., σ. 258). Η πρακτική της προαναγγελίας του κυρίου θέματος της μορφής σονάτας από την αργή εισαγωγή βρίσκει επίσης εφαρμογή στο πρώτο μέρος της *Σονάτας σε σολ-ελάσσονα*, opus 34 αρ. 2 (1795), του Clementi.

μισή πτώση στην σχετική Σολ-μείζονα (μ. 110-118a), την οποία και προεκτείνει ακολούθως μέχρι την έλευση μίας τυπικής ενδιάμεσης τομής (μ. 118-129)· έτσι, στα μ. 130-139 & 140-151 κάνει την εμφάνισή του ένα περιοδικό πλάγιο θέμα, βασισμένο ομοίως στην επικεφαλής χειρονομία της εκθέσεως (σε αναστροφή, τουτέστιν υπό την αυθεντική πλέον εκδοχή της ιδίας στην αργή εισαγωγή) αλλά και σε άλλα χαρακτηριστικά μοτίβα της κύριας περιοχής, με τα οποία οδηγείται στην επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητος, προτού ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (στα μ. 152-159) αναλάβει έπειτα την διαδικασία της επαναπροσέγγισης της μι-ελάσσονος.

Η επανεμφάνιση του πρώτου και κατόπιν του δεύτερου κυρίου θέματος στην μι-ελάσσονα, στα μ. 160-185a,[52] φαίνεται λοιπόν να σηματοδοτεί – όπως και στην περίπτωση του ανάλογου μέρους του άλλου καπρίτσιου της ίδιας αυτής συλλογής – την έναρξη μιας επανεκθέσεως. Ωστόσο, η μετάβαση που ακολουθεί διαφοροποιείται αισθητά από την αρχική, αφού στην πραγματικότητα ανακατασκευάζει το δεδομένο υλικό στρεφόμενη προς την τονικότητα της σι-ελάσσονος, στην οποία και πραγματοποιεί μισή πτώση (μ. 185-195a & 195-198). Κατά συνέπειαν, ό,τι ακολουθεί στα μ. 199-206 και 207-215a δεν είναι παρά μία νέα πλάγια περιοχή στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία καταλήγει στην δέουσα επικυρωτική της πτώση εξυφαίνοντας περαιτέρω το προηγούμενο (αναγόμενο στο δεύτερο κύριο θέμα) υλικό από κοινού με ακόμη πιο δεξιοτεχνικά περάσματα τριήχων ογδόων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Clementi αποδομεί την συνήθη "έκθεση τριών τονικοτήτων" και την μετασχηματίζει σε μία "διπλή έκθεση", ούτως ειπείν, αφού η πλάγια περιοχή δεν προχωρά από την σχετική μείζονα προς την ελάσσονα δεσπόζουσα με την διαμεσολάβηση ενός εμβόλιμου μεταβατικού τμήματος, αλλά διασπάται σε δύο μέλη που απομονώνονται από την ενδιάμεση *καταχρηστική* επανεμφάνιση της κύριας θεματικής περιοχής, η οποία με την σειρά της σηματοδοτεί την έναρξη μιας δεύτερης εκθέσεως, συμπληρωματικής προς την προηγούμενη: αντί λοιπόν της αρραγούς τονικής πορείας i – III → v στο πλαίσιο μίας ενιαίας ενότητος, εδώ διαμορφώνονται δύο επιμέρους εκθέσεις με τονικό σχεδιασμό i – III & i – v, αντίστοιχα, καθώς και εναλλαγή ανάμεσα σε μία κοινή κύρια περιοχή και δύο διαφορετικές πλάγιες (αμφότερες, πάντως, "μονοθεματικά" παραγόμενες από το υλικό της κύριας). Προσωπικά, δεν γνωρίζω άλλη παρόμοια περίπτωση στο ρεπερτόριο, τουλάχιστον μέχρι την εποχή που το έργο αυτό ήλθε στο φως της δημοσιότητος!

Το ιδιότυπο αυτό Allegro agitato συνεχίζεται με μία τυπική επεξεργασία, που εισάγεται σε επικάλυψη με το κλείσιμο της δεύτερης εκθέσεως στα μ. 215-308. Η επεξεργασία αυτή υποδιαιρείται σε δύο μεγάλα τμήματα: το πρώτο από αυτά παραθέτει αρχικά την εναρκτήρια φράση του πρώτου κυρίου θέματος στην σι-ελάσσονα (με στροφή προς την σχετική της, στα μ. 215-222a) και κατόπιν αναπτύσσει διεξοδικά το υλικό της (στα μ. 222-239a) μέχρι την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσεως στην Ρε-μείζονα (VII), που προεκτείνεται περαιτέρω (στα μ. 239-251) προετοιμάζοντας – περίπου όπως και στην πρώτη έκθεση – την μετέπειτα επανεμφάνιση της αρχικής φράσεως της πρώτης πλάγιας περιοχής στην προαναφερθείσα τονικότητα (πρβλ. τα μ. 252-259 με τα μ. 130-137)· με αυτήν την παράθεση ξεκινά το δεύτερο σκέλος της επεξεργασίας, το οποίο εν συνεχεία προβαίνει σε ανάπτυξη του πλαγίου θεματικού υλικού (στα μ. 259-275) και εν τέλει οδηγεί σε μιαν αναδρομή στα τελευταία μέτρα της αργής εισαγωγής (τα μ. 276-308 αναπροσαρμόζουν το περιεχόμενο των μ. 64b-80 σε γοργότερη χρονική αγωγή, διπλασιάζοντας τις αρχικές

[52] Το πρώτο κύριο θέμα επανέρχεται εδώ αυτούσιο, ενώ το δεύτερο συρρικνώνεται κατά τι στο εσωτερικό του (δια της παραλείψεως του τετραμέτρου 102-105), φθάνοντας λίγο νωρίτερα του αναμενομένου στην τελική του πτώση.

ρυθμικές αξίες)[53] ως προετοιμασία για την ακόλουθη επανέκθεση.[54] Όμως η επανέκθεση αυτή (μ. 309-347a) δεν μπορεί από μόνη της να εξισορροπήσει την "διπλή έκθεση" που έχει προηγηθεί· καθώς λοιπόν οι δύο βασικότερες θεματικές ιδέες της πρώτης εκθέσεως έχουν ήδη παρατεθεί εντός της επεξεργασίας, η επανέκθεση αντιστοιχεί θεματικά μόνο στην δεύτερη έκθεση, τα περιεχόμενα της οποίας προσαρμόζονται εδώ πλήρως στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος,[55] που προεκτείνεται κατόπιν και στην coda των μ. 347-360 & 361-377 (όπου η ορμητικότητα του εκτεταμένου αρχικού πτωτικού περάσματος αίρεται εν τέλει στους απαλούς καταληκτικούς αρπισμούς επί της Μι-μείζονος). Ως εκ τούτου, αυτή η εξόχως πρωτότυπη και αποδομητική περίπτωση μορφής σονάτας συνίσταται επί της ουσίας σε δύο αναλογικά ζεύγη ενοτήτων, αφού η επεξεργασία και η επανέκθεση ανακαλούν από κοινού τα θεματικά περιεχόμενα της "διπλής εκθέσεως" και συμπληρώνουν η μία την άλλη κατά τρόπον μοναδικό!

Συνοψίζοντας, λοιπόν, τα ευρήματα της παρούσας μελέτης, διαπιστώνουμε ότι το δεύτερο καπρίτσιο του opus 47 αποτελείται από τα συνήθη τρία μέρη – σε μορφή σονάτας (έστω χωρίς επεξεργασία), σε τριμερή παρατακτική μορφή και σε μορφή πενταμερούς ρόντο – μιας τυπικής σονάτας γραμμένης περί το 1800, τα οποία όμως έχουν τεθεί σε μια παράδοξη τονική σχέση μεταξύ τους που αποφέρει μία ενιαία σύνθεση "προοδευτικής τονικότητος", ενώ το πρώτο καπρίτσιο της ίδιας συλλογής παρουσιάζει εξωτερικά μεν την ίδια τριμερή συγκρότηση δίχως κάποια τονική ιδιαιτερότητα, αλλά στο εσωτερικό του αποτελείται από μέρη μοναδικής πρωτοτυπίας – ιδίως το πρώτο, με την τεράστια αργή εισαγωγή του και την ιδιόμορφη εφαρμογή της μορφής της σονάτας που ακολουθεί, αλλά και το τρίτο μέρος, με την όχι λιγότερο ιδιότυπη σχέση του προς την μορφή των διπλών παραλλαγών. Όπως ευλόγως θα περίμενε κανείς, το δεύτερο καπρίτσιο εκτιμήθηκε περισσότερο από το πρώτο,[56] αφού το μοναδικό στοιχείο πρωτοτυπίας του είναι τόσο εξόφθαλμο ώστε να μπορεί να γίνει αντιληπτό από όλους και όχι μόνον από τους ειδήμονες της μουσικής σύνθεσης. Ανεξάρτητα όμως από αυτό το ζήτημα, εδώ μας ενδιαφέρει πρωτίστως να ανιχνεύσουμε εν τέλει τους πιθανούς λόγους για τους οποίους ο Clementi αποφάσισε να παρουσιάσει και τα δύο αυτά έργα του ως "καπρίτσια" αντί για σονάτες.

[53] Πρβλ. Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265, περαιτέρω δε "Recension: *Deux Caprices*…" (ό.π., σ. 286) και Plantinga (ό.π., σ. 258).

[54] Η κατανομή της ενότητος της επεξεργασίας σε δύο μεγάλα τμήματα, τα οποία χωρίζονται από μία ενδιάμεση πτωτική τομή και αναφέρονται αντίστοιχα σε κύριο και πλάγιο θεματικό υλικό, είναι σχεδόν απόλυτα συμβατή με τις θεωρήσεις τόσο του H. Chr. Koch όσο και του H. Birnbach για τον τρόπο κατασκευής μιας επεξεργασίας σονάτας: βλ. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition – Dritter und lezter Theil, nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile*, Adam Friedrich Böhme, Leipzig 1793, σ. 307-310 και 403-419· Heinrich Birnbach, "Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart (Schluss)", *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5/15, 9 Απριλίου 1828, σ. 113-117: 113-114. Το μόνο στοιχείο που δεν επισημαίνεται από τους θεωρητικούς της εποχής εκείνης έγκειται στην (ιδιαίτερα σπάνια) δυνατότητα της τονικότητος της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας, ήτοι της VII, να τεθεί στο επίκεντρο της επεξεργασίας μιας σονάτας σε ελάσσονα τρόπο, όπως συμβαίνει συχνότερα με τις τονικότητες της III ή της v (σύμφωνα με τον Koch) αλλά και της iv, της v και της VI (κατά τον Birnbach).

[55] Το δεύτερο κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 309-319a κατά τα μ. 175-185a, αφομοιώνοντας παράλληλα εξαρχής τον ρυθμό των τριήχων ογδόων, που πλέον διατηρείται αδιαλείπτως από την έναρξη της επανεκθέσεως μέχρι την κατάληξη της coda. Η μετάβαση των μ. 319-327a & 327-330 συνιστά ανακατασκευή του υλικού των μ. 185-195a & 195-198 με απώτερο στόχο την παραμονή στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος ούτως, ώστε στα μ. 331-347a να μπορέσει να ακολουθήσει άμεσα ολόκληρη η δεύτερη πλάγια περιοχή σε τονική μεταφορά (πρβλ. τα μ. 199-215a).

[56] Βλ. χαρακτηριστικά: "Recension: *Deux Caprices*…", ό.π., σ. 285 και 288· πρβλ. επίσης Gerhard (*London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265) και Edler (ό.π., σ. 86).

Ο όρος "καπρίτσιο" υπήρξε ανέκαθεν πολυσήμαντος σε σχέση με την μουσική δημιουργία: πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 16ου αιώνος σε φωνητικές και ενόργανες συνθέσεις, και κατά την περίοδο του μπαρόκ δηλώνει είτε μία φουγκοειδή σύνθεση, όχι πολύ αυστηρή και συχνά βασισμένη σε κάποιο ήδη υφιστάμενο και γνωστό θέμα, μια ζωηρή ιδέα ή ένα εξωμουσικό ερέθισμα, είτε ένα κομμάτι αβρού ύφους ("Galanterie-Stück") ή ψυχαγωγίας ("divertissement")·[57] αργότερα πάλι, κατά την διάρκεια πλέον του 18ου και του 19ου αιώνος, το "καπρίτσιο" τείνει αφ' ενός μεν να αναφέρεται στις σολιστικές καντέντσες των κοντσέρτων και σε ανεξάρτητα κομμάτια δεξιοτεχνίας ή σπουδές για σολιστικά όργανα, αφ' ετέρου δε να χρησιμοποιείται ολοένα και συχνότερα ως όρος συνώνυμος της φαντασίας και εν τέλει ως προσδιοριστικός τίτλος σε κομμάτια χαρακτήρος.[58]

Όλα τα υπόλοιπα έργα του Clementi υπό τον τίτλο "καπρίτσιο" είναι απολύτως συμβατά προς την ερμηνεία του εν λόγω όρου ως εναλλακτικού της "φαντασίας". Το *Καπρίτσιο για πληκτροφόρο*, opus 17, το οποίο κυκλοφόρησε το 1787, είναι μία φαντασία που αφομοιώνει σε έναν αδρομερή σονατοειδή σχεδιασμό δύο δημοφιλείς μελωδίες της εποχής.[59] Τα δύο *Καπρίτσια για πληκτροφόρο*, opus 34 αρ. 3 και 4, του 1795, από την άλλη πλευρά, τείνουν περισσότερο προς την μορφή της ελεύθερης φαντασίας, καθ' ότι αμφότερα ανοίγουν κατά τρόπον αυτοσχεδιαστικό, προτού παρουσιάσουν και αναπτύξουν περαιτέρω από ένα θέμα πρωτότυπης εμπνεύσεως. Το ίδιο επίσης ισχύει για δύο ακόμη κομμάτια που δημοσιεύθηκαν αργότερα, στον δεύτερο και τρίτο τόμο της συλλογής *Gradus ad Parnassum*: το ένα μάλιστα εξ αυτών ορίζεται ρητώς ως "Capriccio" (opus 44 αρ. 80· πρώτη έκδοση: 1826), ενώ το άλλο φέρει μεν τον τίτλο "Scena patetica" (opus 44 αρ. 39· πρώτη έκδοση: 1819), αλλά επί της ουσίας ελάχιστα διαφέρει ως προς την δομή και το περιεχόμενό του από τα δύο προγενέστερα καπρίτσια του opus 34. Απεναντίας – και υπό το πρίσμα όλων των προαναφερθέντων κομματιών – τα δύο καπρίτσια του opus 47 φαίνεται να δικαιολογούν την ονομασία τους μόνον ως προς το σκέλος των αργών εισαγωγών στα εναρκτήρια μέρη τους, αφού από εκεί και πέρα το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος τους εξελίσσεται σε κάθε περίπτωση κατά τις προδιαγραφές μιας ολοκληρωμένης σονάτας σε τρία μέρη.[60]

[57] Βλ. πρωτίστως: Marianne Betz, "Capriccio / caprice", στο: Hans Heinrich Eggebrecht και Albrecht Riethmüller (επιμ.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2002 (34. Auslieferung), Ordner I, σ. 1-18: σ. 7-12. Πρβλ. ακόμη: Susanne Schaal και Hans Engel, "Capriccio" στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 2, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1995, σ. 441-452: 443-448· Edler, ό.π., σ. 74.

[58] Βλ. Betz, ό.π., σ. 13-18· Schaal – Engel, ό.π., σ. 443 και 448-451· Edler, ό.π., σ. 74.

[59] Το κομμάτι ξεκινά με μία τυπική έκθεση σονάτας από την Σι-ύφεση-μείζονα, της οποίας όμως η πλάγια περιοχή (στην Φα-μείζονα) συνιστά παράθεση του τραγουδιού "Ma chère amie" (1786) του James Hook (1746-1827). Ακολουθεί μία τυπική ενότητα επεξεργασίας, βασισμένη στο υλικό του πρώτου "ημίσεως" της εκθέσεως και υποδιαιρούμενη σε δύο σκέλη με μία ενδιάμεση πτωτική τομή στην V/iii της τονικότητος αναφοράς. Εντούτοις, αντί επανεκθέσεως, εισάγεται κατόπιν στην κύρια τονικότητα μία παράφραση του τραγουδιού "For tenderness form'd" εκ της κωμωδίας *The Heiress* (1786) του John Burgoyne (1722-1792), η μελωδία του οποίου προέρχεται από την καβατίνα "Saper bramate" της πρώτης πράξεως της δημοφιλέστατης κωμικής όπερας *Il barbiere di Siviglia* (1782) του Giovanni Paisiello (1740-1816). Ακολουθεί ένα ακόμη τμήμα ανάπτυξης του κυρίου θέματος και του μεταβατικού υλικού, προτού το κομμάτι ολοκληρωθεί με μία coda βασισμένη στο κύριο θέμα (και δη με αναδρομή στην πρωτότυπη κατάληξή του). Για την προέλευση των δύο δάνειων μελωδιών, βλ. Tyson, ό.π., σ. 55· Michael Kassler (επιμ.), *Music entries at Stationers' Hall, 1710-1818: From lists prepared for William Hawes, D. W. Krummel and Alan Tyson and from other sources*, Ashgate, Aldershot 2004 / 2013 (ηλεκτρονική επανέκδοση, δίχως σελιδαρίθμηση), εγγραφές με ημερομηνία «19/7/1786» και «26/1/1786», αντίστοιχα.

[60] Πρβλ. εν μέρει και Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265.

Με αφορμή, βέβαια, την αξιοθαύμαστη πρωτοτυπία που παρουσιάζουν τα εξωτερικά μέρη του πρώτου καπρίτσιου της εν λόγω συλλογής, θα μπορούσαμε εδώ να αναρωτηθούμε μήπως η αιτία που ο Clementi προτίμησε τελικά να ονομάσει τα έργα αυτά "καπρίτσια" και όχι "σονάτες" ήταν η υπέρβαση των μορφολογικών συμβάσεων που ο ίδιος ακολουθεί κατά κανόνα για τον σχεδιασμό των μερών που απαρτίζουν τις υπόλοιπες σονάτες του για πιάνο. Ούτε κι αυτό όμως φαίνεται πραγματικά να ισχύει, αφού και μεταξύ των σονατών του ανιχνεύονται κάμποσες ανάλογες – "αντισυμβατικές", "καινοτόμες", "πειραματικές" ή όπως αλλιώς θα ήθελε κανείς να τις χαρακτηρίσει – εφαρμογές πρωτίστως της μορφής σονάτας! Αν λοιπόν το πρώτο μέρος του καπρίτσιου opus 47 αρ. 1 εντυπωσιάζει με την "διπλή" του έκθεση, τότε το πρώτο μέρος, Largo e sostenuto – Allegro con fuoco, της *Σονάτας σε σολ-ελάσσονα*, opus 34 αρ. 2, έρχεται εδώ να "αντιπροτείνει" την εξίσου ρηξικέλευθη υλοποίηση μιας "διπλής επανεκθέσεως",[61] ενώ αμφότερα τα υπό συζήτηση μέρη παρουσιάζουν επιπλέον ομοιότητες, τόσο ως προς την προέλευση του κυρίου τους θέματος από την αργή εισαγωγή, όσο και ως προς την μερική ανάκληση της τελευταίας στο εσωτερικό τους, υπό τύπον διαμεσολάβησης ανάμεσα στην επεξεργασία και την επανέκθεση. Μία έτερη, εξόχως ιδιότυπη μορφή σονάτας εμφανίζεται προσέτι στο τελικό μέρος, Largo, mesto e patetico – Allegro – Tempo primo – Presto, της *Σονάτας σε σι-ελάσσονα*, opus 40 αρ. 2: η αργή του εισαγωγή είναι κάπως δυσανάλογη προς την σχετικά σύντομη έκθεση σονάτας που ακολουθεί,[62] ενώ η επόμενη μακροδομική ενότητα αφιερώνεται στην ανάπτυξη επιλεγμένου θεματικού υλικού από το πρώτο "ήμισυ" της εκθέσεως και στην επαναφορά μόνο του πλαγίου θέματος στην τονικότητα της Σολ-μείζονος (VI),[63] προτού η επανεμφάνιση μέρους της αργής εισαγωγής οδηγήσει σε μια φρενιτιώδη coda.[64]

[61] Γι' αυτήν την εξόχως εμπνευσμένη επαναφορά του θεματικού υλικού της εκθέσεως σε δύο στάδια, αφ' ενός μεν σε μεταφορά στην υπερκείμενη τετάρτη / υποκείμενη πέμπτη (με τονική πορεία: iv – VI, η οποία αντιστοιχεί απόλυτα σε εκείνη της εκθέσεως: i – III), που όμως δεν συνεχίζεται μετά το μέσον της πλάγιας περιοχής, και αφ' ετέρου σε μία δεύτερη (μερική) επανέκθεση, η οποία παραμένει εξ ολοκλήρου εστιασμένη στην κύρια τονικότητα και παράλληλα συμπληρώνει σε θεματικό επίπεδο ό,τι έλειπε από την προηγούμενη, βλ. λίγο πιο αναλυτικά: Plantinga, ό.π., σ. 173· Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 280.

[62] Μετά το κύριο θέμα (μ. 24-31), που ολοκληρώνεται με μισή πτώση (και δύο άμεσες επαναλήψεις της) στην σι-ελάσσονα, η μετάβαση (μ. 32-45) αναπτύσσει αντιστικτικά μέρος του προηγούμενου υλικού και στρέφεται σταδιακά από την ελάσσονα δεσπόζουσα προς την σχετική Ρε-μείζονα, προκειμένου ακολούθως να παρουσιασθούν σε αυτήν ένα πλάγιο θέμα – με έναρξη εν είδει κανόνος (στα μ. 46-53) και αλλεπάλληλες πτωτικές απολήξεις (στα μ. 54-59a), που βρίσκουν το επιστέγασμά τους σε ένα πολύ πιο ορμητικό πτωτικό πέρασμα (στα μ. 59-63) – αλλά και μία σύντομη καταληκτική ιδέα (στα μ. 64-69), που ανακαλεί την έναρξη της μεταβάσεως.

[63] Ολόκληρο το πρώτο σκέλος αυτής της ενότητος (μ. 70-103) βασίζεται στα περιεχόμενα της μεταβάσεως, που εδώ αναπτύσσονται ενδελεχώς μέχρις ότου καταλήξουν σε μία μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα, η οποία μάλιστα αρθρώνεται κατά τρόπον αντίστοιχο προς την ενδιάμεση τομή της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 101-103 με τα μ. 43-45). Έτσι, το πλάγιο θέμα επανεισάγεται κατόπιν στην Σολ-μείζονα, ελαφρώς διευρυμένο στο εσωτερικό του (πρβλ. τα μ. 104-114 & 119-124 με τα μ. 46-62, πέραν δηλαδή των εμβόλιμων μ. 115-118) αλλά και με αποκοπή της τελικής του πτώσεως, πράγμα που έχει ως συνέπεια την μακρά επέκταση του ακροτελεύτιου ορμητικού περάσματος στα μ. 125-139 και την μετατροπή του (δια της σταδιακής επαναπροσέγγισης της σι-ελάσσονος) σε συνδετικό πέρασμα προς την coda του μέρους.

[64] Πριν την coda – και ουσιαστικά προαναγγέλλοντάς την – στα μ. 140-143 και 144-153 (Tempo primo) γίνεται αναδρομή στα μ. 1-4 και 14-23 της αργής εισαγωγής. Ακολούθως, η coda (Presto) ανακαλεί στα μ. 154-163 την αρχή του κυρίου θέματος και επεκτείνει κατά τι την συνέχισή του, έπειτα παραπέμπει στην έναρξη της μεταβάσεως και εξυφαίνει διεξοδικότατα το υλικό της στα μ. 164-194 και, τέλος, διαμορφώνει μία σειρά από καταληκτικές φράσεις και δεξιοτεχνικά περάσματα συνδυάζοντας μοτίβα από την μετάβαση και το κύριο θέμα (στα μ. 195-202a & 202-210 & 211-218, 219-230a & 230-240). – Ο Plantinga (ό.π., σ. 180), απεναντίας, θεωρεί ότι η επαναφορά του Largo στα μ. 140-153 χρησιμεύει

Πρόκειται, δηλαδή, για μία διμερή μορφή σονάτας, της οποίας η πλάγια περιοχή ουδέποτε επιλύεται τονικά στην σι-ελάσσονα ή στην ομώνυμή της μείζονα, αλλά παραμένει σε κάθε εμφάνισή της αποστασιοποιημένη από την κύρια τονικότητα (στα συγγενικά τονικά πεδία της III και της VI), προαναγγέλλοντας έτσι μία συνθετική τακτική που θα αρχίσει να εφαρμόζεται με ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα μόλις από τα μέσα του 19ου αιώνος και έπειτα! Συνεπώς, αν ο λόγος που τα δύο έργα της συλλογής opus 47 ονομάσθηκαν "καπρίτσια" και όχι "σονάτες" ήταν δομικής φύσεως, τότε και άλλες σονάτες του Clementi νωρίτερα θα έπρεπε ήδη να έχουν τιτλοφορηθεί "καπρίτσια"…[65]

Παρεμπιπτόντως, υπάρχει ένας τουλάχιστον συνθέτης πριν τον Clementi, στο πιανιστικό έργο του οποίου οι όροι "σονάτα", "καπρίτσιο" αλλά και "divertissement" αντιμετωπίζονται ως απολύτως συνώνυμοι. Πρόκειται για τον Johann Baptist Vanhal (1739-1813), του οποίου κάμποσες σονάτες για πληκτροφόρο – με δύο ή τρία μέρη, αλλά και με συχνή την εμφάνιση μιας αργής εισαγωγής στην έναρξή τους – κυκλοφορούσαν ήδη από την δεκαετία του 1780 υπό τον έναν ή τον άλλον εκ των προαναφερθέντων όρων, που εναλλάσσονταν αδιακρίτως στα ίδια και τα αυτά έργα.[66] Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στο έργο του Clementi, όπου τα όρια ανάμεσα στην "σονάτα" και το "καπρίτσιο" παρέμειναν σαφή και ολότελα διακριτά επί δεκαετίες, μέχρι την όψιμη εμφάνιση του opus 47.

Μπορούμε, επομένως, έπειτα από όλα τα παραπάνω, να καταλήξουμε σε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα; Θα απαντήσω καταφατικά, επισημαίνοντας μάλιστα ότι ουδέποτε κανείς προσέγγισε περισσότερο την πραγματικότητα από τον άδηλο εκείνον κριτικό της *Allgemeine musikalische Zeitung* τον Απρίλιο του 1821, ο οποίος ταξινομούσε κατ' ουσίαν τα έργα αυτά στο είδος της σονάτας, αντιδιαστέλλοντάς τα προς το είδος της φαντασίας, και συσχέτιζε τον τίτλο "καπρίτσια" κυρίως με τα πεδία της συνθετικής εμπνεύσεως και της μουσικής εκφράσεως. Με άλλα λόγια, το υποδηλούμενο στοιχείο της φαντασίας υποχωρεί εδώ πολύ γρήγορα για να αφομοιωθεί πλήρως στις προδιαγραφές του είδους της σονάτας· παράλληλα όμως, οι δύο αυτές σονάτες απορρέουν από ιδιότυπες εμπνεύσεις και διαθέτουν ιδιάζοντα χαρακτηριστικά καθώς και ιδιότροπη έκφραση, ολότελα αντιπροσωπευτική των σύγχρονων υφολογικών τάσεων στις αρχές του 19ου αιώνος.[67] Σε αντίθεση, λοιπόν, με όλες τις

για να ξεκινήσει κατόπιν η επανέκθεση, αδιαφορώντας τόσο για την ριζική μεταβολή της χρονικής αγωγής από το μ. 154 και έπειτα, όσο και για το γεγονός ότι σε αυτό το Presto δεν περιλαμβάνεται τίποτε άλλο από την έκθεση, πέραν των αρχικών αναδρομών στο κύριο θέμα και στην έναρξη της μεταβάσεως. Η παραπομπή των Hepokoski και Darcy (ό.π., σ. 220), εξ άλλου, σε αυτό το χωρίο της μονογραφίας του Plantinga για τον Clementi είναι ιδιαίτερα ατυχής, ενδεικτική της ελάχιστης ενασχόλησής τους με το έργο του συγκεκριμένου συνθέτη αλλά και δυνάμει ανακόλουθη προς την γενικότερη θεωρία τους, αφού οι ίδιοι, σε άλλα σημεία της μελέτης τους, απορρίπτουν κατηγορηματικώς (και ευλόγως) την λεγόμενη "αντεστραμμένη / αντικατοπτρική επανέκθεση" ως ερμηνευτική δυνατότητα για την σύσταση μιας μορφής σονάτας (βλ. στο ίδιο, σ. 368-369 και 382-386)!

[65] Σημειωτέον ότι και ο Plantinga (ό.π., σ. 258-259) επισημαίνει πως τα δύο καπρίτσια του opus 47 δεν είναι στην πραγματικότητα πολύ διαφορετικά από τις όψιμες σονάτες του Clementi όσον αφορά το θεματικό τους υλικό αλλά και το αρμονικό τους ιδίωμα.

[66] Βλ. Schaal – Engel, ό.π., σ. 448· Paul R. Bryan, "Vanhal [Vanhall, Wanhal, Waňhal, Wanhall], Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel]", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 26, σ. 254-258: 255· Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente – Teil 2: Von 1750 bis 1830*, ό.π., σ. 74, 76 αλλά και 231.

[67] Πρβλ. εν προκειμένω Plantinga (ό.π., σ. 258) και Gerhard (*London und der Klassizismus in der Musik*…, ό.π., σ. 265). – Εν είδει υστερόγραφου, ας σημειωθεί επίσης εδώ η διαφωνία των δύο παραπάνω μελετητών ως προς την πιθανολογούμενη περίοδο δημιουργίας των τριών τελευταίων σονατών, opus

προηγούμενες σονάτες του συνθέτη, τούτες οι δύο μπορούν να εκληφθούν ως "σονάτες χαρακτήρος", καθώς προτάσσουν το στοιχείο της έκφρασης στην γενικότητά του, χαιρετίζοντας τοιουτοτρόπως την νέα εποχή του μουσικού ρομαντισμού.

50, του Clementi: ο μεν Plantinga (στο ίδιο, σ. 216-217) υποθέτει, βάσει της επιστολογραφίας του συνθέτη και άλλων συναφών τεκμηρίων, ότι οι σονάτες αυτές θα μπορούσαν να έχουν γραφεί ήδη περί το 1804-1805, ενώ ο Gerhard (στο ίδιο, σ. 263-264) εκτιμά ότι οι τρεις μαρτυρούμενες σονάτες που απασχόλησαν τον Clementi μετά την κυκλοφορία (και σε συνέχεια) της συλλογής opus 40 δεν είναι διόλου απαραίτητο να ταυτίζονται με εκείνες του opus 50, αφού τα μέρη τους θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν ενσωματωθεί στους τρεις τόμους του *Gradus ad Parnassum*. Πράγματι, σε αυτήν την αναδρομική – εν πολλοίς – συλλογή πιανιστικών κομματιών μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μέρη που είναι πάρα πολύ πιθανό να έχουν προέλθει από σονάτες γραμμένες περί το 1800: π.χ. το Allegro moderato, σε Φα-μείζονα, opus 44 αρ. 38 (σε μορφή διμερούς σονάτας), καθώς και το Finale: Allegro vivace, σε Φα-μείζονα, opus 44 αρ. 41 (σε μορφή πενταμερούς ρόντο), δίνουν σαφώς την εντύπωση ότι θα μπορούσαν να συναποτελούν το εναρκτήριο και το τελικό μέρος μιας σονάτας σε Φα-μείζονα – πολλώ δε μάλλον, όταν άλλο έργο σε αυτήν την τονικότητα δεν εμφανίζεται μεταξύ των τελευταίων σονατών για πιάνο του Clementi (από την συλλογή opus 37 και έπειτα). Ωστόσο, από υφολογικής και δομικής επόψεως, και τα μέρη (ιδίως τα γρήγορα) που απαρτίζουν το καπρίτσιο opus 47 αρ. 2, φέρ' ειπείν, μοιάζουν να βρίσκονται σε άμεση εγγύτητα προς τα υπόλοιπα έργα του συνθέτη που έχουν γραφεί περί το 1800. Κατά συνέπειαν, στην (ανοικτή) προβληματική της αναζήτησης των μαρτυρούμενων σονατών που γράφηκαν λίγο μετά την δημοσίευση εκείνων του opus 40 θα μπορούσαν, κατά την γνώμη μου, να ενταχθούν ακόμη και τα δύο έργα – ή, ενδεχομένως, μονάχα το δεύτερο – της συλλογής opus 47!

Εκδοχές πρόσληψης του ελληνικού πνεύματος στη δυτική μουσική στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Τα παραδείγματα των Στραβίνσκυ, Strauss, Enescu, Honegger, Ravel, Seiber

Ελένη Γεωργίου

Κατά τον 20ό αιώνα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μια πρωτοφανή στυλιστική ποικιλομορφία, αλλάζει η μουσική γλώσσα, γεννιέται η πολυτονικότητα και αναπτύσσονται η ατονικότητα και ο σειραϊσμός. Ουσιαστικά εγκαταλείπεται ο ρομαντισμός με τα τεράστια μεγέθη και η μουσική επιστρέφει μορφολογικά στον κλασικό της χαρακτήρα, με μια τάση συνεκτικότητας. Από αυτήν την εγκατάλειψη όμως παραμένει ένα ίχνος: το φαινόμενο του εθνισμού, υπό το οποίο κάνουν την εμφάνισή τους οι εθνικές λαϊκές μουσικές και οι εθνικές σχολές που εμπλουτίζουν τη μελωδία, την αρμονία και τον ρυθμό της ευρωπαϊκής μουσικής.[1] Τα ρεύματα που κυρίως επηρεάζουν τη μουσική στο πρώτο μισό του αιώνα είναι ο Ιμπρεσιονισμός, ο Εξπρεσιονισμός, ο Φουτουρισμός και ο Νεοκλασικισμός.

Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία τα τοπικά ιδιώματα γίνονται δομικά στοιχεία της μουσικής, αναδεικνύοντας μετασχηματισμένο τον εθνικό χαρακτήρα κάθε επιρροής. Τα θεματικά δάνεια που σχετίζονται με την τραγωδία έχουν εγκαταλειφθεί και τελικά οι ποιητές, που τροφοδοτούν τους συνθέτες με λιμπρέτα ανάλογων θεματικών, ασχολούνται με τη συμβολική διάσταση του μύθου, την πιο επαναστατική, αντιπολεμική και, τελικά, πολιτική. Σε αυτό το πλουραλιστικό καλλιτεχνικό περιβάλλον το ελληνικό πνεύμα καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου τροφοδοτεί την ευρωπαϊκή μουσική, άλλοτε θεματικά (λογοτεχνικά) και άλλοτε μουσικά (υφολογικά). Τι εννοείται όμως με τη χρήση του όρου «ελληνικός ήχος»; Πρόκειται για τον εθνικό χαρακτήρα[2] της μουσικής, για έναν όρο που αντιστοιχεί στη βυζαντινή και την παραδοσιακή μουσική, αλλά ουσιαστικά οριοθετείται από μουσικούς δρόμους που αντιστοιχούν σε όλο το μεσογειακό τόξο, δρόμους κοινούς στην ελληνική και την τούρκικη μουσική, για παράδειγμα. Η ελληνική μουσική είναι σαφώς πιο δωρική από την τούρκικη, η μουσική γλώσσα όμως είναι κοινή και, εάν τελικά θέλουμε να κάνουμε έναν σαφέστερο διαχωρισμό, θα μπορούσαμε να πούμε πως αντικειμενικά η ελληνική μουσική υπακούει στην ελληνική προσωδία. Στην περίπτωση των έργων που αναφέρονται στην παρούσα εισήγηση, είναι οι συνθέτες αυτοί που ορίζουν ως *ελληνικά* τα έργα τους, τα οποία έχουν επιρροές από την παραδοσιακή ελληνική μουσική που προέρχεται από μία κοινή γλώσσα, της οποίας η ιστορία χάνεται στο χρόνο. Πρωτίστως, λοιπόν, εξετάζεται δίπλα στην εξέλιξη της δυτικής μουσικής η εξέλιξη του ελληνικού μύθου και, δευτερευόντως, αναζητούνται τα ψήγματα της ελληνικής παράδοσης στη δυτική μουσική.

Ο Ίγκορ Στραβίνσκυ, του οποίου το συνολικό έργο δεν αποκρυσταλλώνεται σε μια σταθερή μουσική γλώσσα και ο οποίος με κάθε δημιουργία του θέτει νέες βάσεις για τη μουσική, χρησιμοποιεί το ελληνικό στοιχείο του μύθου με μια τάση προς το ρεύμα του

[1] Joseph Machlis και Kristine Forney, *Η απόλαυση της μουσικής: Εισαγωγή στην ιστορία – μορφολογία της δυτικής μουσικής*, Fagotto books, Αθήνα 1996, σ. 269 και 298.

[2] Βλ. σχετικά: Carl Dahlhaus, «Nationalism and music», *Between romanticism and modernism*, μτφρ. Mary Whittall, University of California Press, Berkeley και Los Angeles 1980, σ. 79-101.

Νεοκλασικισμού στην όπερα-ορατόριο *Oedipus Rex* (*Οιδίπους τύραννος*) το 1927. Η ανασύνθεση των παλαιών προτύπων από τον Στραβίνσκυ αποτελούσε πάντοτε μια νέα πρόταση. Ο συνθέτης δεν ανανεώνει μόνο τη μουσική, αλλά και τη σκηνική παρουσίασή της με στοιχεία της όψεως, εκμεταλλευόμενος όλες τις παραμέτρους του θεάτρου. Το λιμπρέτο για τον *Οιδίποδα* υπογράφει ο Jean Cocteau, το οποίο όμως, μετά από επιθυμία του συνθέτη, μεταφράζεται στη λατινική γλώσσα, από τον Jean Daniélou, δημιουργώντας ένα ύφος που ο Στραβίνσκυ ονόμασε «κικερώνειο», στοχεύοντας σε έναν περιορισμένο τεχνητό μινιμαλισμό. Η σχέση του συνθέτη με το δραματουργό ξεκινάει με την εκτίμηση και τη φιλία που δημιουργείται ανάμεσα στα μέλη της Ομάδας των Έξι. Οι δημιουργοί του έργου κρατούσαν μυστική τη συνεργασία τους, έτσι ώστε το καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα να αποτελέσει δώρο-έκπληξη για την επέτειο της εικοσάχρονης σκηνικής πορείας του Σεργκέι Ντιάγκιλεβ[3] – μια πρόθεση κρυψίνοιας που για τον Ντιάγκιλεβ είχε άκρως αρνητικό αποτέλεσμα και που δημιούργησε μόνο δυσαρέσκειες και δυσκολίες ως προς το ανέβασμα του έργου.[4] Όμως ούτε η συνεργασία των δύο δημιουργών, του συνθέτη και του συγγραφέα, υπήρξε εύκολη και αβασάνιστη. Οι απαιτήσεις του συνθέτη για το λιμπρέτο ήταν πολλές. Ο Στραβίνσκυ ανάγκασε αρκετές φορές τον Cocteau να ξεκινήσει να γράφει το λιμπρέτο από την αρχή. Τα πρώτα σχεδιάσματά του δεν σώζονται, αλλά το κείμενο που τελικά ανέβασε ως θεατρικό ο Cocteau το 1927 με τον τίτλο *Oedipe Roi*[5] δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες με το λιμπρέτο που τελικά παρέδωσε στον Στραβίνσκυ. Παρ' όλα αυτά, ο Cocteau δημιούργησε ένα σφιχτό και σύντομο λιμπρέτο, με ελεύθερη διάρθρωση ως προς την τραγωδία του Σοφοκλή. Ο Cocteau είναι ο πρώτος γάλλος συγγραφέας που αντιλαμβάνεται πως οι καθιερωμένες εκδοχές των κλασικών κειμένων δεν αφορούν το σύγχρονο θεατή και εκσυγχρονίζει τη μυθική αφήγηση, διατηρώντας τη σοφόκλεια ειρωνεία και τη σκληρότητα με την οποία ο αρχαίος τραγικός ποιητής αντιμετώπισε τη μοίρα του βασιλιά της Θήβας. Μια σημαντικότατη αναλογία του *Οιδίποδα* με την αρχαία ελληνική τραγωδία απαντά στη χρήση της μάσκας που μεταβάλλει τους τραγουδιστές. Και στην όψη, πέρα από τη μουσική, χρησιμοποιούνται τα παλαιά μέσα, οι παλαιότερες τεχνικές και τα παλαιά σύμβολα με νέους τρόπους.

Καινοτομία της συγκεκριμένης όπερας-ορατορίου θεωρείται η ιδέα του συγγραφέα για τον αφηγητή. Πρόκειται για ρόλο που ο Cocteau σχεδίαζε να κρατήσει για τον εαυτό του στην πρεμιέρα του έργου. Είναι το πρόσωπο που πληροφορεί το κοινό για τη λατινική εκδοχή του έργου και προτάσσει την ανάγκη διατήρησης στη μνήμη της αλληλουχίας των γεγονότων της τραγωδίας χωρίς τη βοήθεια της γλώσσας, «με συγκέντρωση σε μεγαλύτερο βαθμό στην καθαρά μουσική δραματοποίηση».[6] Είναι το πρόσωπο που εισάγει το βασικό μοτίβο του έργου, εκείνο της μοίρας, ενώ καθίσταται ο ενδιάμεσος ανάμεσα στο κοινό και στο έργο. Γίνεται, με την απαθή φωνή[7] του το οργανικό στοιχείο της αποστασιοποίησης που επιθυμεί ο συνθέτης· αποστασιοποίηση που επιχειρείται σε όλο το έργο μέσω των νοημάτων του κειμένου αλλά και της μουσικής. Εκτός από την παρουσία του αφηγητή, η αποστασιοποίηση στο έργο επιτυγχάνεται με τις επαναλήψεις, με τα στοιχεία ειρωνείας και αποξένωσης, με την «παραμόρφωση» της μουσικής,[8] με τη χρήση της αυλαίας, αλλά και με κάποια τεχνητά λάθη επί του κειμένου.

[3] Igor Strawinsky, *Leben und Werk von ihm selbst*, Schott's Söhne, Mainz 1957, σ. 120.
[4] Igor Stravinsky και Robert Craft, *Dialogues and a diary*, Doubleday, New York 1963, σ. 7.
[5] Jean Cocteau, *Oedipe-Roi suivi de Roméo et Juliette*, Librairie Plon, Paris 1955.
[6] Stravinsky – Craft, ό.π., σ. 4.
[7] Stravinsky, *Oedipus Rex – Symphony of Psalms*, Boosey & Hawkes, London 1998, σ. ix.
[8] Αλέξανδρος Διαμαντής, *Το αρχαιοελληνικό δράμα στη δυτικοευρωπαϊκή όπερα του νεοκλασικισμού στο μεσοπόλεμο. Τα παραδείγματα των Arthur Honegger, Darius Milhaud και Ιγκόρ Στραβίνσκυ*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σ. 321.

Ο Στραβίνσκυ είχε ζητήσει από τον Cocteau μια παραδοσιακή διάρθρωση του λιμπρέτου με άριες και ρετσιτατίβα.[9] Πιθανότατα αυτή η ιδέα του αφηγητή, που βοηθά στην κατανόηση του κειμένου αλλά και στην οικονομία, να ξεκίνησε από το αίτημα του συνθέτη για ρετσιτατίβα. Οι εναλλαγές χορικού – άριας αντιστοιχούν στις εναλλαγές στάσιμου – επεισοδίου.[10] Από τους διαλόγους του Στραβίνσκυ με τον Robert Craft, γίνεται φανερό πως ο συνθέτης γνώριζε την τραγωδία του Σοφοκλή[11] καθώς και τα αρχαιοελληνικά μέτρα, για τα οποία συζητάει με άνεση, αναφέροντας τις επιρροές του από αυτά σε διάφορα έργα του,[12] μετουσιώνοντας τα ρυθμικά σχήματα των αρχαίων ελληνικών σε σύγχρονη μουσική.[13] Ο *Οιδίποδας* είναι το πρώτο δραματικό έργο μεγάλων διαστάσεων του Στραβίνσκυ που γράφτηκε για μεγάλη ορχήστρα και από το οποίο απουσιάζουν τα στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής.[14] Ο συνθέτης αποζητούσε μια μουσική πλήρως απελευθερωμένη από οποιοδήποτε εξωμουσικό περιεχόμενο, ακόμη και από το νόημα του κειμένου, το οποίο αντιμετώπιζε, ειδικά στον *Οιδίποδα* με τη λατινική γλώσσα,[15] ως φωνητικό υλικό.[16] Η μη κατανόηση της γλώσσας είναι το ζητούμενο από μέρους του συνθέτη, ώστε να μπορεί το κοινό να συγκεντρωθεί πλήρως στις μουσικές διεργασίες του έργου.[17]

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη για δύο λόγους: έναν πρακτικό, που σχετίζεται με την αλλαγή του σκηνικού,[18] και ένα νοηματικό, καθώς σε κάθε ένα από τα δύο μέρη ολοκληρώνεται μία νοηματική ενότητα· στο πρώτο η προβολή των γεγονότων και στο δεύτερο η αποκάλυψη της αλήθειας. Ο Στραβίνσκυ ακολουθεί με τη μουσική του τις ποιότητες του κειμένου με την κίνηση στις φωνές των οργάνων, άλλοτε αναδεικνύοντας τα συναισθήματα, άλλοτε υπογραμμίζοντας και άλλοτε σχολιάζοντας με ειρωνεία τις συναισθηματικές καταστάσεις των ηρώων. Πρόκειται για έργο ενός εντονότατου στυλιστικού πλουραλισμού, που συνδυάζει καινοτομίες όπως αυτή του αφηγητή και ακούσματα σύγχρονα από κοινού με επιρροές από το μπαρόκ και το ιταλικό μελόδραμα.[19]

Ο Arthur Honegger (Αρτούρ Ονεγγέρ) συνδέεται με το κίνημα του φουτουρισμού[20] και ήταν μέλος της Ομάδας των Έξι που αποτέλεσε σημαντικότατο πόλο μουσικών πειραματισμών.[21] Το έργο του *Antigone* (*Αντιγόνη*) εντάσσεται στο ρεύμα του Νεοκλασσικισμού του μεσοπολέμου. Ο Honegger είχε ένα παθιασμένο ενδιαφέρον για το θέατρο. Πριν από την *Αντιγόνη* συνέθεσε μουσική για τον κινηματογράφο και ένα ορατόριο με τίτλο *Le roi David* (*Ο βασιλιάς Δαβίδ*), το οποίο παρουσίασε το 1921 ως

[9] Stravinsky – Craft, ό.π., σ. 5.
[10] Eric Salzman και Thomas Desi, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, New York 2008, σ. 36-38.
[11] Igor Stravinsky και Robert Craft, *Expositions and developments*, Faber and Faber, London 1981, σ. 50.
[12] Stravinsky – Craft, *Dialogues and a diary*, ό.π., σ. 17.
[13] Διαμαντής, ό.π., σ. 411-413.
[14] Ό.π., σ. 369 και 371.
[15] Jean-Jacques Velly, «Le paradoxe d'Œdipus Rex: traduire pour obscurcir, ou comment un texte asémantique peut être porteur de sens», στο: Gottfried R. Marschall (επιμ.), *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques (Actes du colloque international tenu en Sorbonne les 30 novembre, 1er et 2 décembre 2000)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2004, σ. 595-603.
[16] Διαμαντής, ό.π., σ. 270.
[17] Strawinsky, *Leben und Werk von ihm selbst*, ό.π., σ. 121-122.
[18] Stravinsky, *Oedipus Rex – Symphony of Psalms*, ό.π., σ. viii.
[19] Wolfgang Osthoff και Reinhard Wiesend, *Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920-1950 (Würzburg 1985)*, Schneider, Tutzing 1988, σ. 90-91.
[20] Διαμαντής, ό.π., σ. 8.
[21] Μαζί με τους Darius Milhaud (Νταριούς Μιγιώ), Georges Auric (Ζωρζ Ωρίκ), Francis Poulenc (Φρανσίς Πουλένκ), Louis Durey (Λουί Ντουρέ) και Germaine Tailleferre (Ζερμαίν Ταγεφέρ). Βλ. Eveline Hurard-Viltard, *Le groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*, Méridiens Klincksieck, Paris 1987, σ. 128.

«δραματικό ψαλμό».[22] Αυτό το έργο έγινε αφορμή να εκδηλωθούν διαφορές ανάμεσα στον Cocteau και τον Honegger εξαιτίας της κριτικής του πρώτου. Σύντομα όμως οι διαφορές αυτές ξεχάστηκαν και το 1922 ο Honegger ξεκίνησε να συνθέτει μουσική για την παράσταση του έργου *Αντιγόνη* του Cocteau με σκηνοθέτη τον Charles Dullin.[23] Για εκείνη την παράσταση ο συγγραφέας ζήτησε σκηνική μουσική για ένα όργανο, ή το πολύ για δύο, και θέματα που θα αναλογούσαν στα πρόσωπα. Σύμφωνα με τις οδηγίες του, ο συνθέτης έγραψε τέσσερα τροπάρια (rengaines) για όμποε και άρπα. Ουσιαστικά επρόκειτο για θέματα-μοτίβα που αντιστοιχούσαν στον Κρέοντα, την Αντιγόνη, το Χορό, ένα πένθιμο εμβατήριο και μία άρια για την αρχή.[24] Αν και ο Κρέων, η Αντιγόνη και ο Χορός στην όπερα του Honegger διατηρούν πολλά μοτίβα, είναι εντυπωσιακό το ότι η ιδέα του πένθιμου εμβατηρίου, που διατηρήθηκε στην όπερα, προέρχεται από τον Cocteau,[25] όπως και η αντιστοιχία της αρχικής άριας με το σύντομο πρελούδιο.

Ο πολυσυλλεκτικός, ως προς το ύφος, συνθέτης δουλεύει πάνω στο κείμενο της *Αντιγόνης* του Cocteau με μια ποικιλία πολυτονικότητας,[26] έχοντας την πεποίθηση ότι το τονικό κλασσικό σύστημα δεν συνάδει με το πνεύμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.[27] Ο συγγραφέας που μένει αρκετά κοντά στο πρωτότυπο, στο ύφος και στη δομή, με μια τάση αφαίρεσης που εξυπηρετεί τη συντομία, κάνοντας το έργο πρόσφορο για λιμπρέτο, παρέχει την ελευθερία στο συνθέτη να χειριστεί το κείμενο όπως εκείνος νομίζει, σύμφωνα με τη σύνθεσή του. Το καθαρό και άμεσο κείμενο, το οποίο συνδέεται και με τη χρήση της καθομιλουμένης, ταίριαζε απόλυτα στον Honegger,[28] ο οποίος προσπαθούσε με τη μουσική του να απευθυνθεί στο ευρύ κοινό. Χαρακτηριστικό παραμένει το γεγονός πως συγγραφέας και συνθέτης επιμένουν να αναδεικνύουν τις συγκρουσιακές σκηνές αλλά και τις φράσεις που μεταδίδουν τις νοηματικές γραμμές του έργου, όπως εκείνη του μηνύματος αποφυγής της ύβρεως στην τελευταία σκηνή της Γ΄ πράξης. Η μουσική ακολουθεί τις ψυχολογικές διαθέσεις και τις τραγικές μεταπτώσεις που κυριαρχούν στην υπόθεση. Στη μεταγραφή του έργου που έκανε ο συνθέτης για πιάνο και φωνή, γίνεται σαφέστερα αισθητή η τάση του να μελοποιήσει έναν κλασικό μύθο με εντελώς νέο τρόπο, με σκοπό να αναδείξει την πλαστικότητα του λόγου ακολουθώντας ένα προσωδιακό σύστημα για τους ήρωες. Ο συνθέτης, στον πρόλογο που παραθέτει στη συγκεκριμένη μεταγραφή του έργου του, αποκαλύπτει την πρόθεσή του να δημιουργήσει με τη μελοποίηση του κειμένου κάτι εντελώς νέο, α) «μέσω μιας συμφωνικής αυστηρής κατασκευής χωρίς να "βαρύνει" η κίνηση», β) «ψάχνοντας μια μελωδική γραμμή που δημιουργείται από τη λέξη καθαυτή, από την ίδια της την πλαστικότητα» και γ) «ψάχνοντας το σωστό τονισμό κυρίως πάνω στα σύμφωνα ατάκας», με την πρόθεση να κάνει «ένα έντιμο έργο, ενός έντιμου εργάτη».[29] Συχνά ο συνθέτης, χωρίς να αγκυλώνεται στους στόχους του για την προσωδία, μεταφέρει τους τονισμούς των λέξεων για να τονίσει τη συναισθηματική ένταση και κάνει να ακουστεί το άηχο *e* της γαλλικής γλώσσας.[30]

[22] Βλ. το «Background and performance history», στο: https://alchetron.com/Antigone-(Honegger) (τελευταία πρόσβαση: 02.01.2019).

[23] Ό.π.

[24] Διαμαντής, ό.π., σ. 115.

[25] Malou Haine, «Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger», στο: Peter Jost (επιμ.), *Arthur Honegger: Werk und Rezeption*, Peter Lang, Bern 2009, σ. 57-73.

[26] Arthur Honegger, *Ich bin Komponist: Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*, Atlantis Musikbuch, Zürich 1952, σ. 90.

[27] Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger*, Champion, Paris 1994, σ. 724.

[28] Geoffrey K. Spratt, *The music of Arthur Honegger*, Cork University Press, University College Cork (Ireland) 1987, σ. 94.

[29] Arthur Honegger, *Antigone (partition piano – chant)*, Salabert, Paris 1927· το απόσπασμα παρατίθεται μεταφρασμένο στα ελληνικά στο: Διαμαντής, ό.π., σ. 99.

[30] Διαμαντής, ό.π., σ. 104.

Ο Honegger προσπάθησε να αποτινάξει τις απαρχαιωμένες πρακτικές της όπερας. Με παρόμοιο τρόπο, ο Cocteau κατάφερε να προσαρμόσει την τραγωδία στις επιταγές του 20ού αιώνα, ελαφραίνοντάς την από την εμφατική αρχαιολογία του παρελθόντος. Γράφει για το έργο του:

> Επιχειρώντας να φωτογραφίσουμε την Ελλάδα μέσα από ένα αεροπλάνο, ανακαλύπτουμε μια νέα όψη της. Με αυτόν τον τρόπο θέλησα να προσεγγίσω την Αντιγόνη. Από ψηλά εξαφανίζονται οι μεγάλες ομορφιές, ενώ προκύπτουν άλλες, διαμορφώνονται συσχετισμοί, όγκοι, σκιές, γωνίες, αντανακλάσεις αναπάντεχες. Ίσως αυτή η εμπειρία μου να αποτελεί έναν τρόπο να ζωντανέψουμε τα παλιά αριστουργήματα. Το γεγονός ότι παραμένουμε προσκολλημένοι σε αυτά, μας καθιστά αφηρημένους στην παρατήρησή τους, όμως επειδή εγώ διατρέχω ένα διάσημο κείμενο ο καθένας νομίζει ότι το ακούει για πρώτη φορά.[31]

Αν και ο Honegger επιθυμεί την εξέλιξη του έργου χωρίς τομές, το χωρίζει σε πράξεις και σκηνές. Ανάμεσα στις τρεις πράξεις ακούγονται χορωδιακά ιντερλούδια, ανάλογα των πράξεων, και στο σύνολο του έργου διατηρείται η «αψίδα», όπως την ονομάζει ο συνθέτης, στην οποία η μουσική εξελίσσεται προς ένα σημείο μέγιστης έντασης, με τη σταδιακή κλιμάκωση της σύγκρουσης.[32] Στην *Αντιγόνη*, ο Χορός που μεταφέρει τη γνώμη της πόλης, του συνόλου, γίνεται φορέας του λυρικού στοιχείου με τη διάθεση μιας αντιστοιχίας με την αρχαία ελληνική τραγωδία.[33]

Η όπερα του Honegger, με τη μορφή συνεχούς πρόζας σε απλή γλώσσα, με το απελευθερωμένο μουσικό ιδίωμα που ακολουθεί τις ψυχολογικές μεταπτώσεις των ηρώων με την απομακρυσμένη – σαν από αεροπλάνο παρατηρούμενη – ματιά, δηλαδή με μια νέα και αποστασιοποιημένη οπτική, έσπασε τον ακαδημαϊσμό της εποχής σε σχέση με την αντιμετώπιση της τραγωδίας και, κατ' επέκταση, της αρχαίας Ελλάδας.

Ο Richard Strauss στην πιο σκοτεινή όπερά του, την *Ηλέκτρα*, κάτω από κάθε θέμα, κάτω από κάθε συγχορδία, κρύβει μια σημασία και συχνά μια ειρωνεία. Σε μία εποχή που η τάση των καλλιτεχνών, παράλληλα με τις έρευνες της ψυχολογίας, έγκειται στην εστίαση στην ανθρώπινη ψυχή και στις πολλαπλές της ιδιαιτερότητες, ο Strauss βουτάει στις πιο σκοτεινές εκφάνσεις της, εκφράζοντας και υπερθεματίζοντας πάνω στις απόψεις της εποχής του. Την επιλογή του για την *Ηλέκτρα* καθορίζει η στενή φιλία και συνεργασία του με τον Hugo von Hofmannsthal. Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο δραματουργός, επηρεασμένος από τον Sigmund Freud[34] και τον εξπρεσιονιστή σκηνοθέτη Max Reinhardt, σεβόμενος τον αριστοτελικό ορισμό περί «ενότητας μύθου, χώρου, χρόνου» και βασιζόμενος στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, έγραψε το ομώνυμο, μονόπρακτο ψυχολογικό δράμα, το οποίο, σκηνοθετημένο από τον Reinhardt, επέδρασε καθοριστικά στην ερμηνευτική αναβίωση, δραματουργική και αισθητική, του αρχαίου δράματος από το γερμανικό θέατρο και ενέπνευσε την ομώνυμη όπερα του Strauss, η φήμη της οποίας εν συνεχεία «κατάπιε» το ίδιο το θεατρικό έργο. Ο Hofmannsthal, που είχε παρακολουθήσει τη *Σαλώμη* του Strauss, είχε συνειδητοποιήσει τη δυνατότητα υπέρβασης του λόγου μέσω της μουσικής, γεγονός που τον ενθουσίασε και τον οδήγησε να συναινέσει αμέσως στη συνεργασία του με το συνθέτη. Έκτοτε η ιστορία της *Ηλέκτρας* είναι δεμένη με την επιβλητική μουσική του Strauss. Όταν ξεκίνησε η συνεργασία των δύο δημιουργών, το κείμενο ήταν ολοκληρωμένο ως ποίηση, ο

[31] Jean Cocteau, *Antigone (d'après Sophocle) – Les mariés de la tour Eiffel*, Gallimard, Paris 1928, σ. 85· Spratt, ό.π., σ. 94.

[32] Διαμαντής, ό.π., σ. 34.

[33] Arthur Honegger, «La musique modern», *The Rice Institute Pamphlet* 3· μεταφρασμένο από τα αγγλικά από τον Charles Withfield στο: Arthur Honegger, *Ecrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, Librairie Honoré Champion, Paris 1992, σ. 102.

[34] Eric Salzman, *Twentieth-century music*, Prentice Hall, New Jersey 2002 , σ. 10-11 και 98-99.

δραματουργός όμως ισχυριζόταν ότι η μουσική του συνθέτη προσέθετε στο έργο κάτι εξαιρετικά όμορφο, που ξεπερνούσε ό,τι θα μπορούσαν να προσφέρουν οι ηθοποιοί και ο σκηνογράφος. Δεν πρόκειται για ένα κείμενο τραγωδίας, αλλά για ένα έργο πολύ κοντά στον εξπρεσιονισμό· συγκεκριμένα, αποτελεί μια μετάβαση από το συμβολισμό στον εξπρεσιονισμό.[35] Όλο το παιχνίδι του συγγραφέα γίνεται μέσα από τη γλώσσα, η οποία υπαγορεύει το ρυθμό. Είναι μια παρτιτούρα που βάζει όρια. Αυτό που κάνει όμως κυρίως ο Hofmannsthal είναι μια προσπάθεια να κρατήσει την επαφή του με το ποιητικό δράμα. Ο εκσυγχρονιστής δραματουργός, αντικατοπτρίζοντας τις ανησυχίες της εποχής του, επηρεάζεται από τις πρώτες φροϋδικές θεωρίες, τη νιτσεϊκή αντίληψη,[36] την εξπρεσιονιστική αισθητική, την décadence του γαλλικού συμβολισμού, την επιτήδευση των άγγλων Προραφαηλιτών και, ασφαλώς, το επηρεασμένο από όλα τα παραπάνω κίνημα της Βιεννέζικης Απόσχισης (Wiener Sezession).[37] Στη δική του *Ηλέκτρα*, η αυστηρή μορφή του αρχαίου δράματος γίνεται απλώς το μονοπάτι για να προσγειωθούν ψυχαναγκαστικά όνειρα, εμμονές και πυρακτωμένα πάθη.[38] Εδώ δεν υπάρχει κάθαρση, ούτε θεοί· μόνο παθολογικά ανθρώπινα όντα, κυριευμένα από μίσος και ενοχές. «Τα όνειρα είναι αρρώστια».[39] Ο Hofmannsthal προσεγγίζει το μύθο με τα εργαλεία της ψυχανάλυσης, φωτίζοντας το παρελθόν των ηρωίδων του με ψυχολογικές αναγωγές και εστιάζοντας στη σύγκρουση του ανθρώπου με τον εαυτό του.

Ο ποιητής συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό με την ποίησή του στη συνθετική τεχνοτροπία του Strauss, προκαλώντας την ανάγκη της υπέρβασης των ορίων και του υψηλού. Ο συνθέτης με τη μουσική του ανέδειξε τα πολλαπλά ατμοσφαιρικά στοιχεία με τα οποία είχε σχεδιάσει το έργο του ο ποιητής, τόσο στις σκηνοθετικές σημειώσεις, όσο και στο υπόρρητο νόημα («subtext») του θεατρικού κειμένου. Με τους ήχους του, τις περίπλοκες εναρμονίσεις στην οριζόντια και κάθετη διάταξή τους, με την ογκώδη ορχήστρα, με τα συνεχή και επαναλαμβανόμενα εφιαλτικά του μοτίβα, κατάφερε να μεταφέρει τον αρχαίο ελληνικό μύθο σε μία εκτός χρόνου, αέναη αρχετυπική κατάσταση, σε συνδυασμό με τους σύγχρονούς του συμβολισμούς της νευρωτικής, προσκολλημένης στον πατέρα κόρης. Η *Ηλέκτρα* είναι ένα δυνατό και πυκνό έργο, με μνημειώδη ενορχήστρωση και ορχήστρα αποτελούμενη από 115 μουσικά όργανα. Ο Strauss δημιουργεί ένα ευρύ ηχητικό σύνολο με 20 χάλκινα, 20 ξύλινα πνευστά, 62 έγχορδα, αλλά και άρπα, τσελέστα, χεκελόφωνο, άλτο κλαρινέτο και ένα μεγάλο σύνολο κρουστών.[40] Ο συνθέτης διαίρεσε τα έγχορδα σε πρώτα, δεύτερα και τρίτα βιολιά για έναν ακόμα πιο πυκνό ήχο. Με τη διευρυμένη μουσική του γλώσσα, στην *Ηλέκτρα* ξεπερνά κάθε προηγούμενη δημιουργία του. Χάρη σε αυτό του το έργο ο Strauss γίνεται το σύμβολο της μουσικής πρωτοπορίας στην Ευρώπη. Χρησιμοποιεί το μέγεθος ως γνώμονα και αποκαλύπτει κάθε βαθιά σημασία του κειμένου και κάθε ζητούμενο της εποχής του, αντίστοιχα.

[35] Ελένη Γεωργίου, «Ο συνθέτης ως μουσικός "σκηνο-θέτης"», *KOYINTA art eMagazine*, https://koyinta.gr/el/arthra-synergaton/erevna/o-synthetis-os-mousikos-skino-thetis.html (τελευταία πρόσβαση: 02.01.2019).

[36] Η διασκευή της τραγωδίας από τον Hofmannsthal, η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο μιας πρωτόλειας βαρβαρικής έξαρσης, έχει σαφείς επιρροές από τη θεωρία του Nietzsche, σύμφωνα με την οποία κάτω από την όμορφη επίφαση του «απολλώνειου» κοχλάζει η αρχέγονη βιαιότητα του «διονυσιακού».

[37] Ομάδα που αποσχίστηκε από την «Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών της Αυστρίας», την παλαιότερη επαγγελματική οργάνωση της χώρας, υπό την καθοδήγηση του ζωγράφου Gustav Klimt.

[38] Hartmut Reinhardt, «Στη φλόγα του μίσους. Η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ: ένα αρχαιόπρεπο σύγχρονο ψυχολογικό δράμα» (μτφρ. Νίκος Δ. Καραναστάσης), στο: Richard Strauss, *Ηλέκτρα*, Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2007.

[39] Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig – Wien 1899.

[40] Annete Unger, «Ένας σύγχρονος του μέλλοντος» (μτφρ. Αλεξάνδρα Παύλου), στο: Richard Strauss, *Ηλέκτρα*, ό.π.

Η δύναμη[41] του λιμπρέτου τού προσφέρει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά των αρμονικών αποδεσμεύσεων, τη διτονικότητα και την πολυτονικότητα, τη διασύνδεση των μοτίβων και τα συμπλέγματά τους, τη σύνθεση με εναρμόνιους φθόγγους, που συντελούν στη διαμόρφωση ενός χαρακτηριστικού ύφους του συνθέτη, πριν τη μεταστροφή του προς κλασσικότερες μορφές. Το έργο, με το τριγωνικό σχήμα των ηρωίδων, τον βοηθά να πειραματιστεί τόσο στη μορφή, όσο και στην αρμονία και την ενορχήστρωση.

Η μονόπρακτη όπερά του προσαρμόζεται στους κανόνες της κλειστής διάρθρωσης. Οι μονόλογοι παρουσιάζονται στην αρχή και οι διάλογοι-συγκρούσεις ακολουθούν. Η δράση υπογραμμίζεται με εκτενή ενδιάμεσα ορχηστρικά μέρη, στα οποία, εν είδει ανάπτυξης, χρησιμοποιούνται τα μοτίβα της όπερας. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης επαναφέρει με μια διάθεση εμμονής τις ατμόσφαιρες των βαθύτερων σκοτεινών σκέψεων των ηρώων. Τα επαναλαμβανόμενα μουσικά θέματα συνδέουν τους ήρωες μεταξύ τους, στα ζεύγη Ηλέκτρα – Κλυταιμνήστρα και Αγαμέμνων – Ορέστης.

Με τη μουσική του ο Strauss δεν εκπροσωπεί μόνο το εμφανές ή το υποσυνείδητο, αλλά δημιουργεί καθαρές ακουστικές εικόνες, σκηνοθετώντας επί οποιασδήποτε σκηνοθεσίας. Η ορχήστρα του μιμείται σκυλιά που γαβγίζουν, άλογα που καλπάζουν και χλιμιντρίζουν. Η Ηλέκτρα μιλά για θυσίες αίματος και κρυστάλλους που λάμπουν ενώ, αντίστοιχα, και η Κλυταιμνήστρα αναφέρεται σε αυτούς: είναι οι κρύσταλλοι τους οποίους η βασίλισσα χρησιμοποιεί σαν ξόρκια προκειμένου να αποτρέψει τα εφιαλτικά όνειρά της. Ακούμε τις πέτρες που αστράφτουν μέσα από τα φλάουτα που παίζουν αρπισμούς, ενώ η άρπα παίζει συγχορδίες glissando και τα έγχορδα συνοδεύουν με pizzicati ενός τετάρτου.

Το νερό συνδέεται με το αίμα και στο κείμενο και στη μουσική. Για την τελετή, στην οποία θα χυθεί αίμα, η Ηλέκτρα ψάλλει: «Όπως μας κατακλύζει ο χρόνος από τ' αστέρια, έτσι θα κυλήσει το αίμα από εκατό λαρύγγια σα βροχή πάνω στον τάφο σου. Σαν στάμνες που αναποδογύρισαν, έτσι θα ρέει το αίμα από τους δεμένους φονιάδες». Μπορούμε να διακρίνουμε ένα συμβολισμό του νερού ακόμα και στα τρίηχα ή και στο τρίσημο μέτρο που χαρακτηρίζει τους παθιασμένους χορούς της Ηλέκτρας. Ο συνθέτης, μέσα από τη δυνατή ενορχήστρωσή του, παρουσιάζει τέλεια το χάος· το χάος του κόσμου και αυτό των ψυχών, αλλά και εκείνα της γνώσης και της εντύπωσης. Οι βασιλικές φιγούρες δανείζουν το μύθο τους για τις αντανακλάσεις της πιο σκληρής πραγματικότητας στη σύγχρονη τραγική μορφή του ανθρώπου, που βρίσκεται μόνος κάτω από τον έναστρο ουρανό.

Ο George Enescu θεωρείται συνθέτης εθνικής σχολής που σφυρηλατεί τα έργα του με μια πολύ προσωπική γλώσσα, η οποία συνδέεται με το θησαυρό της λαϊκής τέχνης της ανατολικής Ευρώπης, χωρίς όμως να την αποτυπώνει άμεσα.[42] Στη μοναδική όπερα που έχει γράψει, τον *Οιδίποδα*, τον οποίο ονομάζει «λυρική τραγωδία» και θεωρείται το αριστούργημά του, δανείζεται το μύθο και τον επεξεργάζεται σε ένα διευρυμένο μουσικό πεδίο, φλερτάροντας με την ατονικότητα και με μια αφθονία αντισυμβατικών τεχνικών, χωρίς η προσέγγισή του, θεματικά και μουσικά, να αποτελεί τάση ανακατασκευής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Πριν ακόμα βρει το λιμπρέτο, ήδη από το 1909, ο συνθέτης καταλαμβάνεται από το συγκλονιστικό μύθο της ανθρώπινης μοίρας που τσακίζεται από την αδιαλλαξία των θεών, υποκινούμενος από την ερμηνεία του Mounet-Sully της Comédie Française στο

[41] Unger, ό.π.

[42] Sever Tipei, «Notes», στο ένθετο της ψηφιακής δισκογραφικής έκδοσης: George Enescu, *Oedipe: An opera in four acts*, Ian Hobson (διεύθυνση ορχήστρας), Albany Records, New York 2006.

ρόλο του Οιδίποδα.[43] Μια φωτογραφία του 70χρονου Enescu, που μιμείται τον ηθοποιό τη στιγμή που τυφλώνεται ως Οιδίποδας, μαρτυρεί την έντονη εντύπωση που του έκανε εκείνη η παράσταση.[44] Ζητάει από ένα διακεκριμένο ελληνιστή, ποιητή και δραματουργό, τον Edmond Fleg να του γράψει το λιμπρέτο αυτής της λυρικής τραγωδίας σε τέσσερις πράξεις και έξι εικόνες.[45] Ο πρώτος σχεδιασμός του λιμπρέτου τού παραδόθηκε το 1913. Ο συνθέτης ολοκλήρωσε σε πιανιστική γραφή το έργο του το 1922 και την ενορχήστρωση το 1931.[46] Πρόκειται για μια μακρόχρονη δημιουργική πορεία, στην οποία αποτυπώνεται η δραματική και μουσική επεξεργασία της ζωής του Οιδίποδα από τη γέννηση έως το θάνατό του.

Συνθέτης και ποιητής δεν αρκέστηκαν στη διαδοχή των γεγονότων όπως αυτά εμφανίζονται στον *Οιδίποδα τύραννο* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Ο Fleg ενσωμάτωσε στη δραματική εκδοχή που έγραψε για την όπερα του Enescu τη γέννηση του Οιδίποδα και τους εορτασμούς (Α΄ πράξη), τη συνάντηση και τη σφαγή του Λαΐου στο σταυροδρόμι (Β΄ πράξη), τη συνάντηση με τη Σφίγγα και τη θανάτωσή της (Β΄ πράξη, επίσης).[47] Αυτή η τελευταία σκηνή της Β΄ πράξης αποτελεί την κυριότερη παρέμβαση του Fleg στον ελληνικό μύθο. Το λιμπρέτο του επικεντρώνεται στον *Οιδίποδα τύραννο* και *στον Οιδίποδα επί Κολωνώ* στις δύο τελευταίες πράξεις, και διανθίζεται με δύο ακόμα πράξεις που αφορούν τη γέννησή του, το φόνο του Λαΐου και τη συνάντηση με τη Σφίγγα. Μέχρι την Γ΄ πράξη το έργο αποτυπώνει τον *Οιδίποδα τύραννο*, ενώ από την Δ΄ πράξη και μετά τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Ο Fleg σέβεται το περιεχόμενο των πρωτότυπων έργων, αλλά τροποποιεί τη χρονική σειρά των γεγονότων. Η ιστορία πριν από το λοιμό εκτυλίσσεται στις δύο πρώτες πράξεις. Η Γ΄ πράξη αποτυπώνει τη συνάντηση του Οιδίποδα με τη Σφίγγα. Ο λοιμός είναι το θέμα και της Δ΄ πράξης, ενώ στην Ε΄ πράξη συνοψίζονται τα γεγονότα του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*. Το θέμα της αμείλικτης μοίρας, που αποκαλύπτεται στους ανθρώπους με απόκρυφους τρόπους, διατρέχει ολόκληρο το έργο. Η μοίρα αποτελεί κύριο πρόσωπο της όπερας, που δεν εμφανίζεται με σάρκα και οστά, αλλά κυριαρχεί σε όλο το έργο με το μοτίβο της στις χαμηλές φωνές.[48] «Υπάρχει κάποιος ή κάτι στο σύμπαν πιο ισχυρό από τη μοίρα;», ρωτάει η Σφίγγα, και η απάντηση είναι η γνωστή: «Ο άνθρωπος»! Και η Σφίγγα συνεχίζει με την τελευταία της αινιγματική δήλωση: «Το μέλλον θα σου δείξει εάν η Σφίγγα κλαίει για την ήττα της ή γελάει για τη νίκη της».[49] Μουσικά, αυτό είναι ένα από τα πιο όμορφα και τρομακτικά σημεία του έργου. Είναι προφανές πως η μουσική τίθεται στην υπηρεσία του δράματος. Κάθε πράξη έχει τη δική της συμφωνική δομή και αποτελεί μέρος ενός μεγάλου συνόλου, από το οποίο ξεχωρίζουν οι διαφορετικές χαρακτηριστικές σκηνές. Ο Χορός είναι ενεργός σχολιαστής και γίνεται διάμεσος του ήρωα και των θεατών. Η φωνή του εναλλάσσει ή αναμειγνύει στοιχεία από τη μελοδραματική απαγγελία, το parlando, την κραυγή, τον αναστεναγμό, το τραγούδι.[50] Κάθε χαρακτήρας, καθώς και οι οντότητες που αντιπροσωπεύουν έννοιες, συνδέονται με κάποιο αποκλειστικά δικό τους μουσικό θέμα, ενώ η χορωδία ενισχύει το συναισθηματικό υπόβαθρο των ηρώων. Η σύνθεση αυτών των διαφορετικών θεμάτων

[43] Anne Penesco, «Georges Enesco (1881-1955): un musicien Roumain au cœur de la nouvelle Athènes», http://www.neufhistoire.fr/articles.php?lng=fr&pg=1742&prt=1 (τελευταία πρόσβαση: 02.01.2019).
[44] Tipei, ό.π.
[45] Penesco, ό.π.
[46] Ό.π.
[47] David Nice, «Incandescent Enescu», http://davidnice.blogspot.com/2016/03/incandescent-enescu.html (τελευταία πρόσβαση: 02.01.2019).
[48] Tipei, ό.π.
[49] Ό.π.
[50] Penesco, ό.π.

λειτουργεί πολύ αποτελεσματικά. Στον *Οιδίποδα*, όπως και σε πολλά άλλα έργα του, ο Enescu χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά την ετεροφωνία, που απαντά συχνά στην παραδοσιακή μουσική της ανατολικής Ευρώπης.[51] Στη σύνθεσή του απαντούν ήχοι γνώριμοι από τις κλίμακες της λαϊκής μουσικής της ανατολικής Ευρώπης, που ακούγονται σε κάποια από τα πιο θρηνητικά αποσπάσματα του *Οιδίποδα*. Στη Β΄ πράξη, ο Οιδίποδας τραγουδάει πάνω σε μια μελωδική γραμμή δανεισμένη από τη λαϊκή μουσική, η οποία ακούγεται και στην *Τρίτη σονάτα για βιολί και πιάνο* του Enescu. Στη σύνθεσή του χρησιμοποιεί επίσης ασυνήθιστους ήχους, όπως ένα μουσικό πριόνι και ένα περίστροφο που εκπυρσοκροτεί.[52]

Κοινό προβληματισμό σχετικά με το χαρακτήρα της ελληνικότητας έχουν οι Ravel και Seiber. Και οι δύο συνθέτες επεξεργάζονται το ελληνικό μουσικό ιδίωμα αναδεικνύοντας ξεκάθαρα το χαρακτήρα του. Ο πρώτος γνώρισε την ελληνική μουσική από μια έκδοση ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών που κυκλοφόρησε στο Παρίσι, το 1903, χάρη στη συνεργασία του γλωσσολόγου Hubert Pernot και του συνθέτη Paul Le Flem. Αφορμή για την ενασχόληση του συνθέτη με την εναρμόνιση ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών αποτέλεσαν δύο προσκλήσεις για τη δημιουργία μουσικής επένδυσης διαλέξεων: η πρώτη έγινε το 1904, για μια εργασία με θέμα τα τραγούδια καταδυναστευμένων λαών (Ελλήνων και Αρμενίων) που παρουσίασε ο Pierre Aubry σε συνέδριο της Ανώτατης Ακαδημίας Κοινωνικών Σπουδών, και η δεύτερη το 1906, για μια διάλεξη που έδωσε ο Μιχαήλ-Δημήτριος Καλβοκορέσης στο πανεπιστήμιο Faubourg Saint-Antoine.[53] Το αποτέλεσμα ήταν η συλλογή που εκδόθηκε το 1906 με τον τίτλο *Πέντε ελληνικά λαϊκά τραγούδια* και που περιέχει τις εναρμονίσεις-επεξεργασίες ισάριθμων παραδοσιακών τραγουδιών από τη Χίο: «Ξύπνησε πετροπέρδικα», «Κάτω στον Άγιο Σίδερο», «Ποιος ασίκης σαν κι εμένα», «Άγγελος είσαι μάτια μου» και «Γιαρούμπι», υπό τους γαλλικούς τίτλους: «Chanson de la mariée», «Là-bas, vers l'église», «Quel galant m'est comparable», «Chanson des cueilleuses de lentisques» και «Tout gai!», αντίστοιχα.[54] Στις μελωδίες του συνθέτη υπάρχουν ευδιάκριτα τα ραβελικά αρμονικά στοιχεία, που συμμαχούν με τον τυπικά λαϊκό χαρακτήρα των τραγουδιών. Πρόκειται για σύντομα τραγούδια, με νευρώδεις αλλά καθαρές μελωδικές γραμμές, στα οποία εξερευνάται το «εξωτικό» ελληνικό μουσικό ιδίωμα. Παρατηρήσεις που αφορούν στο σύνολό τους τα κομμάτια του Ravel είναι η συχνή χρήση χρωματικών επερείσεων στο μέρος του πιάνου, κατά το ύφος της εκτέλεσης των τραγουδιών από λαϊκούς οργανοπαίκτες, και η ανάπτυξη ρυθμικών συνοδευτικών σχημάτων συγγενών με τον αρχικό – συχνά χορευτικό – ρυθμό της παραδοσιακής μελωδίας.[55] Ο ιμπρεσιονιστής Ravel εντάσσει το ελληνικό μουσικό στοιχείο στο δικό του ύφος και συνενώνει με ιδιαίτερη έμπνευση τους αρχαιοελληνικούς τρόπους, που δομούν την ελληνική δημοτική μουσική, με τη δυτική αρμονία των ημερών του.

Με παρόμοιο τρόπο διερευνά το εθνικό ύφος και ο Mátyás Seiber. Η δουλειά και η ζωή του συνδέονται με διαφορετικές μουσικές επιρροές. Ταξίδεψε ευρέως με τον Kodály, μελετώντας και βοηθώντας τον να καταγράψει τα παραδοσιακά τραγούδια πολλών τόπων. Η έφεσή του στις γλώσσες τον βοήθησε σε αυτή του τη μελέτη. Τα *Τέσσερα ελληνικά λαϊκά τραγούδια* για σοπράνο ή τενόρο και έγχορδα του ούγγρου

[51] Tipei, ό.π.

[52] Ό.π.

[53] Κώστας Τσούγκρας, «Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους M. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη – Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις Εθνικές Μουσικές Σχολές», *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 50-66.

[54] Βλ. σχετικά: *The LiederNet Archive*, http://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=249 (τελευταία πρόσβαση: 21.10.2018).

[55] Τσούγκρας, ό.π., σ. 56.

συνθέτη συγκαταλέγονται στα ελάχιστα δείγματα επεξεργασίας ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από ξένο συνθέτη. Η συλλογή δεν έχει ενιαίο ύφος – κάτι που δεν είναι απαραίτητα κακό, αλλά ίσως περισσότερο «απαιτητό» για μια συλλογή του 20ού αιώνα. Η προσέγγιση κάθε κομματιού είναι διαφορετική. Το «Have pity on me» μοιάζει με ελαφρύ ρομαντικό τραγούδι, ή ακόμα και με ελαφρό λαϊκό τραγούδι, με συμβατικές αρμονίες και σταθερό ρυθμό που θυμίζει βαλς. Το «O, my love, how long», σαφώς πιο ιμπρεσιονιστικό και ατμοσφαιρικό, κινείται πάνω σε αρμονίες τροπικές και ελαφρώς ανατολίζουσες. Το μουσικό υλικό αυτού του κομματιού προκύπτει από τις μελωδικές γραμμές του «πρωτότυπου» τραγουδιού και είναι σαφώς το πιο ενδιαφέρον τραγούδι της συλλογής από συνθετικής πλευράς. Το «Each time, my love, you say farewell» είναι το πλέον «ελληνικό» κομμάτι της συλλογής. Αρμονίες και κλίμακα παραπέμπουν στον ήχο της ελληνικής εθνικής σχολής. Όντας σχετικά άρρυθμο και «καθιστό», ο Seiber το αντιμετωπίζει σαν κομμάτι της τάβλας ή σαν μοιρολόι. Το «O, your eyes are dark and beautiful», τέλος, είναι υφολογικά πολύ κοντινό με το «Have pity on me», με κάπως πιο έντονο το ελληνοβαλκανικό στοιχείο λόγω του πρωτότυπου τραγουδιού. Πρόκειται για ένα κομμάτι που είναι ή μοιάζει με συρτό, ρυθμό εξαιρετικά κοινό σε όλη τη Βαλκανική.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι σε μια περίοδο που ορίζεται ως περίοδος άνθησης, επαναπροσδιορισμού και ανακατατάξεων για όλες τις μορφές τέχνης, άλλοτε με το ειδικά επεξεργασμένο υλικό του μύθου και άλλοτε με δάνεια από δρόμους που αντιστοιχούν στην ελληνική μουσική παράδοση, το ελληνικό στοιχείο επηρεάζει τη δυτική μουσική και ενδυναμώνει την ιστορία της.

Almas tiernas y puras: ένα χειρόγραφο τραγούδι για τους έλληνες Ισραηλίτες που υπήρξαν θύματα του ολοκαυτώματος

Χρυσούλα Σκαρλάτου

1. Λίγα λόγια για την Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης

Η Θεσσαλονίκη είναι μια πόλη η οποία κατοικείται από Ισραηλίτες εδώ και χιλιετίες και έχει υπάρξει για αιώνες το σημαντικότερο θρησκευτικό και ιδεολογικό κέντρο των Εβραίων της ευρωπαϊκής διασποράς. Αυτός ήταν ένας από τους λόγους που ονομάστηκε από τον ποιητή Σάμουελ Ούσκουε «Μητέρα του Ισραήλ». Εικάζεται πως γύρω στο 168 π.Χ., με την επανάσταση των Μακκαβαίων, ή το 140 π.Χ. ή το 103 π.Χ. εγκαταστάθηκαν στη Θεσσαλονίκη Ισραηλίτες από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, οι επονομαζόμενοι «Ρωμανιώτες», οι οποίοι αποτέλεσαν την πρώτη εβραϊκή κοινότητα της πόλης. Αυτοί υιοθέτησαν την ελληνική γλώσσα, διατηρώντας όμως και στοιχεία εβραϊκής ή αραμαϊκής προέλευσης, καθώς και την εβραϊκή γραφή.[1] Το 1376 κατέφθασαν εβραίοι Ασκεναζίμ, δηλαδή Ισραηλίτες από την ανατολική και κεντρική Ευρώπη και τη Γερμανία. Οι αφίξεις των Ασκεναζίμ θα συνεχιστούν σε όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα. Τα μέλη της κοινότητας αυτής ήταν προσηλωμένα στη δική τους παράδοση και σιγά-σιγά επισκίασαν αριθμητικά τους Ρωμανιώτες.[2]

Μετά το διωγμό τους από την Ισπανία το 1492, περίπου 250.000 εβραίοι Σεφαραδίμ πήραν το δρόμο της εξορίας. Οι πιο πολλοί από αυτούς εγκαταστάθηκαν σε εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και περίπου 20.000 στη Θεσσαλονίκη. Ένα χρόνο αργότερα, έρχονται στη Θεσσαλονίκη Εβραίοι εκδιωγμένοι από την Ιταλία και τη Σικελία και το 1497 καταφθάνουν πολλοί Εβραίοι από την Πορτογαλία. Οι Σεφαραδίτες μετέφεραν και διατήρησαν στη νέα τους πατρίδα τη γλώσσα, τα ήθη, τα έθιμα και τον πολιτισμό τους, και έδωσαν νέα ώθηση στην οικονομική και πολιτιστική ζωή της πόλης, η οποία είχε σχεδόν απονεκρωθεί μετά την άλωσή της από τους Οθωμανούς το 1430.

Οι αφίξεις εβραίων Ασκεναζίμ και Σεφαραδίμ συνεχίζονταν μέχρι τουλάχιστον το τέλος του 17ου αιώνα. Οι Μαρράνος (κρυπτοεβραίοι βαπτισμένοι χριστιανοί) κατέφθασαν κυρίως από την Πορτογαλία το 1550. Αργότερα ήρθαν επίσης Ισραηλίτες από την Πολωνία, την Ουγγαρία, τη Β. Αφρική και το Λιβόρνο.[3]

Τα γεγονότα της απελευθέρωσης και προσάρτησης της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό κράτος, της πυρκαγιάς του Αυγούστου του 1917 και του εμπρησμού της εβραϊκής συνοικίας Κάμπελ από τη φασιστική οργάνωση «Εθνική Ένωσις "Ελλάς"», γνωστή και ως «Τρία Έψιλον (Ε.Ε.Ε.)», τον Ιούνιο του 1931[4] στάθηκαν αφορμές για την μετανάστευση πολλών Ισραηλιτών σε άλλες χώρες ή πόλεις της Ελλάδας. Συγκεκριμένα,

[1] Γιόζεφ (Ιωσήφ) Νεχαμά, *Ιστορία των Ισραηλιτών της Σαλονίκης*, μτφρ. Τομέας Μετάφρασης του Τμήματος Γαλλικής του Α.Π.Θ., University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, τ. 1, σ. 40-51· Αλμπέρτος Ναρ, «Κοινοτική οργάνωση και δραστηριότητα της Εβραϊκής Κοινότητας Θεσσαλονίκης», στο: Ιωάννης Κ. Χασιώτης (επιμ.), *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα: Θεσσαλονίκη – Ιστορία και πολιτισμός*, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης – Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1997, μέρος Γ΄, σ. 268.

[2] Ναρ, ό.π., σ. 271.

[3] Ό.π., σ. 275.

[4] Δημήτριος Α. Δρογίδης, *Θεσσαλονίκη, 1897-1997: Τα 100 χρόνια της νεώτερης πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 253-261.

από το 1908 έως το 1912, με το φόβο της στρατολόγησης λόγω του κινήματος των Νεοτούρκων, πολλοί μετανάστευσαν στη Β. Αμερική. Το 1917, μετά τη μεγάλη πυρκαγιά, πολλοί μετανάστευσαν στη Γαλλία. Άλλωστε, είχαν ήδη εξοικειωθεί με τη γαλλική κουλτούρα και παιδεία λόγω του έργου της Alliance Israelite Universelle (Παγκόσμιας Ισραηλιτικής Συμμαχίας), γνωστής στην Ελλάδα και ως Αλλιάνς, με έδρα το Παρίσι, η οποία ανακαίνισε και εκσυγχρόνισε το σχολείο Ταλμούδ Τορά[5] και το 1873 ίδρυσε δικό της σχολείο στη Θεσσαλονίκη.[6] Κατά τα έτη 1920-1926, λόγω των προσφύγων και εξαιτίας της κατάργησης του Σαββάτου και του ορισμού της Κυριακής ως υποχρεωτικής αργίας για όλους το 1925, αλλά και για φορολογικούς λόγους, αρκετοί μετανάστευσαν κυρίως στην Παλαιστίνη. Εκεί κατέφυγαν και άλλοι κατά τα έτη 1931-1936, μετά τον εμπρησμό της συνοικίας Κάμπελ.[7]

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος επέφερε μια δραματική μείωση του ισραηλιτικού πληθυσμού της Θεσσαλονίκης, που εντάθηκε λόγω των μεταναστεύσεων μετά τη λήξη του.[8] Από τους 56.000 ισραηλίτες κατοίκους της Θεσσαλονίκης, μόλις το 4%, δηλαδή 2.000 περίπου, σώθηκαν και παρέμειναν στην πόλη. Πολλοί μετανάστευσαν στο Ισραήλ, στην Αμερική και αλλού, με τη βοήθεια της οργάνωσης JOINT. Οι ισραηλιτικές κοινότητες καλούνταν να αντιμετωπίσουν προβλήματα πρακτικής, ψυχολογικής και ηθικής φύσης, όπως θέματα περίθαλψης, οργάνωσης των μεταναστεύσεων,[9] διεκδίκησης επιστροφής περιουσιών που κυριολεκτικά λεηλατήθηκαν, προσπάθειες απόδοσης νομής περιουσιών, επίλυσης ζητημάτων εγκαταλελειμμένων περιουσιών, αναζήτησης συγγενών[10] και αντιμετώπισης ψυχολογικών τραυμάτων.[11]

2. Η παρτιτούρα

Για πολλά χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η πολιτιστική δραστηριότητα της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης περιοριζόταν στη διοργάνωση ημερών πένθους για τα μέλη της που υπήρξαν θύματα του ολοκαυτώματος. Λογοτεχνικά κείμενα, ποιήματα και καλλιτεχνικές δημιουργίες πραγματεύονταν τη νοσταλγία του ανεπιστρεπτί χαμένου παρελθόντος, τα δεινά του πολέμου και τις δραματικές αλλαγές που αυτός επέφερε στη ζωή τους και στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Αυτά τα στοιχεία χαρακτηρίζουν την παρτιτούρα που βρέθηκε σε φάκελο με τίτλο «Επιτροπή Πολιτιστικών Δραστηριοτήτων 1954-55». Το έγγραφο ανακαλύφθηκε πριν από περίπου ένα χρόνο από την κ. Ρίκα Μπενβενίστε, συγγραφέα και αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορίας της Μεσαιωνικής Ευρώπης στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, η οποία εκείνο τον καιρό ερευνούσε τα αρχεία της κοινότητας στην οδό Βασιλέως Ηρακλείου 26. Η κ. Αλίκη Αρούχ, η υπεύθυνη του αρχείου, με την οποία συνεργάζομαι

[5] Νεχαμά, ό.π., τ. 3, σ. 1461-1466.

[6] Ό.π., τ. 3, σ. 1488-1499.

[7] Ό.π., τ. 3, σ. 1575-1583.

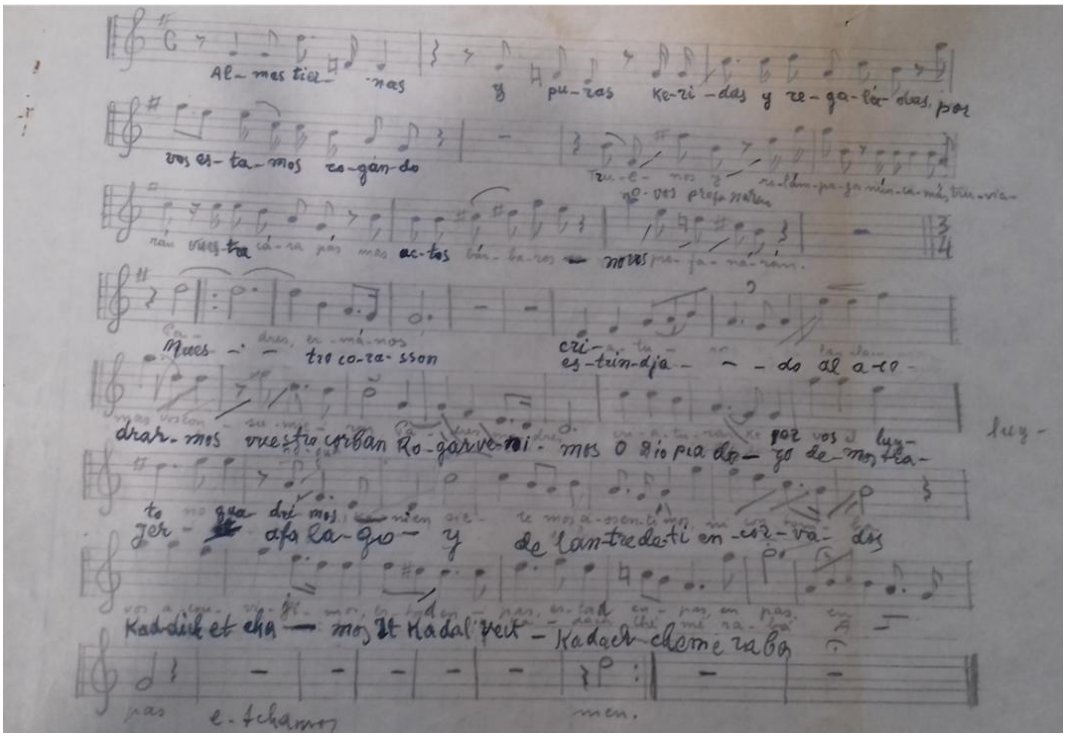
[8] Ναρ, ό.π., σ. 293· «Εβραίοι και Χριστιανοί της Ελλάδος: 2000 χρόνια μαζί!», *Χρονικά: Όργανον του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου της Ελλάδος*, έτος Α΄, τ. 1, Σεπτέμβριος 1977, σ. 4, https://kis.gr/scanned_small/T001-1977small.pdf· «Η σύνθεσις του Κ.Ι.Σ.», *Χρονικά Ισραηλιτικών Κοινοτήτων Ελλάδος*, έτος Α΄, φ. 11-12, Απρίλιος – Μάιος 1961, σ. 2, https://kis.gr/scanned_small/T11-1961small.pdf.

[9] «Το Κ.Ι.Σ. ανέλαβεν τον Τομέα Μεταναστεύσεως», *Χρονικά Ισραηλιτικών Κοινοτήτων Ελλάδος*, έτος Α΄, φ. 6, Νοέμβριος 1960, σ. 3, https://kis.gr/scanned_small/T06-1960small.pdf.

[10] «Ζητούνται Πληροφορίαι», *Χρονικά Ισραηλιτικών Κοινοτήτων Ελλάδος*, έτος Α΄, φ. 2, Ιούνιος 1960, σ. 3, https://kis.gr/scanned_small/T02-1960small.pdf.

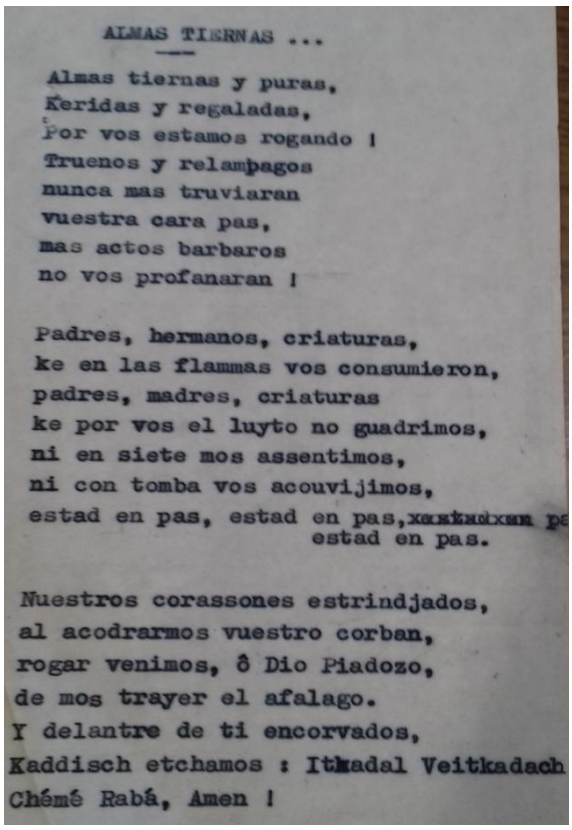
[11] Ραχήλ Φλωρεντίν, *Συμβολή στην κατανόηση της επιθετικότητας παιδιών που επέζησαν του εβραϊκού ολοκαυτώματος – Συγκριτική μελέτη δύο κοινωνιών, Ελλάδας και Ισραήλ*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1981.

εδώ και χρόνια, με κάλεσε να δω το υλικό. Η παρτιτούρα, εκτός από τις νότες, περιλαμβάνει και ποιητικό κείμενο στα ισπανο-εβραϊκά, ενώ το κείμενο μόνο του, χωρίς τις νότες, βρίσκεται σε δύο αντίτυπα στον ίδιο φάκελο.



Εικόνα 1: Η παρτιτούρα, όπως βρέθηκε στα αρχεία της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης

2.α. Το κείμενο



ALMAS TIERNAS ...

Almas tiernas y puras,
Keridas y regaladas,
Por vos estamos rogando !
Truenos y relampagos
nunca mas truviaran
vuestra cara pas,
mas actos barbaros
no vos profanaran !

Padres, hermanos, criaturas,
ke en las flammas vos consumieron,
padres, madres, criaturas
ke por vos el luyto no guadrimos,
ni en siete mos assentimos,
ni con tomba vos acouvijimos,
estad en pas, estad en pas, estad en pas.

Nuestros corassones estrindjados,
al acodrarmos vuestro corban,
rogar venimos, ô Dio Piadozo,
de mos trayer el afalago.
Y delantre de ti encorvados,
Kaddisch etchamos : Itkadal Veitkadach
Chémé Rabá, Amen !

Εικόνα 2: Το κείμενο, όπως βρέθηκε στα αρχεία της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης

Η γλώσσα του κειμένου είναι τα παλιά ισπανικά της Καστίλλης, γραμμένα στο λατινικό αλφάβητο. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως τα Λαντίνο είναι η μετάφραση των εβραϊκών στα ισπανικά, διατηρώντας την εβραϊκή σύνταξη. Οι Σεφαραδίτες χρησιμοποιούσαν δύο αλφάβητα, το εβραϊκό (σολιτρέο) και το λατινικό. Μάλιστα στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο χρησιμοποιούσαν το σολιτρέο για να επικοινωνούν μεταξύ τους στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Ακολουθεί η μετάφραση του κειμένου στη νεοελληνική γλώσσα:

ALMAS TIERNAS Y PURAS

Almas tiernas y puras, Keridas y regaladas,[12] Por vos estamos rogando! Truenos[13] y relampagos nunca mas truviaran[14] vuestra cara[15] pas,[16] mas actos barbaros no vos profanaran!	Ψυχές τρυφερές και καθαρές, αγαπημένες και λατρεμένες, για σας παρακαλούμε! Κεραυνοί και αστραπές ποτέ ξανά να μη διαταράξουν την (θεραπευτική) ησυχία σας, να μη σας βεβηλώσουν περισσότερες βάρβαρες πράξεις!
Padres, hermanos, criaturas, ke en las flammas vos consumieron,[17] padres, madres, criaturas ke por vos el luyto[18] no guadrimos,[19] ni en siete mos assentimos,[20] ni con tomba[21] vos acouvijimos, estad en pas, estad en pas, estad en pas.	Πατέρες, αδερφοί, πλάσματα, που στις φλόγες σας ανάλωσαν, πατέρες, μητέρες, πλάσματα, που για σας δεν κρατούμε το πένθος, ούτε τις επτά (μέρες) δεν καθίσαμε, ούτε με ταφή δεν σας τιμήσαμε,[22] αναπαύεστε εν ειρήνη!
Nuestros corassones estrindjados,[23] al acodrarmos[24] vuestro corban,[25] rogar venimos,[26] ô Dio Piadozo, de mos trayer[27] el afalago.[28] Y delantre[29] de ti encorvados,[30] Kaddisch[31] etchamos:[32] Itkadal Veitkadach Chémé Rabá, Amen!	Οι καρδιές μας σφιγμένες, καθώς δεχόμαστε τη δική σας θυσία, σε παρακαλούμε, ελεήμων Θεέ, να μας φέρεις παρηγοριά. Και μπροστά σου υποκλινόμενοι, προσφέρουμε Καντίς: ας μεγαλυνθεί κι ας αγιασθεί το μέγα όνομά Του, Αμήν!

[12] Ρίτα Γκαμπάι-Ταζάρτες, *Βασικό λεξικό λαδίνο-ελληνικό / ελληνικό-λαδίνο*, Διώνη, Αθήνα 2004, s.v. “regalado”.
[13] Joseph Nehama, *Dictionnaire du judéo-espagnol*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1997, s.v. “trueno”.
[14] Nehama, ό.π., s.v. “truvyar”.
[15] Nehama, ό.π., s.v. “kara” [= visage (πρόσωπο)], “care” [= remede, expedient (αντίδοτο)].
[16] Nehama, ό.π., s.v. “paz” [= paix (ειρήνη)], “pasito” [= pas (βήμα)].
[17] Nehama, ό.π., s.v. “konsumir”.
[18] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π., s.v. “luyto”.
[19] Nehama, ό.π., s.v. “gwadrar”.
[20] Nehama, ό.π., s.v. “asentar”.
[21] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π., s.v. “tomba”.
[22] Αλίκη Άντζελ, προσωπική επικοινωνία.
[23] Nehama, ό.π., s.v. “estringar”.
[24] Nehama, ό.π., s.v. “akordar”. Πιθανόν να εννοείται *recodrar* (ενθυμούμαι).
[25] Nehama, ό.π., s.v. “korban”.
[26] Nehama, ό.π., s.v. “vernik (= βερνικώνω).
[27] Nehama, ό.π., s.v. “demonstrar”.
[28] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π., s.v. “afalagar”.
[29] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π.
[30] Nehama, ό.π., s.v. “enkorvarse”.
[31] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π.
[32] Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π.

Στο κείμενο υπάρχουν εμφανή στοιχεία των παλιών καστιλιάνικων σε σχέση με τη σύγχρονη ισπανική γλώσσα. Ένα από αυτά είναι η αντικατάσταση του συμφώνου n με το m (mos – nos), όπως επίσης του qu με το k (ke – que, keridas – queridas). Άλλο στοιχείο είναι η αντιστροφή των συμφώνων, όπως στις λέξεις guadrimos και acodrar, αντί για guardimos και acordar. Σε κάποιες λέξεις υπάρχουν περισσότερα φωνήεντα ή σύμφωνα απ' ό,τι στη σύγχρονη ισπανική γλώσσα, όπως στις λέξεις delantre – delante, etchamos – echamos, luyto – luto. Στα παλιά καστιλιάνικα δεν υπήρχε η προφορά των z και c ως θ, και γι' αυτό η λέξη corazon βρίσκεται ως corasson. Τέλος, υπάρχει διαφορά στην ορθογραφία των λέξεων hermanos – ermanos και tomba – tumba ως προς την αντίστοιχη στη σύγχρονη γλώσσα.

En siete: Πιθανόν πρόκειται για το επταήμερο πένθος των Ισραηλιτών (που το ονομάζουν Shiv'a – άλλη προφορά της λέξεως «επτά» στην εβραϊκή γλώσσα),[33] το οποίο αρχίζει αμέσως μετά την ταφή του νεκρού και αφορά συγγενείς πρώτου βαθμού (με διάρκεια ζωής όχι μικρότερη από 30 μέρες). Αποτελεί το τρίτο στάδιο του θρήνου. Στη διάρκεια του επταημέρου, οι πενθούντες μένουν σπίτι, κάθονται στο πάτωμα, δέχονται τις συλλυπητήριες επισκέψεις συγγενών και φίλων, και τρώνε καταγής τα φαγητά που τους φέρνουν, ενόσω ακούνε τα παρηγορητικά τους λόγια και εκφράζουν τη θλίψη τους για το χαμό του αγαπημένου προσώπου. Κατ' αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται η ομαλή επιστροφή τους στην καθημερινότητα.[34]

Kaddisch / Kaddish: Σημαντική καθημερινή δοξαστική προσευχή / προσευχή σε κηδείες.[35] Είναι ένας ύμνος προς τον Θεό και η μόνη βασική προσευχή στην αραμαϊκή γλώσσα που λέγεται στη συναγωγή. Το καντίς είναι γενικά γνωστό ως η προσευχή των πενθούντων, καθώς μια μορφή του απαγγέλλεται αποκλειστικά από αυτούς. Εκτός αυτού, όμως, το καντίς έχει σημαντικό ρόλο στη Λειτουργία, αποτελώντας συχνά το διαχωριστικό ανάμεσα στις διαφορετικές ενότητες της Λειτουργίας: κάθε ενότητα συνήθως αρχίζει και τελειώνει με καντίς.[36] Σε πολλά μέρη του κόσμου χρησιμοποιούν τοπικές παραδοσιακές μελωδίες για το καντίς και άλλες φορές χρησιμοποιούν τον εθνικό ύμνο του Ισραήλ για μελωδία.[37]

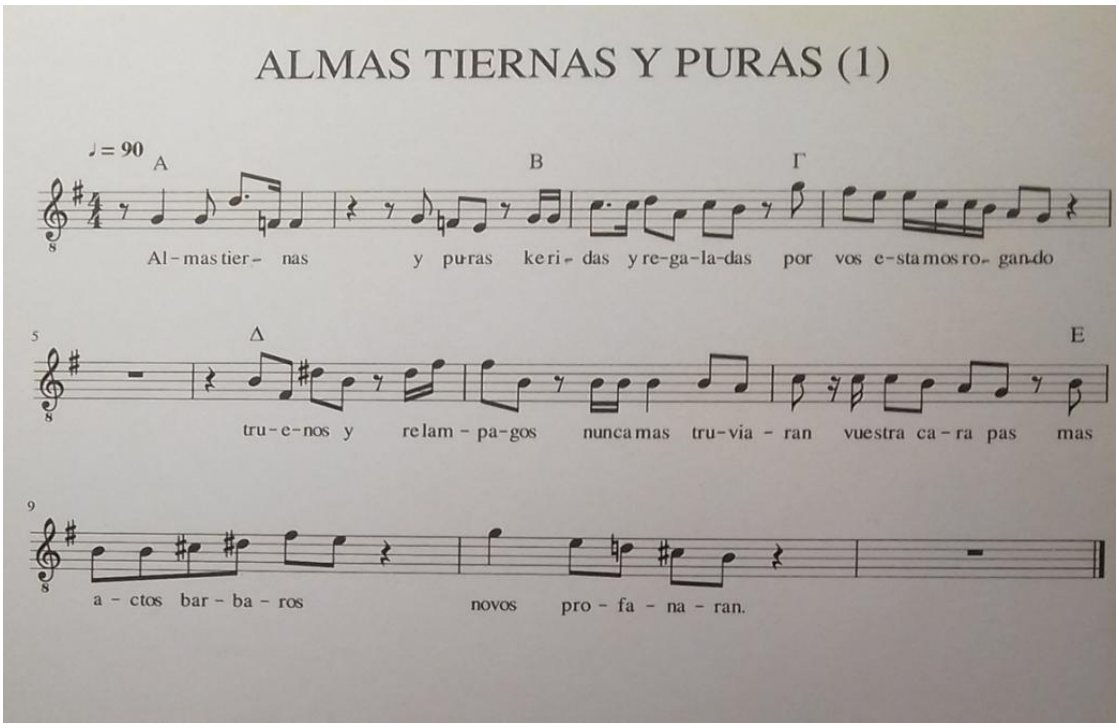
Itkadal Veitkadach Chémé Rabá, Amen: Συνήθως αυτά είναι τα λόγια που ακούγονται στο κλείσιμο μιας προσευχής.

2.β. Η μουσική σύνθεση

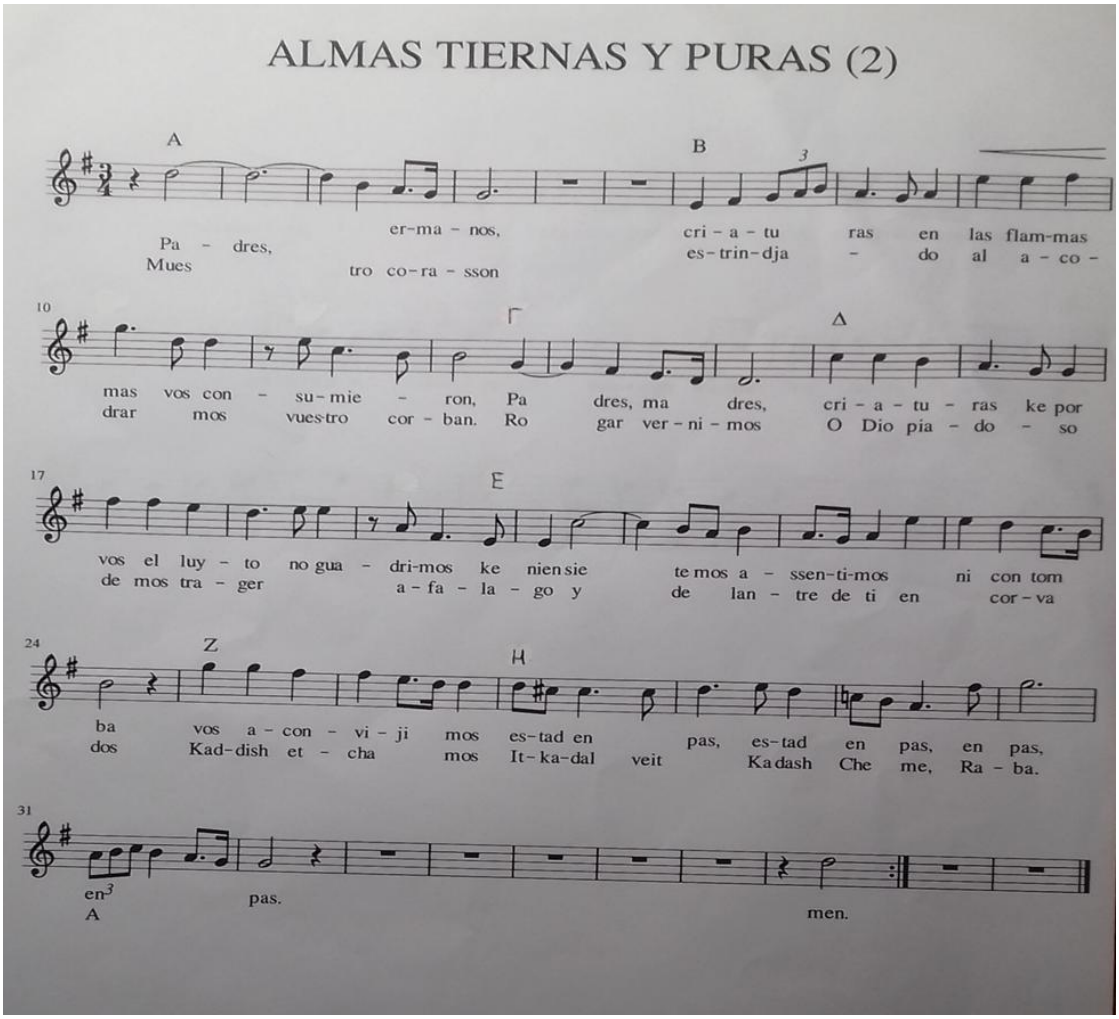
Η μελωδία είναι μονοφωνική, χωρίς να δίνεται κάποια συνοδεία. Φέρει στον οπλισμό ένα φα-δίεση, που όμως παραλείπεται στα τέσσερα τελευταία πεντάγραμμα. Η μελωδία ξεκινά και καταλήγει στη νότα σολ, άρα μοιάζει να είναι γραμμένη στη Σολ-μείζονα, και κάποιες φορές φαίνεται πως πηγαίνει προς τη μι-ελάσσονα. Σε κάποια σημεία οξύνονται οι νότες ντο και ρε, ενώ ήδη στο πρώτο μέτρο βαρύνεται η νότα που φέρεται ως προσαγωγέας, δηλαδή το φα. Η έκταση της μελωδίας είναι λίγο μεγαλύτερη από αυτή της μίας οκτάβας, ξεκινώντας από τη νότα μι στην πρώτη γραμμή του πενταγράμμου στο κλειδί του σολ και φτάνοντας έως το σολ πάνω από το πεντάγραμμο. Επομένως, μπορεί να τραγουδηθεί με άνεση από τις φωνές της σοπράνο και του τενόρου.

Η μελωδία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το Α΄ μέρος αποτελείται από 11 μέτρα και έχει μέτρο 4/4, ενώ το Β΄ μέρος αποτελείται από 38+40 (λόγω επανάληψης) μέτρα και έχει μέτρο 3/4.

[33] Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/7_(αριθμός).
[34] Βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Shiva_(Judaism)· επίσης, Αλίκη Άντζελ, προσωπική επικοινωνία.
[35] Nehama, ό.π.· Γκαμπάι-Ταζάρτες, ό.π.
[36] Βλ. http://athjcom.gr/thriskeia/anaptiksi-thriskeftikon-thematon/evraiki-prosefchi-noima-tis-prosefchis.
[37] Τζέκυ Μπενμαγιόρ, ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη στη Χρύσα Σκαρλάτου (Θεσσαλονίκη, Μάιος 2016).



Εικόνα 3: Το Α΄ μέρος της παρτιτούρας



Εικόνα 4: Το Β΄ μέρος της παρτιτούρας

Α΄ μέρος

Όπως είπαμε και πριν, αποτελείται από έντεκα μέτρα, εκ των οποίων το πέμπτο και το ενδέκατο δεν έχουν νότες. Είναι πιθανό να υπήρχε η πρόθεση να ακούγεται στα μέτρα αυτά κάποιο οργανικό μέρος. Για ευκολία, το έχω χωρίσει σε τμήματα, συνδυάζοντας το ποιητικό κείμενο και την πορεία της μελωδίας. Το πρώτο ξεκινά με αντιχρονισμό και έχει τον φθόγγο φα να ακούγεται τρεις φορές βαρυμένος και όχι ως προσαγωγέας. Επίσης, στο πρώτο μέτρο του πρώτου τμήματος βρίσκουμε το φαινόμενο της προήγησης, το οποίο συναντούμε αργότερα και στο Β΄ μέρος. Το δεύτερο τμήμα ακούγεται να είναι στη Σολ-μείζονα και το τρίτο είναι μία κατιούσα κλίμακα της Σολ-μείζονος, με αντικατάσταση της πέμπτης βαθμίδας, του ρε, από την τέταρτη, η οποία ακούγεται δύο φορές. Το τέταρτο και το πέμπτο τμήμα ανήκουν σαφώς στη μι-ελάσσονα, με τη νότα ρε να ακούγεται πάντα οξυμμένη, ενώ στο έκτο τμήμα αναιρείται η δίεση στη νότα ρε, όχι όμως και στο ντο, παρ' όλο που η μελωδία είναι κατιούσα έως τη νότα σι. Οι φράσεις συχνά χωρίζονται με παύσεις, μικρότερες ή μεγαλύτερες. Όσον αφορά τις χρονικές αξίες, γίνεται κυρίως χρήση ογδόων και δεκάτων έκτων, με τα τέταρτα να είναι οι χρονικές αξίες τριών από το σύνολο των νοτών. Συχνά χρησιμοποιείται το όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο να ακολουθεί.

Β΄ μέρος

Το Β΄ μέρος αποτελείται από 38+40 μέτρα, εκ των οποίων τα μέτρα 5, 6, 33-37 και 39-40 έχουν μονάχα παύσεις. Είναι σε μέτρο 3/4 και η χρήση μεγαλύτερων χρονικών αξιών επικρατεί. Επίσης, σε δύο περιπτώσεις, στα μέτρα 7 και 31, βρίσκουμε τρίηχα ογδόων. Μία ακόμα σημαντική διαφορά με το Α΄ μέρος είναι ότι η πέμπτη βαθμίδα, η νότα ρε, δεν οξύνεται. Και σε αυτό το μέρος χρησιμοποιείται συχνά το όγδοο παρεστιγμένο που ακολουθείται από δέκατο έκτο, πολλές φορές ως προήγηση (μέτρα 3, 13, 23, 26 και 31). Το φαινόμενο της προήγησης βρίσκουμε επίσης στα μέτρα 10, 11, 16, 18 και 19, με αξίες τέταρτου παρεστιγμένου και όγδοου.

Στο πρώτο τμήμα του Β΄ μέρους, η μελωδία ξεκινά με την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας (ρε), η οποία εκτείνεται σε έξι χρόνους. Βρισκόμαστε σαφώς στη Σολ-μείζονα και γίνεται κατάληξη στη θεμέλιο. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με την έκτη βαθμίδα, το μι, η οποία ακούγεται τέσσερις φορές, εκ των οποίων δύο σε ισχυρούς χρόνους του μέτρου. Η ανιούσα μελωδία κορυφώνεται στις συλλαβές mas και -drar (της λέξης acodrarmos) στην νότα σολ (θεμέλιο). Η λέξη consumieron κόβεται στα δύο από μία παύση ογδόου. Στο σύντομο τρίτο τμήμα, η μελωδία από την θεμέλιο κατεβαίνει στην πέμπτη της κλίμακας. Το τέταρτο τμήμα περιέχει ένα διάστημα έβδομης μεγάλης στα μέτρα 16-17. Πάλι συναντούμε το χωρισμό μίας λέξης στα δύο, εδώ του guadrimos στα μέτρα 18-19. Στο πέμπτο τμήμα φαίνεται πως μεταφερόμαστε τονικά στη μι-ελάσσονα με πρώτη, πιο χαμηλή αλλά και πιο ψηλή νότα το μι και κατάληξη στη νότα σι (που είναι η πέμπτη βαθμίδα στην κλίμακα της μι-ελάσσονος). Στο έκτο τμήμα βρισκόμαστε ξεκάθαρα στη Σολ-μείζονα, ξεκινώντας και καταλήγοντας (μετά από προήγηση) στη θεμέλιο βαθμίδα (σολ). Επίσης, έχουμε όξυνση της νότας ντο στο μέτρο 27, ίσως για να οδηγηθούμε με έμφαση στη νότα ρε. Στην επανάληψη, κι ενώ στο κείμενο ακούγεται η λέξη Amen, το Α- φαίνεται να κρατάει δύο μέτρα, από το 31 έως το 32, όπου γίνεται η πτώση και η κατάληξη στη θεμέλιο, και ακολουθούν παύσεις για να καταλήξει να ακουστεί το –men της λέξης Amen μόνο του στο μέτρο 38. Πιθανότατα, στη διάρκεια των παύσεων, να υπήρχε η πρόθεση να ακουστεί κάποιο οργανικό μέρος. Επίσης, φαίνεται πως η μελωδία είναι ημιτελής. Τέλος, απουσιάζει ο οπλισμός στα τέσσερα τελευταία πεντάγραμμα· εικάζω, όμως, ότι αυτό έγινε εξαιτίας παράβλεψης και όχι εκ προθέσεως.

3. Συμπεράσματα

Η μελωδία προφανώς προοριζόταν να τραγουδηθεί σε μέρα πένθους, αλλά δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τη χρήση της στις επίσημες εκδηλώσεις της Ισραηλιτικής Κοινότητας Θεσσαλονίκης. Σε κανέναν άλλο αρχειακό φάκελο της κοινότητας, αλλά ούτε και στα προσωπικά αρχεία των Μωίς Αμίρ και Μωρίς Σαλτιέλ, εμφανίζεται ξανά το κείμενο ή η παρτιτούρα. Επίσης, άγνωστος παραμένει ο ποιητής του κειμένου και ο συνθέτης της μελωδίας. Μέλη της κοινότητας που είχαν ενεργό συμμετοχή οι ίδιοι ή οι συγγενείς τους σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις δεν μπορούν να ανακαλέσουν στη μνήμη τους το κείμενο ή τη μελωδία του. Λίγα χρόνια μετά το 1955, η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης σταματά τη χρήση των παλιών ισπανικών στα επίσημα έγγραφά της και τα αντικαθιστά με τα ελληνικά.

Παρ' όλα τα έως σήμερα ελλιπή στοιχεία, η παρτιτούρα αυτή είναι ένα κειμήλιο που μας συνδέει με την τελευταία γενιά των θεσσαλονικιών Εβραίων, οι οποίοι μιλούσαν αυτό το ιδίωμα. Μας θυμίζει ένα μεγάλο μέρος της ιστορίας της πόλης και εκφράζει τον πόνο για την τραγωδία του αφανισμού σημαντικού μέρους μιας κοινότητας, γεγονός που συγκλόνισε τους κατοίκους της και επέφερε το τέλος μιας εποχής.

Δάνεια στοιχεία της έντεχνης μουσικής στην κουλτούρα της δημοφιλούς μουσικής: Η περίπτωση των μουσικών υβριδίων

Μαίη Κοκκίδου & Γιάννης Μυγδάνης

Η έννοια του υβριδισμού αφορά σε φαινόμενα πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων, δανεισμών και ωσμώσεων. Τα φαινόμενα αυτά είναι δυναμικά και διαρκή, αν και έχουν άλλη ένταση σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους. Αναφερόμενος στην καθαρότητα κάθε πολιτισμού, ο Edward Said (1993) διευκρινίζει ότι όλοι οι πολιτισμοί είναι υβριδικοί και ετερογενείς, με ποικίλες εσωτερικές διαφοροποιήσεις. Και στους μουσικούς πολιτισμούς, ανάλογα, η συμβίωση δίνει τη θέση της στην κινητικότητα και στην ώσμωση, με αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων μορφών.

Οι εξελικτικές δημιουργικές αλλαγές που συμβαίνουν μέσα σε έναν μουσικό πολιτισμό ή σε μια μουσική παράδοση θεωρούνται υφολογικές αλλαγές (σε είδη και στιλ) και η έκτασή τους μπορεί να είναι τεράστια (Tenzer, 2006). Η βασική αντιπαράθεση σε αυτό το πεδίο μπορεί να συνοψιστεί στα παρακάτω ερωτήματα: σε ποιο επίπεδο τα μουσικά δάνεια είναι δημιουργικά και σε ποιο είναι αυθαίρετα ή καταχρηστικά; Τα μουσικά υβρίδια μπορούν να διεκδικήσουν τη δική τους καινοτομία; Μπορεί η τάση για υβριδισμό να ερμηνευτεί ως απόρριψη του συντηρητισμού ή ως σύγκρουση με την παράδοση;

Στην ιστορία της μουσικής βλέπουμε ότι υπάρχουν κοινότητες που είναι ανοιχτές και επιτρέπουν την αλληλεπίδραση με «άλλες» μουσικές, με αποτέλεσμα η μουσική τους να εξελίσσεται, αλλά και ορισμένες που είναι κλειστές και θεωρούν ύψιστο έργο την προστασία της παράδοσης. Για τον ρόλο της μουσικής συνάντησης μουσικών παραδόσεων στην κοινωνική αλλαγή, ο Tenzer (2006: 17) σχολιάζει:

> Είναι στη φύση της μουσικής να συγχωνεύεται, να ανασυνδυάζεται και να πληθαίνει σαν τα γονίδια. Μουσικοί και συνθέτες […] είναι οι προξενητές σε αυτές τις ηχητικές αναπαραγωγικές συναντήσεις: η αδιαλλαξία, η επιφυλακτικότητα και ο συντηρητισμός των ανθρώπων για ζητήματα ευπρέπειας δεν σταμάτησε την ερωτοτροπία των ισπανικών μελωδιών με τους δυτικούς αφρικανικούς ρυθμούς που είχε ως αποτέλεσμα τη γένεση της rumba στη ρατσιστική και ταξική κοινωνία της Αβάνας στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. Μια σημαντική συνεισφορά της εθνομουσικολογίας ήταν ότι έδειξε ότι αυτοί οι γάμοι γίνονται είτε τους εγκρίνουν οι πολιτισμικοί γονείς είτε όχι […] και ότι προαναγγέλλουν και καταλύουν την κοινωνική αλλαγή.

Σε ολόκληρη την ιστορία της μουσικής διαπιστώνουμε πολυάριθμα παραδείγματα δανεισμού. Ο μουσικός δανεισμός περιλαμβάνει μια σειρά πρακτικών, από την αντιγραφή μέχρι πιο ανεπαίσθητες ή ευφυείς επιρροές. Είναι μια διαδεδομένη πτυχή της μουσικής δημιουργίας και αποτελεί αντικείμενο ιστορικού μουσικολογικού και πολιτισμικού ενδιαφέροντος. Οι πρακτικές του έχουν περιγραφεί ως: ιδιοποίηση, αντιγραφή, απομίμηση, σφετερισμός και πλαγιαρισμός.[1] Ανάμεσα σε αυτές, ο δανεισμός,

[1] Σύμφωνα με το *Oxford English Dictionary*, ο όρος "plagiarism" εντοπίζεται για πρώτη φορά στη μουσική στο *Monthly Magazine* του 1797, με αναφορά σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι που θεωρήθηκε ότι ήταν «ένας πολύ φανερός πλαγιαρισμός από τον Händel». Αν και η έννοια της λογοκλοπής ήταν ήδη σε χρήση, αυτό σηματοδοτεί μία αλλαγή στην αντίληψη για το τι σημαίνει δημιουργία μουσικής και τι δανεισμός μουσικού υλικού μεταξύ των συνθετών (Goehr, 1992: 222).

και ιδίως ο μετασχηματιστικός δανεισμός, είναι πιο αποδεκτός από τις άλλες. Οι μουσικές ιδέες των «άλλων» και ο δημιουργικός μετασχηματισμός τους ήταν και είναι η βάση για τα μουσικά έργα. Η άρνηση των πρακτικών του δανεισμού είναι τόσο παραπλανητική όσο το να υποστηρίξουμε ότι η αυθεντικότητα είναι ένας σταθερός όρος, αμετάβλητος στο πέρασμα του χρόνου και ανεξάρτητος από τον πολιτισμό. Εικάζεται ότι ο Picasso είχε πει: «Οι κακοί καλλιτέχνες αντιγράφουν. Οι καλοί καλλιτέχνες κλέβουν».

Όταν το ιδεώδες της πρωτοτυπίας άρχισε να καθορίζει τις συνθέσεις – η ιδέα ενός έργου ως έκφραση μιας ατομικά εμπνευσμένης ιδιοφυΐας – αυτό οδήγησε και στην αντίληψη ότι κανένας δεν είχε το δικαίωμα να αγγίξει ένα έργο, με το σκεπτικό ότι θα μπορούσε να το βλάψει ανεπανόρθωτα και για πάντα. Δεν ήταν πλέον επιτρεπτό για κάποιον να ολοκληρώσει ή να ανασχεδιάσει το πρωτότυπο έργο ενός άλλου συνθέτη (Goehr, 1992: 223). Αυτονόητα, προέκυψαν νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων και οι ανάλογες νομικές κυρώσεις, με στόχο να προστατεύσουν τα πρωτότυπα έργα των συνθετών. Αλλά, πέρα από το νομικό πλαίσιο, είναι δύσκολο να γενικευθεί η ηθική της ιδιοποίησης. Η δεοντολογία της εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και οι γκρίζες ζώνες στα επίπεδα της ηθικής και της γνήσιας δημιουργικότητας είναι πολλές και ποικίλες. Σε μια γενικότερη προοπτική, για παράδειγμα, μπορεί να διατυπωθεί η άποψη πως η ιδιοποίηση συνεπάγεται μια μορφή βίας, υπό την έννοια της προσάρτησης ενός υλικού χωρίς τη συναίνεση του δημιουργού. Εν τούτοις, αν και είναι φανερό ότι η πολιτισμική ανταλλαγή και ο μουσικός δανεισμός εκτυλίσσονται σε σχέσεις εξουσίας που είναι σπάνια ίσες, είναι σημαντικό να εξετάζουμε τη φύση και το πλαίσιο αυτών των σχέσεων. Μόνον έτσι θα αποκτήσουν περιεχόμενο και δυνητικό πρόσημο ο δανεισμός και η μουσική επιρροή μέσα στην ιστορική διαδικασία. Επ' αυτού, ο Mike Vaughan (2016) συζητά τους δανεισμούς στην ηλεκτροακουστική μουσική ως αντίδραση στην αδράνεια των εδραιωμένων δομών εξουσίας και των αξιών του συστήματος της κλασικής μουσικής.

Οι έννοιες της πρωτοτυπίας και της κυριότητας είναι κεντρικές στη συζήτηση για την ιδιοποίηση και τον δανεισμό στη σύγχρονη τέχνη. Η αισθητική αιτιολόγηση για την επιλογή των δάνειων στοιχείων – στη λογική της καταλληλότητας, της χρησιμότητας ή της συνάφειας – έχει στόχο τον εξορθολογισμό της «κλοπής» (Clemens & Pettman, 2004: 26). Σαφέστατα, τα ζητήματα περί κυριότητας και πατρότητας στη μουσική – και εν γένει στην τέχνη – είναι περίπλοκα και ιδιαίτερα κρίσιμα. Αλλά η εξέτασή τους είναι γόνιμη και μπορούν να διευρύνουν τη συζήτηση στην πολιτισμική θεωρία σχετικά με τις σχέσεις μεταξύ της παραγωγής και της πρόσληψης των μουσικών αντικειμένων (Born & Hesmondhalgh, 2000: 45).

Η ιδιοποίηση μπορεί να συζητηθεί αναφορικά με τα κίνητρα των καλλιτεχνών, το σκεπτικό τους και το αποτέλεσμα του έργου τους. Στην αρνητική προοπτική ίσως έρθουμε αντιμέτωποι με μια κατάσταση μεταξύ Σκύλας και Χάρυβδης. Από τη μια πλευρά έχουμε την ιδιοποίηση μιας μουσικής και τις μη δημιουργικές πρακτικές απομίμησης, ενώ, από την άλλη πλευρά, την περίπτωση της μουσικής αδράνειας που συνεπάγεται την απλή «επιβεβαίωση» ενός μουσικού έργου. Και οι δύο περιπτώσεις είναι τόσο αισθητικά όσο και δεοντολογικά «ύποπτες» και το αποτέλεσμα είναι η κλοπή. Αλλά αυτό δεν είναι η εξαίρεση. Μελετώντας την ιστορία της μουσικής, διαπιστώνουμε ότι είναι γεμάτη από δανεισμό και ιδιοποίηση. Όμως, η έμπνευση και λήψη των ιδεών των άλλων ανθρώπων και η μετατροπή τους είναι η βάση για όλη τη μουσική δημιουργία. Στην έρευνα των Behr, Negus και Street (2017), δημιουργοί από διάφορα είδη μουσικής συμφώνησαν ότι το δημιουργικό έργο τους αντλεί από το παρελθόν με μυριάδες τρόπους, τόσο σκόπιμα όσο και υποσυνείδητα. Σύγκλιση απόψεων

παρατηρήθηκε και σε ζητήματα αναφορικά με την πρωτοτυπία, τη δεξιοτεχνία και την παράδοση, ανεξάρτητα από τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιούν.

Η ιδιοποίηση είναι ένα μοτίβο στην εξέλιξη της μουσικής και αποκαλύπτει έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα στις μουσικές μορφές (Nicholson, 2002: 217). Καθιστά εμφανή τη σχέση ενός έργου με άλλα έργα από την παράδοση, προκειμένου να ανοίξει ξανά το ερώτημα για το νόημα, το καθεστώς και τα όρια της ίδιας της παράδοσης (Clemens & Pettman, 2004: 26). Η Olufunmilayo Arewa (2006: 597) συζητά τις πρακτικές δανεισμού και αντιγραφής από τον Bach μέχρι τη hip-hop και γράφει ότι η έννοια της πρωτοτυπίας και του αυθεντικού προέρχεται από τα ιδεώδη του Ρομαντισμού. Είναι λάθος, κατά την άποψή της, να θεωρούμε τα έργα ως αυτόνομες δημιουργίες. Επιπλέον, η ιδέα της αποδεκτής χρήσης του δανεισμού σε κάποια είδη μουσικής βασίζεται σε υποθέσεις σχετικά με τη φύση του δανεισμού και της δημιουργικότητας στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής κλασικής παράδοσης. Για παράδειγμα, η περίπτωση του Händel – ο οποίος δανείστηκε εκτενώς και από δικά του προηγούμενα έργα και από έργα άλλων – θεωρείται από άλλους δημιουργική χρήση δανεισμού, ενώ κάποιοι τη χαρακτηρίζουν ως μετασχηματιστική απομίμηση (Harris, 1990). Βέβαια, οι μουσικοί δανεισμοί την εποχή εκείνη δεν ήταν απαγορευτικοί. Ο Händel επικρίθηκε πολύ αργότερα, κυρίως μετά το 1800, αν και οι ίδιοι οι επικριτές του παραδέχονταν ότι πήρε «πέτρες άλλων ανθρώπων και τις έκανε διαμάντια» (Goehr, 1992). Ο ίδιος ο Händel δεν είχε ενοχές για την ιδιοποίηση υλικού και, όταν ρωτήθηκε για τον δανεισμό ενός θέματος του Bononcini, απάντησε: «Είναι πάρα πολύ καλό για αυτόν, δεν ήξερε τι να κάνει με αυτό» (Young, 2006: 469). Συνθέτες ανάλογου βεληνεκούς, όπως ο Bach, αν και δανείζονταν από άλλους, είχαν την ικανότητα να παράγουν μοναδικές συνθέσεις με προσωπικό ύφος.

Δεν είναι παρακινδυνευμένο να πούμε ότι, μέχρι τον 19ο αιώνα, η χρήση της μουσικής γλώσσας ήταν «κοινή». Η κοινή χρήση υλικού όχι μόνο ήταν επιτρεπτή, αλλά και ενθαρρυνόταν. Η Lydia Goehr (1992) γράφει ότι ο δανεισμός, η αντιγραφή ή η απομίμηση του στιλ άλλου συνθέτη, καθώς και η χρήση ή ανασύνθεση των υπαρχουσών μελωδιών ή μουσικών δομών, ήταν αποδεκτές πρακτικές. Ο Corelli δανείστηκε από τις όπερες του Lully και ο Bach χρησιμοποίησε θέματα του Vivaldi, του Albinoni, του Corelli και του Legrenzi. Η Goehr εξηγεί αυτό το φαινόμενο ως εξής: το γεγονός ότι οι μουσικοί δεν είχαν την κυριότητα της μουσικής τους, και δεδομένου ότι η μουσική ήταν λειτουργική, σήμαινε ότι ένας μουσικός θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τη μουσική άλλου συνθέτη (συνήθως μέρος της αλλά, μερικές φορές, και ολόκληρο κομμάτι) χωρίς να πάρει την άδειά του. Συχνά οι συνθέτες δεν γνώριζαν καν ότι κάποιος άλλος είχε χρησιμοποιήσει τη μουσική τους. Αλλά αυτό δεν θεωρείτο άδικο. Επίσης, οι συνθέτες μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ξανά τη μουσική που είχαν γράψει οι ίδιοι για κάποια παλαιότερη περίσταση. Αυτά τα παραδείγματα δεν ήταν εξαιρέσεις, αλλά μάλλον ο κανόνας. Η επαναχρησιμοποίηση της μουσικής με αυτόν τον τρόπο ήταν μέρος αυτού που σήμαινε *σύνθεση*. Η παραλλαγή των συνθέσεων άλλων συνθετών και οι επικαλύψεις μεταξύ διαφόρων συνθέσεων (του ίδιου συνθέτη ή διαφόρων συνθετών), πέραν του ανοικτού δανεισμού της μουσικής, επέτρεψαν την ελεύθερη και εύκολη ανταλλαγή μουσικών υλικών μεταξύ των συνθετών (Goehr, 1992: 181). Συνεπώς, για πολλούς αιώνες δεν υπάρχει μοναδικότητα ή κυριότητα οποιασδήποτε έκφρασης. Η μόνη κριτική δεν ήταν κατά του δανεισμού καθαυτού, αλλά κατά του δανεισμού μουσικής ξένου στιλ, για παράδειγμα, αν οι γερμανοί συνθέτες δανείζονταν από το γαλλικό ή το ιταλικό στιλ, οι Γάλλοι από το γερμανικό κ.λπ. Στη συνέχεια, οι ρομαντικές αντιλήψεις για την πατρότητα έφεραν σε αντιπαράθεση τις έννοιες του δανεισμού και της δημιουργικότητας, και αξίωσαν ότι ο δανεισμός από άλλα έργα πρέπει να θεωρείται εχθρός της δημιουργικότητας και της καινοτομίας.

Το πιο κεντρικό επιχείρημα στην κριτική της ιδιοποίησης είναι αυτό της πρωτοτυπίας. Αλλά ποια είναι ακριβώς η φύση της πρωτοτυπίας; Είναι μια ποιότητα που αναφέρεται στις περιστάσεις της δημιουργίας; Είναι το αντίθετο της απομίμησης; Η μεταγραφή, η διασκευή ή η ενορχήστρωση ενός έργου δεν είναι πρωτότυπες νέες μορφές; Για παράδειγμα, το έργο *Εικόνες από μια έκθεση* του Μούσοργκσκυ είναι ένα πρωτότυπο έργο; Η ενορχήστρωσή του από τον Ravel ή η rock μεταγραφή των Emerson, Lake και Palmer αποτελούν με τη σειρά τους πρωτότυπες μορφές; Για τον Davies (1988: 217), «μια μεταγραφή πρέπει να απομακρυνθεί αρκετά από το πρωτότυπο για να θεωρηθεί ως ξεχωριστό κομμάτι και όχι απλώς ως αντίγραφο του πρωτοτύπου». Αλλά η μεταγραφή θα πρέπει επίσης να «μοιάζει και να διατηρεί το μουσικό περιεχόμενο του αρχικού έργου» (Davies, 1988: 216). Εξάλλου, πολλοί καλλιτέχνες αρνούνται την έννοια της πρωτοτυπίας (δεν υπάρχει παρθενογένεση στην τέχνη). Σε ένα άρθρο που πραγματεύεται την έννοια της πρωτοτυπίας στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής ιδιοποίησης, η Julie Van Camp (2007: 250) δηλώνει: «Αποτιμούμε την πρωτοτυπία γιατί εκδηλώνει την ικανότητα του καλλιτέχνη να προωθήσει το δυναμικό μιας μορφής τέχνης». Όροι όπως η πρωτοτυπία και η αυθεντικότητα δεν είναι εύκολο να επιβεβαιωθούν, άρα έχουν πλέον μικρή αξιοπιστία, εκτός από τις παρατηρήσεις σχετικά με συγκεκριμένα άτομα ή ομάδες για τη διεκδίκηση της κυριότητας ή της ταυτότητας (βλ. Clarke & Cook, 2004: 16). Εξάλλου, η εξέταση της ιστορικής εξέλιξης των μουσικών συνθέσεων παρέχει πολλά παραδείγματα που καταρρίπτουν τη διχοτομία μεταξύ αυθεντικού και μη αυθεντικού (Arewa, 2006).

Συνολικά, οι περισσότεροι μελετητές και θεωρητικοί συγκλίνουν στην ιδέα ότι είναι σχεδόν αδύνατο να δημιουργηθεί νέα μουσική χωρίς κάποια αναφορά σε ό,τι υπάρχει από το παρελθόν και σίγουρα αδύνατο να αναπτυχθεί μεμονωμένα μία μουσική σκέψη ή δεξιότητα (Behr, Negus & Street, 2017). Σε αυτήν τη βάση, η απόρριψη του δανεισμού μπορεί να έχει αρνητικές μακροπρόθεσμες επιπτώσεις για τη δημιουργική συνέχεια κάποιων μουσικών παραδόσεων. Επιπροσθέτως, παρ' όλο που η λαογραφικού τύπου επιμονή για «αυθεντικές» μορφές δίνει την εντύπωση της επιστημονικότητας, πρόσφατες έρευνες αναγνωρίζουν την αλλαγή και τα δάνεια ως ένα συστατικό των λαϊκών μουσικών παραδόσεων. Το αυθεντικό συχνά αποδεικνύεται ότι είναι μια ριζική καινοτομία της προηγούμενης γενιάς.

Η πράξη του δανεισμού από άλλες μουσικές κουλτούρες έχει αποτυπωθεί ως πρωταρχική, ανοιχτόμυαλη και ενσυναισθητική χειρονομία γοητείας και ενδιαφέροντος για περιθωριοποιημένες μουσικές (Born & Hesmondhalgh, 2000: 8). Δεδομένου ότι τα ίχνη των μουσικών δανεισμών σβήνονται στον χρόνο και η ευκρίνειά τους εξασθενεί σταδιακά, οι αρχικές κοινωνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις μπορούν να αποτελέσουν το αντικείμενο μιας νέας ερμηνείας που θα εστιάζεται και στην κατανόηση των μη μουσικών δυνάμεων στα μουσικά αντικείμενα (Born & Hesmondhalgh 2000: 46). Για την ερμηνεία τους, προϋπόθεση είναι ότι το ακροατήριο και οι δημιουργοί του έργου μοιράζονται μία παράδοση, σύνολα τεχνικών, στοιχείων και μορφών που είναι αναγνωρίσιμα, σαφή και με ονομαστικά σημεία προέλευσης.

Εν κατακλείδι, ο μουσικός δανεισμός δεν είναι κλοπή και η χρήση του δεν σημαίνει ότι οι μουσικοί δεν έχουν δημιουργικές δυνάμεις. Εξάλλου, νέες πρακτικές (όπως η δειγματοληψία), με τη δική τους αισθητική, δίνουν τη δυνατότητα να σκεφτεί κάποιος με διαφορετικό τρόπο τη μουσική και να κάνει νέα πράγματα. Τα κίνητρα για τα μουσικά δάνεια μπορεί να είναι κοινωνικά και ιδεολογικά, π.χ. η νοσταλγία για αυθεντικότητα. Ο μουσικός δανεισμός είναι μια αισθητική και τεχνική επιλογή. Αποσπά κάτι από την παράδοση για να μας κάνει να σκεφτούμε εκ νέου την παράδοση.

Μουσικά δάνεια στη σκέψη του μεταμοντερνισμού

Στη σκέψη του μεταμοντερνισμού, η μουσική δεν είναι μόνο έκφραση αλλά και κατάσταση που αφορά στις διάφορες οντολογίες της μουσικής, όπως το μουσικό κείμενο, τη μουσική ηχογράφηση, τη μουσική παράσταση και τη μουσική κριτική. Χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας έκφρασης είναι ο πλουραλισμός, ο εκλεκτικισμός, η αποδόμηση, η αυτοαναφορικότητα και η παρωδία. Τα όρια ανάμεσα στην «υψηλή» τέχνη, τη «χαμηλή» τέχνη και το κιτς προσεγγίζονται με ειρωνική διάθεση. Η παραδοσιακή έννοια του μουσικού είδους μεταλλάσσεται σε ένα πολυστιλιστικό σύνολο με πολλές μορφές.

Είναι γεγονός ότι η σύγχρονη τέχνη, από τις αρχές του 20ού αιώνα, ασχολείται με την παραγωγή του νέου: νέα στιλ, νέες μορφές, νέες παρεμβάσεις στα υφιστάμενα στιλ. Η πρόκληση του νέου! Είναι επίσης γεγονός ότι, από τη δεκαετία του ’70, η παραγωγή του νέου πήρε άλλες διαστάσεις και έφερε στο προσκήνιο διαδικασίες δανεισμού σε ένα πλέγμα διακειμενικότητας και pastiche.[2] Ωστόσο, αυτή η ανακύκλωση του παρελθόντος δεν ήταν σε καμία περίπτωση μια κενή επανάληψη, καθώς παρείχε τα δομικά στοιχεία για την εμφάνιση ριζικά νέων ηχητικών μορφών.

Η μαζική κουλτούρα και η υψηλή κουλτούρα του μοντερνισμού ήταν σε διάλογο από τα μέσα του 19ου αιώνα. Ο μοντερνισμός δανειζόταν όσα στοιχεία χρειάζονταν για πειραματισμό (Nicholson, 2002: 217), όπου ο δανεισμός εγγράφεται ως παλίμψηστο και η μουσική αποκτά πολιτισμική αξία σε σχέση με το αρχικό κείμενο. Στο πνεύμα του μεταμοντερνισμού, η φύση των άμεσων ή συγκεκαλυμμένων αναφορών είναι ενδημική.

Ωστόσο, στις ποικίλες εκφάνσεις των μουσικών δανεισμών εντοπίζονται ιεραρχίες που υποδηλώνουν ιδεολογίες. Ανάμεσα σε «ελίτ» ακροατήρια, οι δημιουργοί που έχουν επιρροές από τον Frank Zappa ή τον Μάνο Χατζιδάκι θεωρούνται αυθεντικοί καλλιτέχνες, ενώ ο δανεισμός από τη Lady Gaga ή τον Kanye West εξομοιώνεται με δημιουργική πενία. Άρα, υπάρχει ο κίνδυνος της προκατάληψης στην ανάλυση των δάνειων στοιχείων και υπάρχουν μουσικολογικές μελέτες που μπορούν να αναγνωστούν σε αφηγήσεις αποκλεισμού και ένταξης. Οι συμβατικές κατηγορίες της «υψηλής» και «χαμηλής» τέχνης μπορεί να προδικάσουν τα αποτελέσματα μιας ανάλυσης. Σε κάποιες περιπτώσεις, από τις αναλύσεις ανακύπτουν ζητήματα εξουσίας, όταν κάποια είδη περιθωριοποιούνται ή κάποιοι καλλιτέχνες παρουσιάζονται ως μουσικά «υποδεέστεροι». Εν τούτοις, στη μεταμοντέρνα σκέψη, αυτές οι τάσεις θεωρούνται φοβικές και εκφράζουν ένα είδος ανασφάλειας και μια προσπάθεια περιχαράκωσης της μουσικής ταυτότητας του «εαυτού» μέσα από τον αποκλεισμό της ταυτότητας των «άλλων».

Στη μεταμοντέρνα ανάλυση, η έννοια του δανεισμού δεν είναι πλέον προβληματική και μεταστρέφεται στην έννοια της διασταύρωσης και του πλουραλισμού στην τέχνη και στη δημοφιλή μουσική. Η κυρίαρχη έκφραση της ιδέας της διαπολιτισμικής κατανόησης, καθώς και η συνοδός αισθητική «συμφιλίωση», εξισώνει μουσικές που τα προηγούμενα χρόνια είχαν άνιση «δύναμη» και μεταχείριση, απαλείφοντας παράλληλα τις προηγούμενες αντιλήψεις για το ζήτημα της αυθεντικότητας. Ο πλουραλισμός είναι κεντρικής σημασίας για τον τρόπο που οι μεταμοντέρνοι στοχαστές βιώνουν την αισθητική. Η αισθητική του πλουραλισμού έχει πάρει αποστάσεις από τις

[2] Η διακειμενικότητα είναι ένας στιλιστικός μηχανισμός κατά τον οποίο ένα κείμενο αναφέρεται σε ένα άλλο κείμενο ή «συνομιλεί» με ένα άλλο κείμενο. Αυτό σημαίνει ότι μπορεί να ενσωματώσει στοιχεία από ένα προηγούμενο κείμενο, να ιδιοποιηθεί επιλεγμένα στοιχεία, να υπαινιχθεί το προηγούμενο κείμενο ή να παραπέμψει σε αυτό με κάποιον τρόπο. Μπορεί να είναι υπαινιγμός με χαρακτήρα παρωδίας, δημιουργική ιδιοποίηση ή αυτοστοχαστική αναφορά. Αυτές οι στρατηγικές είναι μοναδικές, αν και συχνά συνδυάζονται και αναμιγνύονται (Ott & Walter, 2000).

κοινωνικοοικονομικές διαφορές και απολαμβάνει την αυτονομία της και τη δύναμή της για το μετασχηματισμό αυτών των διαφορών (Born & Hesmondhalgh, 2000: 21). Φυσικά, για εκείνους που εξακολουθούν να ταυτίζουν την έννοια της αυθεντικότητας με την γνησιότητα και την καθαρότητα των μορφών, ο δανεισμός αποτελεί κίνδυνο για τη διατήρηση μιας μουσικής παράδοσης.

Στη δημοφιλή μουσική, η πρακτική του δανεισμού θεωρείται έγκυρη και γίνεται αντιληπτή ως δημιουργική. Οι διασκευές (cover) δεν αποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις και, συχνά, χαρακτηρίζουν το συνολικό στιλ ενός μουσικού. Επιπλέον, μπορεί να γνωρίζουμε ένα τραγούδι από την cover εκτέλεση ή και να προτιμούμε την τελευταία από την πρωτότυπη. Αυτό αποτελεί ένδειξη νέων μουσικών αξιών που αμφισβητούν την έννοια της γνησιότητας.

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας της ψηφιακής μουσικής, η ευρεία χρήση της δειγματοληψίας (sampling) και η διακειμενικότητα είναι τα βασικά γνωρίσματα στη μεταμοντέρνα φύση της μουσικής παραγωγής. Η rap, ενδεικτικά, θεωρείται παράδειγμα της μεταμοντέρνας πρακτικής του δανεισμού. Η υβριδική φύση της είναι μοναδική γιατί συνδυάζει τον μαύρο ιεροκήρυκα και τη μαύρη μουσική παράδοση, αντικαθιστώντας το λειτουργικό εκκλησιαστικό περιβάλλον με τις αφρικανικές πολυρρυθμίες του δρόμου. Αρθρώνει τα τύμπανα της Αφρικής και τη funk σε ένα μεταμοντέρνο προϊόν, αν και εδώ δεν υπάρχει το ζήτημα της έκφρασης της αρχέγονης αγωνίας. Υπάρχει μόνο ένα νέο ετερογενές κατακερματισμένο αντικείμενο, το οποίο αντλεί από το παρελθόν και το παρόν (βλ. Storey, 2001: 152-153).

Η τεχνολογία (π.χ. λογισμικά για την παραγωγή μουσικής) θεωρείται ότι ανανέωσε τη μουσική δημιουργία και έδωσε διέξοδο στην κρίση του μουσικού μοντερνισμού του 20ού αιώνα. Η αποδόμηση των μουσικών ηχογραφήσεων και η ανασυγκρότηση των δειγμάτων σε ένα νέο μουσικό πλαίσιο – όπως συμβαίνει στις πρακτικές των DJs, στα remixes και στα mashups – αποτελούν την πεμπτουσία του μεταμοντερνισμού. Για τον Lev Manovich (2001: 134-135), η πρακτική της επιλογής και του συνδυασμού προϋπαρχόντων στοιχείων είναι η πηγή νέων πολιτισμικών μορφών. Ο ίδιος βλέπει την καινοτομία, τη δημιουργικότητα και ακόμη και την αληθινή τέχνη στους εμπνευσμένους χειρισμούς των DJs.

Η μεταμοντέρνα πολιτισμική θεωρία απορρίπτει τον παλαιότερο διαχωρισμό μεταξύ του «υψηλού» και του «χαμηλού», της τέχνης και της δημοφιλούς κουλτούρας, του αυτόνομου και του εμπορικού. Μινιμαλιστές συνθέτες (π.χ. Philip Glass, Steve Reich, Michael Nyman) και rock καλλιτέχνες (π.χ. Frank Zappa, Elvis Costello, Björk, Radiohead) παρουσιάζονται συχνά ως σύμβολα του μεταμοντερνισμού και της κατάρρευσης των παραπάνω διαιρέσεων. Ο Nigel Kennedy, για παράδειγμα, παίζει κλασικές εκδόσεις του Jimi Hendrix και ο Philip Glass συνθέτει συμφωνίες βασισμένες σε κομμάτια του David Bowie. Η Montserrat Caballé συμφιλιώνει την όπερα με τη rock στα θρυλικά ντουέτα της με τον Freddie Mercury. Επίσης, έχουμε συνεργασίες μουσικών που υπηρετούν διαφορετικά είδη μουσικής. Η μπάντα των Metallica συνεργάστηκε με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Σαν Φρανσίσκο (San Francisco Symphony Orchestra). Σε πιο ακραία παραδείγματα, ο ήχος της έναρξης των Microsoft Windows γίνεται μοτίβο για συμφωνικό έργο. Ακόμα και το «παίξιμο» μιας γάτας στο πιάνο γίνεται κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, το «catcerto».

Υπάρχει, επίσης, πληθώρα παραδειγμάτων στην progressive rock. Ενδεικτικά, οι Emerson, Lake & Palmer (ELP) διασκεύασαν τη *Δίφωνη invention σε ρε-ελάσσονα* του Bach, το *Allegro barbaro* του Béla Bartók, τα έργα *Hoedown* και *Fanfare for the common man* του Aaron Copland, το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο* του Alberto Ginastera και ένα άλμπουμ (ζωντανή ηχογράφηση) με τις *Εικόνες από μια έκθεση* του Μοντέστ

Μούσοργκσκυ. Οι Yes συχνά άνοιγαν τις συναυλίες τους με αποσπάσματα από το *Πουλί της φωτιάς* του Στραβίνσκυ, ενώ σε συνεντεύξεις τους ανέφεραν ότι δανείστηκαν υλικό από τον Sibelius και τον Στραβίνσκυ για τις πρώτες τους συνθέσεις. Όπως οι μορφές της δυτικής έντεχνης μουσικής είχαν ένα εισαγωγικό τμήμα που το ακολουθούσε η ανάπτυξη και η επανάληψη των διαφόρων θεμάτων, έτσι και τα τραγούδια της progressive rock είχαν θέματα και παραλλαγές που εντάσσονταν στο σύνολο της σύνθεσης. Αυτονόητα, η διάρκεια αυτών των κομματιών ξεπερνούσε κατά πολύ τη συνήθη διάρκεια των τραγουδιών της δημοφιλούς μουσικής.[3]

Συνοψίζοντας, για να εξετάσει κάποιος τον μουσικό δανεισμό και την οικειοποίηση, είναι αναγκαίο να εξετάσει τις σχέσεις μεταξύ πολιτισμού, εξουσίας, εθνότητας και τάξης (Born & Hesmondhalgh, 2000). Η τυπολογία της ιδιοποίησης και των μουσικών δανείων δεν αφορά πλέον την αξία ενός είδους και οι μουσικοί έχουν προχωρήσει από την εποχή όπου αυτές οι ιδέες είχαν μια ηθική βαρύτητα. Εξάλλου, σε κάθε νέα μορφή δημιουργικής έκφρασης, ένα είδος ιδιοποίησης είναι αναπόφευκτο. Με σημειωτικούς όρους, τα δάνεια στοιχεία μπορεί να ιδωθούν ως συστήματα κωδίκων που δημιουργούν νέες δυναμικές δομές. Είναι κάτι πολύ περισσότερο από «δάνεια μουσικών υλικών», διότι έχουν συμβολική διάσταση στην αντίληψη και την ερμηνεία των μουσικών έργων.

Κάθε πράξη δανεισμού είναι ένα σχόλιο για το έργο στο οποίο αναφέρεται: για τη μορφή του, για τη λειτουργία του, για το είδος του, για τον δημιουργό του κ.ά. Οι τεχνολογικές εξελίξεις στα ψηφιακά μέσα έχουν διευκολύνει σημαντικά την ιδιοποίηση και τον μουσικό δανεισμό. Από τη σκόπιμη διακειμενική αναφορά και την επιρροή, μέχρι την ιδιοποίηση προηγούμενης μουσικής, τη δειγματοληψία και τη διασκευή, ο δανεισμός καταλήγει να είναι μια στιλιστική πρακτική με δημιουργικές – ακόμα και συμβολικές – διαστάσεις.

Η ιδέα του μουσικού ως μοναδικής ιδιοφυΐας σίγουρα έχει αλλάξει στη μεταμοντέρνα εποχή. Είναι πλέον αποδεκτή η έννοια του συνθέτη ως επεξεργαστή πληροφοριών ή χειριστή υλικού που προϋπάρχει. Σημαντικός παράγοντας αυτών των αλλαγών είναι οι ψηφιακές τεχνολογίες και η πρακτική της δειγματοληψίας. Μια ψηφιακή συλλογή ήχων, η λεγόμενη ψηφιακή τράπεζα δεδομένων κατά τους Murphie και Potts (2003), περιλαμβάνει κάθε διαθέσιμη για χειρισμό μουσική (και ήχο). Αν οι σύγχρονοι δημιουργοί αντιλαμβάνονται αυτό το υλικό ως τράπεζα που μπορεί να λεηλατηθεί ή ως συνέχεια της παράδοσης και ως κληρονομιά που πρέπει να τη σεβαστούν, αυτό είναι ένα ζήτημα με οικονομικές (πνευματικά δικαιώματα), πολιτικές (εκδημοκρατισμός της μουσικής) και φιλοσοφικές προεκτάσεις.

Μουσικά δάνεια στη δυτική έντεχνη μουσική

Οι μουσικές αλληλεπιδράσεις δεν είναι πρόσφατο φαινόμενο. Κατά κοινή ομολογία, τόσο η δυτική έντεχνη μουσική παράδοση όσο και η δημοφιλής μουσική αναζωογονήθηκαν ιστορικά μέσα από την οικειοποίηση (ή τον δανεισμό) στοιχείων από άλλους μουσικούς πολιτισμούς. Στα έργα του Cage, του Copland και του Gershwin, μεταξύ άλλων, παρατηρούμε την επίδραση του αφροαμερικάνικου και λατινοαμερικάνικου κανόνα. Στον μινιμαλισμό, ειδικά, συνθέτες όπως ο Adams, ο Reich, ο Pärt και ο Glass χρησιμοποίησαν την έννοια των ostinati από διάφορες παραδόσεις – κατά την έννοια του riff στη δημοφιλή μουσική, του vamp στη jazz, του lahara στην ινδική μουσική και του montuno στη latin μουσική – για να χτίσουν μεγαλύτερα έργα.

[3] Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι το *Echoes* (23′31′′) των Pink Floyd, το *Supper's Ready* (23′55′′) των Genesis και το *Thick as a Brick Part One* (22′40′′) των Jethro Tull, το *The Gates of Delirium* (21′50′′) των Yes και το *Tarkus* (20′43′′) των ELP. Από τη symphonic rock, συνθέσεις με μεγάλη διάρκεια είναι οι *The Water* (23′11′′), *The Great Nothing* (27′02′′) και *A Flash Before My Eyes* (31′12′′) των Spock's Beard.

Αρκετοί συνθέτες εντάσσουν στοιχεία άλλων μουσικών στις συνθέσεις τους για να δημιουργήσουν νέες μορφές και στιλ (οριενταλισμός, τσιγγάνικο ύφος, τουρκικό ύφος), μια πρακτική που θεωρείται δόκιμη στο πεδίο. Από την εποχή του Ρομαντισμού, οι συνθέτες δεν διστάζουν να ενσωματώσουν μουσικά στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση της χώρας τους, διαμορφώνοντας το κίνημα του μουσικού εθνικισμού. Για παράδειγμα, ο Chopin βάζει στις μουσικές του (πολωνέζες και μαζούρκες) στοιχεία από τον πολωνικό λαϊκό μουσικό πολιτισμό, ενώ οι Γκλίνκα, Μποροντίν και Μούσοργκσκυ από τον ρωσικό. Αργότερα, στοιχεία από λαϊκά μουσικά ιδιώματα του τόπου τους ή/και ρυθμούς της Ανατολής εντάσσουν στις συνθέσεις τους ο Ravel, ο Bartók, ο Kodály, ο Janáček, ο Στραβίνσκυ, ο De Falla, ο Orff, ο Milhaud και ο Copland, μεταξύ πολλών άλλων. Η επιρροή της jazz είναι εμφανής στα έργα των Milhaud, Στραβίνσκυ, Copland και Antheil (αντιπροσωπευτικά παραδείγματα το *La création du monde* του Milhaud και τα έργα *Ebony concerto*, *Piano-rag-music* και *Ragtime* του Στραβίνσκυ).

Μπορούμε να αναφερθούμε ειδικότερα στα έργα του John Adams που έχουν ζωηρό παλμό, πολυρρυθμία, εξπρεσιονιστικά ηχοτοπία, ενορχηστρώσεις στο ύφος του Mahler και ηρωική βαγκνερική φωνητική γραφή. Επίσης, έχουν funk, jazz και rock επιρροές, οι οποίες είναι έκδηλες στα έργα *Harmonielehre*, *Lollapalooza*, *Hallelujah junction* και στην όπερα *Nixon in China*. Ο Michael Daugherty δανείζεται από τη δημοφιλή κουλτούρα σε κομμάτια όπως το *Raise the roof* (rock και funk ρυθμούς και αρμονίες) και στο *Metropolis symphony* για συμφωνική ορχήστρα, το οποίο είναι εμπνευσμένο από κόμικς του Σούπερμαν, με αναφορές στο *Dies irae*. Ο ολλανδός συνθέτης Louis Andriessen φαίνεται να επηρεάζεται σημαντικά από την αμερικανική δημοφιλή κουλτούρα. Η μουσική του έχει περισσότερη διαφωνία, συγκριτικά με άλλους μινιμαλιστές, και jazz και funk επιρροές. Τα *Hout*, *Workers union* και *De Materie* ακούγονται σαν bebop αυτοσχεδιασμοί με σκληρές αρμονίες και ηχοχρώματα. Οι ιδιαίτερες ενορχηστρώσεις του Andriessen απομακρύνονται από το πρότυπο της συμφωνικής μουσικής, ενώ συνθεσάιζερ, σαξόφωνα, ηλεκτρικές κιθάρες και φωνές με ηλεκτρική ενίσχυση είναι κοινός τόπος στα σύνολά του.

Τα παραπάνω παραδείγματα αποτυπώνουν μια εικόνα των μουσικών δανείων στη δυτική έντεχνη μουσική και αναδεικνύουν τη δημιουργικότητα της ώσμωσης και του συνδυασμού στοιχείων από διάφορες παραδόσεις. Από τον δανεισμό προκύπτουν νέες αισθητικές τάσεις που σταδιακά καθιερώνονται και εμπλουτίζουν τη μουσική γλώσσα.

Μουσικά δάνεια στη δημοφιλή μουσική

Σε όλη την ιστορία του δανεισμού από προηγούμενα έργα ισχύει η βασική αρχή ότι οι μουσικοί κάνουν τις δικές τους ηθικές κρίσεις για τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον «φόρο τιμής», την «επιρροή» και τον αθέμιτο δανεισμό (Behr, Negus & Street, 2017: 228). Η κριτική της δημοφιλούς μουσικής για τυποποίηση και ιδιοποίηση από προηγούμενα έργα, με κριτήρια αισθητικά και εμπορικά, έχει ιστορικά αποτελέσει εστία διαμάχης, με σημείο αιχμής τις θέσεις του Adorno. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που αντιμετωπίζουν την έννοια του δανεισμού με καχυποψία, παρά το γεγονός ότι ουσιαστικά αποτελεί συνέχεια δημιουργικών πρακτικών που συναντώνται και στη δυτική έντεχνη μουσική. Από την άλλη μεριά, αναπτύσσεται αντίλογος που θεωρεί ότι ο δανεισμός είναι ο τρόπος της δημοφιλούς μουσικής να συνομιλεί, να αντιπαρατίθεται, να αποθεώνει και να προάγει τα κείμενα από τα οποία «κλέβει» (Goodwin, 1991). Πρόκειται για ένα διακειμενικό παιχνίδι που δεν εξισώνεται με την κλοπή, ούτε είναι αποτέλεσμα ενός αισθητικού αδιεξόδου ή κορεσμού. Εδώ, έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς μια διακειμενική αναφορά σε ένα τραγούδι συνομιλεί με το προϋπάρχον κείμενο: αν σχολιάζει το ίδιο το κείμενο ή τον ρόλο του στον ευρύτερο πολιτισμό. Αν αποδεχθούμε τη διακειμενικότητα ως καθοδηγητική αρχή στην ανάλυση, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μία συνδυαστική αφήγηση που συντελείται από θραύσματα ενός πολιτιστικού ρεπερτορίου.

Μπορούμε να αναφερθούμε σε πολλούς καλλιτέχνες και σε πολλά κομμάτια της δημοφιλούς μουσικής που άντλησαν υλικό και έμπνευση από τη δυτική έντεχνη μουσική. Πολλά δημοφιλή τραγούδια στις αρχές του 20ού αιώνα δανείστηκαν από την όπερα *Norma* του Bellini και την όπερα *La cenerentola* του Rossini. Ο John Philip Sousa δημιούργησε κομμάτια με βάση τις μελωδίες της *Carmen*. Από το πεδίο της jazz, ξεχωρίζουν ο Duke Ellington που προσάρμοσε μελωδίες του Τσαϊκόβσκυ και του Grieg για jazz μπάντα, καθώς και ο Louis Armstrong που δανείστηκε στοιχεία από την όπερα (Arewa, 2006).[4]

Στα τέλη της δεκαετίας του ’60 και στις αρχές εκείνης του ’70, πήρε διαστάσεις μια τάση σε είδη της rock και της jazz μουσικής για πειραματισμό με νέα μουσικά ηχοχρώματα και πρακτικές, καθώς και με συνθέσεις μεγάλης κλίμακας κατά τα πρότυπα της δυτικής έντεχνης μουσικής. Από αυτές τις τάσεις δημιουργούνται νέα είδη που αναφέρονται ως avant-garde rock και avant-garde jazz. Δεν είναι παρακινδυνευμένο να πούμε ότι οι πειραματισμοί με ηλεκτρονικούς ήχους, η χρήση των synthesizers και η δειγματοληψία έχουν τις ρίζες τους σε συνθέτες όπως ο Varèse, οι οποίοι πειραματίστηκαν με λούπες μαγνητοταινίας. Ο Nicholson (2002: 232) μας πληροφορεί ότι αυτήν την εποχή μπήκε στον μουσικό λόγο το “F”, από το fusion, για να περιγράψει τα πρώτα jazz-rock πειράματα της εποχής που συνδύαζαν ηλεκτρονικά όργανα, χορευτικούς ρυθμούς και στοιχεία ιμπρεσιονισμού.

Ειδικότερα, βρετανοί και αμερικάνοι μουσικοί της δημοφιλούς μουσικής από τη δεκαετία του ’60 (Beatles, Kinks, Velvet Underground, John Cale, Frank Zappa, Brian Eno) ενσωματώνουν στοιχεία από άλλους μουσικούς πολιτισμούς και εμπνέονται από τις ιδέες συνθετών της πρωτοπορίας (Cage, Varèse, Stockhausen) στις ενορχηστρώσεις και στο στιλ τους. Πολλά υποείδη της rock είναι αποτέλεσμα της συγχώνευσης στοιχείων από άλλα είδη μουσικής. Για παράδειγμα, υπάρχουν τραγούδια με στοιχεία ύμνου με όρους δυτικής έντεχνης μουσικής, όπως το *Sailing* του Rod Stewart (1975), το *Outside the wall* (1979) των Pink Floyd και το *Silas Stingy* των The Who (1968). Στο τελευταίο, οι υμνικές συνδηλώσεις ενισχύονται με τους ήχους εκκλησιαστικού οργάνου. Τέτοιες χειρονομίες μπορούν να ερμηνευθούν ως κριτική στην ηγεμονία της αγγλοαμερικανικής μουσικής βιομηχανίας ή ως ένδειξη σεβασμού στην παράδοση.

Ένας άλλος τρόπος για να μελετήσουμε την επιρροή της δυτικής έντεχνης μουσικής στη δημοφιλή είναι τα εννοιολογικά άλμπουμ (concept albums) που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του ’60, όταν η rock μουσική συνομίλησε με την υψηλή τέχνη. Σε αυτήν τη μορφή, τα τραγούδια ενοποιούνται σε επίπεδο οργανικό, συνθετικό, αφηγηματικό ή στιχουργικό. Στο εννοιολογικό άλμπουμ δεν έχουμε μία συλλογή ετερογενών τραγουδιών, αλλά ένα αφηγηματικό έργο στο οποίο ξεχωριστά τραγούδια εμπλέκονται μεταξύ τους (Shuker, 1998: 5). Την ίδια περίοδο, κάνουν την εμφάνισή τους οι rock όπερες (αρχής γενομένης από το *Arthur* των The Kinks). Το *Tommy* των The Who αναγνωρίστηκε περισσότερο ως έργο τέχνης και λιγότερο ως δημοφιλής mainstream μουσική.

Μουσικά δάνεια συναντώνται στα musicals και στην κινηματογραφική μουσική, είδη τα οποία αντλούν συστηματικά από την παράδοση της δυτικής έντεχνης μουσικής. Η μουσική του Williams εμπνέεται στιλιστικά από έργα των Copland, Dvořák, Holst, Strauss, Wagner, Προκόφιεβ και Στραβίνσκυ. Ο Andrew Lloyd Webber, επίσης, είναι φανερό ότι δανείζεται υφολογικά από κλασικούς συνθέτες, αν και η μουσική του γραφή

[4] Ο Charles Mingus διατύπωσε την άρνησή του να υποταχθεί σε είδη όπως η «κλασική» ή η «jazz», επιλέγοντας να δημιουργήσει συνθέσεις μεγάλης κλίμακας που συνδυάζουν διάφορες μορφές, με περίπλοκες αρμονικές αλλαγές που συνδέονται με την κλασική μουσική, με τεχνικές ατομικού και ομαδικού αυτοσχεδιασμού, περίπλοκους ρυθμούς και jazz τονικότητες, με blues και gospels στοιχεία (Allen κ.ά., 2015: 82).

παραπέμπει έντονα και στην εμπορική pop μουσική (Snelson, 2004· Siropoulos, 2008). Παντρεύει τη συμφωνική ορχήστρα με συνθεσάιζερ και ηλεκτρικές κιθάρες, και δανείζεται από τον μοντερνισμό του Στραβίνσκυ, του Προκόφιεβ και του Σοστακόβιτς – η επιρροή των οποίων είναι φανερή στους τονισμούς που διαταράσσουν επιθετικά την αίσθηση του μέτρου, στη χρήση της τέταρτης αυξημένης, καθώς και στην αντιπαράθεση σταθερών δομών (Snelson, 2004: 69). Όλα αυτά, και σε συνδυασμό με τον τραχύ, σκληρό hard rock ήχο, δημιουργούν ένα καινούριο εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Αν και ο Lloyd Webber έχει εισπράξει πολλές αρνητικές κριτικές για το έργο του λόγω του μουσικού δανεισμού (π.χ., η μπαλάντα *I don't know how to love him* από το *Jesus Christ superstar* δανείζεται από το *Κοντσέρτο για βιολί σε μι-ελάσσονα* του Mendelssohn), στην πραγματικότητα, αυτός ο μουσικός δανεισμός είναι μία από τις πιο αγαπημένες τεχνικές του και αναπόσπαστο μέρος της επιτυχίας του (Siropoulos, 2008).

Όπως προαναφέρθηκε, πολλοί μινιμαλιστές συνθέτες έχουν rock και jazz επιρροές στη μουσική τους. Με τη σειρά τους, καλλιτέχνες όπως οι Velvet Underground, ο Brian Eno, οι Kraftwerk και ο David Bowie εμπνέονται από τους μινιμαλιστές συνθέτες. Ο Eno είχε δηλώσει ότι το έργο *It's gonna rain* (1965) για μαγνητοταινία του Reich ήταν η πρώτη μινιμαλιστική μουσική του εμπειρία και τον επηρέασε στη διαμόρφωση της ambient μουσικής. Έχουμε εξαιρετικά παραδείγματα αυτής της έμπνευσης στα είδη της progressive rock, της indie, στο dub στιλ, και γενικά στην ηλεκτρονική μουσική (house, techno κ.ά.), καθώς και στα fusion είδη. Αντιπροσωπευτικό δείγμα αποτελεί το *Trans Europe express* των Kraftwerk, το οποίο αναπτύσσεται στη βάση ενός και μόνο επαναλαμβανόμενου ostinato που εναλλάσσει δύο συγχορδίες από τέταρτες (quartal chords) σε χρωματική σχέση τρίτης, την ίδια στιγμή που η συνεχώς επαναλαμβανόμενη μελωδία είναι γραμμένη σε φρύγιο τρόπο.

Τα ψηφιακά μέσα και η τεχνολογία έχουν μετασχηματίσει τον τρόπο που οι άνθρωποι επιδρούν με τη μουσική και έχουν ανατρέψει το καθεστώς της πρωτοτυπίας και της πατρότητας. Οι Tangerine Dream τονίζουν την επίδραση της ανάπτυξης της τεχνολογίας στις ύστερες συνθέσεις τους σε σχέση με τις αρχικές. Σε συνέντευξή τους, αναφέρθηκαν στον καταλυτικό ρόλο που διαδραμάτισαν η γενιά των synthesizers του '80, το arpeggiator, η αποθήκευση ήχων και η δειγματοληψία στην κατασκευή νέων ρυθμικών μοτίβων και ηχοχρωμάτων. Ο Goodwin (1991) συμπληρώνει ότι οι τεχνολογικές εξελίξεις έχουν καθορίσει τα «δάνεια» στην pop μουσική, αλλά αναγνωρίζει παράλληλα ότι έχει σημασία ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται. Για παράδειγμα, ισχυρίζεται ότι η ιδιοποίηση συχνά αναπτύσσεται ακριβώς για να επικαλεστεί την αυθεντικότητα και την ιστορία. Αυτό δεν είναι απομίμηση της διαδικασίας, αλλά ο τρόπος της σύγχρονης pop μουσικής να συνομιλεί με άλλες μουσικές παραδόσεις. Η ιδέα της λογοκλοπής δεν έχει παραμεριστεί, αλλά είναι σίγουρο ότι γίνεται αντιληπτή με νέους όρους. Για παράδειγμα, το έργο των DJs αποτιμάται ως δημιουργικό, καθώς οι DJs συνδυάζουν την παράδοση και την καινοτομία με τρόπο παρόμοιο με την έννοια του αυτοσχεδιασμού. Και ο remixer θεωρείται εξίσου σημαντικός με τον εκτελεστή οργάνου. Ο Parov Stelar, DJ και βασικός εκπρόσωπος του electro swing, αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση τρόπου χρήσης μουσικών δειγμάτων. Το άλμπουμ του *The art of sampling* είναι γραμμένο εξ ολοκλήρου με samples από παλαιότερα κομμάτια δημοφιλούς μουσικής, ενώ ο ίδιος, σε συνέντευξή του, υποστηρίζει ότι «το sampling είναι ένα μουσικό όργανο. Δίνει αφάνταστο θησαυρό μουσικού υλικού, που κανείς μπορεί να χρησιμοποιήσει ή να το μετασχηματίσει σε κάτι νέο. Εγώ παίζω με υπολογιστή και αυτό είναι το μουσικό όργανό μου».[5]

[5] Συνέντευξη του Parov Stelar στο διαδικτυακό περιοδικό *Electro Swing Thing*. Ανακτήθηκε στις 31 Αυγούστου 2019 από την ιστοσελίδα: https://electroswingthing.com/an-interview-with-parov-stelar.

Εδώ, είναι χρήσιμη η μελέτη των Adam Behr, Keith Negus και John Street (2017) για την ενσωμάτωση προηγούμενων ηχογραφήσεων σε νέα έργα πριν από την εποχή της ψηφιακής δειγματοληψίας. Τέτοια παραδείγματα βρίσκουμε στις αναλογικές πρακτικές συνθετών όπως του Stockhausen, του Cage, του Messiaen και του Riley, στα ηχοτοπία του Schafer και στη musique concrète του Schaeffer, μεταξύ άλλων. Αυτά τα έργα θα μπορούσαμε σήμερα να τα μελετήσουμε ως mashups στο επίπεδο του πειραματισμού με μουσικά δείγματα. Συνεπώς, η δυτική έντεχνη μουσική ανέπτυξε τέτοιες τεχνικές πριν από τη δημοφιλή μουσική και η δειγματοληψία, στη συνέχεια, εξέλιξε αυτές τις διαδικασίες μουσικής οικειοποίησης. Αυτό δείχνει ότι η δημοφιλής και η δυτική έντεχνη μουσική είναι αλληλεξαρτώμενες κατηγορίες, αντλώντας και εμπλουτίζοντας η μια την άλλη, από το περιεχόμενό τους μέχρι την αισθητική τους και τις στιλιστικές τους τεχνικές.

Συνολικά, είναι γεγονός ότι πολλοί μουσικοί σήμερα δεν περιορίζονται σε ένα μόνο είδος· συνδυάζουν ετερόκλητα στοιχεία από διάφορα είδη σε ένα νέο δημιουργικό υβριδικό fusion. Αυτή η τάση σχεδόν κυριαρχεί και στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή, όπου παραδοσιακά τραγούδια, που στην αυθεντική τους μορφή είναι μόνο φωνητικά, διασκευάζονται με τη χρήση οργάνων που μπορεί ακόμα και να μην ανήκουν στην παράδοση. Η γκάμα είναι μεγάλη και περιλαμβάνει από ούτι, γκάιντα και παραδοσιακό βιολί μέχρι πλήκτρα, ηλεκτρική κιθάρα και ψηφιακούς ήχους.

Θα ολοκληρώσουμε αυτήν την ενότητα με τα mashups, στα οποία το fusion είναι εγγενές χαρακτηριστικό, καθώς συνυπάρχουν ηχογραφημένα έργα από διάφορες ιστορικές εποχές. Τα mashups έχουν παρομοιαστεί με το pastiche και με την αισθητική του κολάζ που συνδέεται με τον μοντερνισμό στις εικαστικές τέχνες. Σε αυτήν τη μουσική μορφή είναι επίσης εμφανής η εξάλειψη των εννοιών της «υψηλής» και της «χαμηλής» τέχνης: οι mashup παραγωγοί δημιουργούν ανενδοίαστα ένα πολυστιλιστικό κολάζ από διάφορες πηγές. Τα χαρακτηριστικά αυτών των νέων μορφών, σε συνδυασμό με τη λειτουργία τους και τις αρχές της πατρότητας, έχουν ιστορική ιδιαιτερότητα και απαιτούν κατανόηση. Οι ερμηνείες μπορούν να επικεντρωθούν στις κοινωνικές-πολιτισμικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις τους, και στις προβολές τους στις κοινωνικές-μουσικές αναπαραστάσεις.

Μουσικά υβρίδια

Στις δεκαετίες του ’60 και του ’70 αναδύθηκαν νέες απόψεις για το τι πρέπει να θεωρείται ως «αισθητική» και τι ως «τέχνη». Σε αυτόν το νέο «πλουραλισμό», η έννοια της μετα-αποικιακής «μη καθαρής» ή «υβριδικής» τέχνης τέθηκε στο επίκεντρο (Scott, 2015). Για τον Vaughan (2016), οι συναντήσεις μεταξύ προηγουμένως απομονωμένων μουσικών πολιτισμών, καθώς και η ενίοτε παρασιτική σχέση μεταξύ μορφών της δυτικής έντεχνης και της δημοφιλούς μουσικής, αποτελούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα μέσα σε μια ευρεία μουσική κουλτούρα που προσδιορίζεται από την έννοια του υβριδισμού και από fusion μουσικές. Η αλληλεπίδραση μουσικών στοιχείων ή πρακτικών μέσα στις υβριδικές μορφές μαρτυρεί τα αποτελέσματα μιας σειράς πειραματισμών, ανάμεσα στους οποίους κάποιοι λειτουργούν ως καταλύτες για αντιληπτικές αλλαγές και έχουν φιλοσοφικό υπόβαθρο. Για παράδειγμα, θέτουν ζητήματα για τα ανθρώπινα και τεχνολογικά στοιχεία στη μουσική σύνθεση καθώς και για την αντίληψη των αναπαραστάσεων του μη-ανθρώπινου παράγοντα στο μουσικό αποτέλεσμα. Προφανώς, τέτοιες διαδικασίες προϋποθέτουν ειδικά επίπεδα γνώσης και βούλησης από τους μουσικούς.

Στη δεκαετία του 1990, η θεωρία του πολιτισμικού υβριδισμού αποδείχθηκε χρήσιμο εργαλείο για τη μελέτη της ισορροπίας – ή της ανισορροπίας – δυνάμεων στη μουσική αρένα. Η υβριδική αισθητική και κίνηση είναι απαλλαγμένες από την προηγούμενη

ιεραρχική συνείδηση και πρακτική αναφορικά με τις δομές τύπου «κέντρου – περιφέρειας». Ειδικότερα, φαίνεται ότι η εν λόγω αισθητική έχει απελευθερωθεί από τις ασύμμετρες σχέσεις αναπαράστασης του εξωτικού (exoticism), του πρωτόγονου (primitivism) και του ανατολίτικου (orientalism) που κυριάρχησαν στις αποικιακές και νεο-αποικιακές σχέσεις. Κατά αυτήν την άποψη, όλες οι διαφορές αίρονται. Ο υβριδισμός αποκόβεται από τις ρίζες της αποικιακής φαντασίωσης και καταπίεσης, και γίνεται ένα πρακτικό και δημιουργικό μέσο πολιτισμικής αναβίωσης (Born & Hesmondhalgh 2000: 18-19· Scott 2015). Οι λέξεις-κλειδιά είναι «ποικιλία», «διαφορετικότητα» και «διάλογος».

Στη σημερινή εποχή, τα νέα υβριδικά είδη και οι υβριδικές μουσικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν μέσω της τεχνολογίας έγιναν ο κανόνας. Προφανώς, ο μουσικός υβριδισμός ενισχύθηκε μέσα από την τεχνολογική εξέλιξη και τις διαδικασίες της παγκοσμιοποίησης. Η δυτική υπερκουλτούρα (superculture) της παγκοσμιοποίησης, όπως την αναφέρει ο Tenzer (2006), έχει οδηγήσει σε πολλά νέα μουσικά στιλ μέσα από τις μουσικές συναντήσεις που έγιναν ελεύθερα και αβίαστα με τη βοήθεια των μέσων μαζικής επικοινωνίας αλλά και λόγω της μετακίνησης πληθυσμών. Μουσικά ρεύματα που αρχικά είχαν απορριφθεί ως ψευδείς απομιμήσεις έχουν πάρει «έγκριση» και έχουν κερδίσει τον σεβασμό του κοινού αλλά και των κριτικών. Οι άνθρωποι φάνηκε ότι εκτιμούν και απολαμβάνουν τα υβριδικά μουσικά στιλ. Υπάρχει και αντίλογος, βεβαίως, που επικρίνει αυτό το είδος υβριδισμού ως αδιαφορία για την πολιτισμική ιδιαιτερότητα. Ωστόσο, κατά τον Derek Scott (2015), η κυρίαρχη τάση είναι οι πολλαπλές ταυτότητες μάλλον, παρά η μάταια αναζήτηση για μουσικές ρίζες, αυθεντικότητα, εθνική ταυτότητα, στοιχεία τα οποία κάποιοι θεωρούν φαντασιακές κατασκευές. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι, στην παρούσα φάση, η αλληλεπίδραση των πλαισίων έχει φθάσει σε τέτοιο σημείο, όπου ούτε η θεωρία του υβριδισμού μπορεί να περιγράψει τα νέα μουσικά αντικείμενα.

Η ανάλυση της τάσης για υβριδισμό παραπέμπει σε διάφορα ζητήματα. Καταρχάς σηματοδοτεί την έννοια του τέλους στις μονοσήμαντες ιεραρχίες στη μουσική αξία, κάτι που ήταν χαρακτηριστική αρχή του μοντερνισμού και είχε τις ρίζες της στην ιδέα της καθολικότητας στον δυτικό αισθητικό λόγο μετά τον Διαφωτισμό. Το κατά πόσον το αποτέλεσμα θεωρείται έργο «υψηλής» τέχνης που αναφέρεται σε δημοφιλείς μορφές ή δημοφιλής μουσική με αισθητικές αναφορές στην έντεχνη μουσική δεν αφορά μόνο στο πώς ένας μουσικός επεξεργάζεται το μουσικό υλικό· είναι, επίσης, και ζήτημα ερμηνείας των μουσικών αξιών. Κατά τον Vaughan (2016), δεν αρκεί να παρατηρήσουμε απλώς ότι η μια παράδοση πληροφορεί την άλλη σε ένα επίπεδο συνεργίας, λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερης. Πρέπει να εξετάσουμε και δεδομένα που παραπέμπουν στην ιστορική μεταξύ τους σύγκρουση σε σχέση με τη λειτουργία της μουσικής. Κατά την άποψή μας, τέτοια δεδομένα μπορεί να έχουν συμβολική διάσταση – όπως είναι οι χώροι συναυλιών, η κοινωνική τάξη του κοινού και η θεσμική στήριξη της μουσικής.

Κατά δεύτερον, η συνειδητή υιοθέτηση της ιδέας του υβριδισμού σε κάθε μουσικό είδος μπορεί να θεωρηθεί ένας νέος τρόπος εκδήλωσης της ατομικότητας του δημιουργού. Σε αυτήν την αντίληψη, τα μουσικά υβρίδια δεν αφορούν μόνο στη διερεύνηση των αισθητικών ορίων και των πρακτικών ενός δεδομένου αριθμού ειδών αλλά και στην ανάγκη ενός δημιουργού να δημιουργήσει ένα προσωπικό ύφος που δεν θα αποκρύπτει τις επιρροές του και θα παρουσιάζει τα διακριτά δίκτυα των ιδιαίτερων προτιμήσεών του (Vaughan, 2016). Μια άλλη διάσταση είναι ότι γινόμαστε μάρτυρες της αισθητικής μιας απαράμιλλης συνάντησης μεταξύ δημοφιλών, μη δυτικών και έντεχνων ειδών μουσικής, μια τάση για υβριδικότητα που είναι εμφανής στα transglobal ταξίδια των μουσικών και των ήχων – κάτι που θα μπορούσε να δείχνει την πρόθεση να φτάσει η «υψηλή τέχνη» σε ένα μαζικό κοινό. Τέλος, είναι ενδιαφέρον ότι οι

υβριδικές μορφές δίνουν στον ακροατή τη δυνατότητα διέγερσης της ευρύτερης πολιτισμικής του μνήμης. Συνολικά, φαίνεται ότι η διαπραγμάτευση πιθανών αντιφατικών αισθητικών πλαισίων μέσω της δημιουργίας υβριδικών μορφών αποτελεί πρόκληση για τους σύγχρονους δημιουργούς και αποτυπώνει την ανάγκη να δημιουργήσουν κάτι νέο ανάμεσα στο φάσμα των διαφορετικών μουσικών λόγων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δημιουργία μορφών που παίζουν ανάμεσα στην κυκλική αφήγηση της δημοφιλούς μουσικής και στη γραμμική αφήγηση της μουσικής του μοντερνισμού.

Ειδικότερα, πολλές σύγχρονες συνθέσεις δεν μπορούν να ενταχθούν σε ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος. Δημιουργούνται στη λογική του μουσικού υβριδισμού, οδηγώντας σε νέες και ενδιαφέρουσες μουσικές μορφές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Beatles, σε πολλά τραγούδια των οποίων μπορούν να εντοπιστούν υβριδικά στοιχεία: δυτική αρμονία, blues, ιρλανδέζικη παραδοσιακή μουσική, Tin Pan Alley και gospel. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως η επιτυχία των Beatles οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στους δημιουργικούς τους πειραματισμούς με άλλα είδη μουσικής. Στις λυρικές μπαλάντες του Paul McCartney *Yesterday* (1965) και *Eleanor Rigby* (1966), οι Beatles συνδύασαν το pop στιλ με ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Στα άλμπουμ τους *Rubber soul* (1965) και *Revolver* (1966) εισήγαγαν ένα νέο ύφος, με ποιητικούς στίχους, περίπλοκες αρμονίες και εξεζητημένες τεχνικές ηχογράφησης. Ο George Harrison χρησιμοποίησε το ινδικό σιτάρ για το τραγούδι *Norwegian wood* (1965), πυροδοτώντας ένα κύμα ενδιαφέροντος για τη μη δυτική μουσική στην αγορά της δημοφιλούς μουσικής. Στοιχεία έμπνευσης από τον ηχητικό κόσμο του Stockhausen είναι φανερά στο πολύκροτο άλμπουμ *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967), όπου, ως φόρο τιμής, οι Beatles έβαλαν και τη φωτογραφία του στο εξώφυλλο του άλμπουμ, μαζί με πολλές άλλες προσωπικότητες του πνεύματος και της μουσικής.

Επίσης, η εμβληματική μουσική προσωπικότητα του Frank Zappa διαμορφώθηκε μέσα από τις επιρροές του από τη μουσική του 20ού αιώνα – μαζί με είδη της pop/rock, της σύγχρονης jazz, της R&B και τη μουσική της Ανατολής. Το υβριδικό ύφος του Zappa περιλαμβάνει περίπλοκα κιθαριστικά σολαρίσματα, αυτοσχεδιασμούς με αλεατορικά στοιχεία,[6] τεράστιο μετρικό και ρυθμικό πλούτο (πολυρρυθμία, πολυμετρία, ρυθμική ασάφεια)[7] και ιδιαίτερη αρμονική γλώσσα. Χρησιμοποιεί τον λύδιο τρόπο ως διατονική κλίμακα, κάτι που δίνει μια συνολική ασάφεια στις μελωδίες του. Έχει συνθέσει κομμάτια που χαρακτηρίζονται από χρωματικό κορεσμό και δωδεκαφθογγικές συνθέσεις. Η τάση του για ρυθμική ασάφεια φαίνεται να προέκυψε από τα έργα συνθετών του 20ού αιώνα. Από την άλλη μεριά, η επίδραση της ινδικής μουσικής αποτυπώνεται, μεταξύ άλλων, στη στατικότητα στην αρμονική ανάπτυξη, όπου επιμένουν οι ίδιες συγχορδίες ή αλλάζουν αλλά σε αργό αρμονικό ρυθμό. Γενικά, οι art rock συνθέσεις του Zappa μπορούν να συγκριθούν με τις προγραμματικές συνθέσεις του Ρομαντισμού.

Σε ένα ντοκιμαντέρ του 1971, ο Zappa είχε πει ότι, όταν άκουσε ένα άλμπουμ του Varèse, το βρήκε υπέροχο και σκέφτηκε ότι θα ήθελε να συνθέσει κάτι ανάλογο. Το ίδιο συνέβη και με την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* του Στραβίνσκυ και με τη μουσική του

[6] Στην πρώτη δημόσια συναυλία του με τίτλο *The Experimental music of Frank Zappa*, στις 19 Μαΐου 1963, ο Zappa παρουσίασε κομμάτια χρησιμοποιώντας ένα μείγμα αλεατορικών τεχνικών, προϋπάρχουσες εγγραφές και αυτοσχεδιασμό. Στο άλμπουμ *Lumpy gravy* (1968) είναι διάχυτη η αίσθηση της παράβασης των αισθητικών ορίων, είναι φανερή η αναφορά στη musique concrète, ενώ η διατομή των μερών παραπέμπει σε τεχνικές κινηματογραφικού μοντάζ. Στο άλμπουμ *Orchestral favorites* (1979) συντάσσεται σε πολύ υψηλό βαθμό με το στιλ της δυτικής έντεχνης μουσικής του 20ού αιώνα (με κορύφωση το κομμάτι *Naval aviation in art?*).

[7] Στο *Inca roads* χρησιμοποιεί περισσότερα από δέκα μετρικά συστήματα.

Webern. Σκέφτηκε ότι θα ήταν πολύ έξυπνο αν κάποιος μπορούσε να συνδέσει τον Varèse, τον Στραβίνσκυ και τον Webern. Στην ίδια συνέντευξη είπε πως μετά άρχισε να ακούει μουσική του Θιβέτ, της Ινδίας[8] και της Μέσης Ανατολής, και όταν άρχισε να συνθέτει, η μουσική του γλώσσα προέκυψε από όλα αυτά τα ακούσματα (Clement, 2009). Αν θέλαμε να εντάξουμε τον Zappa σε ένα στιλ, εύκολα θα λέγαμε ότι είναι μη εντάξιμος. Η προσπάθεια να περιγραφεί η μουσική του με συμβατικούς όρους είναι άκαρπη. Αυτό που με ασφάλεια μπορούμε να πούμε είναι ότι οι συνθέσεις του είναι υβριδικές. Η εξέταση των πρακτικών σύνθεσης που χρησιμοποιεί αποκαλύπτει τις ζώνες επιρροής του και μπορεί να διαφωτίσει την ίδια την έννοια του υβριδισμού.

Η μουσική της Björk, ακόμα, αποτελεί ξεκάθαρα ένα στιλιστικό υβρίδιο. Στα τραγούδια της δραματοποιεί μουσικά την ισλανδική της ταυτότητα σε μια ροή μουσικών στοιχείων που είναι κορεσμένα από αναφορές σε ποικίλα άλλα είδη και στιλ. Δανείζεται από την ηλεκτρονική χορευτική μουσική, την κινηματογραφική μουσική (ακόμα και από τις υπερβολές του Bollywood), τη δυτική έντεχνη μουσική, από διάφορα δημοφιλή στιλ, από το μιούζικαλ και από τον ισλανδικό μουσικό πολιτισμό. Η φωνητική της έκφραση είναι πνευματώδης, χωρίς να γίνεται επιδεικτική ή κυνική. Ο Hawkins (2001) υποστηρίζει ότι το φωνητικό στιλ της Björk γελοιοποιεί τον ιερό χώρο της εκπαιδευμένης κλασικής έκφρασης. Είναι ένα στιλ που σκόπιμα μεταλλάσσεται, αντλώντας συνεχώς από την τελετουργία της σκανδιναβικής φωνητικής ρωγμής της joika.

Με την εξερεύνηση των ορίων διαφόρων μουσικών ειδών και στιλ, η Björk δημιουργεί μια νέα μουσική συνείδηση. Πειραματίζεται με τέτοιο τρόπο που δείχνει ότι αντιμετωπίζει με σοβαρότητα κάθε είδος και στιλ και, ταυτόχρονα, ότι επιδιώκει να αποστασιοποιείται από οποιοδήποτε συγκεκριμένο στιλ. Η διαλεκτική της μαρτυρά έναν έντονο αγώνα μεταξύ των μουσικών παραδόσεων σε αναζήτηση ταυτότητας.

Στο *Bachelorette*, ενδεικτικά, η φωνή της Björk πατάει σε ένα ρυθμικό groove τύπου Ravel. Υπάρχουν στοιχεία που θυμίζουν τη μουσική του Kurt Weill. Οι στίχοι που συγχωνεύονται με τις ρυθμικές λεπτομέρειες της ντραμς, η πλούσια αντήχηση και οι ηλεκτρονικοί ήχοι αντλούν από τη σύγχρονη δημοφιλή μουσική. Ο Hawkins (2001) παρατηρεί στο *Bachelorette* στοιχεία παρωδίας – όπως στις κιτς χειρονομίες των εγχόρδων που στρέφονται ενάντια στις δραματικές χαμηλές οκτάβες του πιάνου (ένα κλισέ που ανήκει στην κινηματογραφική μουσική). Για την περίπτωση της Björk, συνάγουμε ότι οι τρόποι που διαχειρίζεται το μουσικό υλικό (ο πειραματισμός, ο αυτοσχεδιασμός ή το παιχνίδι στις διαδικασίες σύνθεσης) συμβάλλουν στην επίλυση των συγκρούσεων που μπορεί να υπάρχουν στην αλληλεπίδραση διαφορετικών μουσικών στοιχείων στο επίπεδο του είδους της μουσικής και της μουσικής της ταυτότητας.

Συνολικά, η έννοια του μεταμοντέρνου παιχνιδιού με διαφορετικά στιλ παραπέμπει σε μια νέα αυθεντικότητα. Το στοιχείο της μη απόκρυψης της πρωτογενούς πηγής στη δημοφιλή μουσική γίνεται δήλωση ειλικρίνειας. Τα υβριδικά μουσικά είδη μπορούν να μας διδάξουν πολλά πράγματα για την ιστορία και την αισθητική της μουσικής, πάντα σε σχέση με τα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Η ερμηνεία μάς φέρνει αντιμέτωπους με τον σύνθετο κόσμο των μουσικών νοημάτων, που περιλαμβάνει αισθητικούς, ιδεολογικούς και κοινωνικούς-πολιτισμικούς κώδικες. Από την κατανόηση των κωδίκων και των σημαινόντων σε ένα υβριδικό έργο αναδύεται νέο νόημα που παραπέμπει στην ταυτότητα των μουσικών δημιουργών και εκτελεστών, των ακροατών, αλλά και στην ταυτότητα της ίδιας της μουσικής.

[8] Ο Zappa έχει αναφερθεί στην επιρροή που δέχτηκε από την ινδική κλασική μουσική και έχει εκφράσει τον θαυμασμό του για το πώς «δημιουργείται μια μελωδία από το μηδέν, βασισμένη σε ένα ostinato ή σε μία μόνο συγχορδία που δεν αλλάζει» (βλ. Clement, 2009: 19).

Επιλογικές παρατηρήσεις

Η ιστορία της μουσικής μπορεί να αποδομηθεί μέσα από τις έννοιες του δανεισμού και τον εντοπισμό των μουσικών υβριδίων. Οι συνειρμοί που συνδέονται με τις μουσικές αναπαραστάσεις και τα μουσικά υβρίδια είναι σχετικά ασταθείς, αλλά, ταυτόχρονα, πιο γόνιμοι αισθητικά. Η γνησιότητα εξακολουθεί να αποτελεί μια ιδεολογική αναφορά, αλλά δεν φαίνεται να είναι τόσο σημαντική στην ανάλυση της δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας. Εξάλλου, και στην παράδοση της δυτικής έντεχνης μουσικής, η πρακτική του δανεισμού δεν αποκλείεται ότι μπορεί να αποτελέσει πηγή καινοτομίας.

Στη σύγχρονη μουσική σκηνή, οι αρχές του υβριδισμού, του δανεισμού και του ανασυνδυασμού – είτε εκδηλώνονται ως διακειμενικότητα, είτε ως pastiche, remix ή mashup κ.λπ. – ορίζουν το κυρίαρχο αισθητικό πρωτόκολλο της εποχής μας. Η κατανόηση των τεχνικών που χρησιμοποιούνται είναι ένας σημαντικός παράγοντας για τη γενικότερη αντίληψη του υβριδισμού, παράλληλα με την κατανόηση του ρόλου τους στη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους ενός συνθέτη. Σε μια ευρύτερη προοπτική, η εξέταση των κανόνων και των αφηγήσεων στα υβριδικά μουσικά είδη προϋποθέτει τη διερεύνηση των αξιών και των τιμών των δυνάμεων διαμεσολάβησης που είναι παρούσες σε περιπτώσεις δανεισμού. Επίσης, είναι γόνιμο να εξετάσουμε πώς η μουσική αλλαγή – στο πλαίσιο των αλληλεπιδράσεων στην παγκοσμιοποιημένη, πολυπολιτισμική, μεταμοντέρνα κοινωνία – είναι μέρος κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών. Δεδομένου ότι οι δανεισμοί έχουν αποτέλεσμα τη συνεχή διεύρυνση και διακλάδωση των μουσικών ειδών, αυτή η εξέλιξη μπορεί πιθανά να συνδεθεί με τον κατακερματισμό των κοινωνικών ομάδων, ειδικά στη μεταμοντέρνα προοπτική της νεανικής κουλτούρας.

Τα παραδείγματα της παρούσας μελέτης βοηθούν στην κατανόηση της γενικής εικόνας των μουσικών υβριδικών μορφών, όπου οι ετερογενείς οντότητες συνιστούν ένα πολυεπίπεδο σύστημα σημείων και κωδίκων. Ωστόσο, εξακολουθεί να υπάρχει μια σειρά από ερωτήματα που αφορούν στην υποδοχή και την ιστορία των μουσικών υβριδίων που απαιτούν προσοχή. Θα πρέπει να διερωτηθούμε: ποιες είναι οι διαδικασίες μετασχηματισμού στα υβριδικά αντικείμενα, τόσο σε σημασιολογικό όσο και σε λειτουργικό επίπεδο; Ποιες είναι οι ιδεολογικές διαστάσεις του μουσικού υβριδισμού; Θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στον υβριδισμό τη διακειμενικότητα, τη παρωδία ή τις περιπτώσεις μουσικού δανεισμού που απλά δίνουν άλλο χρώμα σε μια σύνθεση; Με ποιον τρόπο ο υβριδισμός αναζωογονεί τη μουσική; Έχει μόνο αισθητική βάση ή φανερώνει νέες κοινωνικές αξίες; Συνεπάγεται μόνο την ενσωμάτωση στοιχείων από διαφορετικά μουσικά είδη και στιλ με τρόπο που η προέλευσή τους να είναι αναγνωρίσιμη από το ακροατήριο; Ο υβριδισμός έρχεται σε αντιπαράθεση με την έννοια της αυθεντικότητας και της μουσικής καθαρότητας; Στον υβριδισμό με υλικό από την παραδοσιακή μουσική, πώς αποτυπώνονται οι αναπαραστάσεις της εθνότητας, υπό την έννοια της απώλειας της μουσικής ταυτότητας ενός λαού ή, ακόμα, και της ξενοφοβίας; Με ποιον τρόπο κρύβει η μουσική τα ίχνη της οικειοποίησης, του υβριδισμού και της αναπαράστασης, έτσι ώστε τελικά να καθιερώνεται και να αποκτά αισθητική οντολογική αυτονομία; Μήπως αυτό κάνει αυτές τις δομές αναπαράστασης ιστορικά εφήμερες και αυτό, με τη σειρά του, τις καθιστά προβληματικές; Οι αρχικοί όροι και οι συνδηλώσεις, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του συνθέτη, αναγνωρίζονται ή εξαλείφονται τελείως στην υποδοχή της υβριδικής μουσικής; Δεδομένης της αυξανόμενης παρουσίας του υβριδισμού και των όλο και πιο δυσδιάκριτων ορίων στα διάφορα είδη της μουσικής, μπορούμε να διακινδυνεύσουμε το συμπέρασμα ότι η δύναμη της μουσικής να δημιουργεί την αίσθηση του ανήκειν έχει αναλογικά μειωθεί;

Αυτά τα ερωτήματα μπορούν να απαντηθούν μόνο μέσα από διεπιστημονικές μελέτες. Επίσης, αυτό εγείρει την ανάγκη για νέα ορολογία. Αν και είναι βολικό να συνεχίσουμε να χρησιμοποιούμε την υπάρχουσα οικεία ορολογία, δεν είναι ρεαλιστικό ούτε «δίκαιο» για τις νέες μορφές. Οι περιπτώσεις που μελετήθηκαν στο παρόν άρθρο αποκαλύπτουν, επίσης, την ανάγκη για νέα μουσικολογικά μεθοδολογικά εργαλεία που θα εξετάσουν τα νέα είδη και τα νέα υβριδικά πολυμεσικά αντικείμενα. Εν συντομία, τα υβριδικά στιλ συνιστούν μια νέα μουσική γλώσσα για την οποία απαιτούνται νέοι όροι. Δεδομένου ότι ο υβριδισμός δεν είναι μόνο η συγχώνευση ή ο συνδυασμός διαφορετικών μουσικών στοιχείων σε μορφολογικό επίπεδο, πρέπει να εξετάσουμε τα νοήματά του σε μια δεδομένη ιστορική-κοινωνική περίοδο.

Η αποκάλυψη των δάνειων στοιχείων σε ένα έργο ή, συνολικά, στα έργα ενός συνθέτη είναι μια μουσικολογική πρόκληση. Οι μελέτες του μουσικού δανεισμού βασίζονται στην ιδέα ότι ο συνθέτης ενός κομματιού μουσικής έχει χρησιμοποιήσει υλικό ή ιδέες από ένα άλλο κομμάτι. Αλλά, αν δεν έχουμε αποδεικτικά στοιχεία, πώς μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι η ομοιότητα προκύπτει από τον δανεισμό και ότι δεν αποτελεί σύμπτωση ή αποτέλεσμα της χρήσης της κοινής κληρονομιάς μουσικών ιδεών; Εδώ, μπορούμε να απαντήσουμε ότι η μουσική ζωή χαρακτηριζόταν πάντα από περίπλοκα πρότυπα αλληλεπίδρασης και πολιτιστικού υβριδισμού, καθώς και ότι η έννοια της «αυθεντικότητας» είναι σε μεγάλο βαθμό μυθική.

Πολλές σύγχρονες συνθέσεις φαίνεται να είναι ένα είδος υβριδίου μεταξύ της δημοφιλούς και της δυτικής έντεχνης μουσικής. Το υβριδικό στιλ φαίνεται να είναι ο κανόνας στη σύγχρονη αισθητική. Η συζήτηση του δανεισμού και του μουσικού υβριδισμού μπορεί να επεκταθεί στη γένεση νέων ειδών και στιλ μουσικής, στη φύση της νέας διαπολιτισμικότητας, στην έννοια της κυριότητας αλλά και στην έννοια του σεβασμού στην πρωτότυπη σύνθεση. Μελλοντικές έρευνες θα είναι ενδιαφέρον να εστιαστούν στις διάφορες λειτουργίες των νέων υβριδικών ειδών, στους αφηγηματικούς τους κώδικες – και στις εν δυνάμει συμβάσεις τους – καθώς και στα υβριδικά μουσικά αντικείμενα ως ισοδύναμα και σημαινόμενα μουσικών-κοινωνικών ταυτοτήτων συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων.

Βιβλιογραφία

Allen, R., D. Cohen, N. Hager & J. Taylor (2015): *Music: Its language, history, and culture*, CUNY Brooklyn College, New York (NY).

Arewa, O. (2006): "From J. C. Bach to hip hop: Musical borrowing, copyright and cultural context", *North Carolina Law Review* 84, σ. 546-642.

Behr, A., K. Negus & J. Street (2017): "The sampling continuum: Musical aesthetics and ethics in the age of digital production", *Journal for Cultural Research* 21/3, σ. 223-240.

Born, G. & D. Hesmondhalgh (2000): "Introduction: On difference, representation and appropriation in music", στο: G. Born & D. Hesmondhalgh (επιμ.), *Western music and Its others*, University of California Press, Berkeley (CA), σ. 1-58.

Clarke, E. & N. Cook (2004): *Empirical musicology: Aims, methods, prospects*, Oxford University Press, Oxford (NY).

Clemens, J. & D. Pettman (2004): *Avoiding the subject: Media, culture and the object*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Clement, B. (2009): *A study of the instrumental music of Frank Zappa*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati.

Davies, S. (1988): "Transcription, authenticity and performance", *British Journal of Aesthetics* 28, σ. 216-227.

Goehr, L. (1992): *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*, Oxford University Press, Oxford (NY).

Goodwin, A. (1991): "Popular music and postmodern theory", *Cultural Studies* 5/2, σ. 174-190.

Harris, E. T. (1990): "Integrity and improvisation in the music of Handel", *The Journal of Musicology* 8/3, σ. 301-315.

Hawkins, S. (2001): "Musicological quagmires in popular music: Seeds of detailed conflict", *Popular Musicology Online* 1, www.popular-musicology-online.com/issues/01/hawkins.html.

Manovich, L. (2001): *The Language of new media*, MIT Press, Cambridge (MA).

Murphie, A. & J. Potts (2003): *Culture and technology*, Palgrave Macmillan, London.

Nicholson, S. (2002): "Fusions and crossovers", στο: M. Cooke & D. Huron (επιμ.), *Cambridge Companions to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 217-252.

Ott, B. & C. Walter (2000): "lntertextuality: Interpretive practice and textual strategy", *Critical Studies in Media Communication* 17/4, σ. 429-446.

Said, E. W. (1993): *Culture and imperialism*, Vintage Books, New York (NY).

Scott, D. B. (2015): "Cosmopolitan musicology", κεντρική εισήγηση στο 17th Nordic Musicological Congress, Aalborg University (Δανία), https://www.academia.edu/18385528/Cosmopolitan_Musicology.

Shuker, R. (1998): *Key concepts in popular music*, Routledge, London.

Siropoulos, V. (2008): *The ideology and aesthetics of Andrew Lloyd Webber's musicals: From the Broadway musical to the British Megamusical*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αγγλικής Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ.

Snelson, J. (2004): *Andrew Lloyd Webber*, Yale University Press, New Haven & London.

Storey, J. (2001): "Postmodernism and popular culture", στο: S. Sim (επιμ.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London & New York, σ. 147-157.

Tenzer, M. (2006): *Analytical studies in world music*, Oxford University Press, New York (NY).

Van Camp, J. (2007): "Originality in postmodern appropriation art", *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 36/4, σ. 247-258.

Vaughan, M. (2016): "Register, dialect, convolution, and 'crosstalk': Reflections on '… the Zones of Influence and Hybridity Between Electroacoustic, Acousmatique Music, Techno, and IDM'", *Contemporary Music Review* 35/2, σ. 166-183.

Young, J. O. (2006): "Art, authenticity and appropriation", *Frontiers of Philosophy in China* 3, σ. 455-476.

Ιδεολογία και αισθητική στις μελωδικές και ρυθμικές ασκήσεις του Μανώλη Καλομοίρη

Δέσποινα Αυθεντοπούλου

Η πολυδιάστατη ιδεολογία και η αισθητική του Μανώλη Καλομοίρη διαποτίζουν ολόκληρο το έργο του, συνθετικό και συγγραφικό. Μεγάλο μέρος του έργου αυτού αποτελεί το μουσικοπαιδαγωγικό, το οποίο, για τις ανάγκες της έρευνας, διακρίνουμε σε τρεις κατηγορίες: θεωρητικά εγχειρίδια μουσικής, εγχειρίδια ασκήσεων και παιδαγωγικά έργα για πιάνο. Η παρούσα εισήγηση αποσκοπεί στην ανάδειξη των κυριότερων ιδεολογικών και αισθητικών καταβολών του θεμελιωτή της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής, όπως αυτές απορρέουν από τη μελέτη των εγχειριδίων ασκήσεων και, συγκεκριμένα, των εγχειριδίων με μελωδικές και ρυθμικές ασκήσεις (solfège).

Τα περισσότερα εγχειρίδια αυτής της κατηγορίας γράφτηκαν μέσα στη δεκαετία του 1930 σε συνεργασία με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη, διευθυντή του Ωδείου Αθηνών (1930-1939) καθώς και της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου (1927-1942). Επρόκειτο για μία πολυσχιδή προσωπικότητα, με έντονη διοικητική, πολιτιστική και εκπαιδευτική δράση. Με τον Καλομοίρη τον συνέδεε η «προσπάθεια συστηματοποίησης της διδασκαλίας των θεωρητικών της μουσικής»[1] και η διεύθυνση αρκετών έργων του.

Σχετικά με τον βαθμό συμμετοχής του Οικονομίδη στη συγγραφή των εγχειριδίων, υποθέτουμε πως τα κεφάλαια της θεωρίας του συγγράμματος *Μαθήματα μουσικής* ανήκουν σε αυτόν, καθώς εμφανίζονται σχεδόν αυτούσια στο μετέπειτα τεύχος της *Θεωρίας* του. Όμως τα μονόφωνα, δίφωνα και τρίφωνα τραγούδια που περιέχονται στο εν λόγω σύγγραμμα και προορίζονται για σχολική χορωδία είναι στην πλειονότητά τους γραμμένα από τον Καλομοίρη. Σύμφωνα με την Μακρυγιάννη, πολλές ασκήσεις στα εγχειρίδια των σολφέζ «είναι αδιαμφισβήτητα γραμμένες στο ύφος της μουσικής του Καλομοίρη, αν και δεν αναφέρεται όνομα συνθέτη, παρά μόνο όταν πρόκειται για κομμάτια τρίτων».[2]

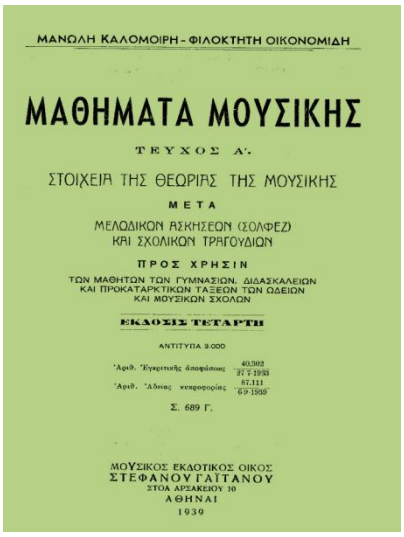
Τα μουσικοπαιδαγωγικά έργα που εξέδωσαν μαζί οι Καλομοίρης και Οικονομίδης είναι τα ακόλουθα:

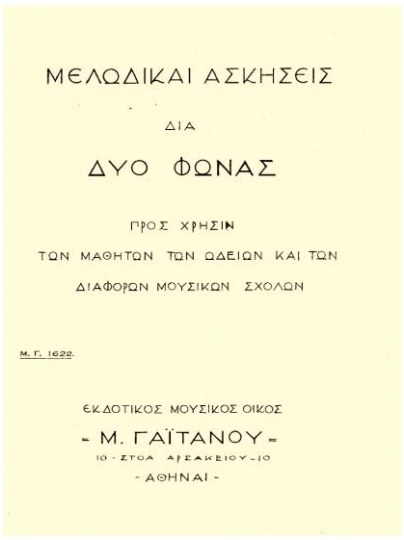
- *Μαθήματα μουσικής. Στοιχεία θεωρίας της μουσικής μετά μελωδικών ασκήσεων (σολφέζ) και σχολικών τραγουδιών*
- *Μελωδικαί ασκήσεις*, σε τέσσερα τεύχη: δύο στο κλειδί του Σολ, ένα στο κλειδί του Φα και ένα στο κλειδί του Ντο της πρώτης γραμμής
- *Μελωδικαί ασκήσεις δια δύο φωνάς*
- *Ρυθμικαί ασκήσεις*
- *Θέματα αρμονίας*

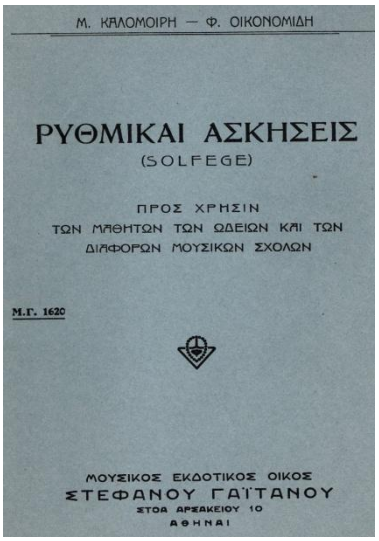
Κοινός τόπος στα εγχειρίδια που εξέδωσε ο Καλομοίρης σε συνεργασία με τον Οικονομίδη είναι η χρήση της καθαρεύουσας. Πρόκειται για μία πράξη που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις πεποιθήσεις ενός ακραιφνούς δημοτικιστή, όπως ο Καλομοίρης.

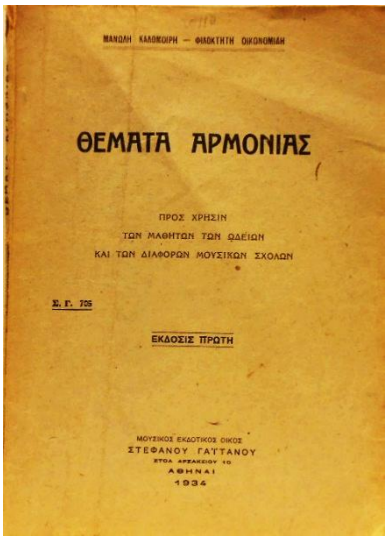
[1] Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, «Πρόλογος», *Μαθήματα μουσικής*, Στ. Γαϊτάνος, Αθήνα 1939.

[2] Ανέκδοτη ομιλία της Στέλλας Μακρυγιάννη στο διεθνές συνέδριο «Μανώλης Καλομοίρης, 40 χρόνια μετά», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 5-7 Απριλίου 2002.









Εικόνες 1-6: Έργα που εξέδωσαν από κοινού οι Καλομοίρης και Οικονομίδης. Επάνω δεξιά, βλέπουμε τους τίτλους των σολφέζ που με την ανατύπωση του 1991 μεταφέρθηκαν στη δημοτική

Στα εγχειρίδια των *Μελωδικών ασκήσεων* και στα *Μαθήματα μουσικής* βρίσκεται η εγκριτική απόφαση του Υπουργείου Παιδείας, υπογεγραμμένη από τον Θεόδωρο Τουρκοβασίλη, ο οποίος διετέλεσε Υπουργός Παιδείας από το 1933, στην κυβέρνηση συνασπισμού του Παναγή Τσαλδάρη, έως το 1935, στην κυβέρνηση του Γεωργίου Κονδύλη (Εικόνα 7).

Στο τότε ισχύον νομοσχέδιο «Περί διδακτικών βιβλίων» (μετέπειτα Ν. 5911/1933), η διδασκαλία της δημοτικής στις Ε΄ και Στ΄ τάξεις του δημοτικού αντικαθίστατο ολοκληρωτικά από την καθαρεύουσα, ενώ απαγορευόταν και η κυκλοφορία των αναγνωστικών των τάξεων αυτών που είχαν ήδη γραφτεί στη δημοτική.[3] Με τον ίδιο νόμο εξοβελιζόταν η δημοτική και από τα Διδασκαλεία και τη Μέση Εκπαίδευση.[4] Επομένως, ο Καλομοίρης αποδέχθηκε την πρόταση του Οικονομίδη για συγγραφή των διδακτικών εγχειριδίων στην καθαρεύουσα, προκειμένου να εγκριθούν «δια την

[3] Λαμπρινή Σκούρα, «Η περίοδος των εκπαιδευτικών νομοσχεδίων (1880-1910)», στο: Σήφης Μπουζάκης (επιμ.), *Πανόραμα ιστορίας της εκπαίδευσης. Όψεις και απόψεις*, Gutenberg, Αθήνα 2011, τόμος Β΄, σ. 137-156.

[4] Το άρθρο 2 του νόμου προβλέπει: «Γλώσσα των παντός είδους βιβλίων των σχολείων της μέσης εκπαιδεύσεως και των διδασκαλείων είναι η απλή καθαρεύουσα εκτός των αναγνωστικών, εις τα οποία περιλαμβάνονται παντοία έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας».

διδασκαλίαν της Ωδικής εις τα Γυμνάσια και τα Πρακτικά Λύκεια [...] και εις τα Διδασκαλεία του Κράτους». Η διγλωσσία, δηλαδή η χρήση δύο λεξιλογικά και γραμματικά διακριτών ποικιλιών της ελληνικής γλώσσας από τους ίδιους ομιλητές σε διαφορετικές συνθήκες,[5] ήταν ένα σύνηθες για την εποχή φαινόμενο. Ο δημοτικιστής Παλαμάς ως γενικός γραμματέας του Πανεπιστημίου Αθηνών έγραφε δημόσια έγγραφα σε αψεγάδιαστη καθαρεύουσα, ενώ την υιοθετούσε και στη συγγραφή άρθρων, όταν αυτό αποτελούσε προϋπόθεση συνεργασίας από την εκάστοτε εφημερίδα ή άλλη έκδοση.[6]

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

Ἔχοντες ὑπ' ὄψει τὸ ἄρθρον 3 τοῦ νόμου 5045 καὶ τὴν ἀπόφασιν τῆς οἰκείας κριτικῆς ἐπιτροπῆς τῶν διδακτικῶν βιβλίων τῆς Μέσης Ἐκπαιδεύσεως, τὴν περιλαμβανομένην εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 2 πρακτικὸν τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Γνωμοδοτικοῦ Συμβουλίου, ἀποφασίζομεν ὅπως ἐγκριθῇ ὡς διδακτικὸν βιβλίον διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς Ὠδικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια καὶ τὰ Πρακτικὰ Λύκεια (Α' Β' Γ' καὶ Δ' τάξεις) καὶ εἰς τὰ Διδασκαλεῖα τοῦ Κράτους τὸ ὑπὸ τὸν τίτλον «**Μελῳδικαὶ Ἀσκήσεις**» Τεῦχος Α' Βιβλίον τῶν Μ. Καλομοίρη – Φ. Οἰκονομίδη διὰ μίαν πενταετίαν ἀρχομένην ἀπὸ τοῦ σχολικοῦ ἔτους 1933 - 1934.

Ὁ Ὑπουργός
Θ. ΤΟΥΡΚΟΒΑΣΙΛΗΣ

Εικόνα 7: Εγκριτική απόφαση του Υπουργείου Παιδείας για τα εγχειρίδια των *Μελωδικών ασκήσεων* και των *Μαθημάτων μουσικής*

Ο Καλομοίρης είχε ήδη εκφράσει το 1913 τις ανάγκες σχηματισμού ενός μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος και δημιουργίας υλικού διδασκαλίας «με βάση τον εθνικό μας μουσικό χαρακτήρα».[7] Ο «εθνικός» αυτός χαρακτήρας διέπει ολόκληρο το έργο του Μανώλη Καλομοίρη. Ο πλούσιος και ιδεολογικά φορτισμένος λόγος του για το δημοτικό τραγούδι μετουσιώνεται σε κάθε παιδαγωγικό του σύγγραμμα με τη μορφή σύνθεσης, παραδείγματος ή/και άσκησης.

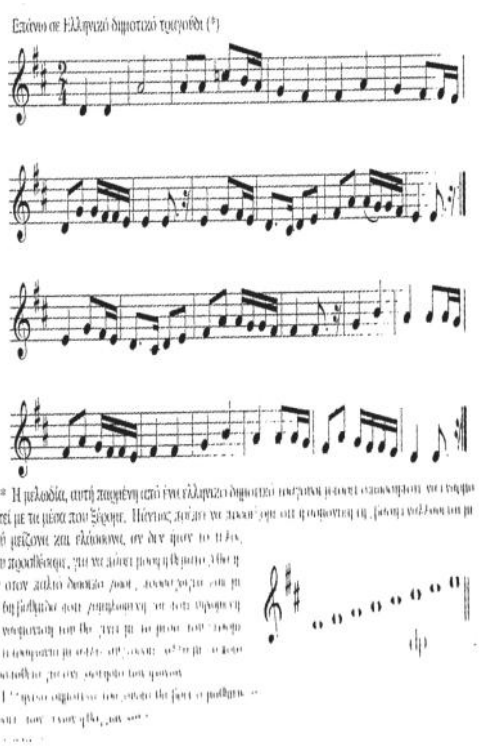
Στα εγχειρίδια αρμονίας χρησιμοποιεί τον όρο «δημοτικό» τραγούδι για να χαρακτηρίσει μελωδίες που παραθέτει ως ασκήσεις προς εναρμόνιση. Συγκεκριμένα, στον πρώτο τόμο της *Αρμονίας* δίνεται μελωδία προς εναρμόνιση με την ένδειξη «Επάνω σε ελληνικό δημοτικό τραγούδι» (Εικόνα 8). Η έρευνά μας έδειξε πως πρόκειται για το τραγούδι «Ποταμός» της συλλογής *Αρίων* των Ρεμαντά και Ζαχαρία (Εικόνα 9). Στον δεύτερο τόμο της *Αρμονίας* του, ο Καλομοίρης παραθέτει επίσης άσκηση με την ένδειξη «Ελληνικό δημοτικό τραγούδι» (Εικόνα 10) και η έρευνα έδειξε πως πρόκειται για το τραγούδι «Βαρειά που σ' αγαπώ» της συλλογής του Bourgault-Ducoudray

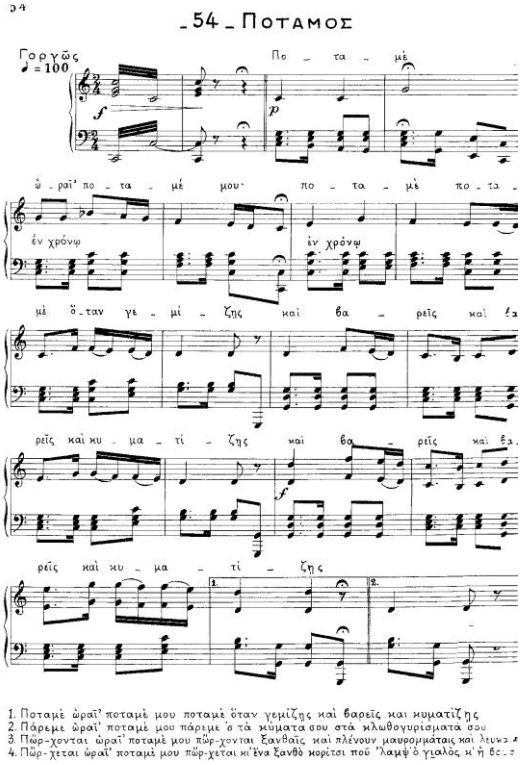
[5] Peter Mackridge, *Language and National Identity in Greece, 1766-1967*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 27.

[6] Ό.π., σ. 232.

[7] Γιάννης Σταύρου, *Η διδασκαλία της μουσικής στα δημοτικά σχολεία και νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): τεκμήρια ιστορίας*, Gutenberg, Αθήνα 2009, σ. 247-248.

(Εικόνα 11). Αξίζει να αναφερθεί πως στις πτυχιακές εξετάσεις αρμονίας / αντίστιξης του Ελληνικού και του Εθνικού Ωδείου, που ο Καλομοίρης ίδρυσε το 1919 και το 1926 αντίστοιχα, απαιτείται επεξεργασία δοσμένης μελωδίας δημοτικού τραγουδιού (ενίοτε και βυζαντινού ύμνου), ενώ στο δίπλωμα σύνθεσης περιλαμβάνονται η επεξεργασία για ορχήστρα ενός δημοτικού τραγουδιού και η σύνθεση έργου πάνω σε ελληνική ποίηση.[8]





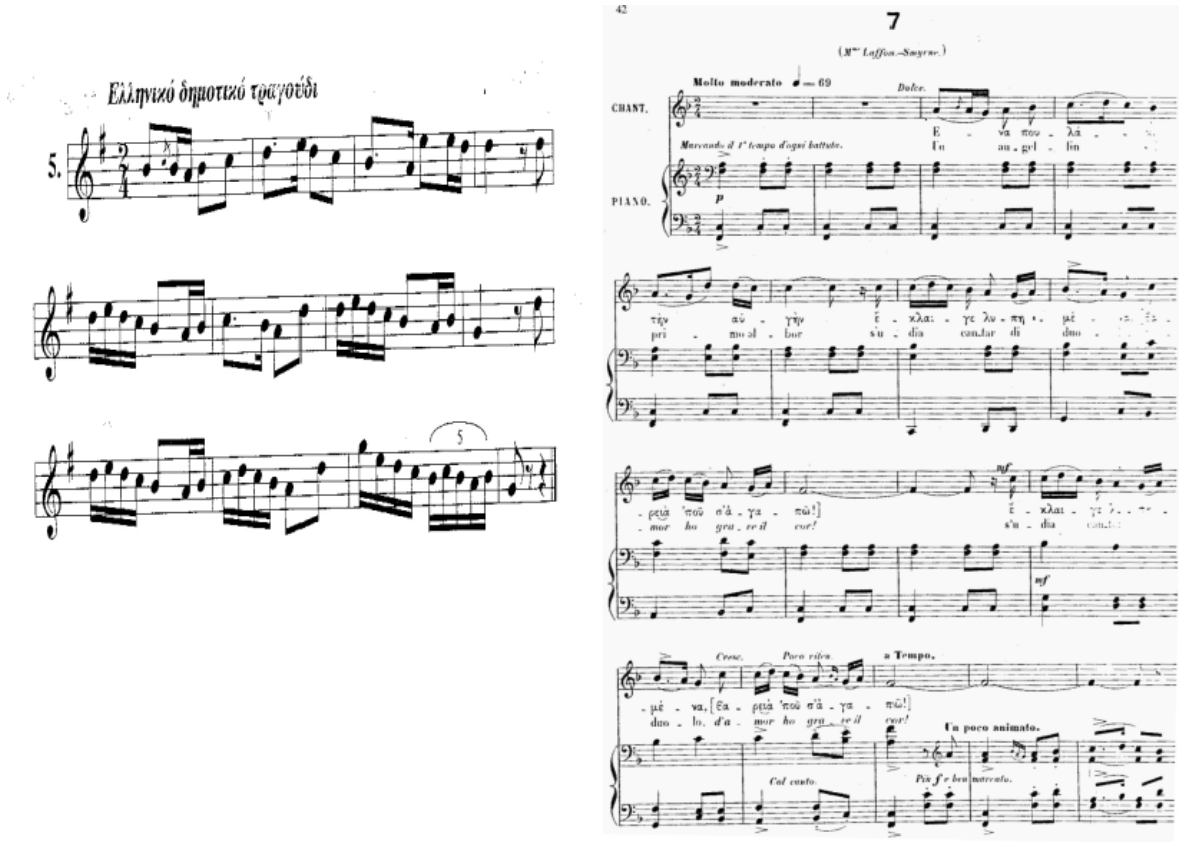
Εικόνες 8 & 9: Μανώλης Καλομοίρης, *Αρμονία*, τ. Α΄, Γαϊτάνος, Αθήνα 1933, σ. 204· Αδαμάντιος Ρεμαντάς και Προκόπιος Δ. Ζαχαρίας, *Αρίων*, Κωστακιώτης, Αθήνα 1917, σ. 54

Στα εγχειρίδια των σολφέζ, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί τους όρους «ελληνικός ρυθμός» και «κλέφτικο τραγούδι» για να χαρακτηρίσει ασκήσεις που βασίζονται σε παραδοσιακό μελωδικό υλικό ή πρωτότυπες ασκήσεις που, σύμφωνα με τον δημιουργό τους, διέπονται από στοιχεία ελληνικότητας (ποίηση, μελωδία, ρυθμός).

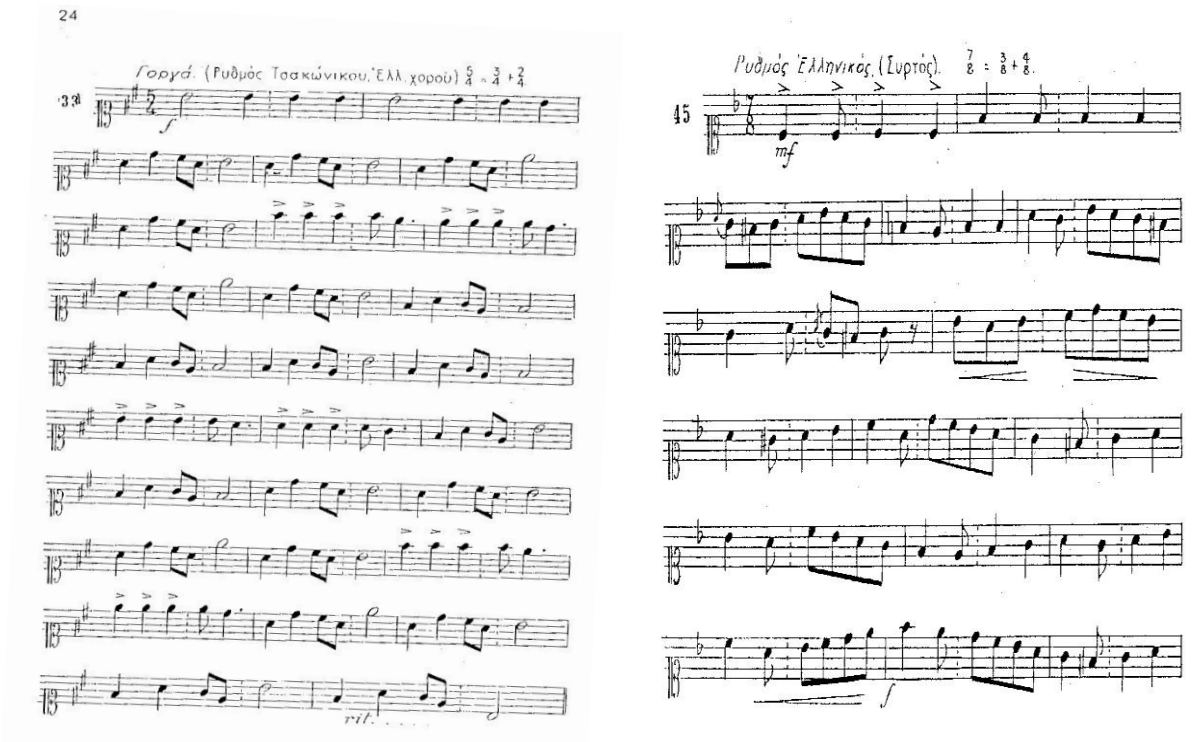
Συγκεκριμένα, όσον αφορά τις παραπομπές που κάνει ο Καλομοίρης στο δημοτικό τραγούδι, στο τέταρτο τεύχος των μελωδικών ασκήσεων, στο κλειδί του Ντο της υψιφώνου, η άσκηση 33 συνοδεύεται από την επεξήγηση «Ρυθμός Τσακώνικου Ελλ[ηνικού] χορού» και την ανάλυση του μέτρου των 5/4 (Εικόνα 12). Πρόκειται για το τραγούδι «Σου είπα μάννα, πάντρεψέ με» με προέλευση από την Πελοπόννησο. Ο «Τσακώνικος» είναι ο τελευταίος από τους *Τρεις ελληνικούς χορούς για ορχήστρα* του Καλομοίρη, ενώ αποτελεί και συμφωνική εκδοχή σκηνικού αποσπάσματος από την Β΄ πράξη της όπερας *Το δαχτυλίδι της μάνας*.[9]

[8] Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί εκπαιδευτικοί θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης: 50 χρόνια μετά*, Fagotto Books, Αθήνα 2013, σ. 179-210: 186.

[9] Γιώργος Σακαλλιέρος, «Ο *Ελληνικός Χορός* ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον έκφρασης "εθνικής" ταυτότητας, μέσα από συμφωνικά δείγματα γραφής των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη», στο: Αναστασία Σιώψη και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *Πρακτικά διεθνούς μουσικολογικού συνεδρίου «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική»* (Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου – Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006), υπό έκδοση.



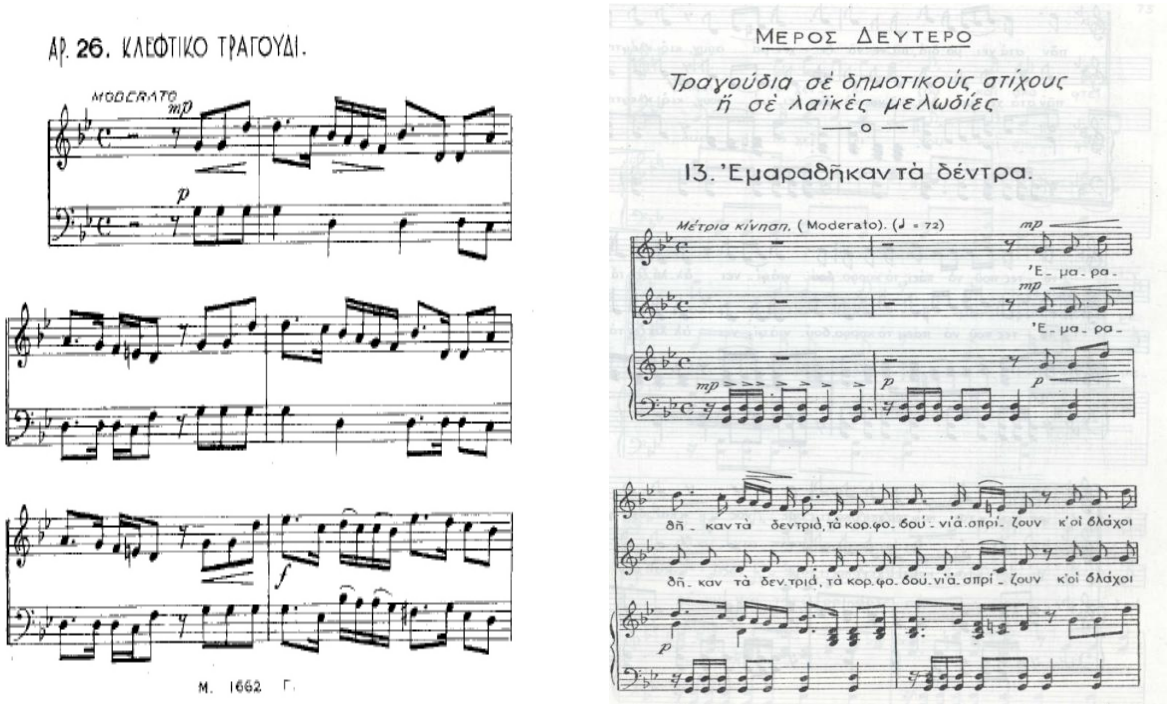
Εικόνες 10 & 11: Μανώλης Καλομοίρης, *Αρμονία*, τ. Β΄, Γαϊτάνος, Αθήνα 1935, σ. 78· Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, ανατύπωση: Τέρτιος, Κατερίνη 1993, αρ. 7, σ. 42



Εικόνες 12 & 13: Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις*, τ. Δ΄, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 24 και 36

Στο ίδιο τεύχος μελωδικών ασκήσεων, η άσκηση 45 με την ένδειξη «Ρυθμός Ελληνικός (Συρτός)» επίσης συνοδεύεται από ανάλυση του μέτρου των 7/8 (Εικόνα 13). Πρόκειται για το γνωστό δημοτικό τραγούδι «Μαύρο γεμενί». Είναι ένα από τα τρία τραγούδια που συνέθεσε ο Καλομοίρης αποκλειστικά για την έκδοση του Ζαχαρία Μακρή και περιλαμβάνεται στη συλλογή *20 δημοτικά τραγούδια με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας*. Η συλλογή περιέχει δέκα δημοτικά τραγούδια διασκευασμένα από τον συνθέτη, με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας.[10]

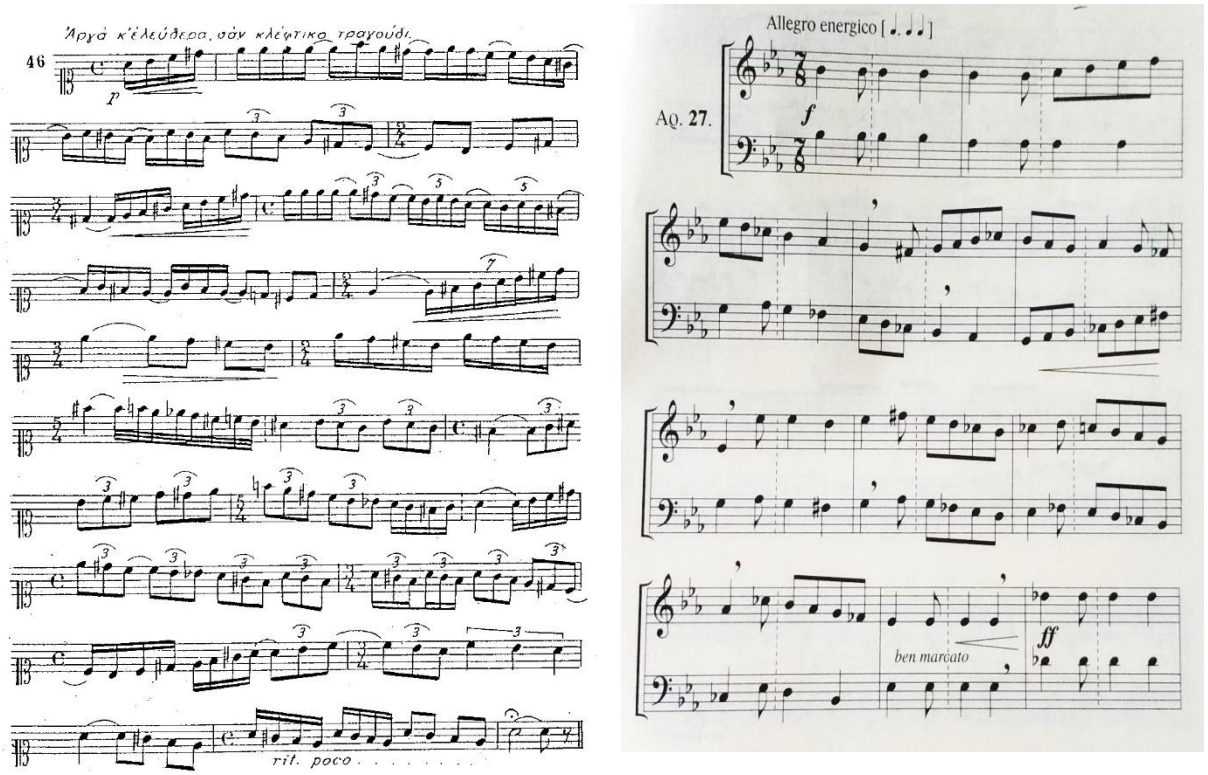
Η δεύτερη κατηγορία ασκήσεων αφορά πρωτότυπες συνθέσεις του Καλομοίρη που παραπέμπουν στο δημοτικό τραγούδι. Στο εγχειρίδιο των μελωδικών ασκήσεων *Δια δύο φωνάς*, η άσκηση 26 έχει τίτλο «Κλέφτικο τραγούδι» (Εικόνα 14). Η έρευνά μας στο συνθετικό έργο του Καλομοίρη έδειξε πως πρόκειται για το τραγούδι «Εμαραθήκαν τα δέντρα», όπως παρατίθεται στη συλλογή *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα. Τραγούδια για σχολικές, στρατιωτικές, εργατικές χορωδίες*, στην κατηγορία «Τραγούδια σε δημοτικούς στίχους ή σε λαϊκές μελωδίες» (Εικόνα 15). Πρόκειται για ένα από τα τραγούδια στα οποία ο Καλομοίρης διατηρεί τον δημοτικό στίχο και συνθέτει πρωτότυπη μουσική, σύμφωνα με την πρώιμη ακραία του ιδεολογία που απέκλειε εντελώς τη χρήση αυτούσιων δημοτικών μελωδιών. Το τραγούδι πρωτοεκδόθηκε από το Ωδείο Αθηνών στη συλλογή *Σχολικά άσματα* το 1914, με τον τίτλο «Ο Κλέφτης παραχειμάζων» – τίτλος σύμφωνος με το καθαρευουσιάνικο πνεύμα της όλης συλλογής. Το κείμενο προέρχεται από τη συλλογή των ηπειρώτικων τραγουδιών του τραγουδιστή Άραμη (Περικλή Αραβαντινού). Ο Καλομοίρης, στα *Απομνημονεύματά* του, αναφέρει πως η ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από τον Άραμη, σε ένα ρεσιτάλ όπου ο ίδιος ήταν παρών, επέδρασε καταλυτικά στη σχέση του με το δημοτικό τραγούδι και, κατ' επέκταση, στο έργο του.



Εικόνες 14 & 15: Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις δια δύο φωνάς*, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 57-59· Μανώλης Καλομοίρης, *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα. Τραγούδια για σχολικές, στρατιωτικές, εργατικές χορωδίες*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1954, σ. 71-74

[10] Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μ. Καλομοίρη*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2001, σ. 47.

Η άσκηση 46 του τέταρτου τεύχους των μελωδικών ασκήσεων φέρει την ένδειξη «Αργά κ' ελεύθερα σαν κλέφτικο τραγούδι» (Εικόνα 16). Στην περίπτωση αυτή, έχουμε τη ρητή επιβεβαίωση του συνθέτη πως πρόκειται για μία δημοτικοφανή μελωδία. Η άσκηση, χωρίς οπλισμό, θεμελιώνεται σε συνημμένα χρωματικά τετράχορδα και κάνει άνοιγμα στην πέμπτη βαθμίδα ξεκινώντας με ένα πεντάχορδο νικρίζ (τόνος – ημιτόνιο – τριημιτόνιο – ημιτόνιο). Έχει έντονο μελισματικό και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ενώ μιμείται το ύφος και την εκτελεστική πρακτική του λαϊκού κλαρίνου. Ο έντονα αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας εντοπίζεται τόσο στη μελωδική όσο και στη ρυθμική παράμετρο. Τέλος, στο τέταρτο τεύχος των μελωδικών ασκήσεων, και ειδικότερα στις δίφωνες ασκήσεις (Εικόνα 17), απαντούν αρκετές πρωτότυπες ασκήσεις με συχνή χρήση τριημιτονίων ή/και μικτών ή σύνθετων μέτρων.



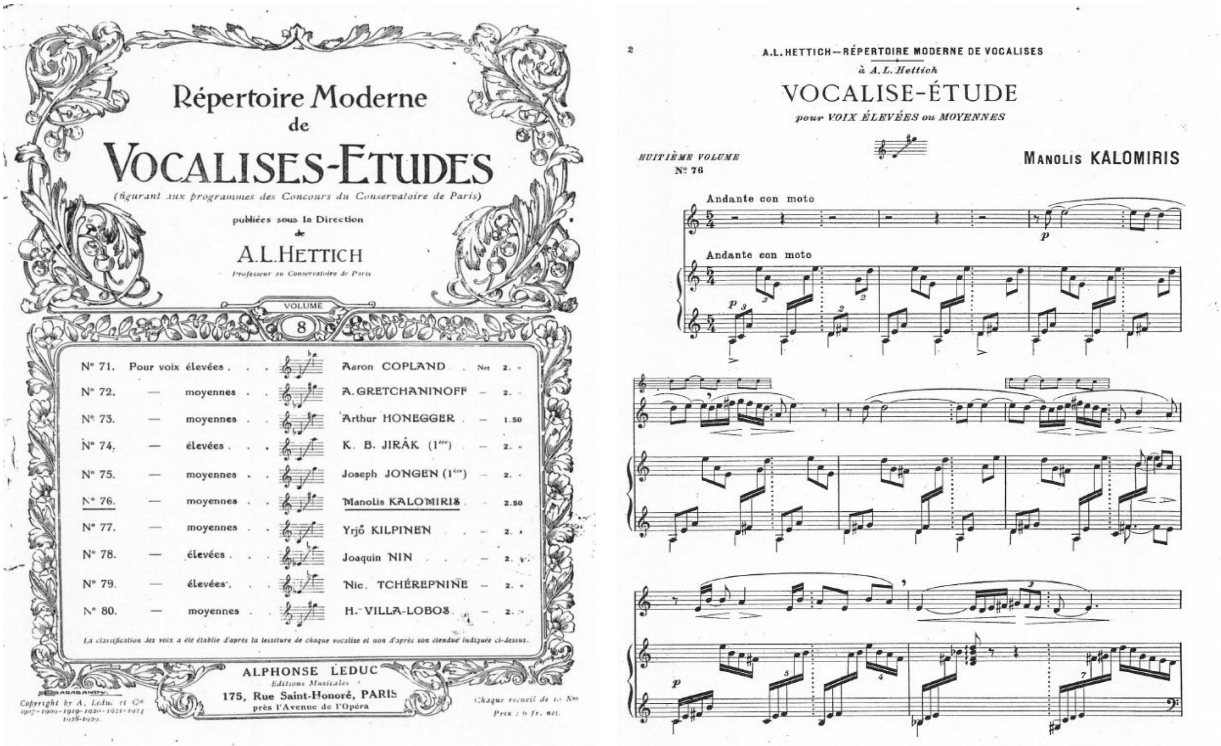
Εικόνες 16 & 17: Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις*, τ. Δ΄, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 37· Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις δια δύο φωνάς*, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 59

Στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας* του, ο Καλομοίρης αναφέρει:

> Ο ρυθμικός πλούτος [της Ελλάδας] εξαιρετικός. Μαζύ με τους συνηθισμένους ρυθμούς της ευρωπαϊκής μουσικής έχομε ρυθμούς πρωτότυπους, όπως τα 7/4 των συρτών μας, τα 5/4 των Τσακώνικων και τον ιδιότυπο εννεάσημο ρυθμό. Έχομε τον ελεύθερο ρυθμό των τραγουδιών της Ηπείρου γεμάτο πάθος και ηρωισμό, τους γοργούς λεβέντικους ρυθμούς των χορών της Κρήτης και της Δωδεκανήσου, της Κύπρου τα τραγούδια τα γεμάτα από το φως του γαλανού της ουρανού και τη διαφάνεια των ολόδροσων νερών της.[11]

[11] Μανώλης Καλομοίρης, *Μορφολογία*, τ. Β΄: *Οι μορφές στην κλασική και νεώτερη μουσική*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1957, σ. 41.

Στις φωνητικές ασκήσεις του συγγράμματος *Μαθήματα μουσικής*, το μέτρο των 7/8 παρουσιάζεται ως ένα «από τα συνηθέστερα εις την Ελληνικήν Μουσικήν»,[12] ενώ το ίδιο μέτρο κάνει επίσης την εμφάνισή του και στο τελευταίο κεφάλαιο των *Ρυθμικών ασκήσεων*. Σύμφωνα με την Μακρυγιάννη, το εν λόγω εγχειρίδιο ξεκινάει από απλούστατα σχήματα και φθάνει σε στοιχεία που χρησιμοποιούνται λίγο ή καθόλου στα μελωδικά σολφέζ, όπως εξάηχα, ασύμμετρα τρίηχα και μέτρο επτά ογδόων.[13] Παρ' όλα αυτά, δεν εμφανίζονται καθόλου ρυθμικές υποδιαιρέσεις που θα βοηθούσαν στο παίξιμο των έργων του Καλομοίρη, όπως πεντάηχα ή επτάηχα, τα οποία περιλαμβάνονται στις δίφωνες ασκήσεις του. Τα μικτά μέτρα των 5/4 και 7/8 απαντούν σε ασκήσεις του τέταρτου τεύχους (στο κλειδί του Ντο) και στις δίφωνες ασκήσεις, ενώ στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν συνοδεύονται και από τον χαρακτηρισμό «ελληνικός ρυθμός». Σχετικά με τις τονικότητες των ασκήσεων, αξίζει να αναφέρουμε ότι στη συντριπτική τους πλειονότητα είναι μείζονες – ιδίως στα πρώτα τεύχη των μελωδικών ασκήσεων – και ακολουθούν ασκήσεις σε ελάσσονες τονικότητες, ενώ απαντούν και ασκήσεις σε ελάσσονες κλίμακες χωρίς προσαγωγέα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι ασκήσεις σε ανάμικτο μείζονα-ελάσσονα τρόπο.



Εικόνα 18: Manolis Kalomiris, *Vocalise-étude*, Alphonse Leduc, Paris 1929 / 2003

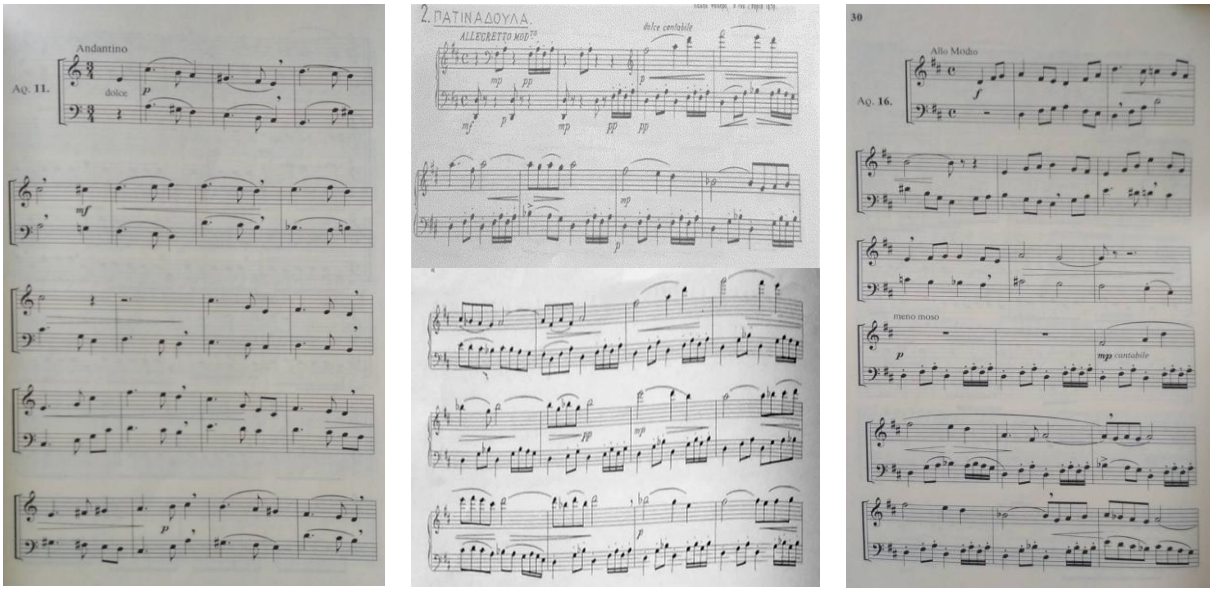
Έργο προγενέστερο της κατηγορίας των μελωδικών ασκήσεων είναι μία *Vocalise-étude* (Εικόνα 18) που ο Καλομοίρης συνέθεσε το 1927 ή το 1928 ύστερα από ανάθεση του Amédée Landely Hettich, καθηγητή τραγουδιού στο Ωδείο του Παρισιού, ο οποίος είχε καθιερώσει από το 1907 την ανάθεση σύνθεσης «φωνητικών ασκήσεων» σε σημαντικούς συνθέτες από διάφορες χώρες, με σκοπό τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του είδους με σύγχρονα κομμάτια παιδαγωγικής σκοπιμότητας.[14] Ο τίτλος της άσκησης, "Chant Grec" («Ελληνικό τραγούδι»), είναι ενδεικτικός της αισθητικής και

[12] Καλομοίρης – Οικονομίδης, *Μαθήματα μουσικής*, ό.π., σ. 130.
[13] Ανέκδοτη ομιλία της Στ. Μακρυγιάννη, ό.π.
[14] Οικονομίδου, ό.π., σ. 207, υποσημ. 99.

της ιδεολογίας του συνθέτη. Το πρώτο μέρος της άσκησης (Andante con moto) είναι σε 5/4 και το δεύτερο (Scherzando) σε 5/8, με κυρίαρχη τη χρήση τριημιτονίων.

Οι υπόλοιπες παραπομπές που απαντούν στο σύνολο των εγχειριδίων των μελωδικών ασκήσεων διακρίνονται σε παραπομπές σε ασκήσεις ή έργα ξένων συνθετών και σε έργα του Μανώλη Καλομοίρη. Στον πρόλογο των *Ρυθμικών ασκήσεων*, οι δύο συγγραφείς αναφέρουν ότι έχουν λάβει ως υπόδειγμα ανάλογα γαλλικά και γερμανικά βιβλία.[15] Στο σύνολο των ρυθμικών και μελωδικών ασκήσεων παρατίθενται επτά έργα του J. S. Bach (χορικά, πρελούδια και μία δίφωνη ενβανσιόν), μία τρίφωνη fughetta του Händel σε δίφωνη εκδοχή και μία διασκευή από την *Παθητική συμφωνία* του Τσαϊκόβσκυ.[16]

Η επόμενη κατηγορία αφορά τις παραπομπές σε έργα του Καλομοίρη, το όνομα του οποίου αναγράφεται μόνο σε μία άσκηση. Οι ασκήσεις 11 και 16 του δίφωνου σολφέζ (Εικόνες 19 και 21) αποτελούν τμήμα του δεύτερου κομματιού της δεύτερης σειράς «Για τα Ελληνόπουλα» με τίτλο «Πατιναδούλα» (1939 / Εικόνα 20), ενώ οι ασκήσεις 23 και 24 είναι οι μελωδίες των τραγουδιών «Χορός της χελώνας» και «Ήλιος και αέρας», αντίστοιχα. Πρόκειται για τραγούδια σε μουσική του Καλομοίρη που βραβεύθηκαν στον πρώτο Αβερώφειο Διαγωνισμό και περιλαμβάνονται στη συλλογή *Σχολικά άσματα* του Ωδείου Αθηνών (1916).



Εικόνες 19-21: Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις δια δύο φωνάς*, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 19 και 30· στη μέση: Μανώλης Καλομοίρης, *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*, σειρά δεύτερη, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 3-5

Στην ίδια κατηγορία ανήκει και η τελευταία άσκηση του εγχειριδίου, το «Νανούρισμα» σε στίχους Βαλαωρίτη και μουσική Καλομοίρη. Το έργο παρατίθεται ολόκληρο, μαζί με τους στίχους, όπως ακριβώς απαντά στη συλλογή του Ωδείου Αθηνών. Η επιλογή της ποίησης του Βαλαωρίτη, όπως και των υπόλοιπων ποιητών που μελοποιεί ο Καλομοίρης, δεν είναι τυχαία. Ο Βαλαωρίτης υπήρξε υπέρμαχος της

[15] Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, «Πρόλογος», *Ρυθμικαί ασκήσεις*, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.].

[16] Μανώλης Καλομοίρης και Φιλοκτήτης Οικονομίδης, *Μελωδικαί ασκήσεις δια δύο φωνάς*, Γαϊτάνος, Αθήνα [χ.χ.], σ. 62-65.

καθιέρωσης της δημοτικής γλώσσας στην ποίηση, θεωρώντας τον «λογιοτατισμό» αιτία του μαρασμού της στην Ελλάδα της εποχής του.

Τέλος, οι πολυάριθμες παραπομπές του Καλομοίρη στο δικό του συνθετικό έργο, συνήθης τακτική στο σύνολο του μουσικοπαιδαγωγικού του έργου, αποδεικνύουν την υπέρμετρη πίστη στο έργο και τις ιδέες του. Όπως άλλωστε αναφέρει στον πρόλογο της συλλογής του *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*:

> Ενόμιζα και νομίζω πως έχω καθήκον και στο Έθνος μου και στον εαυτό μου, να ευκολύνω στις επερχόμενες γενεές τη γνωριμία με το ταπεινό μου δημιουργικό έργο, που ο μεγαλείτερός του τίτλος τιμής πιστεύω πως είναι το ότι έχει εμπνευσθή από την Ελλάδα και για την Ελλάδα.[17]

Συμπερασματικά, οι παραπομπές στο δημοτικό τραγούδι είναι σαφείς, άμεσες, και γίνονται είτε με την επεξεργασία παραδοσιακού μελωδικού υλικού είτε με τη σύνθεση πρωτότυπων μελωδικών ασκήσεων που, κατά την κρίση και τις πεποιθήσεις του συνθέτη, έχουν χαρακτήρα «ελληνικό». Κατά τη μεταφορά του στα εγχειρίδια των σολφέζ, το παραδοσιακό υλικό υφίσταται επεξεργασία σε ρυθμικό και μελωδικό επίπεδο, προκειμένου να πάρει τη μορφή άσκησης. Η απλοποίηση ρυθμικών σχημάτων και η απαλοιφή στολιδιών (επερείσεις, ποικίλματα, τρίλιες) στοχεύουν στην ευκολότερη αντίληψη και εκτέλεση. Άλλωστε, η συνοδεία των φωνητικών ασκήσεων με πιάνο στερεί εξ ορισμού την απόδοση των μικροδιαστημάτων που είναι σύμφυτα με το παραδοσιακό μέλος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ενδείξεις χρονικής αγωγής των εν λόγω ασκήσεων, καθώς και οι ενδείξεις δυναμικής σε ιταλική ορολογία.

Όπως είδαμε παραπάνω, τα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης ως φωνητικές ασκήσεις αποτέλεσαν, σε προγενέστερο ή μεταγενέστερο της συγγραφής τους στάδιο, μέρος του συνθετικού του έργου. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει τη γνώση, από την πλευρά του συνθέτη, ενός συγκεκριμένου σώματος τραγουδιών, σχετικά περιορισμένου συγκριτικά με τον πληθωρικό του λόγο για το δημοτικό τραγούδι. Η κατεξοχήν ιδεολογική χρήση του δημοτικού τραγουδιού διέπει αναμφισβήτητα το παιδαγωγικό του έργο, στο οποίο θέτει ο ίδιος τα αισθητικά και παιδαγωγικά κριτήρια για τις μετέπειτα γενεές, χαράσσοντας ουσιαστικά τις ιδεολογικές του κατευθύνσεις.

Όπως συμβαίνει σε όλα τα μουσικοπαιδαγωγικά συγγράμματα του Καλομοίρη, οι παραπομπές του γίνονται σε έργα της νεοελληνικής μουσικής φιλολογίας που προάγουν το όραμά του για την ελληνική μουσική, σε πολύ μεγαλύτερη αναλογία απ' ό,τι σε έργα της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής. Στα εγχειρίδια των φωνητικών ασκήσεων, οι παραπομπές αφορούν το δημοτικό (ή δημοτικοφανές) τραγούδι, δικές του συνθέσεις αλλά και έργα ξένων συνθετών. Με τον τρόπο αυτό, ο Καλομοίρης «εκπληρώνει μεν το μέλημα για εθνική αντιπροσώπευση σε όλα τα είδη της έντεχνης μουσικής»,[18] επικυρώνει δε εμπράκτως και εγγράφως τη θέση του ως εκπροσώπου της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής.

[17] Μανώλης Καλομοίρης, «Πρόλογος», *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα. Τραγούδια για σχολικές, στρατιωτικές, εργατικές χορωδίες*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1954.

[18] Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011, σ. 85.

Μουσική για θέατρο: Ο Γεώργιος Καζάσογλου και η σκηνική μουσική

Σπυριδούλα Κατσαρού

Ο Γεώργιος Καζάσογλου αφιέρωσε μεγάλο μέρος της παραγωγής του στην σύνθεση μουσικής για θεατρικές παραστάσεις, καλύπτοντας μια μεγάλη χρονική περίοδο που εκτείνεται από το 1932 μέχρι και το 1969. Η έρευνα στο αρχείο Καζάσογλου, στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου αλλά και στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο αποκαλύπτει 60 συνθέσεις σκηνικής μουσικής, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται συνεργασίες με το Εθνικό Θέατρο, με διάφορους αθηναϊκούς θιάσους ρεπερτορίου, αρκετές θεατρικές ραδιοφωνικές παραστάσεις καθώς και κάποιες αγνώστων λοιπών στοιχείων.[1] Ως προς το ρεπερτόριο, ο Καζάσογλου ασχολήθηκε εξίσου με έργα τόσο ξένων όσο και ελλήνων συγγραφέων, ενώ αρκετά λιγότερες είναι οι παραγωγές αρχαίου αττικού δράματος.

Μία από τις σημαντικότερες συνεργασίες του συνθέτη ήταν με το Εθνικό / Βασιλικό Θέατρο, η οποία ξεκίνησε το 1939, μια χρονιά σταθμό για τον συγκεκριμένο οργανισμό, υπό την διοίκηση του Κωστή Μπαστιά. Συμμετείχε σε δύο παραγωγές: τον *Σταυρό και το σπαθί* του Άγγελου Τερζάκη (19.04.1939) και τον *Ριχάρδο τον Γ΄* (02.11.1939) του Γ. Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη. Αν και για το πρώτο έργο σώζονται στο αρχείο του περισσότερα μέρη σκηνικής μουσικής, στο πρόγραμμα αναφέρεται ότι έχει συνθέσει μόνο ένα τραγούδι, «Το τραγούδι του παιδόπουλου», το οποίο ακούγεται στην Β΄ Πράξη και αργότερα αποτέλεσε αυτόνομη σύνθεση υπό τον τίτλο *Βυζαντινή μινιατούρα*. Αντίθετα, η μουσική για τον *Ριχάρδο τον Γ΄* περιορίζεται στον σχολιασμό της σκηνικής δράσης, με σαλπίσματα και σύντομα εμβατήρια.

Ο ελληνο-ιταλικός πόλεμος και η γερμανική κατοχή διέκοψαν την συνεργασία του συνθέτη με το Εθνικό για περίπου έξι χρόνια. Επιστρέφοντας το 1945, υπό την διεύθυνση του πρωτοποριακού Γεωργίου Θεοτοκά (19.02.1945 – 10.05.1946) και μέσα σε ένα διάστημα επτά μηνών, ο Καζάσογλου συμμετείχε σε τέσσερις παραστάσεις: την *Αρλεζιάνα* του Ντωντέ (18.08.1945), *τους Μνηστήρες του θρόνου* (02.11.1945) του Ερρίκου Ίψεν, *τον Λυτρωμό* (15.01.1946) του Θάνου Κωτσόπουλου και το έργο *Η γη είναι σφαίρα* (08.02.1946) του Αρμάν Σαλακρού. Αν και η περίοδος Θεοτοκά χαρακτηρίζεται από έλλειψη έμπειρου καλλιτεχνικού δυναμικού, κυρίως λόγω πολιτικών διώξεων, αλλά και από σοβαρά οικονομικά προβλήματα, παρατηρείται μια τάση ανανέωσης και επανεξέτασης του υπάρχοντος ρεπερτορίου. Σε αυτό το πνεύμα, το ανέβασμα του κλασσικού έργου της *Αρλεζιάνας* του Ντωντέ σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη προσέλαβε τον χαρακτήρα μιας «ελληνογαλλικής γιορτής»,[2] στην οποία ο Καζάσογλου διασκεύασε την ήδη υπάρχουσα μουσική του Μπιζέ. Τα επόμενα έργα, ωστόσο, του έδωσαν την ευκαιρία να ξεδιπλώσει την έμπνευσή του και να δημιουργήσει μεγάλης πνοής σκηνική μουσική, συνεργαζόμενος με σημαντικούς

[1] Κάποια από τα έργα με τα οποία ασχολήθηκε ο Καζάσογλου ανέβηκαν περισσότερες από μία φορές, από διαφορετικό θίασο και με διαφορετική μουσική.

[2] Ελένη Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 42, https://ikee.lib.auth.gr/record/294798/files/GRI-2017-20463.pdf (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019).

πρωταγωνιστές. Ειδικά η μουσική των *Μνηστήρων του θρόνου* και του *Λυτρωμού* αποτέλεσε αντικείμενο μουσικοκριτικού σχολιασμού, γεγονός που προσδίδει έμφαση στην συγκεκριμένη πτυχή της παράστασης.

Τον Θεοτοκά διαδέχτηκε ο Δημήτρης Ροντήρης (Ιούλιος 1946 – Μάιος 1950), κατά την θητεία του οποίου ο Καζάσογλου απείχε από τις παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου, ενώ το όνομά του επανεμφανίστηκε σε θεατρικά προγράμματα κατά την δεύτερη περίοδο διεύθυνσης του Γ. Θεοτοκά (1950-1953) και συγκεκριμένα στις εξής παραστάσεις: *Όπως σας αρέσει* (31.10.1950) και *Χειμωνιάτικο παραμύθι* (17.12.1952), αμφότερα σε σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, καθώς επίσης στο έργο *Ο θρύλος του Μυστρά*, στην αριστοφανική κωμωδία *Νεφέλες* (03.11.1951), σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, και στην *Ερωφίλη* του Χορτάτση (06.09.1952), η οποία ανέβηκε στο πλαίσιο των Μεσαιωνικών Εορτών Ρόδου στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου.[3] Στις περισσότερες από αυτές τις παραγωγές, η σκηνική μουσική του συνθέτη απασχόλησε ξεχωριστά τους μουσικούς κριτικούς, ενώ συχνά γινόταν ειδική μνεία σε αυτή και στις θεατρικές κριτικές, γεγονός το οποίο δεν είναι ιδιαίτερα σύνηθες.[4] Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί η παράσταση των *Νεφελών*, η οποία, αν και δίχασε το κοινό και τους κριτικούς στην Ελλάδα, παρουσιάστηκε διασκευασμένη λίγους μήνες αργότερα (20.05.1952) στο Παρίσι, κατόπιν πρόσκλησης της Comédie-Française.[5] Το έργο ανέβηκε αποσπασματικά σε μετάφραση του Mario Meunier, μαζί με τον *Οιδίποδα τύραννο*, στο πλαίσιο ενός αφιερώματος στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Η μουσική του Καζάσογλου ερμηνεύτηκε υπό τη διεύθυνση του André Jolivet, αφού προηγουμένως ο συνθέτης την προσάρμοσε στον ρυθμό και την προσωδία της γαλλικής γλώσσας.

Η τελευταία επίσημη συνεργασία του Καζάσογλου με το Εθνικό Θέατρο έλαβε χώρα το 1957 υπό την διοίκηση του Αιμίλιου Χουρμούζιου και αφορούσε σε δύο θεατρικά έργα: *Το συναπάντημα στην Πεντέλη* (27.02.1957) του Γιώργου Θεοτοκά, υπό την σκηνοθεσία του Αλέξη Σολομού, και την *Κυρά της αυγής* (26.04.1957) του Αλεχάντρο

[3] *Όπως σας αρέσει* του Γ. Σαίξπηρ (1950), σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα, 31 Οκτωβρίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=715&programID=505 (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019)· *Νεφέλες* του Αριστοφάνη (1951), σκηνοθεσία: Σωκράτης Καραντινός, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα, 3 Νοεμβρίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=875&programID=802 (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019) καθώς και στο Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση (1952), σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, Εθνικό Θέατρο, Παλάτι Μεγάλων Μαγίστρων, Ρόδος, 6 Σεπτεμβρίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=734&programID=541&programFileDisk=Y1952PL09PR1PG001_sc.jpg (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019) καθώς και στο Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Γ. Σαίξπηρ (1952), σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα, 17 Δεκεμβρίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=537&programID=542 (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019).

[4] Ενδεικτική κριτικογραφία: Μανώλης Σκουλούδης, «Όπως σας αρέσει του Σολωμού [sic] στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Φιλελεύθερος*, Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 1950· Σοφία Σπανούδη, «Σαμψών Φρανσουά – Μουσική στο Όπως σας αρέσει – Ο Έγκμοντ του Μπετόβεν», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 1950· Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική και χορός για τις Νεφέλες. Μια μουσική έκδοσις», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 12 Νοεμβρίου 1951· Δημ. Α. Χαμουδόπουλος, «Η υπόκρουσις στις Νεφέλες του κ. Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Ελευθερία*, Αθήνα, 10 Νοεμβρίου 1951· Μανώλης Σκουλούδης, «Το χειμωνιάτικο παραμύθι του Σαίξπηρ στο Εθνικό Θέατρο», εφημ. *Φιλελεύθερος*, Αθήνα, 18 Δεκεμβρίου 1952· Μίνως Δούνιας, [χωρίς τίτλο], εφημ. *Καθημερινή*, Αθήνα, 8 Ιανουαρίου 1952· Ιόλη Μπουκουβάλα, «Το χειμωνιάτικο παραμύθι. Μουσική Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Ελεύθερος Λόγος*, Αθήνα, 8 Ιανουαρίου 1952· Χρήστος Λεβάντας, «Η εθνική μας σκηνή. Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι με μουσική του κ. Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Η φωνή του Πειραιώς*, Πειραιάς, 24 Ιανουαρίου 1952.

[5] *Les Nuées* de Aristophane (1952), adaptation scénique de Mario Meunier, Comédie-Française – Salle Richelieu, Paris, 20 Mai.

Κασόνα, σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη.[6] Και στα δύο έργα ο συνθέτης είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί με σημαντικούς καλλιτέχνες, όπως την Μαίρη Αρώνη, τον Γιώργο Γληνό, τον Χριστόφορο Νέζερ, την Αλέκα Κατσέλη, τον Παντελή Ζερβό, τον Στέλιο Βόκοβιτς, καθώς και με τους νεαρούς και πρωτοεμφανιζόμενους Δημήτρη Παπαμιχαήλ και Τζένη Καρέζη. Και τα δύο έργα δέχτηκαν αντιθετικές κριτικές, ωστόσο μικρή αναφορά έγινε στην μουσική του Καζάσογλου. Σε κάθε περίπτωση, ιδιαιτέρως σχολιάστηκε η σκηνική μουσική του *Συναπαντήματος στην Πεντέλη*, η οποία χαρακτηρίζεται από την χρήση δημοτικοφανών μελωδιών σε ορισμένα κομμάτια, κάποια από τα οποία αργότερα αυτονομήθηκαν.

Οι συμπράξεις του Καζάσογλου με θιάσους εκτός του Εθνικού Θεάτρου, για τις οποίες υπάρχουν καταγεγραμμένα στοιχεία, χρονολογούνται ήδη από παράσταση της *Πενθεσίλειας* του Heinrich von Kleist το 1939, στο πλαίσιο της επετείου της 4ης Αυγούστου.[7] Σημαντικές πηγές πληροφοριών για τις συνεργασίες αυτές αποτελούν τα σωζόμενα θεατρικά προγράμματα, δεδομένου ότι σε πολλές περιπτώσεις τα μουσικά κείμενα είναι χαμένα. Ανάμεσα στις αξιοσημείωτες συνεργασίες του συνθέτη συγκαταλέγονται και οι εξής παραστάσεις: *Λίλιομ* του Φέρεντς Μολνάρ (01.02.1950) με το Θέατρο Μουσούρη, *Το χρυσό χάπι* του Νότη Περγιάλη (04.04.1958) σε σκηνοθεσία του Γ. Θεοδοσιάδη, *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (1957), παράσταση η οποία επαναλήφθηκε το 1963, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη (1956) στο Αρχαίο Θέατρο των Δελφών, σε σκηνοθεσία του Ιορδάνη Μαρίνου, παράσταση η οποία επαναλήφθηκε υπό την ίδια σκηνοθεσία το 1978 με πρωταγωνίστριες τις Κυβέλη Μυράτ και Βάσω Κούβελα, *Βασίλισσα Αμαλία* του Γεωργίου Ρούσσου, σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη (19.06.1958), με το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (1958) και *Προμηθέας δεσμώτης* του Αισχύλου (1959) με τον Θυμελικό Θίασο του Λίνου Καρζή.[8] Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι στις σημειώσεις του ο συνθέτης αναφέρει και την συμμετοχή του σε παράσταση του *Ονείρου καλοκαιρινής νύχτας* του Σαίξπηρ, η οποία όμως δεν επιβεβαιώνεται ούτε από το αρχείο του συνθέτη ούτε από

[6] *Η κυρά της αυγής* του Αλέξανδρου Κασόνα (μτφρ. Ιουλίας Ιατρίδη, 1957), σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Αθήνα, 26 Απριλίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.ntarchive.gr/viewfiles1.aspx?playID=148&programID=461&programFileDisk=Y1957PL11PR1PG001_sc.jpg (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019)· *Συναπάντημα στην Πεντέλη* του Γιώργου Θεοτοκά (1957), σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός, Εθνικό Θέατρο – Δευτέρα Σκηνή, Αθήνα, 27 Φεβρουαρίου, ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=466&programID=464&programFileDisk=Y1957PL04PR1PG003_sc.jpg (τελευταία προσπέλαση: 23.03.2019).

[7] *Πενθεσίλεια* του Χάινριχ φον Κλάιστ (μτφρ. Ι. Οικονομίδη, 1939), σκηνοθεσία Τάσου Μουζενίδη, Περιφερειακή Διοίκηση Θηλέων Πρωτευούσης – Διοίκηση Ανωτάτων Σχολών και Ταγμάτων Εργασίας, Λόφος Λυκαβηττού / Θέση Νταμάρια, Αθήνα, 10 Αυγούστου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου.

[8] *Λίλιομ* του Φέρεντς Μολνάρ (μτφρ. Δ. Γιαννουκάκη, 1950), σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, Θέατρον Αλίκης / Κώστας Μουσούρης, Αθήνα, 1 Φεβρουαρίου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη (μτφρ. Ιορδάνη Μαρίνου, 1956), σκηνοθεσία Ιορδάνη Μαρίνου, Αρχαίο Θέατρο Δελφών, Δελφοί, 18 Ιουλίου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Το χρυσό χάπι* του Νότη Περγιάλη (1958), σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Μάνος Κατράκης, Θέατρον Κοτοπούλη, Αθήνα, 4 Απριλίου, ψηφιοποιημένες συλλογές Ε.Λ.Ι.Α. / Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, κωδικοί τεκμηρίων: ΤΗΡ.66.48 (02) και ΤΗΡ.66.48 (03)· *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (μτφρ. Δημ. Σάρρος, 1957 και 1963), σκηνοθεσία: Γκίκας Μπινιάρης, Αρχαίο Θέατρο Μεγαλουπόλεως, Αθήνα, 9 Ιουνίου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Βασίλισσα Αμαλία* του Γεωργίου Ρούσου (1958), σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο Μάνος Κατράκης, Πεδίον του Άρεως, Αθήνα, 19 Ιουνίου, ψηφιοποιημένες συλλογές Ε.Λ.Ι.Α. / Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, κωδικός τεκμηρίου: ΤΗΡ.07.73 (02)· *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (μτφρ. Νίκου Ποριώτη, 1958), σκηνοθεσία: Λίνος Καρζής, Θυμελικός Θίασος, Αρχαίο Θέατρο Μεγαλουπόλεως, Μεγαλούπολη, 26 Ιουλίου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου· *Προμηθέας δεσμώτης* του Αισχύλου (μτφρ. Λίνου Καρζή, 1959), σκηνοθεσία: Λίνος Καρζής, Θυμελικός Θίασος, Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, Αθήνα, 22 Μαΐου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου.

αυτό κάποιου θιάσου. Τέλος, συμμετείχε και σε μία διασκευή του μυθιστορήματος του Λεονίντ Σολοβιόβ *Ναστρεντίν Χότζας* με τον Θίασο του Νίκου Χατζίσκου το 1960.[9]

Ιδιαίτερη περίπτωση απετέλεσε η συνεργασία του Καζάσογλου με τον ιταλό ελληνιστή και σκηνοθέτη Antonello Colli για μια παράσταση αποτελούμενη από διασκευασμένα αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας: τα *Ειδύλλια* του Θεοκρίτου, οι *Μιμίαμβοι* και τα *Παρακλαυσίθυρα* του Ηρώνδα καθώς και αποσπάσματα από τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη, την *Απολογία* του Σωκράτη και τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα. Η πρεμιέρα έλαβε χώρα στο θέατρο Quattro Fontane στην Ρώμη, ενώ ακολούθησε εκτεταμένη περιοδεία σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας (Γένοβα, Τεργέστη, Βενετία). Πηγές πληροφοριών για την ενορχήστρωση, την μουσική και τους συντελεστές της παράστασης αυτής αποτελούν η πλουσιότατη αλληλογραφία μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη καθώς και οι αναφορές του ελληνικού τύπου στην συγκεκριμένη παραγωγή.[10]

Η τελευταία θεατρική παράσταση στην οποία συμμετείχε ο συνθέτης ήταν η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (Ιούλιος 1962) σε μετάφραση Fr. Hölderlin, η οποία ανέβηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ του Bad-Hersfeld κατόπιν πρόσκλησης του καλλιτεχνικού διευθυντή William Dieterle και σκηνοθετήθηκε από τον Π. Κατσέλη.[11] Ο συνθέτης συνεργάστηκε με έλληνες και γερμανούς ηθοποιούς και προσάρμοσε την μουσική του στην προσωδία της γερμανικής γλώσσας. Οι κριτικοί σχολίασαν θετικά την παράσταση και την ίδια την μουσική,[12] ενώ ο Καζάσογλου τιμήθηκε με την εγγραφή του στην Χρυσή Βίβλο της Πόλης κατόπιν πρωτοβουλίας του δημάρχου.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα πτυχή της ενασχόλησης του Καζάσογλου με το θέατρο απετέλεσε η σύμπραξή του σε ραδιοφωνικές παραστάσεις, η οποία οδήγησε και σε σημαντική παραγωγή συνθέσεων σκηνικής μουσικής. Το ραδιοφωνικό θέατρο, που είχε ήδη εισαχθεί στο πρόγραμμα του κρατικού Σταθμού Ραδιοφωνίας από το 1938,[13] γνώρισε την περίοδο από την λήξη του πολέμου μέχρι και τις παραμονές της δικτατορίας του 1967 μεγάλη ακμή. Σημαντικοί θεατράνθρωποι έλαβαν ενεργά μέρος στην προσπάθεια εξάπλωσης του θεάτρου μέσω του ραδιοφώνου. Ακριβώς σε αυτήν την *χρυσή εποχή του ραδιοφώνου* ο Καζάσογλου έγραψε μουσική για 22 συνολικά έργα από το 1943 έως το 1960.[14] Το ρεπερτόριο περιλαμβάνει έργα κυρίως ελλήνων

[9] *Ναστρεντίν Χότζας* του Γερασίμου Σταύρου (από το βιβλίο του Λεωνίδα Σολόβιεφ, 1960), σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, Υπαίθριον Θέατρον Νίκου Χατζίσκου, ψηφιοποιημένες συλλογές Ε.Λ.Ι.Α. / Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, κωδικός τεκμηρίου: THP.41.19 (02).

[10] Ενδεικτική κριτικογραφία: Μανώλης Σκουλούδης, «Η πνευματική μας ζωή», εφημ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, Αθήνα, 27 Μαΐου 1950· Φιλαναγνώστης, «Η ζωή και οι ιδέες», εφημ. *Προοδευτικός Φιλελεύθερος*, Αθήνα, 5 Ιουνίου 1950· Ανώνυμος, «Ελληνικά κλασσικά έργα στην Ρώμη», εφημ. *Ακρόπολις*, Αθήνα, 9 Ιουνίου 1950· Αχιλλέας Μαμάκης, «Η κίνηση των συναυλιών», εφημ. *Έθνος*, Αθήνα, 9 Ιουνίου 1950· Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά νέα», εφημ. *Μάχη*, Αθήνα, 10 Ιουνίου 1950· Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», εφημ. *Καθημερινή*, Αθήνα, 11 Ιουνίου 1950· Ανώνυμος, «Οι αρχαίοι έλληνες συγγραφείς σε θέατρο στην Ρώμη», εφημ. *Εμπρός*, Αθήνα, 11 Ιουνίου 1950.

[11] *Αντιγόνη* του Σοφοκλή (1962), σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης, Bad Hersfelder Festspiele, Bad Hersfeld, 29 Ιουλίου, Ιδιωτικό Αρχείο Γ. Καζάσογλου.

[12] «Georg Kasassoglou verehrt Hölderlin. Ein Gespräch mit dem Schöpfer der Bühnenmusik zur "Antigone" Aufführung in Bad Hersfeld», εφημ. *Fulda-Bote*, Bad Hersfeld, 4 Juli 1962.

[13] Ζαχαρούλα Βασιλάκη, «Ιστορική αναδρομή ραδιοφώνου (τέλη 19ου αιώνα – 1987)», στο: Όλγα Κλειαμάκη και Ελένη Ζώντου (επιμ.), *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*, Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων (Τετράδια Επικοινωνίας: 6), Αθήνα 2006, σ. 19-41.

[14] Χαρακτηριστικά έργα είναι τα εξής: 1948: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη (σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης)· 1953: *Ο θρύλος του Μυστρά* του Αγγ. Τερζάκη (σκηνοθεσία: Α. Σολομός), *Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* του Αγγ. Τερζάκη (σκηνοθεσία: Θ. Κωτσόπουλος), *Η θυσία του Αβραάμ* του Β. Κορνάρου (σκηνοθεσία: Νότης Περγιάλης)· 1954: *Δημήτρης Λυμπέρτης* του Καραμάνου, *Η πολιορκία της Φαμαγκούστας* του Ράδου (σκηνοθεσία: Θ. Κωτσόπουλος)· 1955: *Ο κουρσάρος* του Lord

συγγραφέων (Ν. Καζαντζάκη, Αγγ. Τερζάκη, Π. Κανελλόπουλου, Β. Κορνάρου, Δ. Ρώμα), αλλά και ξένων (Goethe, Alejandro Cassona, Lord Byron, Shakespeare), ενώ σημαντικός είναι και ο αριθμός των τραγωδιών που διασκευάστηκαν και παρουσιάστηκαν στο ραδιοφωνικό θέατρο. Εκτός από τους παλιούς γνώριμους από το Εθνικό Θέατρο, Πέλο Κατσέλη, Σωκράτη Καραντινό και Αλέξη Σολομό, ο συνθέτης είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί και με καλλιτέχνες όπως ο Ιάκωβος Καμπανέλης και ο Νικόλαος Γκάτσος.

Από την μελέτη των έργων σκηνικής μουσικής του Καζάσογλου προκύπτουν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την ενορχήστρωση, την δομή και το ύφος των συνθέσεων αυτών. Βασικοί παράγοντες διαμόρφωσης των παραπάνω παραμέτρων ήταν το ίδιο το έργο και οι δυνατότητες που προσέφερε, ο οικονομικός προϋπολογισμός της παραγωγής, η διαθεσιμότητα των μουσικών, ο χώρος τοποθέτησής τους, οι ικανότητες των ηθοποιών και, κυρίως, η σκηνοθετική προσέγγιση, οργανικό τμήμα της οποίας αποτελούσε η μουσική.

Η ενορχήστρωση αποτελεί σημαντική πτυχή της σκηνικής μουσικής του Καζάσογλου. Τα οργανικά σύνολα των σωζόμενων συνθέσεων αριθμούν από 4 έως 16 όργανα, ανάλογα με το έργο και το θέατρο ή τον χώρο / στούντιο όπου θα παρουσιάζονταν. Τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα όργανα έπαιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο, χωρίς να λείπουν και τα χάλκινα, τα οποία όμως ήταν σαφώς λιγότερα, εκτός και αν το έργο απαιτούσε την παρουσία περισσότερων. Η παράσταση της *Ερωφίλης* στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στην Ρόδο αποτελείτο από 16 όργανα, έγχορδα, ξύλινα, ένα κόρνο σε φα και αρκετά κρουστά. Οι *Μνηστήρες του θρόνου* (1945) περιλάμβαναν εκτός από ένα σύνολο εννέα οργάνων και δύο χορωδίες, μία γυναικεία και μία ανδρική, οι οποίες αποτελούσαν τους χορούς των μοναχών.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν κάποιες συγκεκριμένες επιλογές οργάνων ή η χρήση αυτών με σκοπό την καλύτερη αποτύπωση του μουσικού ύφους της εποχής του έργου. Σε θεατρικά έργα της ελισαβετιανής εποχής το οργανικό σύνολο εμπλουτίζει η μαντόρα, ένα μικρό νυκτό όργανο της οικογένειας του λαούτου, πρόγονος του μαντολίνου, το οποίο ήταν ιδιαίτερα γνωστό τον 16ο και 17ο αιώνα στην βόρεια Ευρώπη.[15] Επιπλέον, σε έργα με θεματική από την ελληνική ύπαιθρο ή την πρόσφατη ελληνική επανάσταση, όπως ο *Λυτρωμός* (1946) και το *Συναπάντημα στην Πεντέλη* (1957), τα ξύλινα πνευστά (φλάουτα, κλαρινέτα και κυρίως όργανα με διπλό γλωσσίδι, της οικογένειας του όμποε) πολύ συχνά μιμούνται τα αντίστοιχα λαϊκά όργανα.[16] Στο έργο *Συναπάντημα στην Πεντέλη* συναντάμε ακόμη και την χρήση της φλογέρας, ως οργάνου χαρακτηριστικού της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Ανάλογη χρήση οργάνων παρατηρείται και στην σκηνική μουσική για έργα αρχαίου δράματος, στα οποία η σκηνοθετική ματιά συντελεί καταλυτικά στο ύφος της μουσικής και, φυσικά, της ενορχήστρωσης. Τα οργανικά σύνολα αποτελούνταν συνήθως από 4 έως 10 όργανα, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως συμβαίνει σε μια σειρά ραδιοφωνικών

Byron (σκηνοθεσία: Παπαγεωργίου), *Ο αββάς του Μοντεμαγιόρ* της Ιουλίας Ιατρίδη, *Βάκχες* του Ευριπίδη (σκηνοθεσία: Σ. Καραντινός)· 1957: *Η κυρά της αυγής* του Alejandro Casona (σκηνοθεσία: Κ. Μιχαηλίδης), *Μέλισσα* του Ν. Καζαντζάκη (σκηνοθεσία: Ν. Γκάτσος)· 1959*: Οιδίποδας τύραννος* του Σοφοκλή (σκηνοθεσία: Μελετόπουλος), *Στα βράχια του Προμηθέα* του Καραντώνη, *Θεοφανώ* του Αγγ. Τερζάκη (σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλης), *Ο έμπορος της Βενετίας* του Γ. Σαίξπηρ (σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης)· 1960-1961: *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Αγγ. Τερζάκη, *Ελένη* του Ευριπίδη.

[15] Βλ. James Tyler, «The Mandore in the 16th and 17th Centuries», *Early Music* 9, January 1981, σ. 22-31.

[16] Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το «Τραγούδι των Ληστών», για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί και τσέλο (αρ. 2 της σκηνικής μουσικής για το *Συναπάντημα στην Πεντέλη*, 18.02.1957, παρτιτούρα στο Ιδιωτικό Αρχείο Γεωργίου Καζάσογλου) και το χορευτικού χαρακτήρα κομμάτι σε 7/8, για φλάουτο, κλαρινέτο, άρπα, βιολί, βιόλα και τσέλο (αρ. 2 της σκηνικής μουσικής για τον *Λυτρωμό*, 15.01.1946, παρτιτούρα στο Ιδιωτικό Αρχείο Γεωργίου Καζάσογλου).

διασκευών των τραγωδιών του Ευριπίδη *Φοίνισσες*, *Ίων*, *Ηλέκτρα*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Ορέστης* (1955), στις οποίες τον χορό συνοδεύει ένα φλάουτο ή ένα φλάουτο με φαγκότο. Ιδιότυπη είναι και η σκηνική μουσική για την ραδιοφωνική διασκευή της *Ελένης* του Ευριπίδη (1961), η οποία είναι γραμμένη για ένα σύνολο 19 οργάνων (τα περισσότερα εξ αυτών κρουστά). Πρωταγωνιστικό ρόλο στην ενορχήστρωση παίζουν τα ξύλινα πνευστά (φλάουτα, κλαρινέτα, φαγκότα ή αγγλικό κόρνο), των οποίων η εκτεταμένη χρήση αποτελεί πολύ συχνά αναφορά στον αρχαιοελληνικό αυλό.[17] Ανάλογη χρήση παρατηρείται και στην περίπτωση της άρπας, η οποία παραπέμπει συχνά στο αντίστοιχο αρχαιοελληνικό όργανο. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κρουστά, κυρίως τα τύμπανα, το ξυλόφωνο και το γκονγκ, τα οποία στοχεύουν στην δημιουργία διαφόρων εφέ.

Αξιοπρόσεκτος είναι ο ενεργός ρόλος της μουσικής στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης σκηνής. Αρκετές φορές η μουσική τονίζει την δράση ή σχολιάζει μουσικά την ατμόσφαιρα μιας συγκεκριμένης σκηνής. Στους *Μνηστήρες του θρόνου* (1945), η έντονη συναισθηματικά σκηνή του Γιαρλ Σκούλε Μπάρντσον, νορβηγού ευγενή και διεκδικητή του θρόνου, και της Ίνγκεμποργκ στην Ε΄ Πράξη του έργου υπογραμμίζεται από μία εξόχως τρυφερή μελωδία με τίτλο «Ερωτικό», για κουιντέτο εγχόρδων (αρ. 20 της σκηνικής μουσικής),[18] η οποία αποδίδει την συναισθηματική ένταση της σκηνικής δράσης.

Επιπλέον, αρκετά σκηνοθετικά ευρήματα βασίζονται και ταυτίζονται συχνά με συγκεκριμένες μελωδίες. Τα μοτίβα του Χρόνου και του Κούκου στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Στην αρχή της Δ΄ Πράξης εμφανίζεται ο προσωποποιημένος Χρόνος κρατώντας μια ρομβία και ανακοινώνοντας ότι έχουν περάσει δεκαέξι χρόνια από τα γεγονότα των προηγούμενων πράξεων. Η συνοδευτική μουσική για τρίο εγχόρδων αποτελείται από επαναλαμβανόμενα συγγενή μελωδικά μοτίβα, δίνοντας την αίσθηση της κυκλικότητας και του αέναου, και δημιουργώντας μια μυστηριακή ατμόσφαιρα. Ο Μίνως Δούνιας, στην κριτική του για την μουσική του έργου, σχολιάζει τα εξής:

> Το περίτεχνο μοτίβο του κούκκου που επανέρχεται αργότερα και ως ανάμνησις είναι εύρημα πρώτου μεγέθους. Επίσης η μελωδία που τονίζει κατά διαλείμματα στην ρομβία του ο Χρόνος, ανήκει στις πολλές υποβλητικές σκηνικής ατμόσφαιρας εμπνεύσεις του Καζάσογλου. Ενορχηστρωμένες τεχνικώτατα για μικρό σύνολο εγχόρδων και πνευστών, αντέχουν στην δοκιμασία και ως αυτόνομη μουσική, ανεξάρτητη από το θέαμα.[19]

Το «Τραγούδι του κούκου» (αρ. 3 της σκηνικής μουσικής)[20] ακούγεται στην Β΄ Πράξη του ίδιου έργου, όταν ο βασιλιάς Λεόντιος, τυφλωμένος από την ζήλια του, φαντάζεται ότι η γυναίκα του, βασίλισσα Ερμιόνη, τον απατά. Το πρωτότυπο κείμενο προέρχεται από το έργο του Σαίξπηρ *Αγάπης αγώνας άγονος* (Ε΄ Πράξη, σκηνή Β΄) και συνίσταται σε ένα σκωπτικού χαρακτήρα ποίημα, γεμάτο υπονοούμενα για τις άπιστες γυναίκες και τους συζύγους τους.[21] Η μελωδία ανήκει στον Dr. Thomas Augustine Arne

[17] Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. σχετικά: Spyridoula Katsarou, *Georgios Kasassoglou (1908/1909-1984. Ein Vertreter der Griechischen Nationalen Schule. Sein Leben und Werk*, διδακτορική διατριβή, Institut für Musikwissenschaft der Wiener Universität, Wien 2017, σ. 445-449 και 564-566.

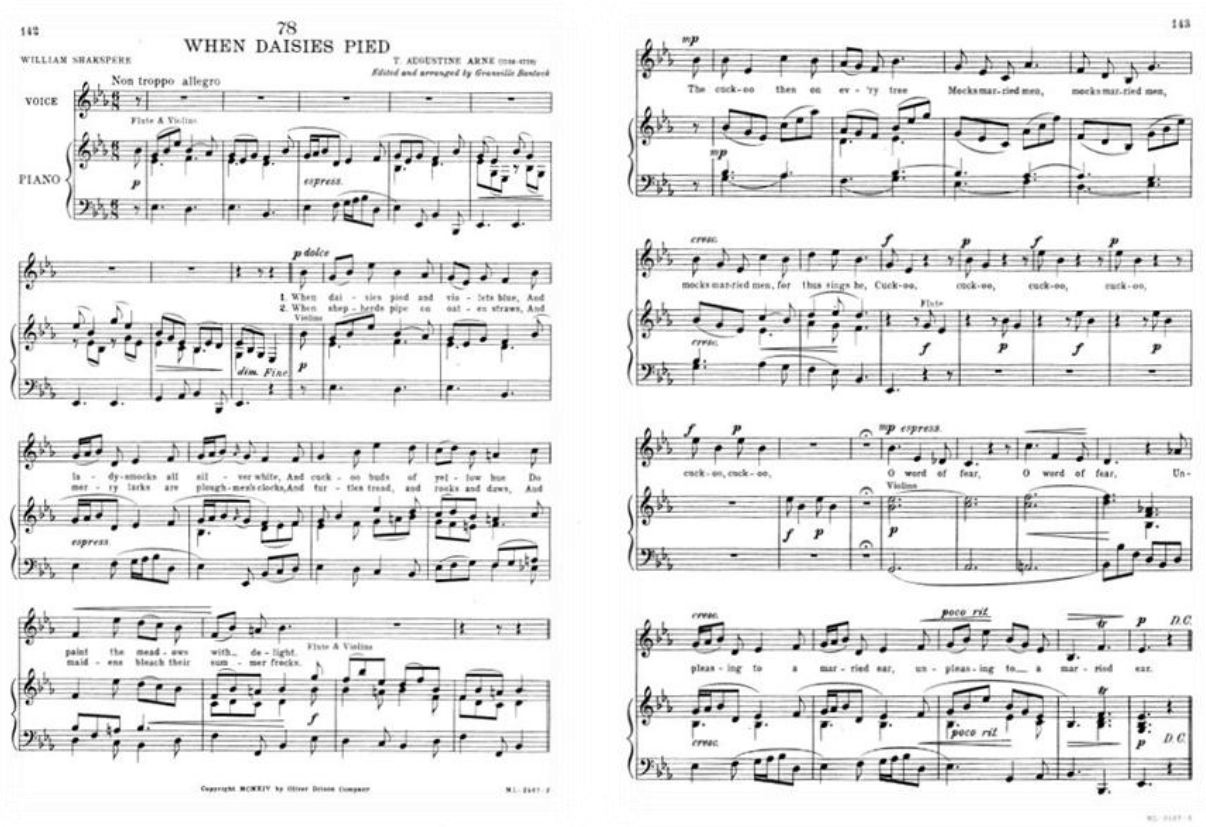
[18] Γεώργιος Καζάσογλου, *Οι μνηστήρες του θρόνου*, παρτιτούρα σκηνικής μουσικής, 31.10.1945, σ. 66, Ιδιωτικό Αρχείο Γεωργίου Καζάσογλου.

[19] Μίνως Δούνιας, [χωρίς τίτλο], εφημ. *Καθημερινή*, Αθήνα, 31 Δεκεμβρίου 1952.

[20] Γεώργιος Καζάσογλου, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, σκίτσο σκηνικής μουσικής, [χ.χ.], Ιδιωτικό Αρχείο Γεωργίου Καζάσογλου· Γεώργιος Καζάσογλου, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, παρτιτούρα ορχήστρας σκηνικής μουσικής, 14-15.12.1952, σ. 14-21, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου / αρ. καταχώρησης: 151_B01_008 έως 151_B01_011.

[21] «When daisies pied and violets blue / And lady-smocks all silver-white / And cuckoo-buds of yellow hue / Do paint the meadows with delight, / The cuckoo then, on every tree, / Mocks married men; for

(1741), ο οποίος μελοποίησε το πρωτότυπο ποίημα.[22] Η προσθήκη του τραγουδιού αυτού στην συγκεκριμένη σκηνή της Β΄ Πράξης είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον εύρημα, το οποίο βασίζεται σε ένα έξυπνο λογοπαίγνιο που προκύπτει από την κοινή ρίζα του επίθετου «cuckhold», το οποίο χαρακτηρίζει τον απατημένο άνδρα και επαναλαμβάνεται συχνά από τον Λεόντιο, και του ουσιαστικού «Cuckoo», του κούκου, που ακούγεται στο τραγούδι. Ωστόσο, η μετάφραση του τραγουδιού δεν φέρει τα υπονοούμενα του αγγλικού κειμένου και, δυστυχώς, η αναφορά δεν γίνεται απόλυτα κατανοητή από το ελληνόφωνο κοινό.[23] Παρ' όλα αυτά, το μελωδικο-ρυθμικό μοτίβο του κούκου επανεμφανίζεται, σχεδόν σαν Leitmotiv, στο τέλος της τρίτης πράξης, όταν φτάνουν τα νέα του θανάτου της βασίλισσας, λαμβάνοντας χαρακτήρα ειρωνικό και μάλλον πικρό.[24]



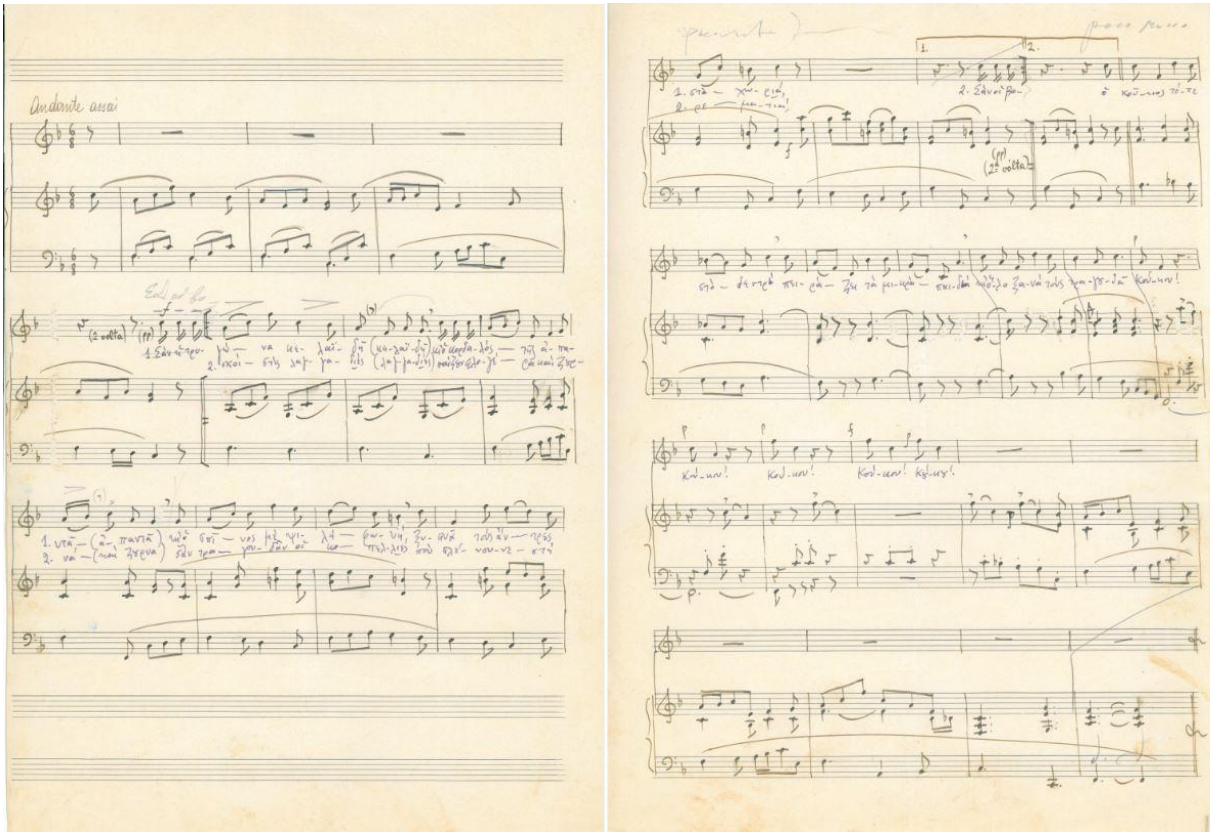
Εικόνα 1: Dr. Thomas Augustine Arne, «When Daisies pied», στο: Granville Bantock (επιμ.), *One Hundred songs of England for low voice*, Oliver Ditson Company, Boston 1914, σ. 142-143

thus sings he: / "Cuckoo; / Cuckoo, cuckoo!" O, word of fear, / Unpleasing to a married ear! / When shepherds pipe on oaten straws, / And merry larks are ploughmen's clocks, / When turtles tread, and rooks, and daws, / And maidens bleach their summer smocks, / The cuckoo then, on every tree, / Mocks married men; for thus sings he, / "Cuckoo; / Cuckoo, cuckoo!" O, word of fear, / Unpleasing to a married ear!». *The complete works of William Shakespeare*, Wordsworth Library Collections, Oxford 2007, σ. 244.

[22] Granville Bantock (επιμ.), *One Hundred songs of England for low voice*, Oliver Ditson Company, Boston 1914, σ. 142-143.

[23] «Σαν η τρυγόνα κελαϊδή κι' ο κορδαλός της απαντά / κι' ο σπίνος με ψιλή φωνή ξυπνά τους άντρες στα χωριά, / ο κούκος τότε στο δεντρί πειράζει τα μικρά παιδιά / κι' όλο ξανά τους τραγουδά: / Κούκου! Κούκου! Κούκου! Κούκου! Κούκου! / Σαν οι βοσκοί στις λαγγαδιές παίζουν φλογέρα και ζουρνά, / σαν τραγουδάν οι κοπελλιές που πλένουνε στην ρεματιά, / ο κούκος τότε στο δεντρί πειράζει τα μικρά παιδιά / κι' όλο ξανά τους τραγουδά: / Κούκου! Κούκου! Κούκου! Κούκου! Κούκου!». Γεώργιος Καζάσογλου, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, σκίτσο σκηνικής μουσικής, [χ.χ.], Ιδιωτικό Αρχείο Γεωργίου Καζάσογλου.

[24] Γεώργιος Καζάσογλου, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, παρτιτούρα ορχήστρας σκηνικής μουσικής, 14-15.12.1952, σ. 43, Αρχείο Εθνικού Θεάτρου / αρ. καταχώρησης: 151_B01_019.



Εικόνα 2: «Το τραγούδι του κούκου», αρ. 3 από την σκηνική μουσική του Γ. Καζάσογλου για το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Γ. Σαίξπηρ

Ως προς την δομή των συνθέσεων σκηνικής μουσικής του Καζάσογλου, θα πρέπει να γίνει ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στα έργα ρεπερτορίου και σε αυτά του αρχαίου δράματος. Οι συνθέσεις για τα πρώτα βάσιζαν την δομή τους στο ίδιο το έργο και στις δυνατότητες που αυτό προσέφερε, καθώς επίσης στην σκηνοθετική σύλληψη. Οι περισσότερες, σχεδόν, αποτελούνταν από μία εισαγωγή, η οποία έφερε μελωδικό υλικό που θα χρησιμοποιείτο και αργότερα στο έργο, ενδιάμεσα νούμερα, τα οποία πολλές φορές αποτελούσαν περάσματα μεταξύ των διαφόρων σκηνών ή συνοδευτική μουσική αυτών και ένα φινάλε. Ανάλογα με το έργο, συχνά παρεμβάλλονταν φωνητικά κομμάτια (τραγούδια, χορωδιακά, μοιρολόγια) καθώς και χοροί, το ύφος των οποίων ακολουθούσε αυτό της εποχής, όπως στα έργα του Σαίξπηρ, στους *Μνηστήρες του θρόνου*, στον *Λυτρωμό* ή στο *Συναπάντημα στην Πεντέλη*. Επιπλέον, παρατηρούνται μικρότερα ιντερλούδια ανάμεσα στις πράξεις, σύντομες εισαγωγές σκηνών ή πράξεων, σαλπίσματα (κυνηγετικά ή στρατιωτικά) και εμβατήρια, κυρίως σε θεατρικά όπως ο *Ριχάρδος ο Γ΄* ή η *Πενθεσίλεια*, καθώς και σύντομα κομμάτια που ανήγγειλαν την είσοδο σημαντικών προσώπων όπως βασιλιάδων ή στρατηγών, τα μοτίβα των οποίων συχνά τα ακολουθούσαν σαν Leitmotiv. Το φινάλε μπορεί να έφερε μελωδικό υλικό από την εισαγωγή, χωρίς πάντως αυτό να είναι δεσμευτικό, και συνήθως ήταν γραμμένο, όπως και η εισαγωγή, για ολόκληρο το οργανικό σύνολο. Στα ενδιάμεσα κομμάτια χρησιμοποιούνταν μικρότερα σύνολα, καθένα ανάλογα με την σκηνή και το είδος του κομματιού. Η έκταση της σκηνικής μουσικής ποίκιλλε ανάλογα με την παράσταση και την σκηνοθετική σύλληψη. Έτσι, η σκηνική μουσική του *Ριχάρδου του Γ΄* (1939) ήταν μόλις τεσσάρων σελίδων, λειτουργώντας περισσότερο σαν μουσικός σχολιασμός των σκηνών, ενώ έργα όπως η *Ερωφίλη* (1952), οι *Μνηστήρες του θρόνου* (1946) και *Ιδού ο Νυμφίος έρχεται* αποτελούν αρκετά εκτεταμένες συνθέσεις σκηνικής μουσικής.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πτυχή της σκηνικής μουσικής του Καζάσογλου είναι και η αποδοχή της από τους κριτικούς της εποχής. Δεδομένου ότι στα κριτικά σημειώματα θεατρικών παραστάσεων τα σχόλια για την μουσική είναι σπανιότατα και, ακόμη και όταν υπάρχουν, περιορίζονται σε μία ή – το πολύ – δύο προτάσεις, κριτικές αφιερωμένες αποκλειστικά στην μουσική του συνθέτη από μουσικοκριτικούς είναι ιδιαίτερα σημαντικές. Ως σημεία αναφοράς θα χρησιμοποιηθούν εδώ τα κριτικά σημειώματα για τα εξής έργα: *Οι μνηστήρες του θρόνου* (1945), *Λυτρωμός* (1946), *Όπως σας αρέσει* (1950), *Νεφέλες* (1951) και *Χειμωνιάτικο παραμύθι* (1952).

Η ικανότητα του συνθέτη να προσαρμόζεται στο ύφος και το στυλ της κάθε εποχής, δημιουργώντας ανάλογη μουσική, αποτελεί κοινό τόπο σε αρκετές μουσικές κριτικές. Η Σοφία Σπανούδη αναφέρει χαρακτηριστικά για την μουσική των *Μνηστήρων του θρόνου*: «Η σύνθεση αυτή του Καζάσογλου […] είναι μουσική εντός τόπου και χρόνου, γνήσια Μεσαιωνική με τους ιδιότυπους και ολότελα λησμονημένους τρόπους, τις ρυθμικές φόρμουλες και την αρμονική γραφή της εποχής»,[25] ενώ στην κριτική της για την παράσταση του έργου *Όπως σας αρέσει* εξαίρει την καλλιέργεια και το ταλέντο του Καζάσογλου: «Ο Καζάσογλου […] έδειξε σε ποιο βαθμό προσαρμογής μπορεί να φθάσει ένας συνθέτης με το ταλέντο και την καλλιέργειά του».[26] Ανάλογα, αλλά πιο ποιητικά, εκφράζεται ο Χρήστος Λεβάντας για την προσαρμοστικότητα του συνθέτη στο στυλ της εποχής του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού*:

> […] δεν είναι μικρό πράγμα να γραφτεί μουσική για το έργο του Σαίξπηρ. Χρειάζονται κότσια πολύ γερά, μουσικό αίσθημα και μόρφωση σπάνια. Ο συνθέτης που θα αναλάβει μια τέτοια δουλειά, θα πρέπει να κατέχη όλα εκείνα τα στοιχεία που θα τον βοηθήσουν να μπη στο βαθύτερο νόημα του έργου και στο κλίμα, στο ύφος της εποχής που το εξέθρεψε και το δημιούργησε. Ο Καζάσογλου […] έδειξε σε ποιο βαθμό προσαρμογής μπορεί να φθάσει ένας συνθέτης με το ταλέντο και την καλλιέργειά του.[27]

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται επίσης στην δημιουργία μουσικής ικανής να εκφράσει βαθύτερα συναισθήματα, την ατμόσφαιρα μιας σκηνής ή κατάστασης. Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη, στην κριτική της για τον *Λυτρωμό*, υπογραμμίζει τον λυρισμό και την δραματικότητα των μελωδιών, που σχολιάζουν το κείμενο με «βαθειά αισθαντικότητα»,[28] ενώ εξαίρει ιδιαίτερα την βαθειά κατανόηση εκ μέρους του συνθέτη των χαρακτήρων του έργου οι *Μνηστήρες του θρόνου* αναφέροντας: «απαιτείται μεγάλη προσπάθεια για να διεισδύσει κανείς στο πνεύμα και τους χαρακτήρες του έργου και να εκφράσει τις καταστάσεις αυτού».[29] Στο ίδιο κλίμα κινείται και η Σπανούδη περιγράφοντας την μουσική του Καζάσογλου ως κινηματογραφική, ισότιμη με την σκηνογραφία και συμπλήρωμα βασικό της σκηνοθεσίας.[30] Τέλος, ο Λεβάντας θεωρεί ότι η μουσική του *Χειμωνιάτικου παραμυθιού* υποβάλλει το κείμενο και μεταφέρει τους θεατές στην παραμυθένια του ατμόσφαιρα.[31]

[25] Σοφία Σπανούδη, «Ιψενική μουσική», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 6 Νοεμβρίου 1945.

[26] Σοφία Σπανούδη, «Η μουσική εβδομάς: Σαμψών Φρανσουά – Μουσική στο Όπως σας αρέσει – Ο Έγκμοντ του Μπετόβεν», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 1950.

[27] Χρήστος Λεβάντας, «Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι με μουσική του κ. Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Η φωνή του Πειραιώς*, Πειραιάς, 24 Ιανουαρίου 1953.

[28] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η μουσική στην Αθήνα: Ο Λυτρωμός», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 25 Ιανουαρίου 1946.

[29] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Οι Μνηστήρες του Θρόνου. Σύνθεσις Καζάσογλου», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 10 Νοεμβρίου 1945.

[30] Σοφία Σπανούδη, «Ιψενική μουσική», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 6 Νοεμβρίου 1945.

[31] Χρήστος Λεβάντας, «Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι με μουσική του κ. Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Η φωνή του Πειραιώς*, Πειραιάς, 24 Ιανουαρίου 1953.

Κάποιες από τις κριτικές αυτές προχωρούν στον σχολιασμό συγκεκριμένων μουσικών τεχνικών και λεπτομερειών. Η Αλ. Λαλαούνη αναφέρεται στο ύφος των χορωδιακών μερών της μουσικής των *Μνηστήρων του θρόνου*, που θυμίζει το γρηγοριανό μέλος λόγω της χρήσης εκκλησιαστικών τρόπων, ενώ κάνει ξεχωριστή μνεία και στην ενορχήστρωση της σύνθεσης σχολιάζοντας την χρησιμοποίηση του οργανικού συνόλου και συγκεκριμένα των πνευστών.[32] Σχετικά με το ίδιο έργο, η Σ. Σπανούδη μπαίνει σε ειδικότερα μουσικά ζητήματα μιλώντας για συγκεκριμένους εκκλησιαστικούς τρόπους: τον φρύγιο, τον υπολύδιο και τον υποδώριο τρόπο σε κομμάτια όπως το νανούρισμα της Μαγκρέτας και στα χορωδιακά εκκλησιαστικά μέλη καθώς και στα εξαγγελτικά μοτίβα των χάλκινων, που δημιουργούν μια υποβλητική ατμόσφαιρα.[33] Η ενορχήστρωση γίνεται αντικείμενο σχολιασμού από την Αλεξάνδρα Λαλαούνη σε ένα ακόμη σημείωμά της για την μουσική του *Λυτρωμού*, όπως και η ελληνικότητα των δημοτικοφανών μελωδιών, με την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που δημιουργούν.[34] Η ίδια κριτικός αναφέρεται και στην μουσική των *Νεφελών*, θεωρώντας την προσπάθεια του Καζάσογλου επιτυχημένη και τονίζοντας την χρήση των αρχαίων ελληνικών τρόπων και ρυθμών στο πλαίσιο της μονοφωνίας και της «ελληνικής λιτότητας». Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην προσωδία των φράσεων, στον σωστό τονισμό των λέξεων, που δεν διακόπτει τον λόγο, και στο λιτό οργανικό σύνολο.[35]

Αναφορές σε τεχνικά μουσικά ζητήματα βρίσκουμε και σε αρνητικές κριτικές, όπως σε αυτή του Χαμουδόπουλου για το ίδιο έργο, στην οποία ο κριτικός θεωρεί αποτυχημένη την προσπάθεια του συνθέτη, κάνοντας λόγο για μια μουσική φτωχή σε παλμό και πνοή, με συνεχή εναλλαγή διαστημάτων χωρίς μελωδική συνέχεια.[36] Σχετικά με την μουσική των *Μνηστήρων του θρόνου*, ο Ιωάννης Ψαρούδας σχολιάζει αρνητικά την έκταση της σύνθεσης, το μέγεθος του οργανικού συνόλου καθώς και την επιλογή συγκεκριμένων οργάνων για την συνοδεία του τραγουδιού του Σκάλδου, θεωρώντας ότι αντί για το κουιντέτο εγχόρδων με την συνοδεία άρπας ένα λαούτο θα ήταν αρκετό.[37] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ενώ ο συνθέτης δεν απαντά σε αρνητικές κριτικές, στην περίπτωση του Ψαρούδα ανταποκρίθηκε αναφερόμενος σε συγκεκριμένα ζητήματα, τα οποία αφορούσαν την ενορχήστρωση και την δομή της ίδιας της μουσικής και όχι την αίσθηση ή την άποψη του κριτικού.[38]

Ο Γεώργιος Καζάσογλου ασχολήθηκε με την μουσική για θέατρο σε μια περίοδο κατά την οποία και το είδος αυτό βρίσκονταν σε άνθιση στον ελληνικό χώρο και υπηρετείτο από μουσικές προσωπικότητες όπως ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Γιώργος Σισιλιάνος, ο Μάνος Χατζιδάκις (στο Εθνικό Θέατρο και στο Θέατρο Τέχνης), ο Μίκης Θεοδωράκης, ακόμη δε και ο Μανώλης Καλομοίρης ή ο Γιάννης Κωνσταντινίδης. Η πορεία της καριέρας του σημαδεύτηκε από σημαντικές παραστάσεις, κυρίως στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, και συνεργασίες με ηθοποιούς, οι περισσότεροι από τους οποίους απετέλεσαν ηγετικές φυσιογνωμίες στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου – ανάμεσά τους η Έλλη Λαμπέτη, η Μαίρη Αρώνη, η

[32] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Οι Μνηστήρες του Θρόνου. Σύνθεσις Καζάσογλου», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 10 Νοεμβρίου 1945.

[33] Σοφία Σπανούδη, «Ιψενική μουσική», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 6 Νοεμβρίου 1945.

[34] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η μουσική στην Αθήνα: Ο Λυτρωμός», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 25 Ιανουαρίου 1946.

[35] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσική και χορός για τις Νεφέλες – Μια μουσική έκδοσις», εφημ. *Η Βραδυνή*, Αθήνα, 12 Νοεμβρίου 1951.

[36] Δημ. Α. Χαμουδόπουλος, «Η υπόκρουσις στις Νεφέλες του κ. Γ. Καζάσογλου», εφημ. *Ελευθερία*, Αθήνα, 10 Νοεμβρίου 1951.

[37] Ιωάννης Ψαρούδας, «Η μουσική κίνησις», εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα, 7 Νοεμβρίου 1945.

[38] Γεώργιος Καζάσογλου, «Για τους Μνηστήρες του Θρόνου», εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα [χ.χ.].

Τζένη Καρέζη, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ και ο Αιμίλιος Βεάκης. Οι συνθέσεις που προκύπτουν σημαδεύουν κάποια έργα, ενώ πολλά κομμάτια τους ανεξαρτητοποιούνται από τις παραστάσεις. Η προσέγγιση των έργων βασιζόταν στον σεβασμό του συνθέτη στον ίδιο τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη, και προϋπέθετε μια βαθιά γνώση της εργογραφίας και του στυλ του. Η γλώσσα, η προσωδία, ο ρυθμός του κειμένου και οι ικανότητες των ηθοποιών καθώς και η ατμόσφαιρα του έργου ήταν βασικές παράμετροι για την σύνθεση των μελωδιών, όπως αποκαλύπτουν όχι μόνο η μουσική αυτή καθεαυτήν αλλά και σημειώσεις στις παρτιτούρες και στον οδηγό σκηνής. Πάνω από όλα, όμως, η αλληλογραφία του συνθέτη με σκηνοθέτες φωτίζει μια καλλιτεχνική ηθική κατά την οποία η δημιουργία και το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα είναι υπεράνω όλων, ακόμα και των υλικών απολαβών. Ο Γεώργιος Καζάσογλου ανήκει στην γενιά εκείνη των καλλιτεχνών που μέσα από τα έργα και τις συνεργασίες τους συνεισέφεραν τα μέγιστα στην άνθιση τόσο του θεάτρου όσο και του κινηματογράφου σε ένα πολιτικά πολωμένο μεταπολεμικό περιβάλλον. Πέρα, όμως, από τις αντιξοότητες αυτές, η τελευταία αποτελεί μια μεγάλη προσφορά σε μια κοινωνία διψασμένη για τέχνη από μια καλλιτεχνική κοινότητα διατεθειμένη να την ικανοποιήσει και να την εκφράσει.

Η Βουλγαρική Εθνική Μουσική Σχολή (1914-1944)

Στανιμήρα Ντερμεντζίεβα

Η Βουλγαρία, όπως και η Ελλάδα, παρακολούθησε από απόσταση τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό λόγω της οθωμανικής διοίκησης στην επικράτειά της. Μετά την απελευθέρωσή τους, και οι δύο χώρες προσπάθησαν να προλάβουν τις εξελίξεις και δημιούργησαν εθνικές σχολές στις αρχές του 20ού αιώνα, οι οποίες μιμούνταν τις ευρωπαϊκές παραδόσεις του προηγούμενου αιώνα. Σήμερα, οι δύο χώρες δεν υστερούν πια σε σχέση με την ευρωπαϊκή ανάπτυξη και υπάρχουν αξιόλογοι μουσικοί και συνθέτες που κάνουν καριέρα στον τόπο τους ή στο εξωτερικό. Σαν συνέπεια της παγκοσμιοποίησης, οι εθνικές σχολές θεωρούνται πια αναχρονιστικές, αλλά κάθε έθνος συνεχίζει να προσδίδει ένα αυθεντικό και γραφικό χρώμα στη μουσική του.

Στην καμπή του 20ού αιώνα, η βουλγαρική μουσικολογία θέλησε να δώσει μια νέα ιστορική ερμηνεία στην εθνική μουσική κληρονομιά του 20ού αιώνα. Η ιστορία της βουλγαρικής μουσικής ξαναγράφτηκε μετά τη λήξη του κομμουνιστικού καθεστώτος (1944-1989),[1] τονίζοντας τη μέγιστη σημασία της βουλγαρικής πρωτοπορίας, η οποία εξελίχθηκε από ριζοσπαστικούς και διαμαρτυρόμενους καλλιτέχνες κατά τη δεκαετία του 1950. Η πρώτη συλλογική προσπάθεια ανήκει στον καθηγητή Ιβάν Χλεμπάροφ (1934-2015),[2] ο οποίος επί τέσσερις δεκαετίες δίδασκε το μάθημα της Ιστορίας της Βουλγαρικής Μουσικής στη Μουσική Ακαδημία της Σόφιας. Στο μεταίχμιο του 21ου αιώνα ακολούθησαν πολλές μελέτες των μαθητών του, οι οποίες προώθησαν μια σύγχρονη προβληματική για τη βουλγαρική μουσική του 20ού και του 21ου αιώνα.

Πηγαίνοντας πίσω στο χρόνο, στην αναφορά αυτή παρουσιάζονται οι νέες τάσεις στην ιστορική ερμηνεία της έντεχνης μουσικής την περίοδο 1914-1944. Κατά την περίοδο των δύο Παγκοσμίων Πολέμων, στους οποίους η Βουλγαρία συμμετείχε στο πλευρό της Γερμανίας λόγω των τσαρικών κυβερνήσεων του Φερδινάνδου Α΄ (1861-1948), Πρίγκιπα του Οίκου της Σαξονίας-Κόμπουργκ & Γκότα-Κοχάρι,[3] και του Τσάρου Μπορίς Γ΄ (1894-1943),[4] η χώρα υπέστη μεγάλες καταστροφές. Ο «συμβολικός» πόλεμος εναντίον των Δυτικών Συμμάχων μετατράπηκε σε εφιάλτη για τους πολίτες της Σόφιας, καθώς η πόλη βομβαρδίστηκε σφοδρά από την Πολεμική Αεροπορία των

[1] Βλ. Stanimira Dermendzhieva, "Politicisation of Music during the Period of Totalitarian Rule in Bulgaria (1944-1989)", *Musicology* 25/2, 2018, σ. 179-194.

[2] Δρ. Ιβάν Χλεμπάροφ (1934-2015): Απόφοιτος της Μουσικής Ακαδημίας Ρίμσκι-Κόρσακοφ στην Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας. Υπεύθυνος της έδρας μουσικολογίας και εθνομουσικολόγος της Μουσικής Ακαδημίας της Σόφιας, συγγραφέας και μουσικοκριτικός. Θεωρείται ο πιο σημαίνων βούλγαρος μουσικολόγος που ασχολήθηκε κυρίως με τη μουσική ιστοριογραφία του 20ού αιώνα.

[3] Ο Οίκος της Σαξονίας-Κόμπουργκ & Γκότα, μαζί με παρακλάδια του, αποτελεί τον βασιλικό οίκο πολλών ευρωπαϊκών μοναρχιών. Ο Φερδινάνδος Α΄ ήταν πρίγκιπας (1887-1908) και τσάρος της Βουλγαρίας (1908-1918). Παραιτήθηκε υπέρ του μεγαλύτερου γιου του και αυτοεξορίστηκε στη Γερμανία, μετά την ήττα του Βασιλείου της Βουλγαρίας κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

[4] Ο Μπορίς Γ΄ απεβίωσε κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες, μετά την επιστροφή του από μια επίσκεψη στον Χίτλερ το 1943. Ο Τσάρος αρνήθηκε να αποστείλει τακτικά βουλγαρικά στρατεύματα για να πολεμήσουν κατά της Σοβιετικής Ένωσης στο Ανατολικό Μέτωπο, στο πλευρό της Γερμανίας. Αρνήθηκε, επίσης, να επιτρέψει την έκδοση των 50.000 Εβραίων της Βουλγαρίας. Ο ανήλικος Συμεών Β΄ (γεν. 1937) τον διαδέχθηκε μόνο για να καθαιρεθεί κατά τον τερματισμό της βουλγαρικής μοναρχίας το 1946.

Η.Π.Α. και τη Βρετανική Βασιλική Πολεμική Αεροπορία το 1943 και το 1944. Κατά τους βομβαρδισμούς κάηκε και η Όπερα της Σόφιας.

Από μουσικολογικής άποψης, η περίοδος μεταξύ των δύο Παγκοσμίων Πολέμων υπήρξε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και πιο καρποφόρες περιόδους της πολιτιστικής και κοινωνιολογικής ιστορίας της Βουλγαρίας. Δυστυχώς, αυτή ήταν η πρώτη περίοδος στη μουσική ιστορία της χώρας που υπέφερε από τον ανεπαρκή ιδεολογισμό της τέχνης, ο οποίος δέσποζε στη βουλγαρική ιστορική σκέψη κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Ταυτόχρονα αναπτύχθηκαν με μεγάλη ορμή οι τάσεις που ξεπήδησαν από τη Βουλγαρική Αναγέννηση στα μέσα του 19ου αιώνα. Η χώρα, επιτέλους, έδωσε το στίγμα της στον πολιτιστικό χάρτη της Ευρώπης. Είναι πολύ δύσκολο να αναλογιστεί κανείς το θεαματικό άλμα που επέτρεψε στις ευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις να εισαχθούν στη χώρα μέσα σε λίγες μόνο δεκαετίες. Επιπλέον, προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση ότι οι βούλγαροι ερμηνευτές κλασικής μουσικής διέπρεψαν στις παγκόσμιες καλλιτεχνικές σκηνές και η μουσική των βουλγάρων συνθετών ακούστηκε με ενδιαφέρον εκτός συνόρων. Τα ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά προγράμματα, η ατομική σκέψη των μουσουργών, η εθνική, κοινωνιολογική και μουσική ταυτότητά τους, οι σχέσεις μεταξύ Βουλγαρίας και Ευρώπης, η δυναμική αυτών των σχέσεων καθώς και ζητήματα μουσικής δημιουργίας έχουν διερευνηθεί από πολλούς σύγχρονους βούλγαρους συγγραφείς και ερευνητές (Άντι Παλίεβα, Ιβάιλο Ζνεπόλσκι, Μπόγκνταν Μπόγκντανοφ, Αντοανέτα Αλίπιεβα κ.ά.).

Σήμερα θεωρείται ότι η συζήτηση για τον εθνικό χαρακτήρα της μουσικής στις δεκαετίες πριν από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην ουσία άγγιζε το νεωτερισμό της βουλγαρικής μουσικής. Οι συνθέτες, μέλη του Συλλόγου Σύγχρονης Μουσικής (που ιδρύθηκε το 1933 και εξελίχθηκε στην Ένωση Βουλγάρων Μουσουργών), γνώριζαν τη νέα στρατηγική αποστολή τους: να εντάξουν τη βουλγαρική έντεχνη μουσική στο πλαίσιο της Ευρώπης του 20ού αιώνα. Είναι σημαντικό το κατόρθωμά τους να συνδυάσουν τους ιδιωματισμούς της λαϊκής μουσικής και τις παραδόσεις με τη μουσική αισθητική, έτσι όπως αυτή διαχρονικά εξελίχθηκε στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Τα έργα τους είναι πλέον διεθνώς αναγνωρίσιμα ως βουλγαρική κλασική μουσική.

Την ίδια περίοδο, οι καλλιτέχνες της χώρας ίδρυσαν τον σύνδεσμο «Σύγχρονη Τέχνη της Πατρίδας» (1919) και την Εταιρεία «Νέοι Ζωγράφοι» (1931-1944), τα μέλη της οποίας επηρεάστηκαν από τις ρωσικές καλλιτεχνικές τάσεις. Η πολυδιάστατη εικαστική τέχνη της δεκαετίας του 1930 μεταμορφώθηκε σε έκφραση των αποδόσεων που φιλοτέχνησαν μερικές γενιές βούλγαρων ζωγράφων, καθώς αποτέλεσαν οργανικό μέρος των γενικών ευρωπαϊκών εξελίξεων και προετοίμασαν το έδαφος για την πορεία της τέχνης του 20ού αιώνα.

Αυτή η τάση όμως δεν ήταν καινούργια, καθώς ξεκινάει από την ίδρυση του Βουλγαρικού Κράτους (1878). Η προσοχή του έθνους και των κρατικών θεσμών στρέφεται στην εκπαίδευση, στη μουσική και τις εικαστικές τέχνες, ακόμα και στην αρχιτεκτονική των κτηρίων σε ευρωπαϊκό στυλ. Η επιθυμία των Βουλγάρων να προφτάσουν και να ενταχθούν στην Ευρώπη, καλύπτοντας τους χαμένους αιώνες, ήταν τεράστια. Η εμφάνιση της επαγγελματικής μουσικής έγινε σταδιακά και με αργό ρυθμό. Η κλασική μουσική έκανε την εμφάνισή της στις πρώτες χορωδίες και μπάντες χάλκινων πνευστών που δημιουργήθηκαν μετά την απελευθέρωση. Εύλογα, κατά τα πρώτα χρόνια κυριάρχησε η ερασιτεχνική ενασχόληση με τη μουσική, προκαλώντας την ίδρυση πολλών μουσικών συλλόγων.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Αρχικά δίνονται σύντομες πληροφορίες, σε χρονολογική σειρά, για τις πηγές, τις δομές, τις χρονικές περιόδους, την ιστορική εξέλιξη της μουσικής κατά την περίοδο 1878-1918, για τις προϋποθέσεις δημιουργίας της Εθνικής Σχολής καθώς και για τους βούλγαρους συνθέτες ελληνικής καταγωγής. Το

δεύτερο μέρος ασχολείται με τη Βουλγαρική Εθνική Σχολή, παρουσιάζει τους βασικούς συνθέτες και τα πιο εμβληματικά έργα τους, τα οποία προτείνονται για ακρόαση. Στο τέλος, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της έρευνας. Ακολουθεί η βιβλιογραφία, με διπλή γραφή: βουλγαρικά με λατινικούς χαρακτήρες και ελληνική μετάφραση. Προς διευκόλυνση του έλληνα αναγνώστη, ο μεταγραμματισμός έγινε με το σύστημα του Gerald Abraham[5] για το λεξικό *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), το οποίο χρησιμοποιείται σε αρκετές μελέτες για τη βουλγαρική μουσική στην αγγλική γλώσσα, για την πιο σωστή προφορά των ονοματεπωνύμων.

Μέρος 1

1. Περιοδολόγηση της βουλγαρικής μουσικής

Όπως προαναφέρθηκε, η επαγγελματική μουσική της Βουλγαρίας αναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, μετά την απελευθέρωση της χώρας από την Τουρκοκρατία, η οποία διήρκεσε σχεδόν πέντε αιώνες (1396-1878). Από ιστορική άποψη επικεντρωνόμαστε στην περίοδο διαμόρφωσης του Τρίτου Βουλγαρικού Κράτους. Η σύγχρονη ιστορία της βουλγαρικής μουσικής χωρίζεται σε τέσσερις μεγάλες περιόδους και η κάθε περίοδος συνδέεται με τη δράση μιας νέας γενιάς μουσουργών. Είναι ευρέως αποδεκτό σήμερα ότι ο όρος «γενιά» αντικατοπτρίζει τις καλλιτεχνικές τάσεις στην εξέλιξη της επαγγελματικής μουσικής, οριοθετώντας τη διαφορετική προσέγγιση στη χρήση της παραδοσιακής μουσικής καθώς και τη μουσική εκπαίδευση που έλαβαν οι συνθέτες. Γενικότερα, κάθε γενιά έχει διαφοροποιηθεί σε εποχές κρίσιμων αλλαγών στη Βουλγαρία, τόσο από ιστορικής όσο και από μουσικής άποψης.

- 1878 έως τα τέλη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (συγκεκριμένα για τη Βουλγαρία τη δεκαετία του 1920): Η πρώιμη περίοδος.
- 1918-1944: Η δημιουργία της Εθνικής Σχολής.
- 1944-1989: Η περίοδος της κομμουνιστικής κυβέρνησης (σε αντίθεση με το κυρίαρχο ρεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, το 1946 ανασυγκροτήθηκε η βουλγαρική πρωτοπορία από διαμαρτυρόμενους ριζοσπαστικούς συνθέτες).
- 1989 έως σήμερα.

Στα πρώτα της βήματα η Σχολή αναζήτησε τις βάσεις για να στηριχθεί στην παραδοσιακή βουλγαρική μουσική και συγκεκριμένα στο δημοτικό τραγούδι. Κατά την εποχή του Βασιλιά Φερδινάνδου παρατηρήθηκε έντονη μετανάστευση μουσικών από την Τσεχία, τη Ρωσία και την Πολωνία προς τη Βουλγαρία, οι οποίοι έβαλαν τη σφραγίδα τους στην ανάπτυξη του πολιτισμού, της βιομηχανίας και του εμπορίου. Οι τσέχοι μετανάστες και οι ρώσοι αξιωματικοί δημιούργησαν τις πρώτες στρατιωτικές ορχήστρες πνευστών. Με την ίδρυση των πρώτων συμφωνικών ορχηστρών στις πόλεις Σούμεν, Ρούσε και Σλίβεν, καθώς και τη σύσταση αξιόλογων ερασιτεχνικών χορωδιών σε όλη την επικράτεια, τέθηκαν τα θεμέλια της επαγγελματικής μουσικής πρακτικής.

Το θέμα της παρουσίας των Ελλήνων στο χώρο της Ανατολικής Ευρώπης είναι ιδιαίτερα ευρύ,[6] οπότε έκρινα σκόπιμο, λόγω περιορισμών στην έκταση, να αναφερθώ

[5] Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 τόμοι, Macmillan Publisher Limited, London 2001, vol. I, σ. xvi-xvii ("Introduction: 7. Transliteration")· επίσης: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove's Dictionary of Opera*, 4 τόμοι, Macmillan Press Ltd, London 1992, vol. I, σ. xxi-xxii ("Introduction: 11. Transliteration").

[6] Κατά τη διάρκεια επιτόπιας έρευνας στην Αγία Πετρούπολη και τη Μόσχα, στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής μου το 2005, με τίμησαν παραχωρώντας μου συνεντεύξεις από τους ρώσους συνθέτες ελληνικής καταγωγής η Ζάννα (Ζαννέτα) Μεταλλίδη (γεν. 1935), ο Ιγκόρ Κεφαλίδης (γεν. 1941), ο Γκεόργκι Γκεοργκίεφ (Γεώργιος Γεωργιάδης· γεν. 1935) και ο Νικόλαος Τιφτικίδης (1921-

εδώ μόνο στους βούλγαρους συνθέτες ελληνικής καταγωγής των δύο πρώτων γενεών. Θα ήθελα να επισημάνω μερικά άγνωστα στοιχεία (και την αντίστοιχη βιβλιογραφία) για την επιρροή της ελληνικής μουσικής στη διαμόρφωση της νέας βουλγαρικής μουσικής κατά τα τέλη του 19ού και τις αρχές του 20ού αιώνα στους εξής τομείς: θρησκευτική μουσική, στις πρώτες τυπωμένες στην ελληνική γλώσσα μουσικές συλλογές (1846-1875), στην εκπαίδευση (ελληνο-βουλγαρικά σχολεία στις πόλεις με μικτό πληθυσμό, 1815-1835) και στις πόλεις με ισχυρή ελληνική κοινότητα, κυρίως στο Πλόβντιβ (Φιλιππούπολη), στη Βάρνα (Οδησσός) και στο Μπουργκάς (Πύργος). Κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα, η τουρκική και η ελληνική γλώσσα χρησιμοποιούνταν ευρέως από το ντόπιο πληθυσμό, καθώς στις κοσμοπολίτικες περιοχές δραστηριοποιούνταν και συνυπήρχαν Βούλγαροι, Έλληνες, Αρμένιοι, Τούρκοι και Εβραίοι. Η Ελληνική Επανάσταση του 1821 επηρέασε βαθύτατα το βουλγαρικό πληθυσμό. Ο βουλγαρικός εθνικισμός αναπτύχθηκε βαθμιαία μετά το 1840 και το πρώτο θύμα του ήταν τα δίγλωσσα σχολεία.

2. Ιωσήφ Καλομάτης (1857-1917): Πρωτεργάτης και πρωτοπόρος

Επίσημα προσκαλεσμένος να εργαστεί στο νεοσύστατο κράτος ήταν ο Έλληνας Ιωσήφ Καλομάτης (Χίος, 1857 – Σλίβεν Βουλγαρίας, 1917). Η καλλιτεχνική του δράση προηγείται χρονικά της πρώτης γενιάς μουσουργών, γι' αυτό και παρουσιάζεται πρώτος. Ο Καλομάτης έμεινε στην ιστορία της βουλγαρικής μουσικής ως μαέστρος, συνθέτης, δάσκαλος μουσικής και γαλλικών (έλαβε σοβαρή εκπαίδευση στο Γαλλικό Κολλέγιο[7] και στην περίφημη Ροβέρτειο Σχολή[8] της Κωνσταντινούπολης). Ο συνθέτης είχε καταγωγή από τη Χίο, ο πατέρας του ήταν Γάλλο-Ιταλός, αλλά παράτησε την οικογένειά του και ο Ιωσήφ πήρε το επώνυμο της ελληνίδας μητέρας του. Ο μορφωμένος αυτός Κωνσταντινουπολίτης (ο Λεβαντίνος), που μιλούσε έξι ξένες γλώσσες,[9] έπαιζε πιάνο, βιολί και ήταν δεξιοτέχνης κλαρινετίστας· ήταν ανάμεσα στους πρώτους πέντε ξένους αρχιμουσικούς της Βουλγαρίας και ανέλαβε τη διεύθυνση της στρατιωτικής μπάντας της Βάρνας το 1879. Στις διαθέσιμες εγκυκλοπαιδικές αναφορές

2014). Τα αποτελέσματα ανακοινώθηκαν στο Συνέδριο του Τ.Μ.Σ. του Ιονίου Πανεπιστημίου, με θέμα «Όψεις της ελληνικότητας στην μουσική» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (2006), σε μελέτη με τίτλο «Ελληνικής καταγωγής συνθέτες της Ρωσίας. Τα πρώτα αποτελέσματα μιας έρευνας». Σε συνεργασία με το Αρχείο Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου (ΑΕΜΤΘ), δημοσιεύθηκαν το 2006 στο περιοδικό *Πολύτονον* οι πρώτες παρουσιάσεις πορτρέτων των τεσσάρων κορυφαίων εν ζωή μουσουργών στα ελληνικά.

7 Κατά τη διάρκεια των σπουδών του Ιωσήφ Καλομάτη με την αδελφή του στο Γαλλικό Κολλέγιο Κωνσταντινουπόλεως, η οικογένειά τους έκανε παρέα με Βούλγαρους. Μάλιστα, η αδελφή του είχε μια κολλητή φίλη από το Σλίβεν. Υπάρχουν εικασίες ότι ο Καλομάτης ήρθε να εργαστεί στο Σλίβεν, ακολουθώντας κάποια γυναίκα.

8 Robert College (τουρκικά: Robert Koleji): Πριν τη κεμαλική μεταπολίτευση, στη Ροβέρτειο Σχολή φοιτούσαν εκτός από πρίγκιπες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας πολλοί ξένοι, κυρίως γόνοι υψηλόβαθμων αξιωματούχων και ευκατάστατων οικογενειών, ιδίως από τη Βουλγαρία και τη Ρουμανία, αλλά και Τούρκοι, Αρμένιοι και Ισραηλίτες. Τέσσερις πρώην πρωθυπουργοί και αρκετοί άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών της Βουλγαρίας φοίτησαν στη σχολή αυτή.

9 Ο Καλομάτης μιλούσε με επάρκεια γαλλικά, ιταλικά, αγγλικά, τούρκικα, ελληνικά και βουλγαρικά. Σε καμιά βουλγαρική πηγή δεν αναφέρεται ότι μιλούσε ρωσικά και σπούδασε στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης της Ρωσίας, όπως αναφέρεται στο λήμμα του Θωμά Ταμβάκου, «Καλομάτης Ιωσήφ», στο: Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας – Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014, σ. 165-166. Δεν υπάρχει επίσης πουθενά αναφορά για τον Καλομάτη στο τμήμα χειρογράφων της Επιστημονικής Μουσικής Βιβλιοθήκης της Μουσικής Ακαδημίας Ρίμσκι-Κόρσακοφ, ούτε στις καρτέλες των αποφοίτων, ούτε στον κατάλογο των σπουδαστών του Ωδείου από την προεπαναστατική περίοδο (Κεντρικό Κρατικό Ιστορικό Αρχείο της Αγίας Πετρούπολης, Fond 1, opis' 1).

για τον Καλομάτη καταγράφεται ότι το σύνολο αυτό κέρδισε το πρώτο βραβείο σε διαγωνισμό στρατιωτικών φιλαρμονικών το 1879. Υπήρξε επίσης ο πρώτος αρχιμουσικός της στρατιωτικής μπάντας του 11ου Συντάγματος Πεζικού του Σλίβεν, από το 1886 έως τη συνταξιοδότησή του το 1909 (*Η εγκυκλοπαίδεια της βουλγαρικής μουσικής κουλτούρας*, 1967: 268).

Πέρασε την ζωή του στην επαρχιακή πόλη της Ανατολικής Ρωμυλίας Σλίβεν, δηλαδή στην αρχαία ελληνική πόλη Σήλυμνο, η οποία στα χρόνια της Τουρκοκρατίας διέθετε ακμάζουσα ελληνική κοινότητα με σχολείο. Σήμερα, αποτελεί κέντρο του Σαρακατσάνικου Ελληνισμού και η ελληνική γλώσσα διδάσκεται στα Τμήματα Ελληνικής Γλώσσας και Πολιτισμού του Σλίβεν, μία εκπαιδευτική δομή μη ενταγμένη στο τυπικό εκπαιδευτικό σύστημα της Βουλγαρίας. Ο Καλομάτης κατέφθασε εκεί σε ηλικία είκοσι τεσσάρων ετών και με τη δράση του συνέβαλε καθοριστικά στην θεμελίωση της μουσικής εκπαίδευσης της πόλης.

Τα γνωστά γεγονότα της ζωής του είναι τα ακόλουθα: Νυμφεύθηκε τσέχα γυναίκα, την οποία γνώρισε στη Βουλγαρία. Οι σύγχρονοί του την περιέγραφαν ως «ψηλή, ξανθιά και αριστοκρατική», προσθέτοντας ότι «υιοθέτησε παιδί και πέθανε νέα». Έπειτα, ο Καλομάτης νυμφεύθηκε την πραγματική μητέρα του παιδιού, αλλά ο γάμος τους ήταν αποτυχημένος. Στα γεράματά του ήταν πολύ φτωχός και απεβίωσε στις 14 Μαΐου 1917. Στην κηδεία του πήγαν μόνο 13 άτομα, τα περισσότερα από τα οποία υπήρξαν μαθητές του.

Διορίστηκε στο Γυμνάσιο Αρρένων το 1881. Την ίδια χρονιά ίδρυσε μια μαθητική χορωδία και ορχήστρα πνευστών, με την οποία παρουσίασε εμβατήρια και αποσπάσματα από τις όπερες *Trovatore* και *Traviata* του Verdi σε συναυλίες. Ο Καλομάτης δημιούργησε την πρώτη μαθητική ορχήστρα στη Βουλγαρία (1883) και την ίδια χρονιά παρουσίασε την πρώτη παιδική οπερέτα, *Ο βασιλικός γάλλος* του Charles Bordes,[10] με τους μαθητές του Γυμνασίου Αρρένων, στην πρωτότυπη γαλλική γλώσσα. «Για πρώτη φορά οι κάτοικοι της πόλης βλέπουν μουσική παράσταση!», σημείωσε ο τύπος. Ακολούθησε η οπερέτα *Ο διοικητής της πυροσβεστικής* του ίδιου συνθέτη (1883).

Το βιβλίο του Καλομάτη, *Εγχειρίδιο της μουσικής με θεωρία και πρακτικές ασκήσεις, για τα γυμνάσια και τα δημοτικά σχολεία της Βουλγαρίας* (A. R. Lauermann, Σλίβεν 1884),[11] ήταν το πρώτο βιβλίο μουσικής με ευρωπαϊκή σημειογραφία στη χώρα.[12] Ο Χλεμπάροφ γράφει ότι «με το βιβλίο μουσικής του Καλομάτη προωθείται η ετήσια παραγωγή διαφόρων εγχειριδίων μουσικής στις πόλεις όπου εργάζονταν διακεκριμένοι δάσκαλοι μουσικής». Ως αποτέλεσμα, κατά τα επόμενα χρόνια εκδόθηκαν πάνω από πέντε νέα βιβλία μουσικής (Χλεμπάροφ, 2003: 86, 89, 91, 95, 99, 105· Πετρόφ, 1959: 254· Κράτσεβα, 2001: 114, 129).

Ο Καλομάτης άφησε αρκετούς μαθητές, οι οποίοι μετά την ολοκλήρωση των μουσικών σπουδών τους στη Ελβετία, τη Γερμανία, τη Γαλλία και την Τσεχία συνέχισαν το έργο του. Έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία της συμφωνικής ορχήστρας της πόλης,

[10] Charles Bordes (1863-1909): Γάλλος συνθέτης και δάσκαλος, ένας από τους ιδρυτές της Schola Cantorum του Παρισιού. Ίδρυσε παρόμοιες σχολές στην Αβινιόν (1899) και στο Μονπελιέ (1905).

[11] Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το βιβλίο εκδόθηκε στην Ανατολική Ρωμυλία με έξοδα του Καλομάτη, πριν την ένωσή της με το Πριγκιπάτο της Βουλγαρίας (22 Σεπτεμβρίου 1908), αλλά βούλγαροι μουσικολόγοι σημειώνουν ότι ήταν ήδη αφιερωμένο στη γενική εκπαίδευση της χώρας.

[12] Ο Στέφαν Χάρκοφ, καθηγητής στο Μουσικό Τμήμα του Πανεπιστημίου του Σούμεν, ο οποίος εργάστηκε ως μουσικολόγος στην Όπερα και τη Συμφωνική Ορχήστρα του Σλίβεν (1983-1989) και διηύθυνε τους δύο αυτούς φορείς στο διάστημα 1991-1993, εντόπισε το *Εγχειρίδιο της μουσικής* του Καλομάτη στο τμήμα αρχέτυπων βιβλίων της βιβλιοθήκης του Πολιτιστικού Συλλόγου «Αυγή» το 2006 και το φωτοτύπησε, με σκοπό να μελετηθεί το παιδαγωγικό σύστημα που ακολουθεί. Η πρόσβαση σε αυτόν τον τύπο βιβλίων είναι περιορισμένη.

ιδρύοντας ορχήστρα εγχόρδων στη δεκαετία του 1910 (η σημερινή Φιλαρμονική Ορχήστρα του Σλίβεν ιδρύθηκε από τους μαθητές του το 1933),[13] λάμβανε μέρος σε θεατρικές παραστάσεις και στην ουσία έθεσε τα θεμέλια του Δημοτικού Πολιτιστικού Συλλόγου «Αυγή» (ωδείο, συμφωνική ορχήστρα, όπερα, βιβλιοθήκη). Ο Καλομάτης συνέλεξε και επεξεργάστηκε πλήθος βουλγαρικών παραδοσιακών τραγουδιών[14] και έγραψε έργα για τα σύνολα που διηύθυνε (για πρακτικούς σκοπούς). Ο ιταλός ιμπρεσάριος Enrico Massini γνωρίστηκε με τον Καλομάτη στη διάρκεια των βουλγαρικών περιοδειών του οπερατικού θιάσου που διηύθυνε (1895-1912) και μας άφησε την εξής μαρτυρία: «Απορώ τι κάνει αυτός ο μορφωμένος άνθρωπος με το τεράστιο ταλέντο, θαμμένος στην επαρχία!».

Γνωρίζουμε ότι ο Καλομάτης συνέθεσε εμβατήρια, προσαρμογές βουλγαρικών δημοτικών τραγουδιών (ποτ-πουρί) και χορωδιακά έργα. Σε καμία βουλγαρική πηγή δεν αναφέρεται ότι συνέθεσε «δύο παιδικές όπερες και τουλάχιστον πέντε οπερέτες», ότι εργάστηκε στη Φιλιππούπολη και τη Σόφια ή ότι ήταν υπεύθυνος της μουσικής εκπαίδευσης της Βουλγαρίας, όπως αναφέρεται στο βιβλίο *Μουσουργοί της Θράκης* (Κωνστάντζος, Ταμβάκος και Τρικούπης, 2014: 165-166).

Παρ' ότι οι κάτοικοι της πόλης γιορτάζουν κάθε επέτειο του «πατριάρχη της μουσικής» του Σλίβεν με συναυλίες και αναρτήσεις στον τύπο και ένας δρόμος φέρει το όνομά του, το προσωπικό του αρχείο δεν έχει εντοπιστεί ακόμη και πιθανότατα αναμένει τους μελλοντικούς ερευνητές σε κάποια από τις βιβλιοθήκες της πόλης.

3. Η πρώτη γενιά βουλγάρων μουσουργών

Δραστηριοποιήθηκε κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού αιώνα[15] (οι περισσότεροι από τους συνθέτες παρέμειναν δραστήριοι και κατά τις επόμενες δεκαετίες). Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν οι πρωτοπόροι της μουσικής τέχνης και δραστηριοποιήθηκαν σε διάφορες πόλεις της Βουλγαρίας. Διερεύνησαν τη μορφή και τη μετρική και ρυθμική ποικιλία της λαϊκής μουσικής. Εισήγαγαν ποικίλα μουσικά είδη και μορφές που υπήρχαν στον δυτικό κόσμο για αιώνες, αλλά ουσιαστικά δεν υπήρχαν στη Βουλγαρία έως τα τέλη του 19ου αιώνα.

Ανάμεσα στους πρώτους βούλγαρους συνθέτες, χαρακτηριστικοί είναι: ο Εμμανουήλ Μανόλοφ (1860-1902), ο οποίος συνέθεσε την πρώτη βουλγαρική όπερα *Siromahkinya* (*Η κακομοίρα*, 1900), ο Άνκελ Μπουκορεστλίγιεφ (1870-1950), ο Παναγιώτ Πίπκοφ (1871-1942), ο Ντιμίταρ Χατζιγκεργκίεφ (1873-1932) κ.ά. Εξαιρετικές ήταν οι παρουσίες των Ντόμπρι Χρίστοφ (1875-1941), Γκεόργκι Ατανάσοφ (1882-1931, ο πρώτος αναγνωρισμένος συνθέτης όπερας και μαέστρος) και Νικόλα Ατανάσοφ (1886-1969, συνθέτης της πρώτης βουλγαρικής συμφωνίας, το 1912).

Η πρώτη επαγγελματική ένωση μουσικών ονομάστηκε «Βουλγαρική Μουσική Ένωση». Έμεινε ενεργή από το 1903 έως το 1941. Το πρώτο μουσικό σχολείο στη Σόφια ιδρύθηκε το 1904. Κρατικοποιήθηκε το 1921 και έγινε φορέας της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, μετονομαζόμενο σε Βουλγαρικό Εθνικό Ωδείο της Σόφιας (η σημερινή Μουσική Ακαδημία της Σόφιας). Ο «Σύλλογος της Όπερας» ιδρύθηκε το 1908, ενώ κρατικοποιήθηκε επίσης και μετονομάστηκε σε Εθνική Λυρική Σκηνή της Σόφιας το 1921. Υπήρχαν ολοένα και περισσότερες χορωδίες, στρατιωτικές μπάντες, επαγγελματικές

[13] Η Συμφωνική Ορχήστρα του Σλίβεν ιδρύθηκε το 1933 ως παράρτημα του Πολιτιστικού Συλλόγου «Αυγή». Αρχικά αποτελείτο από 37 μουσικούς υπό την καθοδήγηση του μαέστρου Πέταρ Στράτεφ (1881-1951) και του συνθέτη Μιχαήλ Τόντοροφ (1890-1951).

[14] 35 από αυτά είναι δημοσιευμένα στο *Εγχειρίδιο της μουσικής* του Καλομάτη, όπου υπάρχουν, επίσης, δημοφιλή τραγούδια από τη δεκαετία του 1860, φωνητικές ασκήσεις, σολφέζ και μουσική θεωρία.

[15] Την ίδια χρονική περίοδο, οι νέες εθνικές σχολές της Αρμενίας, της Ισπανίας και των Ενωμένων Πολιτειών φτάνουν στην ιδέα για τη δημιουργία μουσικής με εθνική βάση και περιεχόμενο.

ορχήστρες, οπερατικοί θίασοι, σύνολα μουσικής δωματίου και ωδεία στην πρωτεύουσα και στην επαρχία. Επίκεντρο της μουσικής ζωής έγινε η πρωτεύουσα, όπου λειτουργούσαν συμφωνικές ορχήστρες υψηλού επιπέδου, όπως η Βουλγαρική Εθνική Φιλαρμονική (1924) και η Ακαδημαϊκή Συμφωνική Ορχήστρα (1925), η οποία μετονομάστηκε σε Βασιλική Στρατιωτική Συμφωνική Ορχήστρα (1936) και αργότερα έγινε η Φιλαρμονική Ορχήστρα της Σόφιας (1946). Τα σύνολα αυτά, εκτός από το κλασικό ρεπερτόριο, έδωσαν ιδιαίτερη βαρύτητα σε έργα βουλγάρων μουσουργών και πραγματοποίησαν επιτυχώς περιοδείες στην Ευρώπη. Κάθε καλλιτεχνική περίοδος άνοιγε με έργα βουλγαρικής μουσικής ή με μία νέα όπερα.

Καλλιτεχνικοί ιμπρεσάριοι διοργάνωναν συναυλίες με τη συμμετοχή βουλγάρων και ξένων καλλιτεχνών. Οι χορωδιακές δραστηριότητες ερασιτεχνικού χαρακτήρα ενοποιήθηκαν υπό την αιγίδα της Βουλγαρικής Χορωδιακής Ένωσης, η οποία ιδρύθηκε το 1926 και παρείχε κεφάλαια όχι μόνο για τις χορωδίες αλλά και για τις ορχήστρες και τα σύνολα μουσικής δωματίου. Από το 1935, υπό την καθοδήγηση του ακαδημαϊκού και συνθέτη Πέτκο Στάινοφ, η Ένωση άρχισε να οργανώνει τις πρώτες χορωδιακές συγκεντρώσεις.

3.1. Λίγα λόγια για την οικογενειακή ιστορία των μουσουργών Παναγιώτη Πίπκοφ (1871-1942) και Λιουμπομίρ Πίπκοφ (1904-1974), εθνικών συμβόλων της Βουλγαρίας

Η Ευτέρπη Λαλητά,[16] κόρη μεταναστών από την Κρήτη, χάρισε στη Βουλγαρία δύο εθνικούς συνθέτες: τον γιο της, Παναγιώτη Πίπκοφ, και τον εγγονό της, Λιουμπομίρ Πίπκοφ. Αυτό δεν είναι κρυφό, αλλά δημοσιευμένο σε αρκετά βιβλία για τη ζωή τους. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν τονίστηκε, επειδή δεν επηρέασε τη δημιουργική πορεία τους. Ο Ιβάν Χλεμπάροφ, ο οποίος ήταν συνάδελφος και βιογράφος του Λιουμπομίρ Πίπκοφ, γράφει ότι στην παλιά Φιλιππούπολη γίνονταν μικτοί γάμοι και υπήρχαν μικτές ορχήστρες, όπως η ορχήστρα του Βασιλάκη Λαλητά, όπου ο Χρήστος Πάνοφ Πίπκοφ (1840- 1900)[17] έπαιζε κλαρινέτο και νυμφεύθηκε την αδελφή του Βασιλάκη, Ευτέρπη.

Ο Βασιλάκης Λαλητάς ήταν ο καλύτερος βιολονίστας, με την εκτενέστερη μουσική βιβλιοθήκη στη Φιλιππούπολη. Ήταν όμορφος άνδρας και «σταρ» της εποχής του: οι γυναίκες έβγαιναν έξω από τα σπίτια τους για να τον χαιρετήσουν, όταν περνούσε. Οι πατεράδες του Βασιλάκη και του Χρήστου ήταν ευκατάστατοι έμποροι γαϊτανάδες και φίλοι· μαζί με το εμπόρευμα έπαιρναν και τα παιδιά τους για να σπουδάσουν μουσική με ιταλούς δασκάλους στην Κωνσταντινούπολη.

Η Ευτέρπη ήταν καλλονή και είχε μουσική παιδεία, αλλά πέθανε λίγο μετά τη γέννα. Τη φροντίδα του Παναγιώτη ανέλαβε εξ ολοκλήρου η γιαγιά του, Θεοφανώ. Όταν η

[16] Στο βιβλίο *Μουσουργοί της Θράκης* (Κωνστάντζος, Ταμβάκος και Τρικούπης, 2014: 238-239), στο λήμμα για τον Πίπκοφ, αναφέρεται εσφαλμένα το επώνυμο της Ευτέρπης Λαλητά ως Βασιλάκη και σημειώνεται ότι είχε καταγωγή από το Ρέθυμνο της Κρήτης. Στο ίδιο λήμμα, η Βάρνα αναφέρεται ως πόλη της Ρουμανίας (η πόλη αυτή δεν υπάγεται στην περιοχή της Νότιας Δοβρουτσάς, η οποία παραχωρήθηκε στη Ρουμανία κατά το διάστημα 1913-1940). Αναφέρω ότι ο Παναγιώτης Πίπκοφ δεν έχει σχέση με τη μελοποίηση του παλιού Εθνικού Ύμνου της Βουλγαρίας, *Shumi Maritsa* (*Βουίζει ο ποταμός Μαρίτσα*), η ιστορία του οποίου ξεκινάει το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Επισημαίνω επίσης ότι ο *Ύμνος της Σλαβονικής Μόρφωσης* και ο *Ύμνος των Κυρίλλου και Μεθοδίου*, σε ποίηση του Στογιάν Μιχαϊλόφσκι, είναι το ίδιο χορωδιακό τραγούδι, το οποίο ο συνθέτης έγραψε σε ηλικία 27 χρονών στο σχολείο της Λόβετς, όπου εργαζόταν ως δάσκαλος μουσικής.

[17] Στη βουλγαρική γλώσσα, το πατρώνυμο αναγράφεται δεύτερο στη σειρά, όπως στη ρωσική γλώσσα, άρα στα ελληνικά το όνομα θα γραφόταν ως Χρήστος Πίπκοφ του Πάνου. Γνωρίζουμε ότι ο Χρήστος Πίπκοφ σπούδασε κλαρινέτο και ο Βασιλάκης Λαλητάς σπούδασε βιολί στην Ιταλική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως. Ο Πίπκοφ εργάστηκε ως μουσικός στο τουρκικό σύνταγμα «Καζάκ Αλάι» με έδρα το Σλίβεν, το οποίο διηύθυνε ο μετανάστης στην Τουρκία Τσαϊκόφσκι πασά. Η ορχήστρα ήταν ευρωπαϊκού τύπου. Μετά την απελευθέρωση, ο Πίπκοφ έγινε λοχίας στη στρατιωτική ορχήστρα του 9ου Πεζικού Τάγματος Φιλιππούπολης (Ντίνεφ, 1963: 26· Χλεμπάροφ, 2003: 63, 103).

Θεοφανώ έβγαινε να τσακωθεί με τις γυναίκες της γειτονιάς, την φώναζαν «αρναούτισσα».[18] Ο Χρήστος Πίπκοφ, ο οποίος ήταν ανάμεσα στους πρώτους μορφωμένους δασκάλους πνευστών της Βουλγαρίας, δεν επέτρεπε στο γιο του να ασχοληθεί με τη μουσική. Η Θεοφανώ έδωσε το πρώτο βιολί στον εγγονό της κρυφά από τον πατέρα του (Χλεμπάροφ, 1996: 20-42, 137-178).

Ο Ιβάν Χλεμπάροφ σημειώνει επίσης: «Ο Παναγιώτης Πίπκοφ, παρ' όλο που ήταν κατά το ήμισυ Έλληνας, είχε εξ ολοκλήρου βουλγαρική συνείδηση» (Χλεμπάροφ, 2003: 25, 63). Οι βιογράφοι του σύνθετη, Αντρέι Αντρέγιεφ και Ελένα Τόντσεβα, ωστόσο, σημειώνουν ότι στα όψιμά του χρόνια προσπάθησε με ζήλο να μάθει αρχαία ελληνικά, γιατί ήθελε να διαβάζει τους αρχαίους συγγραφείς στην πρωτότυπη γλώσσα (Αντρέγιεφ, 1952· Τόντσεβα, 1962).

Ο Παναγιώτης Πίπκοφ θεωρείται ο θεμελιωτής της πιανιστικής σχολής της χώρας. Ήταν μια πολύπλευρη προσωπικότητα: ήταν, μεταξύ άλλων, ηθοποιός, ποιητής, συνθέτης, δάσκαλος μουσικής, μαέστρος, δημοσιογράφος και συγγραφέας. Σπούδασε στο Ωδείο του Μιλάνου, αλλά δεν αποφοίτησε από αυτό, επειδή διακόπηκε η υποτροφία του. Διετέλεσε διευθυντής χορωδίας στην Όπερα της Σόφιας και μετέφρασε 18 ιταλικές όπερες, συνέθεσε τις πρώτες βουλγαρικές παιδικές οπερέτες και το δημοφιλή *Ύμνο των Κυρίλλου και Μεθοδίου*, ο οποίος ακούγεται κάθε χρόνο στην παρέλαση της εθνικής εορτής της Σλαβονικής Μόρφωσης. Φόρεσε και τη στολή του αρχιμουσικού κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ συνέθεσε δύο όπερες, τις *Ρούσκα* (χαμένη) και *Zagorka* (*Ζαγόρισσα*, 1927), έργα για ορχήστρα πνευστών, χορωδιακή μουσική, μουσική δωματίου, δημοφιλή παιδικά τραγούδια κ.λπ.

Ο Λιουμπομίρ Πίπκοφ, ο οποίος κατέχει εξέχουσα θέση στη βουλγαρική μουσική και ανήκει στη δεύτερη γενιά μουσουργών, έψαχνε τις ρίζες του και μας άφησε κληρονομιά την οικογενειακή φωτογραφία των παππούδων του και αρκετές οικογενειακές ιστορίες από την παλιά Φιλιππούπολη.[19]

Σχολεία και δρόμοι φέρουν τα ονόματα του Παναγιώτη και του Λιουμπομίρ Πίπκοφ. Η Εθνική Σχολή Τεχνών «Παναγιώτ Πίπκοφ» στο Πλέβεν[20] γιορτάζει το 2019 την πεντηκοστή ένατη επέτειο από την ίδρυσή της. Το μουσικό σχολείο της Σόφιας φέρει το όνομα του Λιουμπομίρ Πίπκοφ, ο οποίος είναι ένας σύγχρονος συνθέτης του 20ού αιώνα και ξεπέρασε κατά πολύ τον πατέρα του ως δημιουργός.

3.2. Ο Γκεόργκι Σαγκούνοφ (1873-1948)

Το 2019 συμπληρώνονται 146 χρόνια από την γέννηση του συνταγματάρχη Γκεόργκι Σαγκούνοφ – συνθέτη, αρχιμουσικού, μουσικού παιδαγωγού, ανθρώπου με τεράστια συμβολή στην ανάπτυξη του βουλγαρικού εμβατηρίου και του στρατιωτικού τραγουδιού, ο οποίος κέρδισε επάξια τον τίτλο του «πατέρα της μουσικής του Μπουργκάς». Ανήκει στην πρώτη γενιά μουσουργών και σήμερα είναι κυρίως γνωστός χάρη στα έργα του για ορχήστρα πνευστών *Ύμνος της ανεξαρτησίας* (1908),[21] *Edin*

[18] Αρναούτης (τουρκικά: Arnavut): άνθρωπος χωρίς καλούς τρόπους, άξεστος, άγριος, ο Αλβανός, ο Αρβανίτης και παλαιότερα ο μισθοφόρος πολεμιστής των Βαλκανίων ανεξαρτήτως εθνότητας.

[19] Οι οικογενειακές φωτογραφίες και οι αναμνήσεις του φυλάσσονται στο Αρχείο Λιουμπομίρ Πίπκοφ του Ινστιτούτου Μουσικολογίας της Σόφιας που υπάγεται στη Βουλγαρική Ακαδημία Επιστημών.

[20] Η Σχολή αυτή, μέσης εκπαίδευσης, άνοιξε το 1960. Σήμερα περιλαμβάνει εικαστικές τέχνες, τμήμα ποπ και τζαζ μουσικής, και υποκριτική τέχνη (από το 2014).

[21] Η Ανατολική Ρωμυλία ήταν αυτόνομη περιοχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία δημιουργήθηκε το 1878 μετά τη Συνθήκη του Βερολίνου και ενοποιήθηκε με το Πριγκιπάτο της Βουλγαρίας το 1885, εξακολουθώντας να είναι τουρκική επαρχία έως τις 22 Σεπτεμβρίου 1908. Η συγκεκριμένη ημερομηνία καταχωρήθηκε ως ημέρα της Ένωσης της Βουλγαρίας και έγινε εθνική γιορτή μετά τη λήξη του κομμουνισμού. Σήμερα όλες οι εκδηλώσεις ξεκινούν με τον ύμνο του Σαγκούνοφ.

zavet (*Μια διαθήκη*, 1919), *Pokoynitsi* (*Οι νεκροί*, 1897) και *Ύμνος του Λέφσκι* (1948).[22] Τα έργα του ήταν κυρίως προσανατολισμένα στο ηρωικό-πατριωτικό ζήτημα. Ένα μεγάλο μέρος των ορχηστρικών του έργων ήταν αφιερωμένο σε προσωπικότητες και γεγονότα της βουλγαρικής ιστορίας. Ήταν ένας από τους κορυφαίους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής και συνέβαλε στην ανάπτυξη της ορχηστρικής κουλτούρας όλης της χώρας. Δυστυχώς, έπρεπε να τελειώσει η εποχή του κομμουνισμού για να παρουσιαστούν και να ηχογραφηθούν εκ νέου τα έργα του. Πριν από μία δεκαετία κυκλοφόρησε το βιβλίο της βουλγάρας δημοσιογράφου Ρουμιάνα Εμμανουηλίδου, *Samo dva tona za mene* (*Μόνο δύο τόνους για μένα*, Znatsi, Μπουργκάς 2008),[23] στο οποίο έχει γίνει επισταμένη έρευνα και παρουσιάζεται πλούσιο φωτογραφικό και αρχειακό υλικό για τη ζωή του μουσουργού.

Ο Γκεόργκι Σαγκούνοφ γεννήθηκε το 1873 στην Φιλιππούπολη. Από παιδί έπαιζε διάφορα όργανα, μελέτησε μουσική και άρχισε να συνθέτει σε ηλικία μόλις 11 ετών.[24] Ο πατέρας του ήταν ευκατάστατος έμπορος από γνωστή οικογένεια της Καλόφερ, ενώ το όνομα της μητέρας του παραμένει άγνωστο.[25] Η Εμμανουηλίδου υποστηρίζει ότι «ορισμένοι ερευνητές πιστεύουν λανθασμένα ότι η καταγωγή του ήταν ελληνική, επικαλούμενοι το γεγονός ότι στην οικογένειά του μιλούσαν ελληνικά» και δημοσιεύει την χειρόγραφη αυτοβιογραφία του Σαγκούνοφ, όπου ο ίδιος σημειώνει ότι η μητέρα του είχε καταγωγή από τη Βράτσα (μια πόλη στη Βόρεια Βουλγαρία) και ο πατέρας του από το Καλόφερ (Εμμανουηλίδου, 2008: 2, 8).[26]

Ο Βελίκο Πένεφ (1933-2000),[27] διευθυντής του μουσικού σχολείου του Μπουργκάς, ασχολήθηκε με τη μουσική ζωή του τόπου του και βοήθησε πολύ να βρεθούν τα έργα του Σαγκούνοφ και να επιστρέψουν στην πόλη. Η Λίλη Πένεβα παρέδωσε τα αρχεία του συζύγου της στο Ιστορικό Αρχείο του Μπουργκάς. Ο Πένεφ είχε δηλώσει ότι έχει αντίγραφο από το πιστοποιητικό βάπτισης του Σαγκούνοφ, το οποίο όμως δεν βρέθηκε στα παραδοθέντα αρχεία (Πένεφ, 1888: 12-94· Πένεφ, 2003: 120-122). Οι ληξιαρχικές πράξεις γεννήσεων, βάπτισης και θανάτου της Φιλιππούπολης από το 19ο αιώνα, οι οποίες θα μπορούσαν να τεκμηριώσουν την καταγωγή του, φυλάσσονται σε εκκλησιαστικό αρχείο (ανοιχτό για το κοινό με ραντεβού το Σαββατοκύριακο), αλλά δεν έχει ολοκληρωθεί η ψηφιακή του επεξεργασία, δημιουργώντας πρόσθετες δυσκολίες στους ερευνητές.

Ο Σαγκούνοφ φοίτησε στο Γαλλικό Καθολικό Κολέγιο «Άγιος Αυγουστίνος» της Φιλιππούπολης και στο Lycée Jean-Baptiste de La Salle της Λυών. Οι γονείς του

[22] Το έργο βρέθηκε το 2017 στο Ιστορικό Αρχείο του Μπουργκάς και η πρώτη εκτέλεσή του πραγματοποιήθηκε στις 18 Αυγούστου 2017 από την ορχήστρα πνευστών της πόλης.

[23] Η Ρουμιάνα Εμμανουηλίδου είναι δημοσιογράφος και συγγραφέας με εξειδίκευση στα πολιτιστικά θέματα και το μάρκετινγκ. Γεννημένη στην παραδουνάβια πόλη Ρούσε και παντρεμένη με Έλληνα, ζει μόνιμα στο Μπουργκάς και είναι ιδιοκτήτρια του εκδοτικού οίκου Znatsi («Σήματα») από το 2006.

[24] Ο Σαγκούνοφ συνέθεσε μία μαζούρκα και ένα βαλς σε ηλικία 11 χρονών (χαμένα).

[25] Ο Ταμβάκος αναφέρει ότι «μητέρα του ήταν η Λουκία Σταμάτη ή Σταματίου με καταγωγή από την περιοχή της Θεσσαλονίκης» και ότι ο συνθέτης συναντήθηκε αρκετές φορές με συγγενείς του από την Θεσσαλονίκη (Κωνστάντζος, Ταμβάκος και Τρικούπης, 2014: 252-254). Ωστόσο, η εγγονή του συνθέτη δεν έχει ακουστά το όνομα της Λουκίας Σταμάτη και αναφέρει ότι όλοι οι συγγενείς της στην Ελλάδα έμεναν στην Αθήνα, καθώς και ότι είχε ακόμα συγγενείς στη Βουλγαρία και τη Γαλλία.

[26] Η συνέντευξή μου με την εγγονή του συνθέτη, Βιολέτα Ζαννέτου, στην οποία δηλώνει: «οι παππούδες μου ήταν Έλληνες», διαψεύδει αυτά τα δεδομένα, εξηγώντας μας από πού προέρχεται το επώνυμο Σαγκούνοφ (Σαγουνίδης).

[27] Από τους βούλγαρους ερευνητές, μόνο ο Πένεφ αναφέρει το πραγματικό όνομα του Σαγκούνοφ (Σαγουνίδης) με διπλή γραφή. Επίσης, σημειώνει ότι ο αρχιμουσικός δημιούργησε μια μαθητική ορχήστρα πνευστών και μια καλή χορωδία στο ελληνικό σχολείο του Μπουργκάς, αμέσως μετά τον ερχομό του στην πόλη (Πένεφ, 2003: 120-122).

επέμεναν να σπουδάσει ιατρική, αλλά αυτός έδωσε κατατακτήριες εξετάσεις και συνέχισε τις μουσικές του σπουδές στο Ωδείο της Λυών, όπου ειδικεύτηκε στο γαλλικό κόρνο με τον καθηγητή Zauren, στο κορνέτο με τον Bruve,[28] στη διεύθυνση ορχήστρας με τον Emé Gros και στη σύνθεση με τον καθηγητή Luggini. Επιστρέφοντας στη Βουλγαρία το 1895, υπηρέτησε ως στρατιωτικός αρχιμουσικός στο Πλόβντιβ, στη συνέχεια στο Λομ και ύστερα στο Μπουργκάς, όπου εργάστηκε για πάνω από 50 χρόνια. Ήταν ανάμεσα στους πρώτους βούλγαρους αρχιμουσικούς και ο πρώτος που μπόρεσε να ανταγωνιστεί ισάξια ξένους μαέστρους.[29] Διορίστηκε στο 24ο Σύνταγμα Πεζικού της Μαύρης Θάλασσας, στο Μπουργκάς, το 1897, και δύο χρόνια μετά νυμφεύτηκε την όμορφη και ευκατάστατη Ελληνίδα από την Πομόριε (Αγχίαλο, μια παραθαλάσσια πόλη 20 χιλιόμετρα βόρεια από το Μπουργκάς) Καλλιρρόη Πασχάλεβα. Η Εμμανουηλίδου τονίζει ότι η καταγωγή του ήταν βουλγαρική και ότι στη ζωή και το έργο του απέδειξε πως υπήρξε μεγάλος πατριώτης. Η συγγραφέας μάς πληροφορεί ότι στο σπίτι του μιλούσαν στα ελληνικά και για το λόγο αυτό ο αρχιμουσικός «τιμωρήθηκε» σαν φιλέλληνας το 1906[30] κι εστάλη με το 39ο Σύνταγμα Θεσσαλονίκης στο Νευροκόπι[31] για ένα χρόνο.[32] Δεν γνωρίζουμε, επίσης, την τοποθέτηση του ιδίου επάνω σε εθνικά θέματα, καθώς ίσως αναγκάστηκε να διατηρεί χαμηλό προφίλ και απόφευγε να πάρει δημόσια θέση σε λεπτά ζητήματα. Η οικογένειά του ανήκε στην ελίτ της πόλης, ο ίδιος ήταν ευνοούμενος του Βασιλιά Φερδινάνδου και συναναστρεφόταν με εξέχουσες προσωπικότητες της δημόσιας διοίκησης και των τεχνών (Εμμανουηλίδου, 2008: 4-23).

Στους Βαλκανικούς Πολέμους συμμετείχε ως αρχιμουσικός της ορχήστρας του 30ού Συντάγματος της Σίπκα. Για την υπηρεσία του έλαβε ύψιστα αριστεία. Σε μισό αιώνα

[28] Οι συνάδελφοί του τον περιέγραφαν σαν τον πιο δυνατό κορνίστα της εποχής του. Ήταν δεξιοτέχνης στην εκτέλεση του διπλού και τριπλού staccato.

[29] Ο πρώτος βούλγαρος επαγγελματίας συνθέτης και αρχιμουσικός Εμμανουήλ Μανόλοφ υπηρέτησε στο 21ο Πεζικό Τάγμα του Ασένοβγκραντ (1890-1899) και έως το τέλος της ζωής του ήταν ο μαέστρος του 23ου Τάγματος της Σίπκα. Ο δεύτερος ήταν ο Ατανάς Ιβάνοφ (1866-1924), που διορίστηκε το 1891. Την ίδια χρονιά, οι στρατιωτικές μπάντες ήταν 31. Το 1902 νομοθετείται ότι μόνο βούλγαροι υπήκοοι μπορούν να γίνουν αρχιμουσικοί και ο αριθμός τους αυξάνεται. Το 1903 γίνεται «πόλεμος» μεταξύ της Βουλγαρικής Μουσικής Ένωσης και των ξένων μουσικών. Στην επόμενη δεκαετία οι βούλγαροι μαέστροι είναι περισσότεροι: π.χ. το 1906 ο αριθμός τους ήταν 43. Η περιοδολόγηση στην εξέλιξη των στρατιωτικών ορχηστρών πνευστών διαφέρει κατά πολύ από τη γενική περιοδολόγηση της βουλγαρικής μουσικής και ακολουθεί την χρονική υποδιαίρεση: 1879-1904, 1904-1944 και μετά το 1944 (Ιβάνοφ, 1979: 67· Χλεμπάροφ, 2003: 105-106, 183).

[30] Είναι γνωστό ότι τα εθνικά ζητήματα μεταξύ των δύο κρατών ξεκίνησαν από τα μέσα του 19ου αιώνα και ότι υπάρχει διαφοροποιημένη προσέγγιση επί των ιδίων ιστορικών γεγονότων. Το 1906 πυρπολήθηκε η ελληνική συνοικία της Αγχιάλου, σε αντίποινα για την απάνθρωπη σφαγή σλαβόφωνου πληθυσμού στη Ζαγορίτσανη (τη σημερινή Βασιλειάδα της Καστοριάς) το 1905. Υπεύθυνοι ήταν Σλαβομακεδόνες που στάλθηκαν να μετοικήσουν στην Αγχίαλο από το βουλγαρικό κράτος. Λίγο αργότερα, η πόλη αρνήθηκε να δεχθεί Έλληνες διωγμένους από τη Ρουμανία, αλλά δέχθηκε έλληνες μετανάστες από τις Σαράντα Εκκλησιές (Κιρκλαρελί) της Τουρκίας και έτσι ισορρόπησε και πάλι το ελληνικό στοιχείο. Τότε πολλοί ελληνικής καταγωγής βούλγαροι υπήκοοι χρησιμοποιούσαν δύο ονόματα (π.χ. η Καλλιρρόη εμφανίζεται ως Ντομπρίνα Γκεοργκίεβα Σαγκούνοβα και ο Βασιλάκης Λαλητάς ως Βασίλ Νικόλοφ σε κάποιες καταγραφές).

[31] Το Νευροκόπι είχε 600 Έλληνες με έλληνα μητροπολίτη και 500 βούλγαρους κατοίκους στις αρχές του 20ού αιώνα. Τον Ιούλιο του 1913 καταλήφθηκε από τον ελληνικό στρατό, αλλά επιδικάστηκε στη Βουλγαρία. Οι Έλληνες μετανάστευσαν στο Κάτω Νευροκόπι, κοντά στη Δράμα.

[32] Στα τέλη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου διαλύθηκαν οι στρατιωτικές μπάντες και ο συνθέτης εργάστηκε ως δάσκαλος μουσικής στο Γυμνάσιο Αρρένων και στο μουσικό σχολείο του Μπουργκάς (1919-1922). Μετά την ανασύσταση των στρατιωτικών ορχηστρών πνευστών το 1922, ο Σαγκούνοφ διορίστηκε ξανά ως αρχιμουσικός στο 39ο Σύνταγμα Πεζικού Θεσσαλονίκης. Δεν γνωρίζουμε το χρονικό διάστημα που εργάστηκε εκεί, αλλά είναι βέβαιο ότι συνταξιοδοτήθηκε το 1930 από το 24ο Σύνταγμα Πεζικού της Μαύρης Θάλασσας του Μπουργκάς (Εμμανουηλίδου, 2008: 8-12).

δημιουργικής δραστηριότητας άφησε περίπου 2.000 έργα (την όπερα *Μπογκντάνα* [1910], δύο παιδικές οπερέτες, δύο μπαλέτα, έξι συμφωνίες, σουίτες, εισαγωγές, έργα για ορχήστρες πνευστών και εγχόρδων, μουσική δωματίου, χορωδιακά έργα, μουσική σαλονιού κ.λπ.), δυστυχώς όμως μόνο ορισμένα από αυτά διασώθηκαν στο αρχείο του.[33] Ταυτόχρονα, έγραψε την ποίηση σε πολλά χορωδιακά έργα του. Σύμφωνα με τη μουσικολόγο Μπίσερκα Γκραματίκοβα, η οποία μελετούσε το αρχείο του για χρόνια, ο συνθέτης έγραψε την πρώτη Εισαγωγή, *Μακεδόνισσα* (1903), για ορχήστρα πνευστών και ένα από τα πρώτα ενόργανα κοντσέρτα (το κοντσέρτο για βιολοντσέλο και συμφωνική ορχήστρα, 1925) στην ιστορία της βουλγαρικής μουσικής (Γκραματίκοβα, 1986: 59-62).

Καλλιρρόη και Γκεόργκι Σαγκούνοφ στο Μπουργκάς Βουλγαρίας (1899), οικογενειακή φωτογραφία από το αρχείο της Βιολέτας Ζαννέτου, εγγονής του συνθέτη

Ο συνταγματάρχης Γκεόργκι Σαγκούνοφ ήταν πολύ δημοφιλής και αγαπητός στους συμπολίτες του, που συχνά χόρευαν και διασκέδαζαν με τη μουσική του. Έχει συμβάλει αρκετά και στην ανάπτυξη της Συμφωνικής Ορχήστρας, του Ωδείου, των διάφορων χορωδιών και συλλόγων της πόλης. Θα ήθελα να αναφερθώ ιδιαίτερα στο σύλλογο Rodni zvutsi («Ήχοι της πατρίδας») και στην ίδρυση της όπερας (ο μαέστρος ίδρυσε μια ορχήστρα εγχόρδων το 1925). Αφιερώθηκε αποκλειστικά στη σύνθεση μετά τη συνταξιοδότησή του το 1930 και μόνον ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος διέκοψε την εργασία του, επειδή επιστρατεύτηκε ξανά ως αρχιμουσικός.

Απεβίωσε στις 10 Νοεμβρίου 1948. Το δημαρχείο τύπωσε χιλιάδες νεκρολογίες. Τρεις φιλαρμονικές και μια λαοθάλασσα πήγαν στην κηδεία του και κουβάλησαν το φέρετρο σε όλη τη διαδρομή προς τα παλιά νεκροταφεία. Το αρχείο του συνθέτη παρέμεινε στο δημαρχείο της πόλης από το 1946, το κατέβασαν στα υπόγεια και αργότερα εστάλη στην πρωτεύουσα.[34] Με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή του μουσικού σχολείου, Βελίκο Πένεφ, επέστρεψε πίσω στο Μπουργκάς τη δεκαετία του 1960. Το 1968 το Αρχείο της Άννας Σαγκούνοβα σώθηκε κυριολεκτικά (Πένεφ, 1988:

[33] Επισημαίνω ότι στο βιβλίο *Μουσουργοί της Θράκης* (Κωνστάντζος, Ταμβάκος και Τρικούπης, 2014: 252-254), στο λήμμα για τον Σαγκούνοφ, αναφέρεται εσφαλμένα πως αυτός υπήρξε ο πρώτος αρχιμουσικός της Βουλγαρίας, ότι συνέθεσε τον *Ύμνο για τον τσάρο της Ρωσίας* (1908) και ότι διηύθυνε τη μικτή χορωδία «Γκούσλα» στο Μπουργκάς, με την οποία πήγε σε συναυλίες στο εξωτερικό. Η συγκεκριμένη χορωδία ιδρύθηκε στο Γιάμπολ (Υάμπολη) το 1898, είχε διαφορετικό μαέστρο και τα διάφορά της σύνολα λειτουργούν έως σήμερα. Στο ίδιο λήμμα αναφέρεται επίσης ότι το δημαρχείο του Μπουργκάς έπιασε εσκεμμένα φωτιά και ταυτόχρονα κάηκε μέρος του Αρχείου Σαγκούνοφ. Με αφορμή την 50ή επέτειο της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του το 1946, ο συνθέτης δώρισε το αρχείο του στο Δημοτικό Συμβούλιο του Μπουργκάς. Τα έργα του παρέμειναν σε σκοτεινούς διαδρόμους του δημαρχείου στα πρώτα κομμουνιστικά χρόνια και όταν τους κατέβασαν στο υπόγειο, ο υπάλληλος που άναβε το καλοριφέρ συχνά χρησιμοποιούσε το χαρτί του αρχείου (Εμμανουηλίδου, 2008: 63-68).

[34] Αργότερα η κόρη του συνθέτη πήγε να παραδώσει άλλα έργα του στο Ινστιτούτο Μουσικολογίας της Σόφιας, αλλά η απάντηση που πήρε ήταν εχθρική: «Δεν ενδιαφερόμαστε για φασιστικά τραγούδια!» (Εμμανουηλίδου, 2008: 64).

12, 94). Εκτιμώντας τα 50 χρόνια προσφοράς του αρχιμουσικού, το δημαρχείο του Μπουργκάς αγόρασε το σπίτι του Σαγκούνοφ ώστε να γίνει «Μουσείο Μουσικής» και η υπόθεση πέρασε από την αρμόδια επιτροπή του Υπουργείου Πολιτισμού το 2016.

Η Βιολέτα Ζαννέτου (γεν. 1942), εγγονή του Σαγκούνοφ, η οποία επέστρεψε στην Ελλάδα και ζει μόνιμα στην Αθήνα,[35] αναφέρει ότι το πραγματικό τους επώνυμο ήταν Σαγουνίδης και ότι αυτό προέρχεται από τον επαγγελματία που έφτιαχνε τα χρυσοκέντητα γιλέκα, τα γαλόνια και τα χρυσά κεντήματα για τις στολές των αξιωματικών. Η μητέρα της, Άννα Σαγκούνοβα-Ζανέτοβα, παντρεύτηκε Έλληνα της Λευκορωσίας. Ήταν πολύ συγκινημένη, μαθαίνοντας ότι στο αρχείο του παππού της διασώζονται μικρά κομμάτια για πιάνο, αφιερωμένα στην ίδια. Τα προσωπικά του αντικείμενα, αρκετό φωτογραφικό υλικό και ανέκδοτα ποιήματά του (στη βουλγαρική γλώσσα) είναι στο σπίτι της στην Αθήνα. Το Αρχείο Σαγκούνοφ βρίσκεται στο Μπουργκάς, είναι ανοιχτό για τους ερευνητές από το 2008, και η συλλογή του περιέχει 922 έργα.[36] Όλο το διαθέσιμο αρχειακό υλικό δημοσιεύτηκε στο βιβλίο των Σαγκούνοφ, Βαρμπάνοφ και Καραντζόφ, *Απογραφή αποθεμάτων* (1980). Η συνέντευξη με την εγγονή του συνθέτη και το ψηφιοποιημένο προσωπικό της αρχείο θα δημοσιευτούν στην έκθεση του «Μουσείου Μουσικής» του Μπουργκάς στο νεοκλασικό σπίτι του Γκεόργκι Σαγκούνοφ.[37] Ας ελπίσουμε ότι τα προβλήματα με την αναστήλωση του κτηρίου θα ξεπεραστούν σύντομα.

Μέρος 2

Η Βουλγαρική Εθνική Σχολή

Ιστορική διαδρομή

Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι βούλγαροι συνθέτες έθεσαν και υπηρέτησαν συνειδητά και με συνέπεια το ζήτημα της δημιουργίας εθνικής μουσικής. Συγκεκριμένα, η Βουλγαρική Εθνική Μουσική Σχολή ξεκίνησε καθυστερημένα σε σχέση με τις υπόλοιπες εθνικές σχολές της Ευρώπης. Οι απαρχές της εντοπίζονται κυρίως κατά την περίοδο 1918-1923, ανάμεσα στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την «Επανάσταση του Σεπτεμβρίου 1923». Η δημιουργία της συνδέθηκε με τη δεύτερη γενιά μουσουργών, η οποία συνδύασε την εθνική μουσική κληρονομιά με τις σύγχρονες μουσικές και αισθητικές τάσεις της Ευρώπης του 20ού αιώνα.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αρκετοί νέοι βούλγαροι συνθέτες, που εκπαιδεύτηκαν επαγγελματικά στην Αυστρία, τη Γερμανία, την Ιταλία, τη Γαλλία, την Τσεχία και την Πολωνία, επέστρεψαν στη χώρα τους. Συνέθεσαν συμφωνικά έργα, όπερες, μουσική δωματίου και χορωδιακά έργα, καλύπτοντας όλα τα είδη της κλασικής μουσικής. Οι περισσότερες συνθέσεις τους ήταν σε νεορομαντικό στυλ και ενσωμάτωναν τη βουλγαρική προγενέστερη λαϊκή μουσική, προσεγγίζοντας το φολκλόρ διαφορετικά απ' ό,τι η προηγούμενη γένια μουσουργών.

[35] Τα παιδιά του Σαγκούνοφ σπούδασαν οδοντιατρική στη Γαλλία. Ο Δημήτρης πέθανε από φυματίωση στη Γαλλία (αφήνοντας εκεί σύζυγο και τρία παιδιά), ενώ ο Πέτρος επέστρεψε στην Ελλάδα μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μετά το θάνατο της μητέρας της, η Βιολέτα πήγε να βρει την οικογένεια του θείου της στην Αθήνα, αλλά δεν της φέρθηκαν καλά. Σπούδασε αρχιτεκτονική, παντρεύτηκε και εργάστηκε στην Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

[36] Νομαρχιακό Κρατικό Αρχείο και Περιφερειακή Βιβλιοθήκη «Π. Κ. Γιάβοροφ» του Μπουργκάς, Fond 753 K (1875-1979). Ο Σαγκούνοφ συνέταξε τον κατάλογο των έργων του το 1948, ο οποίος διασώζεται στο αρχείο του και περιέχει 1.500 συνθέσεις. Ορισμένα χειρόγραφα έργα του βρίσκονται στο Εθνικό Πολεμικό Ιστορικό Μουσείο της Σόφιας (τα εμβατήρια), στο Ραδιόφωνο της Σόφιας (οι χοροί) κ.λπ.

[37] Το σπίτι του βρίσκεται στην οδό Φίλιπ Κούτεφ (που φέρει το όνομα του αρχιμουσικού που τον διαδέχθηκε το 1930). Το όνομα του Σαγκούνοφ έχει δοθεί σε έναν κοντινό δρόμο στο Μπουργκάς.

Στη δεκαετία του 1920, μέσω των συνεργατικών προσπαθειών των Πάντσο Βλαντιγκέροφ (1899-1978), Λιουμπομίρ Πίπκοφ (1904-1974), Πέτκο Στάινοφ (1896-1977), Βεσελίν Στογιάνοφ (1902-1969), Αντρέι Στογιάνοφ (1890-1969),[38] Ασέν Ντιμιτρόφ (1894-1960), Τσάνκο Τσάνκοφ (1899-1960) και Ντιμίταρ Νένοφ (1902-1953), ιδρύθηκε το Εθνικό Ωδείο της Σόφιας (1921) και αργότερα ο Σύλλογος Σύγχρονης Μουσικής (1933) που μετονομάστηκε σε Ένωση Βουλγάρων Μουσουργών (1947).[39] Το άρθρο του Λιουμπομίρ Πίπκοφ, «Για το βουλγαρικό μουσικό στυλ» (1934), αποτέλεσε κάτι σαν μανιφέστο του Συλλόγου Σύγχρονης Μουσικής. Ακολούθησαν οι νέοι συνθέτες Μαρίν Γκολεμίνοφ (1908-2000) και Φίλιπ Κούτεφ (1903-1982), οι οποίοι επέστρεψαν από τις σπουδές τους στο εξωτερικό.[40] Αυτοί οι συνθέτες είναι σήμερα οι «κλασικοί» της βουλγαρικής μουσικής, οι οποίοι σπούδασαν και δραστηριοποιήθηκαν σε γνωστά δυτικοευρωπαϊκά μουσικά κέντρα. Τελειώνοντας, οι καλλιτέχνες αυτοί απορρόφησαν τις διαφορετικές σύγχρονες μουσικές τάσεις, επέστρεψαν στην πατρίδα τους και δημιούργησαν ένα εθνικό στυλ που ξεχώρισε στην ευρωπαϊκή σκηνή. Η ιδέα της εθνικής πνευματικής αναζήτησης τους ένωσε, παρέχοντάς τους παράλληλα την ελευθερία της ερμηνείας και της εφαρμογής διαφορετικών προσεγγίσεων όσον αφορά τη σύνθεση.

Ο κύριος εκπρόσωπος της κριτικής εναντίον τριών από τους πιο ταλαντούχους νέους συνθέτες (Λιουμπομίρ Πίπκοφ, Βεσελίν Στογιάνοφ και Μαρίν Γκολεμίνοφ) κατά τις δεκαετίες του 1930 και του 1940 ήταν ο δημοσιογράφος, συγγραφέας και κριτικός της τέχνης Ιορντάν Μπάντεφ.[41] Χαρακτήρισε τα έργα τους ως μοντερνιστικά και σύγχρονα, αλλά ταυτόχρονα και ως «μουσικά εγκλήματα», με «χαοτικούς και βάρβαρους ήχους» και «αόριστη ερμηνεία». Μετά τις κριτικές του στις νέες όπερες, όπως π.χ. για τον *Τσάρο Καλογιάν* του Βλαντιγκέροφ (1936)[42] και ακόμη περισσότερο για την όπερα του Λ. Πίπκοφ, *Τα εννέα αδέλφια της Γιάννας* (1932-1937), και την έντονη συζήτησή τους στο βουλγαρικό τύπο, χρειάστηκαν περίπου δέκα χρόνια ώσπου οι συνθέτες να δημιουργήσουν νέες όπερες. Όλα τα άρθρα των βουλγάρων συνθετών, μουσικολόγων και μουσικοκριτικών της δεκαετίας του 1930 έχουν εκδοθεί στο βιβλίο της Αγάπια Μπαλάρεβα, *Οι βούλγαροι μουσικοί και το πρόβλημα του εθνικού μουσικού στυλ*, ΒΑΝ, Σόφια 1968 (Κράστεφ, 1967: 82-83· Χλεμπάροφ, 2003: 299-347· Κράτσεβα, 2001: 137-240).

Ακρόαση

Στο επόμενο μέρος της παρουσίασης αυτής προτείνονται αποσπάσματα από τα πιο εμβληματικά βουλγαρικά έργα που έχουν γραφτεί κατά την περίοδο μεταξύ των δύο Παγκοσμίων Πολέμων. Διαφοροποιούμενη από την προηγούμενη γενιά, για την οποία κεντρικό στοιχείο αποτελούσαν τα φωνητικά είδη μουσικής, η δεύτερη γενιά μουσουργών καλλιέργησε τη συμφωνική μουσική. Ο συμφωνισμός ως ένας νέος τρόπος

[38] Ο Βεσελίν και ο Αντρέι ήταν παιδιά του δασκάλου μουσικής και συνθέτη Ατανάς Στογιάνοφ (1854-1930), ο οποίος ανήκει στην πρώτη γενιά μουσουργών.

[39] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους πιο γνωστούς συνθέτες, βλ. Elisaveta Valchinova-Chendova, *Εγκυκλοπαίδεια των βουλγάρων συνθετών* (2003), στην επίσημη ιστοσελίδα της Ένωσης Βουλγάρων Μουσουργών (σε δίγλωσση έκδοση: βουλγαρικά / αγγλικά). Προσφέρει on line σύντομα βιογραφικά στοιχεία και καταλόγους έργων των 262 μουσουργών που συνδέονται με την ιστορία και την εξέλιξη της Ένωσης Βουλγάρων Μουσουργών (http://ubc-bg.com/en).

[40] Οι νεότεροι συνθέτες Παρασκέβ Χαντζίεφ (1912-1992· σπούδασε στη Βιέννη, στο Βερολίνο και στην Πράγα, και υπήρξε ο πιο παραγωγικός συνθέτης της βουλγαρικής όπερας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα) και Γκεόργκι Ντιμιτρόφ (1904-1979· σπούδασε σύνθεση, βιολί και διεύθυνση χορωδίας στη Βαρσοβία) ανήκουν επίσης στη δεύτερη γενιά μουσουργών.

[41] Ο Ιορντάν Αντόνοφ Μπάντεφ (1888-1944), γνωστός με το ψευδώνυμο Μπορούσνικοφ, ήταν μασόνος και βρήκε τραγικό θάνατο, χωρίς να δικαστεί από την κομμουνιστική κυβέρνηση, το 1944. Κάποια από τα βιβλία του εκδόθηκαν πρόσφατα.

[42] Βλ. https://www.ucis.pitt.edu/opera/BULGOP/kaloyan/kaloyan.htm.

σκέψης συνέδεσε τη βουλγαρική μουσική με τις ευρωπαϊκές παραδόσεις[43] και επηρέασε βαθύτατα την εξέλιξη των υπολοίπων μουσικών ειδών. Ο ρεαλισμός ήταν το κυρίαρχο στοιχείο στη μουσική της εξεταζόμενης περιόδου. Ο νεοκλασικισμός δεν βρήκε έκφραση στα έργα της δεκαετίας του 1920, με εξαίρεση τη σουίτα για πιάνο του Βλαντιγκέροφ, *Κλασικό και ρομαντικό* (1931). Ο εξπρεσιονισμός (ως αποτέλεσμα των εθνικών καταστροφών) είναι αισθητός σε πολλά πιανιστικά έργα του Νένοφ, του Βλαντιγκέροφ κ.ά., αλλά βρίσκει τη μεγαλύτερη έκφρασή του στην όπερα του Λ. Πίπκοφ, *Τα εννέα αδέλφια της Γιάννας*. Θα δοθούν σύντομες πληροφορίες για το έργο των δημιουργών τους, το οποίο συνεχίζεται και μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και συγκρούεται κατά κάποιο τρόπο με τις ριζοσπαστικές συνθέσεις των μαθητών τους από την τρίτη γενιά μουσουργών (Χλεμπάροφ, 1997-1999: 90-109, 110-127, 128-158, 280-351· Κράτσεβα, 2001: 377-426).

Ο **Πάντσο Βλαντιγκέροφ** (1899-1978) είναι παγκοσμίως γνωστός συνθέτης, πιανίστας, μαέστρος και δάσκαλος. Οι δημιουργίες του περιλαμβάνουν 70 έργα, με μερικά από τα οποία έχει θέσει τα θεμέλια της Βουλγαρικής Μουσικής Σχολής. Σπούδασε πιάνο και σύνθεση στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Δύο φορές κέρδισε το βραβείο «Mendelssohn» (το 1918 και το 1920) και δούλεψε ως πιανίστας και συνθέτης στο Deutsches Theater με τον Max Reinhardt. Επέστρεψε στη Βουλγαρία το 1932 και δίδασκε σύνθεση και πιάνο επί τέσσερις δεκαετίες στην Εθνική Μουσική Ακαδημία της Σόφιας, η οποία σήμερα φέρει το όνομά του. Το πιο δημοφιλές έργο του είναι η *Βουλγαρική ραψωδία «Βαρδάρης»*, opus 16 (1922 / ορχηστρική εκδοχή: 1928), σε ύστερο ρομαντικό ύφος και με θέμα ένα τραγούδι από τη Βόρεια Μακεδονία. Το έργο παίχτηκε στην Ελλάδα (1933) και στη Σερβία (1937), χωρίς την ονομασία «Βαρδάρης».[44]

Ο **Λιουμπομίρ Πίπκοφ** (1904-1974) υπήρξε μια από τις κορυφαίες προσωπικότητες της βουλγαρικής πνευματικής ελίτ την περίοδο 1930-1970. Σπούδασε πιάνο στο Ωδείο της Σόφιας. Το 1926 πήγε στο Παρίσι με υποτροφία και σπούδασε σύνθεση και πιάνο στην Ecole Normale de Musique με τους Paul Ducas, Nadia Boulanger κ.ά. Το 1932 επέστρεψε στη Βουλγαρία και αποτέλεσε ιδρυτικό μέλος του Συλλόγου Σύγχρονης Μουσικής. Συνέθεσε την όπερα *Τα εννέα αδέλφια της Γιάννας* (1932-1937),[45] το πρώτο βουλγαρικό λαϊκό μουσικό δράμα, χτισμένο πάνω σε έναν παλιό θρύλο από την εποχή της οθωμανικής κυριαρχίας. Ο συνθέτης ήταν έντονα επηρεασμένος από την αισθητική των οπερατικών συνθέσεων του Μούσοργκσκυ (με την έντονη αίσθηση της τραγικής και δραματικής σύγκρουσης) και επιχείρησε να αποδώσει τη ρυθμική και μετρική δομή της προσωδίας της βουλγαρικής ομιλίας. Έγραψε έργα σε όλα τα γνωστά είδη μουσικής με σύγχρονο τρόπο, ρυθμό και μουσική γλώσσα. Προτείνονται αποσπάσματα από την προαναφερόμενη όπερα και από το πρώτο μέρος της *Πρώτης συμφωνίας* (*«Ηρωική»*, 1940), που είναι αφιερωμένη στη μνήμη των ηρώων του ισπανικού εμφυλίου πολέμου και στην οποία ανακεφαλαιώνονται οι δημιουργικές αναζητήσεις του συνθέτη από την πρώτη περίοδο.

[43] Στα έργα της εξεταζόμενης περιόδου παρατηρούνται επιρροές από τους Μούσοργκσκυ, Μπορόντίν, Ραχμάνινοφ, Σκριάμπιν, Richard Strauss, Debussy, Ravel κ.ά.

[44] Βλ. Svetoslav Todorov, "Pancho Vladigerov's Bulgarian Rhapsody Vardar and the question of national style", πτυχιακή εργασία στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, με επιβλέποντα καθηγητή τον Benedict Tailor, 2015, https://www.eca.ed.ac.uk/profile/dr-benedict-taylor.

[45] Σήμερα, η βουλγαρική μουσικολογία θεωρεί ότι ο Πίπκοφ συνέθεσε την πρώτη εθνική όπερα. Η κοινή γνώμη για το έργο αλλάζει σταδιακά μέσα στο χρόνο. Τα σχόλια στον τύπο για τις δύο πρώτες σκηνικές παραστάσεις της όπερας (το 1937 και το 1961) πίκραναν πολύ το συνθέτη. Η αναγνώριση της όπερας ήρθε μετά από την τέταρτη και την πέμπτη παράστασή της (το 1984 και το 2018), τις οποίες πραγματοποίησε ο ακαδημαϊκός και σκηνοθέτης Πλάμεν Καρτάλοφ, τωρινός διευθυντής της Εθνικής Όπερας και Μπαλέτου της Σόφιας. Με την όπερα αυτή άνοιξε η προεδρία της Βουλγαρίας στην Ευρωπαϊκή Ένωση (2018) και την ίδια χρονιά έκανε την πρεμιέρα της στο θέατρο Μπολσόι της Μόσχας, αποσπώντας καλές κριτικές στο ρωσικό τύπο.

Ο ακαδημαϊκός **Πέτκο Στάινοφ** (1896-1977) αποφοίτησε από το Ωδείο της Δρέσδης με δύο ειδικότητες – σύνθεση και πιάνο. Επέστρεψε στην πατρίδα του το 1924 και δημιούργησε το πρώτο του σημαντικό έργο, τη συμφωνική σουίτα *Θρακικοί χοροί* (1925, 1926), απ' όπου προτείνεται απόσπασμα από το χορό υπ' αρ. 4, «Ρατσενίτσα» (παραδοσιακός χορός, μπάλος σε 7/8). Δίδαξε πιάνο στο Ινστιτούτο Τυφλών και διετέλεσε διευθυντής του Ινστιτούτου Μουσικολογίας της Ακαδημίας Επιστημών της Βουλγαρίας (1948-1977). Ο Στάινοφ υπήρξε επίσης πρόεδρος της Βουλγαρικής Χορωδιακής Ένωσης και του Συλλόγου Σύγχρονης Μουσικής (1933-1944). Την περίοδο 1941-1944 ήταν διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στη Σόφια.

Ο **Βεσελίν Στογιάνοφ** (1902-1969) κατάγεται από μουσική οικογένεια και υπήρξε απόφοιτος της Εθνικής Μουσικής Ακαδημίας της Σόφιας (1926). Σπούδασε σύνθεση με τους Franz Schmidt και Joseph Marx και πιάνο με τους Viktor Ebenstein και C. De Cone στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης. Η διδακτική του καριέρα στην Εθνική Μουσική Ακαδημία αρχίζει το 1937· αργότερα εξελέγη καθηγητής σύνθεσης και δίδασκε Μουσικά είδη και Μορφολογία της μουσικής. Υπήρξε κοσμήτορας της Θεωρητικής Σχολής (1952) και πρύτανης της Ακαδημίας (1956-1962). Αργότερα διηύθυνε την Όπερα της Σόφιας. Συνέθεσε τρεις όπερες, οπερέτες, μπαλέτο, συμφωνική μουσική και μουσική δωματίου, κοντσέρτα, χορωδιακά έργα κ.λπ. Μεταξύ των διακεκριμένων έργων της βουλγαρικής μουσικής είναι η συμφωνική του σουίτα-γκροτέσκ *Bay Ganyu* (*Ο μπάρμπα-Γκάνιου*), επηρεασμένη από το ομώνυμο λογοτεχνικό έργο του Αλέκου Κωνσταντίνοφ (1895).

Ο συνθέτης, πιανίστας και αρχιτέκτονας **Ντιμίταρ Νένοφ** (1902-1953) είναι εκπρόσωπος του μοντερνισμού και υπήρξε ο συνδετικός κρίκος με τους συνθέτες της βουλγαρικής πρωτοπορίας. Ο Νένοφ σπούδασε στη Δρέσδη, όπου εγγράφηκε ταυτόχρονα στην Technische Hochschule (αρχιτεκτονική) και στην Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» (πιάνο, θεωρία και σύνθεση). Εργάστηκε ως αρχιτέκτονας, αλλά τον κέρδισε τελικά η μουσική. Το 1931 πήγε να σπουδάσει με τον Egon Petri στο Ζακοπάνε της Πολωνίας. Την επόμενη χρονιά, του απονεμήθηκε πτυχίο μουσικής στην Μπολόνια και από το 1933 έως το 1943 διηύθυνε το Ιδιωτικό Ωδείο της Σόφιας. Το 1943, ως ήδη καταξιωμένος πιανίστας, παιδαγωγός και συνθέτης, ανέλαβε καθήκοντα καθηγητή πιάνου στη Μουσική Ακαδημία της Σόφιας. Επιλέχθηκαν απόσπασμα από το κοντσέρτο του για πιάνο και ορχήστρα (1936), πρώτο μέρος: Vivace, με την Royal Scottish National Orchestra υπό τη διεύθυνση του Εμίλ Ταμπάκοφ και σολίστ τον Ίβο Βαρμπάνοφ.

Ο **Μαρίν Γκολεμίνοφ** (1908-2000) είναι απόφοιτος της Εθνικής Μουσικής Ακαδημίας της Σόφιας (1931). Σπούδασε σύνθεση με τον d'Indy και διεύθυνση ορχήστρας με τον Labe, αποφοιτώντας με χρυσό μετάλλιο από την Schola Cantorum του Παρισιού. Εν συνεχεία, σπούδασε σύνθεση με τον Ducas στην Ecole Normale de Musique και μουσική θεωρία και αισθητική στη Σορβόννη (1931-1934). Στη Γερμανία σπούδασε σύνθεση με τον Haas και διεύθυνση ορχήστρας στην Akademie der Tonkunst του Μονάχου (1938-1939). Το 1943 εξελέγη Καθηγητής ενορχήστρωσης και σύνθεσης στην Εθνική Ακαδημία Σόφιας και υπηρέτησε σε μια σειρά υπεύθυνων θέσεων, ως διευθυντής της Εθνικής Όπερας και Μπαλέτου της Σόφιας, πρύτανης της Ακαδημίας και μέλος της ηγεσίας της Ένωσης Βουλγάρων Μουσουργών. Τιμήθηκε με το βραβείο μουσικής «Gottfried von Herder» του Πανεπιστημίου της Βιέννης (1976). Συνέθεσε, επίσης, το πρώτο γνωστό στο εξωτερικό βουλγαρικό μπαλέτο, το χορόδραμα *Nestinarka* (*Αναστενάρισσα*, 1940), το οποίο παραμένει το ομορφότερο και δημοφιλέστερο βουλγαρικό μπαλέτο έως σήμερα.

Ο **Φίλιπ Κούτεφ** (1903-1982), απόφοιτος της Μουσικής Ακαδημίας της Σόφιας, ξεκίνησε την καριέρα του στο Μπουργκάς, διαδεχόμενος τον Γκεόργκι Σαγκούνοφ στην ηγεσία της στρατιωτικής ορχήστρας. Μετακόμισε στη Σόφια και διορίστηκε στο

Σύνταγμα Πεζικού το 1935. Μαζί με τη λαογράφο σύζυγό του, Μαρία Κούτεβα, δημιούργησαν το Εθνικό Φολκλορικό Σύνολο το 1951, το οποίο σήμερα φέρει το όνομά του. Υπήρξε πρόεδρος της Ένωσης Βουλγάρων Μουσουργών (1954-1972). Είναι παγκοσμίως αναγνωρισμένος ως συνθέτης για την επεξεργασία των λαϊκών τραγουδιών, τα οποία έχουν εκτελεστεί σε διάφορα μέρη του κόσμου, και κάτοχος πολλών εθνικών βραβείων και διακρίσεων. Ανάμεσα στα αριστουργήματά του για γυναικεία λαϊκή χορωδία είναι τα τραγούδια «Είσαι τουλίπα ή υάκινθος;», «Ξάπλωσε η Τοντόρα» και «Η Ντραγκάνα και το αηδόνι». Θα ακούσουμε το συμφωνικό του ποίημα *Γκέρμαν* (1940), ένα πρωτότυπο και λιγάκι σκοτεινό έργο, μέσα στο οποίο κάνουν την εμφάνισή τους, για πρώτη φορά στη βουλγαρική μουσική, αρχαϊκά μοτίβα από τις παγανιστικές τελετουργίες της βροχής.

Ανακεφαλαίωση και συζήτηση

Τα έργα των εξεταζόμενων συνθετών μπήκαν στο ρεπερτόριο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής της Σόφιας, της Ακαδημαϊκής Συμφωνικής Ορχήστρας και της Βασιλικής Στρατιωτικής Συμφωνικής Ορχήστρας (της προκατόχου της Φιλαρμονικής της Σόφιας). Τα σύνολα αυτά συμπεριελάμβαναν τους καλύτερους εκτελεστές και έκαναν περιοδείες στη χώρα και στο εξωτερικό: στην Ιταλία (1939) και στη Ρουμανία, την Ουγγαρία και την Κροατία (1942). Για την επίσκεψη στη Ρουμανία, ο Πάντσο Βλαντιγκέροφ έγραψε το περίφημο *Hora Staccato* (1939). Το έργο αυτό καθώς και *Οι θρακικοί χοροί* του Πέτκο Στάινοφ αποκόμισαν τεράστια επιτυχία στο εξωτερικό.

Η εκτέλεση της βουλγαρικής μουσικής γίνεται θέμα γοήτρου και προώθησης της σύγχρονης πολιτιστικής και πνευματικής ταυτότητας. Δεν ήταν τυχαίο ότι στο άνοιγμα της αίθουσας συναυλιών «Βουλγαρία» το 1937 παρουσιάστηκαν το *Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* του Πάντσο Βλαντιγκέροφ, opus 31 (1937),[46] και η *Εισαγωγή «Βαλκάνια»* του Πέτκο Στάινοφ (1936), υπό τη διεύθυνση του μαέστρου Τσάνκο Τσάνκοφ. Μεταξύ των πιο εντυπωσιακών επιδόσεων του Συλλόγου Σύγχρονης Μουσικής στις αίθουσες συναυλιών της πρωτεύουσας και στην ενδοχώρα ήταν οι συναυλίες του κύκλου «Μια ώρα βουλγαρικής μουσικής». Ο σύλλογος οργάνωσε τις πρεμιέρες μιας σειράς από νέα βουλγαρικά έργα. Τον Μάρτιο του 1937 διοργάνωσε μια συναυλία με έξι συμφωνικά έργα βουλγάρων μουσουργών στο Βελιγράδι.

Μετά την εδραίωση της κομμουνιστικής διακυβέρνησης στη Βουλγαρία το 1944, σημειώνεται μια νέα περίοδος στην εξέλιξη της βουλγαρικής μουσικής, η οποία έχει τα θετικά και τα αρνητικά της στοιχεία. Στην χώρα οργανώνεται ένα ολόκληρο δίκτυο από συμφωνικές ορχήστρες, όπερες, σύνολα μουσικής δωματίου, μουσικά σχολεία και φεστιβάλ, καλλιεργείται η καλλιτεχνική ερασιτεχνία κ.ά. Οι συνθέτες της χώρας ήταν πάντα στην πρώτη γραμμή της πνευματικής ελίτ, δέχτηκαν πιέσεις, αναγκάστηκαν να κάνουν μια μεγάλη στροφή και να «συμβάλουν στις νέες δομές της σοσιαλιστικής κουλτούρας», να κάνουν τα έργα τους πιο κατανοητά, να συνθέσουν μαζικά τραγούδια κ.ο.κ. Εφαρμόστηκε το σοβιετικό μοντέλο και για τους περισσότερους μουσουργούς σημειώθηκε μια «νέα δημιουργική περίοδος». Έπειτα από μία μεταβατική περίοδο, η Ένωση Βουλγάρων Μουσουργών και Μουσικολόγων λειτούργησε για πρώτη φορά υπό τη σημερινή της μορφή το 1947.

Η παρούσα εργασία είχε ως στόχο να παρουσιάσει συγκεντρωτικά τις μουσικές παραδόσεις της γειτονικής χώρας στον έλληνα αναγνώστη και να επισημάνει τις νέες

[46] Το *Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* του Πάντσο Βλαντιγκέροφ είναι ανάμεσα στα αγαπημένα μου βουλγαρικά έργα. Γραμμένο σε ύστερο ρομαντικό ύφος, δυναμικό και παθιασμένο, με περίτεχνη μελωδία και πολύ δύσκολο πιανιστικά, το κοντσέρτο αυτό θυμίζει Ραχμάνινοφ σε μια ιδιαίτερη βαλκανική εκδοχή.

τάσεις (και την αντίστοιχη βιβλιογραφία) στην εξέταση της βουλγαρικής μουσικής από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Παρατηρώντας την πορεία της Σχολής, ανακαλύπτουμε αρκετές ομοιότητες με την εξέλιξη της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής κατά την αντίστοιχη περίοδο. Έχει έρθει όμως ο καιρός να αναθεωρήσουμε τις απόψεις μας σχετικά με τη βουλγαρική μουσική του Μεσοπολέμου υπό το πρίσμα των γνώσεων που αποκτήσαμε στον 21ο αιώνα και να εκτιμήσουμε την πραγματική αξία των έργων και των δημιουργών τους.

Τέλος, αξίζει να σημειωθούν οι ανάγκες για εκτενέστερη διερεύνηση της ελληνικής παρουσίας στη βουλγαρική μουσική, για συστηματική συγκριτική μελέτη της παράλληλης πορείας της ελληνικής και της βουλγαρικής μουσικής, ιδιαίτερα σε κάποιες περιόδους, και για προσεκτικότερη αναθεώρηση της ελληνικής βιβλιογραφίας, καθώς δεν συμφωνεί ή δεν τεκμηριώνεται επαρκώς από τις βουλγαρικές και διεθνείς μελέτες, πηγές και αρχεία.

Βιβλιογραφία

Ελληνική γλώσσα

Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας – Θράκης, Αλεξανδρούπολη 2014.

Πολύτονον, περιοδική έκδοση της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, τεύχος 15, 2006, σ. 48-49, και τεύχος 17, 2006, σ. 28-29.

Σπυρίδων Σφέτας, "Οι ανθελληνικοί διωγμοί στην Ανατολική Ρωμυλία κατά το έτος 1906 στα πλαίσια της βουλγαρικής κρατικής πολιτικής", *Βαλκανικά Σύμμεικτα*, τεύχος 5-6, 1993-1994, σ. 75-91.

Βουλγαρική γλώσσα

Andrey Andreev, *Panayot Pipkov*, Σόφια 1952.

Agapia Balareva, *Balgarskite muzikanti I problemat za natsionalniyat stil* [*Οι βούλγαροι μουσικοί και το πρόβλημα του εθνικού μουσικού στυλ*], Bulgarska Academia na Naukite (BAN), Σόφια 1968.

Petar Dinev, "Muzikalniyat zhivot na balgarite prez vazrozhdenskata epoha" ["Η μουσική ζωή των Βουλγάρων στην εποχή της Αναγέννησης"], *Balgarska muzika*, τεύχος 9, 1963, σ. 26.

Rumyana Emmanouilidou, *Samo dva tona za mene* [*Μόνο δύο τόνους για μένα*], Znatsi, Burgas 2008.

Biserka Gramatikova, "Edin Zabraven Violoncelov Kontzert" ["Ένα ξεχασμένο κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα"], *Muzikalni Horizonti*, τεύχος 1, 1986, σ. 59-62.

Ivan Hlebarov, *Tvorcheskata evolyutsiya na Lyubomir Pipkov, tom 1* [*Η δημιουργική εξέλιξη του Λιουμπομίρ Πίπκοφ, τόμος 1*], Artkoop, Σόφια 1996.

Ivan Hlebarov, *Nay-novata balgarska muzika. Mitove I realnost, 1944-1989* [*Η πιο πρόσφατη βουλγαρική μουσική. Μύθοι και πραγματικότητα, 1944-1989*], Artkoop, Σόφια 1997.

Ivan Hlebarov, *Izbrano, tom 2* [*Επιλεγμένα, τόμος 2*], Artkoop, Σόφια 1997-1999.

Ivan Hlebarov, *Novata balgarska muzikalna kultura – tom 1: 1878-1944* [*Η νέα βουλγαρική μουσική κουλτούρα – τόμος 1: 1878-1944*], Μουσική Ακαδημία Πάντσο Βλαντιγκέροφ & ΗΑΥΝΙ, Σόφια 2003.

Atanas Ivanov, *Voennite orkestri v Balgariya* [*Οι στρατιωτικές ορχήστρες στη Βουλγαρία*], Artkoop, Σόφια 1979.

Ιωσήφ Καλομάτης, *Uchebnik po peene s teoriya I praktika za upotreblenie v srednite I nachalni uchilishta v Bolgorsko* [*Εγχειρίδιο της μουσικής με θεωρία και πρακτικές*

ασκήσεις, για τα γυμνάσια και τα δημοτικά σχολεία της Βουλγαρίας], A. R. Lauermann, Σλίβεν, 1884.

Lili Kracheva, *Kratka istoriya na bulgarskata muzikalna kultura* [*Σύντομη ιστορία της βουλγαρικής μουσικής κουλτούρας*], Abagar, Σόφια 2001.

Venelin Krustev, *Entsiklopediya na bulgarskata muzikalna kultura* [*Εγκυκλοπαίδεια της βουλγαρικής μουσικής κουλτούρας*], Bulgarska Academia na Naukite (BAN), Σόφια 1967.

Veliko Penev, "Ot Kogo e *Pokoinitzi*" ["Ποιανού είναι το έργο *Οι νεκροί*;"], *Bulgarska Muzika*, τεύχος 3, 1988, σ. 12-94.

Veliko Penev, *Muzikalnoto minalo na Burgas, 1850-1944* [*Το μουσικό παρελθόν του Μπουργκάς, 1850-1944*], Μπουργκάς 2003.

Stoyan Petrov, *Ochertsi po istoriya na bulgarskata muzikalna kultura, tom 1* [*Δοκίμια για την ιστορία της βουλγαρικής μουσικής κουλτούρας, τόμος 1*], Nauka I izkustvo, Σόφια 1959.

Georgi Shagunov, *Κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα*, χειρόγραφη παρτιτούρα, 1925, Αρχείο Σαγκούνοφ στο Νομαρχιακό Κρατικό Αρχείο και Περιφερειακή Βιβλιοθήκη «Π. Κ. Γιάβοροφ», Μπουργκάς.

Georgi Shagunov, Varban Varbanov & Dimitar Karadzhov, *Inventarni opisi* [*Απογραφή αποθεμάτων*], Νομαρχιακό Κρατικό Αρχείο Μπουργκάς, Μπουργκάς 1980.

Elena Toncheva, *Panayot Pipkov*, Σόφια 1962.

Αγγλική γλώσσα

AE 220, Bulgarian Operas, "Vladigerov, *Tsar Kaloyan*", https://www.ucis.pitt.edu/opera/BULGOP/kaloyan/kaloyan.htm.

AE 220, Bulgarian Operas, "Pipkov, *Yaninite devet bratya*", https://www.ucis.pitt.edu/opera/BULGOP/yaninite/yaninite.htm.

Stanimira Dermendzhieva, "Politicisation of Music during the Period of Totalitarian Rule in Bulgaria (1944-1989)", *Musicology* 25/2, 2018, σ. 179-194 (http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814).

Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove's Dictionary of Opera*, 4 τόμοι, Macmillan Press Ltd, London 1992.

Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 τόμοι, Macmillan Publisher Limited, London 2001: λήμματα "Goleminov, Marin" (Ivan Hlebarov), "Nikolov, Lazar" (Ann Leyy και Gregory Myers), "Stoyanov, Veselin" (Maria Kostakieva), "Vladigerov, Pancho" (Ivan Hlebarov).

Marta Simidtchieva, *An Annotated Bibliography of Works for Cello and Orchestra by Bulgarian Composers Written Between 1925 and 2000*, διδακτορική διατριβή, The Florida State University, College of Music, 2005, https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:176217/datastream/PDF/view.

Svetoslav Todorov, "Pancho Vladigerov's Bulgarian Rhapsody Vardar and the question of national style", πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, 2015, https://www.eca.ed.ac.uk/profile/dr-benedict-taylor.

Elisaveta Valchinova-Chendova, *Entsiklopediya na bulgarskite kompozitori* [*Εγκυκλοπαίδεια των βουλγάρων συνθετών*], 2003, στην επίσημη ιστοσελίδα της Ένωσης Βουλγάρων Μουσουργών (http://ubc-bg.com/en): https://ubc-bg.com/en/марин-големинов (Marin Goleminov), https://ubc-bg.com/en/filip-kutev, https://ubc-bg.com/en/dimitar-nenov, https://ubc-bg.com/en/panayot-pipkov, https://ubc-bg.com/en/lubomir-pipkov, https://ubc-bg.com/en/georgi-shagunov, https://ubc-bg.com/en/petko-staynov, https://ubc-bg.com/en/veselin-stoyanov, https://ubc-bg.com/en/pancho-vladigerov.

Ο εξωτισμός στην opera seria του 18ου αιώνα. Ανιχνεύοντας τα «εξωτικά» μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα μιας κατεξοχήν ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης

Εύη Νίκα-Σαμψών

Ο εξωτισμός στη δημιουργία της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης ερμηνεύτηκε άλλοτε υπό το περιορισμένο πρίσμα μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου ή μουσικής υφής και άλλοτε υπό την ευρύτερη έννοια που εξεικόνιζε στοιχεία «εξωευρωπαϊκών» πολιτισμών ή ιδιαίτερων γεωγραφικών περιοχών και οπωσδήποτε εμπεριείχε το γνώρισμα του «ασυνήθιστου και διαφορετικού», του «πρωτόγνωρου» στη δραματουργία της ευρωπαϊκής όπερας. Η ιταλική opera seria του 18ου αιώνα, μέσα από τον θεσμικό και πολιτισμικό ρόλο της στην Ευρώπη, πρόσφερε ένα πεδίο μουσικής απεικόνισης και πρόσληψης του εξωτισμού, της «πολιτισμικής ετερότητας»,[1] και συνέβαλε συγχρόνως στην ενσωμάτωση και αφομοίωση στερεοτυπικών εικόνων στην οπερική παράδοση της ευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας.

Ανατρέχοντας, ειδικότερα, στο λήμμα «εξωτισμός» του Thomas Betzwieser στην ειδική έκδοση των όρων (Sachteil) του λεξικού *MGG*,[2] διαπιστώνει κανείς την ευρύτερη χρήση του όρου, ο οποίος άρχισε να καθιερώνεται στην ιστοριογραφία της μουσικής από τα μέσα του 19ου αιώνα για να χαρακτηρίσει ένα πλήθος ποικίλων φαινομένων και τάσεων, κύριο συστατικό των οποίων ήταν η επίδραση και ο εμπλουτισμός της ευρωπαϊκής τέχνης με σπάνια και ασυνήθιστα εξωευρωπαϊκά γνωρίσματα. Στη μουσική, ο εξωτισμός εντοπίστηκε κατά κύριο λόγο σε τρία επίπεδα: στην επιλογή του θέματος, στον σκηνικό εξοπλισμό και τα εξωτικά σκηνικά μιας όπερας και στη χρησιμοποίηση εξωτικού, τοπικού μουσικού υλικού. Αντίστοιχα, οι μελέτες για τον εξωτισμό εστιάστηκαν περισσότερο στην αναγνώριση του γνήσιου εξωτικού μουσικού στοιχείου, εγχείρημα που φαινόταν μάλλον παράτολμο ή μάταιο, ειδικά για τη μουσική του 17ου και 18ου αιώνα.

Στο πλαίσιο των πιο πρόσφατων ερμηνευτικών προσεγγίσεων του φαινομένου, τα εξωτικά στοιχεία αξιολογήθηκαν άλλοτε με αμηχανία, ως «παρεμβαλλόμενες αντικανονικότητες» του ευρωπαϊκού μουσικού συστήματος,[3] και άλλοτε ως ένα πρότυπο που επιχειρεί να κατανοήσει την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική μέσα από μια διαρκή εξελικτική ώθηση *ex oriente*,[4] με απτά αποτελέσματα που τεκμηριώνονται στη δομή και στην υφή του μουσικού έργου. Προφανώς, στις σύγχρονες ερμηνείες του εξωτισμού σημαντικό ρόλο έπαιξαν τα κείμενα για τον *Οριενταλισμό* του Έντουαρντ Σαΐντ,[5] ο

1 Ralph P. Locke, "A Broader View of Musical Exoticism", *The Journal of Musicology* 24/4, 2007, σ. 477-521.

2 Thomas Betzwieser, "Exotismus", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe)* / *Sachteil*, Bd. 5, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1996, σ. 227-228.

3 Hans Oesch, "Die Idee einer Weltmusik", στο: *Kunst und ihr Publikum heute*, Studium Generale an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Wintersemester 1988/89, Heidelberg 1990, σ. 117-126: 118.

4 A. L. Ringer, "On the Question of 'Exoticism' in 19th Century Music", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7/1-4, 1965, σ. 115-123.

5 Edward W. Said, "Orientalism Reconsidered", *Cultural Critique* 1, 1985, σ. 89-107· Matthew Head, "Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory", *Music Analysis* 22/1-2, 2003, σ. 211-230.

οποίος, μέσα από τις συγκριτικές μελέτες του, επιχείρησε να προσεγγίσει διαφορετικά την ευρωπαϊκή γνώση για τον υπόλοιπο πλανήτη και να παρουσιάσει με έναν ξεχωριστό και πρωτότυπο τρόπο τους μηχανισμούς αναπαράστασης άλλων πολιτισμών. Επιχειρώντας να προσδιορίσει την έννοια «oriental other», την πολιτισμική διαφορετικότητα ως εννοιολογική κατηγορία, αποσαφήνισε εκ νέου τη δυτική αντίληψη για το «εξωτικό στοιχείο» και επηρέασε τη σκέψη των νεώτερων μελετητών,[6] όχι μόνο στο ειδικό πεδίο της όπερας, αλλά και ευρύτερα στις επιμέρους διακαλλιτεχνικές και ανθρωπιστικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του μουσικού θεάματος.

Ειδικότερα στην ιστοριογραφία της ιταλικής όπερας του 18ου αιώνα, το φαινόμενο του εξωτισμού ταυτίστηκε εν μέρει με τον όρο «τουρκική όπερα» (*Türkenoper*), προφανώς επειδή μπορούσε να καλύψει όλες τις επιμέρους εκφάνσεις του εξωτισμού: τα σκηνογραφικά στοιχεία, τα δραματουργικά μοτίβα με τις ιστορίες των απαγωγών και όλα εκείνα τα ρυθμικομελωδικά γνωρίσματα που συνιστούσαν το ιδίωμα της τουρκικής μουσικής. Δίχως ένα συγκεκριμένο σύνολο ειδικών κριτηρίων για την τουρκική όπερα, ο όρος χρησιμοποιήθηκε στις ειδικές μελέτες[7] αδιακρίτως για να καλύψει τουρκικά, περσικά, βορειοφρικανικά εξωτικά θέματα, εφόσον από συνθετική άποψη δεν υπήρχε οπωσδήποτε ένας ιδιαίτερος μουσικός χρωματισμός που να προσδιορίζει συγχρόνως και μια ξεχωριστή εξωτική μουσική τοπογραφία.

Οι ρίζες αυτής της πρόσληψης του «εξωτικού» στοιχείου στην ευρωπαϊκή πολιτισμική παράδοση ανιχνεύονται ακόμη και στον μεσαίωνα, όταν τον 8ο αιώνα, μετά τη μουσουλμανική κατάκτηση της Ιβηρικής, η αραβική τέχνη άρχισε να διεισδύει στην Ευρώπη, κυρίως στη νότια Ισπανία. Με την χριστιανική ανακατάκτηση της ιβηρικής χερσονήσου (*Reconquista*, πρώτη περίοδος: 8ος-10ος αιώνας) άρχισαν να διαφαίνονται ως αναγκαίες οι έννοιες της πολιτισμικής ετερότητας και του διαφορετικού εξωτικού ιδιώματος, η καθιέρωση των οποίων ήταν πάντα συνυφασμένη με τις εκάστοτε εθνογραφικές, πολιτικές και πολιτισμικές διεργασίες. Αρκετά νωρίς, τον 12ο αιώνα, καταγράφεται και το πιο πρώιμο δείγμα εξωτισμού στη μουσική παράδοση της Ευρώπης: ο χορός moresca (ισπ. *morisca*), που υφίσταται αρχικά στις χώρες της νότιας Ευρώπης και αφομοιώνεται ευρύτερα στη μουσική και θεατρική παράδοση της Ευρώπης κατά τον 15ο αιώνα. Ανάλογα πρώιμα δείγματα εξωτισμού αποτελούν και τα τουρκικά ιδιώματα που εντοπίστηκαν στη μουσική του 17ου και 18ου αιώνα, ως ένα ισχνό αποτύπωμα μιας διαφορετικής, alla turca μουσικής παράδοσης που μεταφέρθηκε από την Τουρκία στα Βαλκάνια, όταν κατά την περίοδο της ακμής της η Οθωμανική Αυτοκρατορία έλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της νοτιοανατολικής Ευρώπης και τμήματα της κεντρικής Ευρώπης. Ωστόσο, το ιδίωμα alla turca ήταν φιλτραρισμένο μέσα από την παράδοση της ουγγρικής μουσικής και, ως εκ τούτου, η «διαφορετική» μουσική του υπόσταση είχε αμυδρά και εν μέρει αμφισβητούμενα εξωτικά τουρκικά ίχνη,[8] όπως λ.χ. η εξωτική μελωδία «Air des Derviches» στο εγχειρίδιο του Ch. de Ferriol, *Explications de cent estampes* (1714-1715).[9]

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι μουσικές «εξωτικές» τάσεις που παρατηρήθηκαν στη μουσική δημιουργία του 17ου και 18ου αιώνα στηρίχτηκαν κατά κύριο λόγο σε μουσικοθεωρητικές μελέτες και συλλογές των γάλλων ιστοριογράφων και περιηγητών

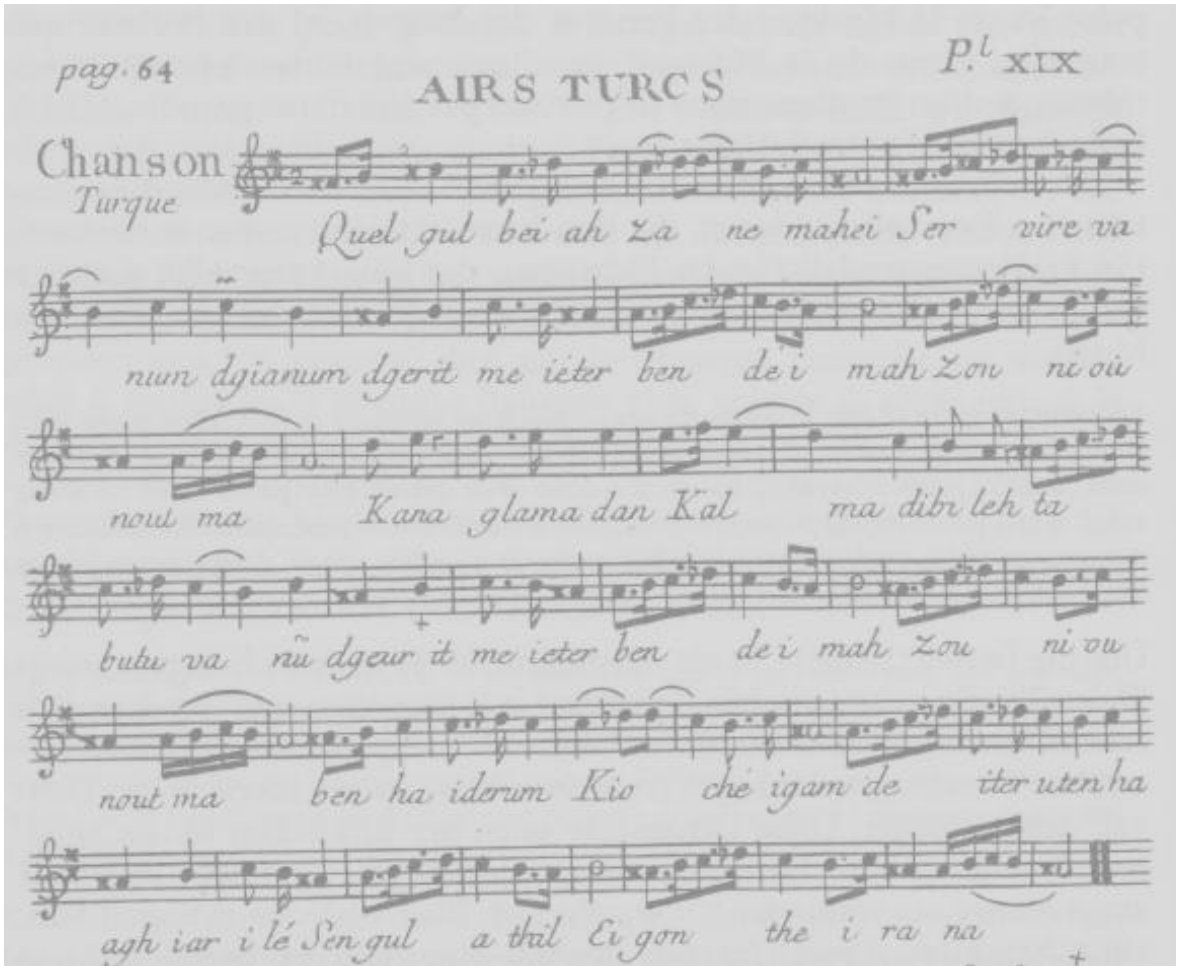
[6] Πρβλ. ενδεικτικά: Jonathan D. Bellman, "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology", *The Musical Quarterly* 94/3, 2011, σ. 417-438· Head, ό.π.

[7] Thomas Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber-Verlag, Laaber 1993, σ. 16-17.

[8] Betzwieser, "Exotismus", ό.π.

[9] Πλήρης τίτλος: Charles de Ferriol, *Explication des cent estampes qui représentent différentes Nations du Levant avec de Nouvelles estampes de cérémonies turques qui ont aussi leurs explications*, Le Hay & Duchange, Paris 1714-1715.

του 18ου αιώνα, οι οποίοι, εκτός από την περιγραφή των πρωτόγνωρων εντυπώσεων που αποκόμισαν από τους εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς, κατέγραψαν στις μελέτες τους και τις πρώτες συλλογές παραδοσιακών μελωδιών από την Τουρκία, την Αίγυπτο, την Ελλάδα, τις βαλκανικές χώρες, την Ουγγαρία, την Αρμενία, την Περσία, τις Ινδίες κ.ά. Οπωσδήποτε, η σημασία του δοκιμίου του Charles Fonton, *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne* (Κωνσταντινούπολη 1751)[10] και η επιρροή του στην ιστορική θεώρηση της εποχής εκείνης αποτυπώθηκε στη γαλλική ιστοριογραφία μέσα από τις μελέτες του Charles-Henri de Blainville (1711-1769), *Histoire générale, critique et philosophie de la musique* (1767), και του συνθέτη και ιστοριογράφου Jean-Benjamin François De La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (4 τόμοι, Παρίσι 1780), και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και αναζήτησης πρωτότυπου εξωτικού μουσικού υλικού για πολλούς συνθέτες και θεωρητικούς της ενόργανης και φωνητικής μουσικής.



Μουσικό παράδειγμα 1: Τουρκικές άριες (τραγούδια) από την ιστοριογραφική μελέτη για την εξωευρωπαϊκή μουσική του Charles-Henri de Blainville, *Histoire générale, critique et philosophie de la musique* (1767), σ. 64[11]

Ανάλογα, μολονότι στη θεματολογία της ιταλικής σοβαρής όπερας του 18ου αιώνα κυριάρχησαν ως επί το πλείστον οι μορφές και τα θέματα της αρχαιοελληνικής μυθολογίας και της ρωμαϊκής ιστορίας, ένα σημαντικό μέρος της οπερικής δημιουργίας

[10] Βλ. πιο αναλυτικά για το περιεχόμενο της συλλογής μελωδιών του Charles Fonton στο: Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime*, ό.π., σ. 80-99 (πλήρης ανατύπωση της συλλογής στο Anhang I, σ. 370-419).

[11] Betzwieser, *Exotismus und "Türkenoper" in der französischen Musik des Ancien Régime*, ό.π., σ. 90.

του 18ου αιώνα επικεντρώθηκε σε δράματα που προέρχονταν από διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές, αντλώντας έμπνευση από την ιστορία εξωτικών χωρών (την Τουρκία, την Αίγυπτο, την Περσία, την Ινδία και την Κίνα).

Οι κατεξοχήν λιμπρετίστες του 18ου αιώνα Apostolo Zeno (1668-1750) και Pietro Metastasio (1698-1782) καθιέρωσαν δραματικούς «εξωτικούς» ήρωες στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας, που ενσωματώθηκαν στην υπάρχουσα τυπολογία δραματικών χαρακτήρων της ευρωπαϊκής μουσικής δραματουργίας. Αναφέρονται, ενδεικτικά, τα λιμπρέτα για τις όπερες *Sesostri, re d'Egitto* και *Statira* του Apostolo Zeno, *Siroe, re di Persia* και *Nitteti* του Metastasio, η πλοκή των οποίων εκτυλίσσεται σε εξωευρωπαϊκούς, ειδικά για την εποχή, εξωτικούς σκηνικούς χώρους. Στηριζόμενο στο δεύτερο βιβλίο των *Ιστοριών* του Ηροδότου, το λιμπρέτο του Metastasio που παρουσίαζε την ιστορία της Νυδήτης, κόρης του Απρίη, 4ου Φαραώ της 26ης δυναστείας της Αιγύπτου (589-570 π.Χ.), αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τριάντα περίπου όπερες, μεταξύ των οποίων οι μελοποιήσεις των συνθετών Nicola Conforto, Tommaso Traetta, Niccolò Piccinni, Johann Adolph Hasse, Pasquale Anfossi και Giovanni Paisiello.

Ένα ακόμη λιμπρέτο του Metastasio, με τίτλο *L'eroe cinese* (*Ο κινέζος ήρωας*), αποτύπωσε την πρόθεση των δημιουργών να μεταφέρουν σε εξωτικές χώρες τη διευρυμένη τυπολογία των δραματικών χαρακτήρων και καταστάσεων, όπου όμως ο εξωτισμός περιοριζόταν στον ανάλογο εξωτικό σκηνικό χώρο και τα κοστούμια, ενώ η μουσική δραματουργία υιοθετούσε κατά κύριο λόγο τον συμβατικό τρόπο πλοκής, με τους παραδοσιακούς δραματουργικούς συσχετισμούς δύο ζευγαριών που εμπλέκονται κατά βάση σύμφωνα με τα τυποποιημένα μοτίβα δράσης της opera seria: τα μοτίβα της παρεξήγησης, της ταυτότητας, της εντιμότητας, της αφοσίωσης και της αγάπης. Όπως προκύπτει από την ειδική βιβλιογραφία, η επιλογή μεταφοράς του σκηνικού χώρου στην Κίνα διευκόλυνε και την αυστηρή αυλική εθιμοτυπία, καθώς το έργο, σε μελοποίηση του Giuseppe Bonno, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 13 Μαΐου 1752 στο θέατρο της Αυλής στη Βιέννη. Τους βασικούς ρόλους ερμήνευσαν τέσσερις γυναικείες φωνές και ένας τενόρος στον ρόλο του κινέζου κυβερνήτη. Εξαιτίας της διανομής και του περιεχομένου του, το εξωτικό σκηνικό περιβάλλον άμβλυνε οποιαδήποτε δραματουργική ή ενδυματολογική παρατυπία.[12] Πέρα από τη γνησιότητα του εξωτικού στοιχείου και την αμφισβητούμενη μουσική εξεικόνιση του κινέζου ήρωα, το έργο μελοποιήθηκε από είκοσι περίπου συνθέτες όπως, μεταξύ άλλων, τους Baldassare Galuppi, Antonio Sacchini, Johann Adolph Hasse, Domenico Cimarosa κ.ά.

Στο σύνολό τους, τα έργα αυτά θα μπορούσαν να προσφέρουν νέες προσεγγίσεις για τη δραματουργία και την υφή του εξωτισμού στην opera seria του 18ου αιώνα. Διαπιστώνονται, ωστόσο, ορισμένες επιφυλάξεις σημαντικών μελετητών του «εξωτισμού», κυρίως για τα έργα του 18ου αιώνα, εφόσον οι όπερες με εξωτική τοπογραφία ήταν φαινομενικά εξωτικές, καθώς δεν μπορούσαν να εξασφαλίσουν πάντοτε την απόδοση του τοπικού περιβάλλοντος (σκηνικά και κοστούμια), ούτε μπορούσαν να σκιαγραφήσουν αυθεντικούς χαρακτήρες με τοπικές μουσικές παραδόσεις και τα απαραίτητα εξωτικά μουσικά όργανα. Συγκεκριμένα, ο Gilles de Van[13] διαχωρίζει τις όπερες του μπαρόκ που παρουσιάζουν ανατολίτικους-εξωτικούς

[12] Arnold Jacobshagen και Panja Mücke (επιμ.), *Händels Opern: Das Handbuch – Teilband I*, Laaber-Verlag, Laaber 2009, σ. 223.

[13] Gilles de Van, "L'exotisme fin du siècle et le sens du lointain", στο: William Ashbrook, Loreza Guiot και Jürgen Maehder (επιμ.), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo (atti del 2. Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", Locarno, Biblioteca cantonale, 7-8-9 Ottobre 1993)*, Sonzogno, Milano 1995, σ. 3-4.

χαρακτήρες και τις κατατάσσει, μάλλον με επικριτική διάθεση, σε μια ξεχωριστή κατηγορία έργων, ενός λιμπρέτου «luogo magnifico», απροσδιόριστου ιστορικού χρόνου και τόπου, που διαμορφώνονται σύμφωνα με τα δραματουργικά πρότυπα της εποχής και σε αντίθεση με τη διαύγεια του τοπικού χρώματος, του υφολογικού «couleur locale» που ανέδειξαν τα έργα του 19ου αιώνα.

Ως προς την παράμετρο του εξωτικού σκηνικού χώρου και της εξωτικής τοπογραφίας στην ιταλική opera seria του 18ου αιώνα, αξίζει να σημειωθεί ότι με τη μελέτη της Melania Bucciarelli[14] αναδείχτηκε ένας σημαντικός αριθμός έργων του πρώιμου 18ου αιώνα που θα άξιζε ακόμη να εξεταστούν από τη σκοπιά του οπερικού εξωτισμού. Αντίστοιχα, ως προς τα λιμπρέτα της βενετσιάνικης όπερας του 17ου και 18ου αιώνα, η πλοκή των οποίων εκτυλίσσεται στην εξωτική Περσία, ο Angelo Michele Piemontese[15] κατέγραψε στην έρευνά του περίπου 108 λιμπρέτα που μελοποιήθηκαν ειδικά για τις σκηνές της Βενετίας, ενώ ακόμη 270 λιμπρέτα με δράση στην εξωτική Περσία παρουσιάστηκαν την ίδια περίοδο στις διάφορες ευρωπαϊκές σκηνές όπερας. Οπωσδήποτε, ο αριθμός αυτός αυξήθηκε εντυπωσιακά μέσα από τις πολλαπλές μελοποιήσεις του ίδιου θέματος, μια γνώριμη πρακτική στις παραγωγές όπερας του 18ου αιώνα.

Λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις, ο Jean-Pierre Bartoli[16] επιχείρησε να επαναπροσδιορίσει την έννοια του εξωτισμού, ορίζοντάς τον ως έναν «συνδυασμό καλλιτεχνικών διεργασιών που δημιουργούν το κλίμα μιας πολιτισμικής και γεωγραφικής διαφορετικότητας (Otherness) με τη χρήση νοηματοδοτικών στοιχείων που φαίνεται να δανείζονται ιδιώματα από μια ξένη καλλιτεχνική γλώσσα». Ειδικότερα, στην opera seria του 18ου αιώνα ο εξωτισμός εντοπίστηκε από την επιλογή του θέματος και το λιμπρέτο, τον σκηνικό εξοπλισμό και τα εξωτικά σκηνικά, αλλά και από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που συνέτειναν στην παραγωγή ενός εξωτικού θέματος στις ευρωπαϊκές σκηνές όπερας.

Ένας αντίστοιχος «συνδυασμός καλλιτεχνικών διεργασιών που επιδίωξαν τη μουσικοδραματική αποτύπωση μιας εξωτικής πολιτισμικής διαφορετικότητας» υφίσταται σε ορισμένες όπερες του Georg Friedrich Händel, οι οποίες παρουσίασαν στο σύνολό τους μια απόκλιση από τις παραδοσιακές επιλογές της αρχαιοελληνικής ή ρωμαϊκής θεματολογίας, όπως λ.χ. τα έργα *Radamisto* (1720), *Floridante* (1721), *Tamerlano* (1724), *Giulio Cesare in Egitto* (1724), *Alessandro* (1726), *Siroe* (1728), *Tolomeo* (1728), *Poro* (1731) και *Serse* (1738)· «εξωτική διαφορετικότητα» που προκύπτει μέσα από τη συγκριτική αντιπαραβολή της θεματολογίας των ιταλικών έργων που παρουσιάστηκαν κατά την πρώτη περίοδο της οπερικής δημιουργίας του Händel στο Λονδίνο. Κατά την Ellen T. Harris,[17] οι παραγωγές αυτές ανταποκρίνονταν και στις επιλογές των διευθυντών της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής, οι οποίοι κατά σύμπτωση εκείνο το διάστημα ήταν και επενδυτές της Αγγλικής Εταιρείας Ανατολικών

[14] Melania Bucciarelli, "Taming the exotic: Vivaldi's *Armida al campo d'Egitto*", στο: Michael Talbot (επιμ.), *Vivaldi, "Motezuma" and the opera seria: essays on a newly discovered work and its background*, Brepols, Turnhout 2008, σ. 81-102.

[15] Angelo Michele Piemontese, "Persia e persiani nel drama per musica veneziano", στο: Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro και Giovanni Morelli (επιμ.), *Opera e Libretto II*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, σ. 1-34.

[16] Jean-Pierre Bartoli, "Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique", *Musurgia* 7/2, 2000, σ. 61-71: 65. Ορισμός: «In the artistic domain, one designates by the word "exoticism" a combination of procedures that evoke cultural and geographical Otherness by use of meaning-units that seem borrowed from a foreign artistic language».

[17] Ellen T. Harris, "With Eyes on the East and Ears in the West: Handel's Orientalist Operas", *The Journal of Interdisciplinary History* 36/3 (Opera and Society: Part I), 2006, σ. 419-443.

Ινδιών (English East India Company, EIC), που είχε επαναλειτουργήσει το 1722 σε νέο κτήριο στο Λονδίνο με σκοπό την προώθηση των επιχειρηματικών και στρατηγικών συμφερόντων της Βρετανίας στις Ανατολικές Ινδίες.

EAST	WEST
Radamisto (1720) Armenia (near Mount Ararat on the Araxes River)	*Muzio Scevola* (1721) Rome
Floridante (1723) Persia (Tyre)	*Ottone* (1723) Rome
Giulio Cesare (1724) Egypt	*Flavio* (1723) Lombardy (No. Italy)
Tamerlano (1724) Turkey (Bursa in Bithynia)	*Rodelinda* (1725) Milan
Scipione (1726) Spain (New Carthage)	*Admeto* (1727) Greece (Larissa in Thessaly)
Alessandro (1726) India (Oxidraca)	
Riccardo primo (1727) Cyprus (Limissol)	
Siroe (1728) Persia (Seleucia on Tigris River)	
Tolomeo (1728) Cyprus	

Πίνακας 1: Οι οπερικές παραγωγές του Händel για την Α΄ Βασιλική Ακαδημία Μουσικής (1719-1726) με «εξωτική» ή εξωευρωπαϊκή θεματολογία[18]

Στο πλαίσιο της Α΄ Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής (1719-1726), παρουσιάστηκε στις 31 Οκτωβρίου 1724 στο King's Theatre Haymarket το τρίπρακτο Dramma per musica *Tamerlano*, έργο εξωτικού περιεχομένου σε ποιητικό κείμενο του Agostino Piovene. Πρόκειται για την ιστορία του μογγόλου κατακτητή Τιμούρ (1336-1405), γνωστού με το όνομα Ταμερλάνος, ιδρυτή της αυτοκρατορίας των Τιμουριδών στην Περσία και την κεντρική Ασία, ο οποίος νίκησε τον σουλτάνο Βαγιαζήτ Α΄ (1354-1403) στη Μάχη της Άγκυρας το 1402, αιχμαλωτίζοντάς τον μέχρι το θάνατό του το 1403. Προφανώς, η ιστορία των δύο ισχυρών ηγεμόνων υπήρξε πηγή έμπνευσης και για άλλους ποιητές και συνθέτες, όπως προκύπτει και από τις σωζόμενες προηγούμενες αλλά και μεταγενέστερες ποιητικές και συνθετικές εκδοχές.[19] Κατά τον 15ο αιώνα, ο βυζαντινός ιστορικός και λόγιος Μιχαήλ Δούκας περιέγραψε στην ιστορία του (*Historia Byzantina*, 1462) τα γεγονότα, ενώ οι αντιθετικές ερμηνευτικές διαστάσεις των ρόλων των «εξωτικών» ηγεμόνων πρόσφεραν τις κατάλληλες δραματουργικές προϋποθέσεις για τη δημιουργία του θεατρικού έργου *Tamburlaine the Great* (1587) του Christopher Marlowe και της τραγωδίας *Tamerlan, ou la Mort de Bajazet* (1676) του Nicolas Pradons. Εκτός από τον Händel, την ιστορία του *Ταμερλάνου* μελοποίησαν, μεταξύ άλλων, ο Francesco Gasparini (1711 και 1719, υπό τον τίτλο *Il Bejazet*), ο Fortunato Chelleri (1720), ο Nicola Porpora (1730) και ο Antonio Vivaldi (1735).

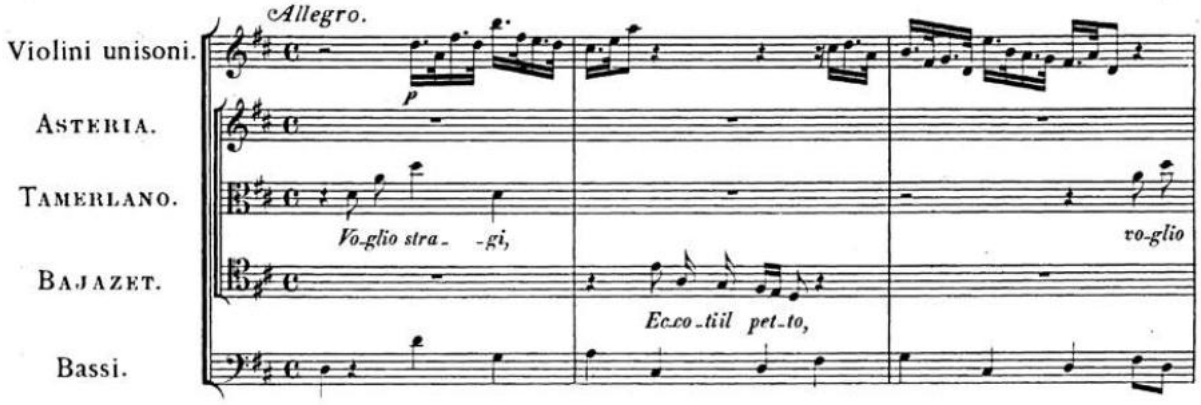
Ο *Tamerlano* απασχόλησε τον Händel ιδιαίτερα, καθώς επανήλθε στο έργο αναθεωρώντας με συνέπεια σκηνές και μουσικά μέρη μέχρι την οριστική εκδοχή του 1731. Είναι ίσως η πιο δραματική όπερα του συνθέτη και η μοναδική που έχει

[18] Ό.π., σ. 430.

[19] Μεταξύ άλλων, ο άγγλος συγγραφέας Christopher Marlowe (1564-1593) επεξεργάστηκε ως θέμα της τραγωδίας του με τίτλο *Tamburlaine the Great* την ιστορία του μογγόλου κατακτητή Τιμούρ, που παρουσιάστηκε την περίοδο 1587-1588, ενώ ο γάλλος ποιητής του μπαρόκ Jean Magnon επικεντρώθηκε στην δική του εκδοχή, *Le Gran Tamerlan et Bejezet*, στην αντιπαράθεση των δύο χαρακτήρων, του Ταμερλάνου με τον σουλτάνο Βαγιαζήτ Α΄. Εκτός τούτων και αργότερα, κατά τον 19ο αιώνα, η ιστορία του Ταμερλάνου επανερχόταν διαρκώς σε πιο εκλαϊκευμένες ιστορικές εκδόσεις: ο Joseph von Bülow συμπεριέλαβε την ιστορία του Ταμερλάνου στην έκδοση του 1860 που φέρει τον τίτλο *Memorabilien aus der europäischen Geschichte für anziehende Weltbegebenheiten*, για την οποία ο αυστριακός ζωγράφος Johann Nepomuk Zeichner (1782-1855) ανέλαβε την εικονογράφηση. Πρβλ. Arnold Jacobshagen και Panja Mücke (επιμ.), *Händels Opern: Das Handbuch – Teilband II*, Laaber-Verlag, Laaber 2009, σ. 141.

πραγματικά τραγική κατάληξη εξαιτίας της αυτοκτονίας του Βαγιαζήτ. Η γεμάτη ένταση υφή της όπερας κυριαρχεί αδιάλειπτα και στις τρεις πράξεις του έργου και αποτυπώνει τις δραματικές συγκρούσεις των δύο ηγεμόνων (του Ταμερλάνου και του Βαγιαζήτ) μέσα από μια αντιπαράθεση συναισθηματικών μεταπτώσεων που ανταποκρίνονται στους ρόλους του βάρβαρου και απάνθρωπου κατακτητή και του γενναίου και ευγενικού ηγεμόνα. Τοποθετώντας τη δράση στο εξωτικό περιβάλλον της Προύσας της Βιθυνίας μετά την ιστορική Μάχη της Άγκυρας και την αιχμαλωσία του σουλτάνου Βαγιαζήτ, η πλοκή εκτυλίσσεται περισσότερο στο επίπεδο των προσωπικών σχέσεων των κεντρικών χαρακτήρων, για τη μουσική σκιαγράφηση των οποίων ο Händel πρωτοτύπησε ως προς τα υφολογικά δεδομένα της εποχής του.

Ως προς τη γενική διάρθρωση του έργου, ο Händel υιοθέτησε μια περισσότερο συμβατική τυπολογία μέσα από την ακολουθία άριας και ρετσιτατίβου, δίνοντας ωστόσο έμφαση στην εκτενέστερη σολιστική σκιαγράφηση των τριών πρωταγωνιστών (στις άριες των Bajazet, Asteria και Andronico)· η σχετικά ισχνή σολιστική ανάδειξη των συναισθημάτων του Ταμερλάνου στο πλαίσιο της παραδοσιακής άριας (4 συνολικά άριες) εξισορροπείται από την προβολή των κακόβουλων προθέσεών του στο πλαίσιο των ρετσιτατίβων και του τερτσέτου («Voglio stragi, voglio sangue, morte a te») της δεύτερης πράξης. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι για την αντιπαράθεση αλλά και την διασύνδεση των κεντρικών χαρακτήρων ο Händel επέλεξε το μορφολογικό πλαίσιο του ντουέτου, κυρίως στην τρίτη πράξη της όπερας.



Μουσικό παράδειγμα 2: G. F. Händel, απόσπασμα από το τερτσέτο «Voglio stragi, voglio sangue, morte a te» της δεύτερης πράξης της όπερας *Tamerlano*[20]

Ενώ στη διάρθρωση των ντουέτων και των ensembles ο Händel χρησιμοποίησε συχνά τα δομικά στοιχεία της άριας da capo, στην περίπτωση του τερτσέτου «Voglio stragi» υιοθέτησε μια σύντομη δομή με επανάληψη (Α, στ. 1-12, και Α′, στ. 1-12), που απέδωσε εμφαντικά, ως ένα μουσικοδραματουργικό πλέγμα, την κορύφωση της δραματικής πλοκής με την έντονη αντιπαράθεση των χαρακτήρων. Ωστόσο, απόκλιση από τις συμβατικές λύσεις, σε σύγκριση και με την αντίστοιχη επεξεργασία του ίδιου τερτσέτου στον *Ταμερλάνο* (1711) του Francesco Gasparini,[21] μπορεί να θεωρηθεί και η αρμονική σχεδίαση του τερτσέτου με τα μετατροπικά τμήματα που αναδεικνύουν την ένταση του δραματικού διαλόγου, καθώς η εναρκτήρια ενότητα (Α) δεν καταλήγει στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, αλλά ήδη από το μ. 8 μεταφέρεται στη σι-ελάσσονα για να καταλήξει στη φα-δίεση-ελάσσονα, ύστερα από την αντιστικτική δίφωνη υφή κατά την

[20] Georg Friedrich Händel, *Tamerlano*, επιμ. Friedrich Chrysander, Deutsche Händelgesellschaft (Georg Friedrich Händels Werke, Band 69 / Opern, Band 15), Leipzig 1876, σ. 79.

[21] Jacobshagen – Mücke, *Händels Opern: Das Handbuch – Teilband I*, ό.π., σ. 346.

ανακοίνωση της γενναίας απόφασης του Βαγιαζήτ και της κόρης του Αστερίας να επιλέξουν τον θάνατο (Bajazet / Asteria: «Per morire avrem valor»), στοιχείο που παραπέμπει αποσπασματικά στην ιταλική παράδοση του ντουέτου δωματίου του Agostino Steffani. Στη συνέχεια, η ενότητα της επανάληψης (Α΄) κινείται από την αρχική μι-ελάσσονα, που καταλήγει μέσω μετατροπικών φράσεων προς την Σολ-μείζονα και την σι-ελάσσονα, σε ένα επιλογικό τρίφωνο τμήμα στην αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος, όπου η απειλητική σολιστική επικράτηση του Ταμερλάνου («Per punire armo il rigor») στα τελευταία μέτρα προδικάζει την τραγική έκβαση της τρίτης πράξης.

Οι νεωτεριστικές δομικές και δραματουργικές προθέσεις του συνθέτη αναδεικνύονται κυρίως στην τρίτη πράξη της όπερας, όπου ο Händel επεξεργάζεται τον ρόλο του Βαγιαζήτ περισσότερο ως πρωταγωνιστή του δράματος, που κυριαρχεί επί σκηνής μέσα από τον πολύπλοκο χαρακτήρα του: άλλοτε ως γενναίος και υπερήφανος κατακτητής αλλά ηττημένος ηγέτης και άλλοτε ως στοργικός και αφοσιωμένος πατέρας.

Η σύγκρουση των αντιμαχόμενων κατακτητών και κατακτημένων αυτοκρατόρων αποτυπώνεται στη γεμάτη ένταση μουσικοδραματική ακολουθία και κορυφώνεται στη σκηνή του θανάτου του Βαγιαζήτ, στην τρίτη πράξη του έργου, μέσα από μια αλληλουχία σκηνών (τρίτη πράξη, σκηνές 8-10), όπου εδώ η παραδοσιακή ακολουθία άριας και ρετσιτατίβου διαταράσσεται με την υιοθέτηση ενοτήτων απαγγελίας accompagnato στην επίκληση του αιχμάλωτου Βαγιαζήτ (Bajazet: «E il soffrirete») να προστατεύσουν οι θεοί την κόρη του. Η άριά του «Empio, per farti guerra»,[22] που ακολουθεί σε σολ-ελάσσονα και σε πυκνή ρυθμικομελωδική διάρθρωση και εκφορά, ανταποκρίνεται κατά ιδανικό τρόπο στο δραματουργικό πρότυπο της Affektenlehre. Ωστόσο, στη δέκατη σκηνή της τρίτης πράξης, όταν ο Βαγιαζήτ επανέρχεται στη σκηνή για την καταληκτική ενότητα που περιγράφει μουσικά τον θάνατό του, ο Händel επιχειρεί μια απόκλιση από τις δραματουργικές συμβάσεις, δημιουργώντας μία από τις πλέον δραματικές σκηνές του οπερικού ρεπερτορίου, ανάλογη με τις σκηνές τρέλας ή θανάτου στην όπερα του 19ου αιώνα.[23] Συγκεκριμένα, ο συνθέτης διαρθρώνει το μέρος αυτό σε μια ευρύτερη μουσικοδραματική ενότητα μέσα από μια ακολουθία με αντιθετικές εναλλαγές άριας, recitativo accompagnato, secco και arioso. Το arioso του Βαγιαζήτ σε φα-ελάσσονα (Siciliano-aria, 12/8, Larghetto: «Figlia mia, non pianger, no») πλαισιώνεται – σχεδόν ενσωματώνεται – σε δύο ρετσιτατίβα με συνοδεία ορχήστρας («Fremi minaccia» και recitativo furioso: «Tu spietato, il vedrai»), όπου το μορφολογικό πλαίσιο της κάθε δομής είναι δυσδιάκριτο προς όφελος μιας ενιαίας μουσικοδραματουργικής συνοχής σε αυτή τη στιγμή κορύφωσης του δράματος· στοιχείο που γίνεται καταφανές στην τελευταία ενότητα της σκηνής του θανάτου, «Sù, via, furie e ministre», με τις διαρκείς αντιθετικές εναλλαγές χρονικής αγωγής (Furioso, Presto, Largo) που εξεικονίζουν μουσικά τις τελευταίες αγωνιώδεις στιγμές του Βαγιαζήτ. Πρόκειται για το πρώτο εγχείρημα μορφολογικής αλληλεπικάλυψης και συγχώνευσης δομικών στοιχείων σε αυτή τη σκηνή θανάτου του Βαγιαζήτ επί σκηνής[24] που αντιβαίνει τα δραματουργικά πρότυπα του lieto fine της ιταλικής opera seria και προλειαίνει το έδαφος για την υφή και τη δραματουργία των όψιμων αγγλικών κοσμικών ορατορίων *Σεμέλη* (1744) και *Ηρακλής* (1745).

[22] Ό.π., σ. 118-119.

[23] Silke Leopold, *Händel. Die Opern*, Bärenreiter, Kassel 2009, σ. 138-139.

[24] Αξίζει να επισημανθεί ότι, ενώ η όλη δραματική σκηνή της αυτοκτονίας του Βαγιαζήτ εκτυλίσσεται επί σκηνής, στην καταληκτική ενότητα, σύμφωνα πάντα με τις σκηνικές οδηγίες, ο Βαγιαζήτ, υποβασταζόμενος από την Αστερία και τον Ανδρόνικο, αποσύρεται στο βάθος της σκηνής («Va mancando nel ritirarsi dentro la scena, sostenuto sempre da Asteria ed Andronico»). Händel, *Tamerlano*, ό.π., σ. 132.

Κατά το διάστημα της δεύτερης περιόδου της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής (1729-1734) παρουσιάστηκαν ορισμένες επαναλήψεις προηγούμενων παραγωγών (*Publio Cornelio Scipione*, *Partenope* και *Venceslao* [pasticcio]) αλλά και νέες όπερες (*Poro*, *Ezio*, *Sosarme* και *Orlando*).

Η νέα παραγωγή της τρίπρακτης όπερας *Poro, re dell'Indie* (*Πώρος, βασιλιάς των Ινδιών*, HWV 28) επανέφερε στη σκηνή του βασιλικού θεάτρου Haymarket, στις 2 Φεβρουαρίου 1731, ένα εξωτικό θέμα που βασίστηκε κατά κύριο λόγο στο δημοφιλές λιμπρέτο *Alessandro nell'Indie* του Pietro Metastasio, χρησιμοποιώντας επίσης στοιχεία από την τραγωδία του Ρακίνα, *Alexandre le Grand* (1665), αλλά και από την προγενέστερη επεξεργασία του ίδιου θέματος, ως *L'amante eroe*, από τον λιμπρετίστα Domenico David, που είχε παρουσιαστεί στη Βενετία το 1691 σε μουσική του Marc'Antonio Ziani. Ο λιμπρετίστας του έργου παραμένει άγνωστος, θεωρείται όμως βέβαιο ότι ο Händel συνέβαλε στην προσαρμογή του λιμπρέτου και μείωσε δραστικά τις άριες (από 30 σε 23). Οι περιπέτειες και οι κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου στις Ινδίες είχαν εμπνεύσει περισσότερους από 60 συνθέτες στην Ευρώπη, γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι η επιλογή εξωτικών περιοχών στη δραματουργία της opera seria του 18ου αιώνα είχε, αφενός, απήχηση στο κοινό και, αφετέρου, ανταποκρινόταν στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και στις θεατρικές απαιτήσεις μιας ήδη διευρυμένης Ευρώπης.

Όπως προκύπτει και από την ιστορία της υποδοχής του έργου, η όπερα είχε εξαιρετική επιτυχία με τη συμμετοχή του Senesino (Francesco Bernardi) στον πρωταγωνιστικό ρόλο και παρουσιάστηκε επίσης την επόμενη χρονιά στις όπερες του Αμβούργου (Gänsemarkt-Oper) και του Braunschweig, που υπήρξαν κέντρα καλλιέργειας της οπερικής δημιουργίας του Händel στη Γερμανία.[25] Η γερμανική εκδοχή της όπερας, με τον τίτλο *Triumph der Großmut und Treue, oder Cleofida, Königin von Indien*, παρουσιάστηκε σε μετάφραση του Christoph Gottlieb Wend, ενώ ειδικά γι' αυτή την γερμανική εκδοχή, που κατείχε μια σταθερή θέση στο ρεπερτόριο της Όπερας του Αμβούργου, ο Georg Philipp Telemann επεξεργάστηκε εκ νέου τα ρετσιτατίβα. Σχεδόν την ίδια περίοδο, το λιμπρέτο του Metastasio μελοποιήθηκε από 25 περίπου συνθέτες, μεταξύ των οποίων ήταν οι Nicola Porpora, Johann Adolph Hasse, Luigi Gatti, Giovanni Pacini, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa και Luigi Cherubini.

Αξίζει να επισημανθεί ότι εδώ το εξωτικό περιβάλλον παρουσιάζεται ήδη στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, που μας μεταφέρει στις όχθες του ποταμού Υδάσπη, το 326 π.Χ. («Campo di battaglia sulle rive dell'Idaspe»), όπου ο βασιλιάς Πώρος νικάται από τον Αλέξανδρο και καταφέρνει να διαφύγει μεταμφιεσμένος από το πεδίο της μάχης. Το σκηνικό εξωτικό περιβάλλον διατηρείται και στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης, που εκτυλίσσεται στο στρατόπεδο του Αλεξάνδρου («Campagna con tende preparati da Cleofide per l'esercito greco. Ponte su l'Idaspe. Campo d'Alessandro disposto in ordinanza, Soldati Greci, ed appresso loro Alessandro con Timagene») υπογραμμίζοντας τον εξωτικό ιστορικό χώρο, ενώ η τρίτη πράξη εκτυλίσσεται στους βασιλικούς κήπους («Portici de' giardini reali»), όπως προκύπτει τουλάχιστον από τις σκηνικές οδηγίες του λιμπρέτου και της παρτιτούρας. Ως εκ τούτου, το εξωτικό στοιχείο περιορίζεται στην περιγραφή του σκηνικού χώρου και στη χρήση των ιστορικών ονομάτων, δίχως ωστόσο να διεισδύει ουσιαστικά στη μουσική δραματουργία του έργου και να επηρεάζει την υφή του. Εκτός από την ορχηστρική Εισαγωγή, η όπερα περιλαμβάνει συνολικά τέσσερις sinfonie, ως Εισαγωγές σε κάθε πράξη αλλά και μία επιπλέον σύντομη sinfonia για το finale της όπερας. Λόγω της επιτυχίας του έργου και

[25] Πρβλ. περαιτέρω: Winton Dean, *Handel's Operas, 1726-1741*, The Boydell Press, Woodbridge 2006, σ. 169-193.

των πολλαπλών του επαναλήψεων στις διάφορες σκηνές όπερας της Ευρώπης, κατά τις οποίες συχνά οι ρόλοι έπρεπε να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις διαφορετικών τραγουδιστών, το έργο σώζεται σε διάφορες εκδοχές, με προσθήκες και συμπληρώματα με εμβόλιμες άριες ή δανεισμούς από άλλα έργα.

Το λιμπρέτο παρουσιάζει μια παραδοσιακή διαστρωμάτωση πλοκής και ρόλων, έτσι όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί γύρω στο 1730, και χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία στις άριες, οι οποίες κυριαρχούν στην όπερα. Ως προς τη διασύνδεση των χαρακτήρων και τη διαστρωμάτωση της πλοκής, αξίζει να σημειωθεί ότι στην πυραμίδα βρίσκεται η μορφή του κατακτητή Αλέξανδρου, ο οποίος περιβάλλεται αλλά και αντιπαρατίθεται σε δύο ζευγάρια ερωτευμένων:

- Αλέξανδρος
- 1ο ζευγάρι: Κλεοφίδα και Πώρος
- 2ο ζευγάρι: Ερισθένεια και Γκανδάρτης
- Τιμαγένης

Σε αντίθεση με την αρχική διάρθρωση των ρόλων στο πρωτότυπο λιμπρέτο του Metastasio, ο Händel ονόμασε καταρχάς το έργο *Poro, re dell'Indie* και όχι *Alessandro nell'Indie*, δίνοντας έμφαση στον χαρακτήρα του βασιλιά Πώρου, στον οποίο ανέθεσε και τον ρόλο του πρωταγωνιστή, προφανώς επειδή ως χαρακτήρας μπορούσε να σκιαγραφηθεί πιο θεατρικά και παραστατικά μέσα από την τυπολογία των ρόλων και των παθών της opera seria. Ο βασιλιάς Πώρος της Πενταποταμίας (Παντζάμπ), ως primo uomo της όπερας και εξωτικός χαρακτήρας, εκφράζει τις απρόβλεπτες διακυμάνσεις των συναισθημάτων του φθόνου, της αγάπης και της κτητικότητας μέσα από πέντε συνολικά άριες, ενώ συμμετέχει ακόμα σε τρία ντουέτα και σε ρετσιτατίβα. Αντίθετα, ο ενάρετος, ήπιος και γενναιόδωρος Μέγας Αλέξανδρος απεικονίζει τη μεγαλοπρεπή δύναμη του ηγεμόνα της Δύσης. Σε αυτούς τους δραματουργικούς συσχετισμούς, που απεικονίζουν συγχρόνως και τα «δυτικά στερεότυπα της Δύσης»[26] ως προς τις ιδιότητες των ρόλων και των φύλων, αποτυπώθηκε και το στοιχείο του εξωτισμού στην opera seria του 18ου αιώνα, έστω και αν ο εξωτικός σκηνικός χώρος με τα εξωευρωπαϊκά σκηνικά, που μαγνήτιζαν το ενδιαφέρον του κοινού την εποχή εκείνη, αρκούσαν κατά ορισμένους μελετητές για να δημιουργήσουν τα εχέγγυα μιας εξωτικής όπερας. Για τον ενάρετο και γενναιόδωρο Αλέξανδρο, ο Händel υιοθετεί μια δομική κανονικότητα, με μια συμμετρική, σχεδόν, διάρθρωση των σολιστικών μερών του, καθώς οι άριες da capo (ABA) του Αλεξάνδρου δεν παρουσιάζουν σημαντικές αποκλίσεις από το καθιερωμένο μορφολογικό πλαίσιο της εποχής, δίχως έντονη αντιθετική επεξεργασία της ενότητας Β. Αντίθετα, ο χαρακτήρας του βασιλιά Πώρου σκιαγραφείται περισσότερο αντισυμβατικά ήδη από την πρώτη ορμητική είσοδό του στη σκηνή με ένα recitativo accompagnato («Fermati compagni»), που εκφράζει την απόγνωσή του από την ήττα του στις όχθες του ποταμού Υδάσπη και συγχρόνως εδραιώνει κατ' αυτόν τον τρόπο τον ρόλο ενός primo uomo που διαφέρει αισθητά από την ισορροπημένη δομική σκιαγράφηση του μεγαλόψυχου Αλεξάνδρου. Ο βασιλιάς Πώρος, μέσα από τις έντονες διακυμάνσεις του χαρακτήρα του, παρουσιάζει αντίστοιχα μια δομική και αρμονική ποικιλομορφία στα σολιστικά του μέρη, με ασυνήθιστες εναλλαγές τονικοτήτων και ορχηστρικά ηχοχρώματα, όπως λ.χ. στην αλληγορική άρια του Πώρου στη δεύτερη πράξη, «Senza procella ancora»,[27] σε Φα-μείζονα, που διαφοροποιείται αισθητά μέσω της ενισχυμένης ορχηστρικής συνοδείας των χάλκινων

[26] Ralph P. Locke, "Alien Adventures: Exoticism in Italian-Language Baroque Opera", *The Musical Times* 150/1909, 2009, σ. 53-69: 59.

[27] Jacobshagen – Mücke, *Händels Opern: Das Handbuch – Teilband II*, ό.π., σ. 231.

και ξύλινων πνευστών στην ενότητα Α, αλλά και της αντιθετικής επεξεργασίας της ενότητας Β στη λα-ελάσσονα («Sognava il suo pensiero»), που ηχεί *pp* χωρίς πνευστά και τσέμπαλο, αγγίζοντας διακριτές μετατροπικές περιοχές.

Ως προς την ποικιλομορφία της μουσικής δραματουργίας στην όπερα *Poro, re dell'Indie*, ο Händel χρησιμοποίησε το δομικό πλαίσιο του ντουέτου για τη σκιαγράφηση των προσωπικών πτυχών της σχέσης Πώρου και Κλεοφίδας, προβλέποντας αντίστοιχα ένα ντουέτο σε κάθε πράξη και αντιβαίνοντας στο δραματουργικό πρότυπο του Metastasio, που περιόριζε τα ντουέτα και τα ensembles στη δραματουργία της opera seria σε αυστηρά υφολογικά πλαίσια. Απεναντίας, ο Händel ανέδειξε στο τέλος της πρώτης πράξης της όπεράς του *Poro* μια διαφορετική υφή ντουέτου («Se mai turbo il tuo riposo»),[28] αποφεύγοντας την αυστηρή συμμετρία της δομής da capo (ABA) αλλά και τους συμβατικούς τρόπους του μουσικού διαλόγου. Η σημασία του «νέου πραγματικά δραματικού ύφους» του ντουέτου αυτού, που εξήρε ο Charles Burney στην *Ιστορία της μουσικής* του,[29] έγκειται στον τρόπο επεξεργασίας των φωνών (συγχρονισμός ή αλληλοδιαδοχή) και κυρίως στην αντιστικτική ή ομοφωνική τους υφή· αυτός ο νεωτεριστικός ομοφωνικός δραματικός τρόπος επεξεργασίας του ντουέτου επανέρχεται στην αρχή της δεύτερης πράξης («Caro amico») και στο finale της όπερας («Caro, vieni al mio seno») ως μέρος μιας διευρυμένης μουσικοδραματουργικής ενότητας που κλείνει με χορωδιακό.

Συνοψίζοντας, τα «εξωτικά» μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα στην opera seria του 18ου αιώνα συνδέονται άμεσα με μια θεματολογία εξωευρωπαϊκού περιεχομένου και αποτέλεσαν μια ξεχωριστή κατηγορία έργων από πλευράς δραματουργίας, σκηνογραφίας και λογοτεχνικών προτύπων, δίχως ωστόσο να προκύψει μια διακριτή υφολογική ιδιαιτερότητα. Όπως επισημάνθηκε, από τις δεκαπέντε συνολικά παραγωγές όπερας που παρουσιάστηκαν στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής του Λονδίνου κατά το διάστημα 1724-1728, οι εννέα πρόβαλαν θέματα που εκτυλίσσονταν σε εξωτικούς σκηνικούς χώρους (Αίγυπτο, Περσία, Ινδία). Προφανώς, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες παραγωγής όπερας στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής, που ήταν άμεσα συνδεδεμένες με το διεθνές εμπόριο και την αποικιοκρατική πολιτική της Μεγάλης Βρετανίας, η μαγεία των εξωτικών χωρών, αλλά και η ανακάλυψη νέων πολιτισμικών τοπογραφιών στη λιμπρετολογία[30] της opera seria του 18ου αιώνα ευνόησαν τον εμπλουτισμό της με στοιχεία εξωευρωπαϊκά, εξωτικά, δίχως να αλλοιώσουν, ωστόσο, την υφή της. Στο πλαίσιο αυτό, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς και την άμεση αφομοίωση των εκάστοτε σύγχρονων καλλιτεχνικών και κοινωνικοπολιτικών τάσεων στη δραματουργία της όπερας, που λειτούργησε εξ υπαρχής ως καθρέπτης των καλλιτεχνικών, λογοτεχνικών και πολιτικών εξελίξεων. Ο Händel, ως ευπροσάρμοστος και ευέλικτος «καλλιτέχνης-μετανάστης» στο Λονδίνο, αλλά συγχρόνως και εκλεκτός του οίκου του Ανοβέρου, είχε το επιχειρηματικό και καλλιτεχνικό ένστικτο να αποτυπώσει σε αυτά τα έργα το κλίμα της εποχής του με τους διευρυμένους γεωπολιτικούς και πολιτισμικούς ορίζοντες, προσφέροντας ιδιαίτερα δείγματα ενός μουσικοδραματουργικού εξωτισμού, δίχως ωστόσο να παρουσιάσει μια ιδιαίτερη εξωτική μουσική υφή στις όπερές του εκείνης της περιόδου.

[28] Jacobshagen – Mücke, *Händels Opern: Das Handbuch – Teilband I*, ό.π., σ. 340-341.

[29] «[…] in a style truly dramatic, which has been since generally adopted». Charles Burney, *A general History of Music, from the Earliest Ages to the present period*, vol. IV, London 1789, σ. 351.

[30] Πρβλ. πιο αναλυτικά: Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998.

Η ιστορία του υπεροπτικού και εξωτικού βασιλιά Κροίσου στην Όπερα του Αμβούργου. Στοιχεία εξωτισμού στην μουσική κληρονομιά της πολυπολιτισμικής Όπερας του Αμβούργου

Βασιλική Κωνσταντίνου

Η παρούσα μελέτη εστιάζεται σε μία από τις πρώτες (διασωθείσες) γερμανικές όπερες, γραμμένη σε τρεις πράξεις, με τίτλο *Ο υπεροπτικός, έκπτωτος, αλλά εν τέλει μεγαλοπρεπής Κροίσος* (*Der hochmütige, gestürzte und wieder erhabene Croesus*),[1] του Reinhard Keiser (1674-1739),[2] σε λιμπρέτο του Lucas von Bostel (1649-1716). Στη Γερμανία, οι πρώτες γερμανικές όπερες διαμορφώνονται κάτω από ιδιαίτερες συνθήκες, τις οποίες θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν για την καλύτερη κατανόηση του συνθέτη και του έργου. Άλλωστε, όπως έχει επισημανθεί στην βιβλιογραφία,[3] το είδος της όπερας επηρεάζεται τόσο από το πολιτισμικό και θρησκευτικό περιβάλλον, όσο και από τον ουσιαστικό του αποδέκτη, το κοινό, και τις προτιμήσεις του.

Κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον

Η Γερμανία τον 17ο αιώνα δεν αποτελεί ακόμη ένα ενιαίο κράτος. Είναι αποδυναμωμένη από τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-1648) και ευάλωτη σε οποιαδήποτε εξωτερική επιρροή. Ο πληθυσμός της έχει μειωθεί δραματικά, από 30 σε 20 εκατομμύρια, και η οικονομία της είναι κατεστραμμένη. Το Αμβούργο αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση. Αφ' ενός, ο πολυπολιτισμικός χαρακτήρας της πόλης, λόγω του μεγάλου λιμανιού της, και, αφ' ετέρου, η κυριαρχία της ιταλικής όπερας στην Ευρώπη του 17ου αιώνα αλλά και η μεγάλη επιρροή της γαλλικής όπερας ιδιαίτερα στην πόλη αυτή δημιουργούν εκεί ένα ιδιαίτερο μουσικό περιβάλλον. Εξωευρωπαϊκά πολιτισμικά στοιχεία εμφανίζονται κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, καθώς το Αμβούργο αποτελεί σημαντικό κέντρο των θαλάσσιων εμπορικών διαδρομών. Ο Keiser γράφει την όπερα *Κροίσος* ειδικά για το θέατρο της πόλης αυτής, όπου και παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1711, όπως αναφέρεται στον τίτλο της αρχικής παρτιτούρας.[4] Ολοκληρωμένη η όπερα αυτή διασώζεται μόνο σε εκδοχή του 1730.[5] Κατά τη διαδικασία της επεξεργασίας της καινούργιας αυτής εκδοχής, ο Keiser αφαίρεσε κάποιες σελίδες από την παρτιτούρα του 1710, οι οποίες πλέον δεν διασώζονται.

[1] Ο αρχικός τίτλος, όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα για το θέατρο του Αμβούργου: *Croesus, Drama Musicale da rappresentarsi nel Teatro Hamburgo, Anno 1710*.

[2] Για τον συνθέτη Reinhard Keiser, βλ. αναλυτικότερα: John H. Roberts, "Keiser, Reinhard", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004359 (πρόσβαση: 29.03.2019).

[3] Donald Jay Grout, "German Baroque Opera", *The Musical Quarterly* 32/4, 1946, σ. 574-587.

[4] Το έργο ήταν έτοιμο από τα τέλη του 1710, ωστόσο παρουσιάστηκε την επόμενη χρονιά.

[5] Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιούνται παραδείγματα από την έκδοση της παρτιτούρας από τον Max Schneider, που πραγματοποιήθηκε από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel της Λειψίας το 1912. Ο επιμελητής, στην εισαγωγή της έκδοσης αυτής, αναφέρει ότι ο Keiser προσέθεσε σε αυτήν την εκδοχή πολλές νέες άριες αλλά αφαίρεσε το μπαλέτο (πιθανόν για εξοικονόμηση χρημάτων) και, γενικά, ότι αυτή η εκδοχή θεωρείται ότι έχει ξεπεράσει κατά πολύ εκείνη του 1710.

Ο συνθέτης συνδέεται άμεσα με το Θέατρο του Αμβούργου,[6] καθώς εκεί διετέλεσε αρχιμουσικός (Kapellmeister) και δεκάδες έργα του γράφτηκαν ειδικά για το θέατρο αυτό, έχοντας μάλιστα μεγάλη απήχηση στο κοινό. Θεωρητικοί, μουσικοί, συνθέτες αλλά και ιστορικοί, όπως ο Johann Mattheson (1681-1764), ο Johann Adolph Scheibe (1708-1776), ο Johann Adolf Hasse (1699-1783) και ο Charles Burney (1757-1817),[7] εκθειάζουν το ταλέντο του στη σύνθεση και επισημαίνουν την ευρηματικότητά του.[8] Αξίζει να επισημανθεί ότι πολλές από τις πρώτες αυτές όπερες του μπαρόκ είτε έχουν γραφτεί σε δύο γλώσσες, είτε το λιμπρέτο τους είναι μεταφρασμένο στα γερμανικά. Ο Keiser δεν χρησιμοποίησε μόνο γερμανικά, γαλλικά ή ιταλικά λιμπρέτα στις όπερές του αλλά και κείμενα γραμμένα σε διαλέκτους,[9] όπως, για παράδειγμα, μία διάλεκτο της Κάτω Σαξονίας (Plattdeutsch) σε άριες και κωμικές σκηνές από το *Καρναβάλι της Βενετίας* (*Der Carneval von Venedig*, 1707).

Το υπό εξέταση έργο είναι γραμμένο στη γερμανική γλώσσα από τον λιμπρετίστα Lucas von Bostel (1649-1716), αλλά είναι βασισμένο σε κείμενο του Nicolò Minato, με τίτλο *Creso*, του 1678.[10]

Στοιχεία εξωτισμού

Κύριοι χαρακτήρες

- **Κροίσος**, βασιλιάς της Λυδίας
- **Άτυς**, γιος του Κροίσου, ο οποίος δεν μπορεί να μιλήσει και είναι ερωτευμένος με την Ελμίρα
- **Ελμίρα**, πριγκίπισσα των Μήδων, εξόριστη στο Βασίλειο της Λυδίας
- **Κύρος**, βασιλιάς της Περσίας
- **Σόλων**, έλληνας φιλόσοφος

Η επιλογή του θέματος και οι ίδιοι οι ρόλοι αποτελούν, σε ένα πρώτο επίπεδο, στοιχεία εξωτισμού στην όπερα. Παράλληλα, σε ένα δεύτερο επίπεδο, υπό την ευρύτερη έννοια του όρου, όπως τον επαναπροσδιορίζει ο Ralph P. Locke,[11] όλα τα μουσικοδραματουργικά στοιχεία αποτελούν δείγμα εξωτισμού, καθώς δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να μεταφέρουν νοητά τον θεατή στο βασίλειο του Κροίσου και να τον εισάγουν στον ψυχισμό των χαρακτήρων.

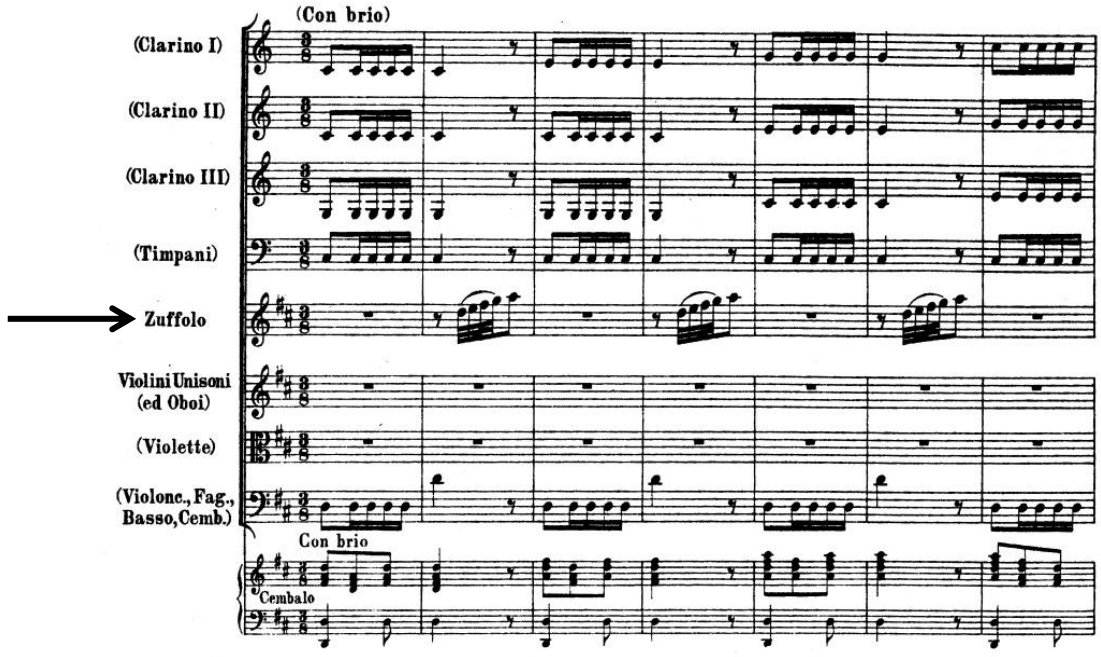
Η παρούσα μελέτη παραθέτει στοιχεία τα οποία χρησιμοποιεί ο Keiser για να αποδώσει το εξωτικό περιβάλλον και τους χαρακτήρες της Ανατολής δίχως τη χρήση εμφανών μουσικών στοιχείων (κατά τον Locke, "Exotic Style Only"), όπως χρωματικών κινήσεων ή μελωδιών από την Ανατολή. Τα «εξωτικά» στοιχεία εμπεριέχονται σε έναν συνολικό μηχανισμό («All the Music in Full Context»),[12] ο οποίος περιλαμβάνει όλα τα μουσικοδραματουργικά στοιχεία μιας όπερας.

Sinfonia

Η sinfonia είναι ένα μέρος το οποίο ο Keiser άλλαξε σε σχέση με την πρώτη εκδοχή της ίδιας όπερας. Οι οργανικές και αρμονικές επιλογές του Keiser στη sinfonia

[6] George J. Buelow, "Opera in Hamburg 300 Years Ago", *The Musical Times* 119/1619, 1978, σ. 26-28.
[7] Ό.π.
[8] Roberts, ό.π.
[9] Ό.π.
[10] Το 1678 ο Antonio Draghi – βασισμένος επίσης στο κείμενο του Nicolò Minato – γράφει το λιμπρέτο για το έργο με τίτλο *Creso, drama per musica, nel felicissimo di natalizio della S.C.R. maestà dell'imperatrice Eleonora, Maddalena, Teresa*, και η παράσταση ανεβαίνει την ίδια χρονιά στο Θέατρο της Βιέννης. Τη μουσική έγραψε ο Johann Philipp Förtsch (1652-1732).
[11] Ralph P. Locke, "A Broader View of Musical Exoticism", *The Journal of Musicology* 24/4, 2007, σ. 477-521.
[12] Ό.π., σ. 483.

προβάλλουν τα εξωτικά στοιχεία του παλατιού της Ανατολής: πρόκειται, ειδικότερα, για τις επαναλαμβανόμενες νότες πάνω στο ρυθμικό σχήμα ογδόου με δέκατα έκτα, που παίζονται σε ταυτοφωνία από την ορχήστρα· για την τονική (Ρε-μείζονα), που αυτή και μόνον αυτή ακούγεται στα πρώτα 15 μέτρα· για τα χάλκινα πνευστά, αλλά και για την έντονη παρουσία των τυμπάνων. Κατ' αυτόν τον τρόπο, δίνεται στον θεατή από την πρώτη στιγμή του έργου μία μεγαλοπρεπής βασιλική εικόνα στη μακρινή χώρα του Κροίσου, η οποία μάλιστα ενισχύεται από την επιλογή του zuffolo. Ο Keiser δίνει σολιστικό ρόλο στο πνευστό αυτό όργανο (Παράδειγμα 1) και επιλέγει να ακουστεί μόνο δύο φορές στην όπερα: στην αρχή και στην βουκολική σκηνή της δεύτερης πράξης.



Παράδειγμα 1

Πρώτη πράξη / πρώτη σκηνή

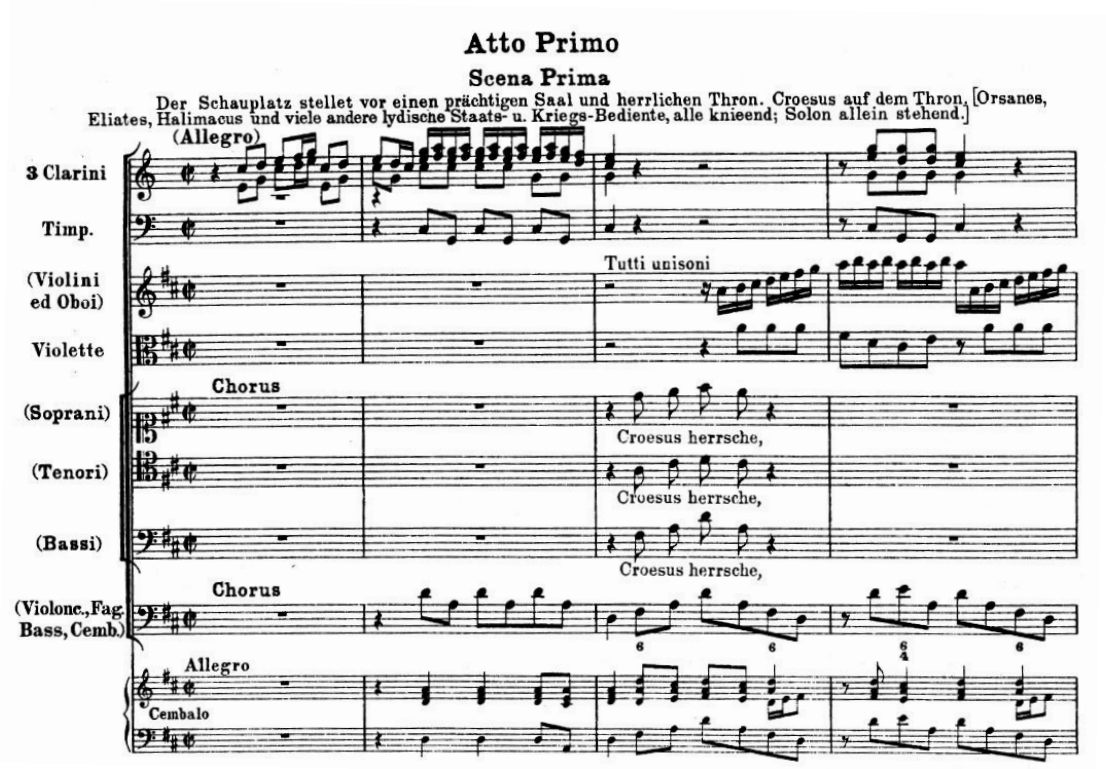
Εικόνα πλούτου για τους βασιλιάδες της Ανατολής

Αυτή την μεγαλοπρεπή εικόνα της Εισαγωγής αντικρίζει ο θεατής και στην αρχή της πρώτης σκηνής. Ο Κροίσος είναι καθισμένος στον θρόνο του και όλοι είναι γονατισμένοι μπροστά του. Τα πρώτα λόγια της χορωδίας, «Ο Κροίσος ας κυριαρχήσει, ας ζήσει ο Κροίσος!» ("Croesus herrsche, Croesus lebe!"), επαναλαμβάνονται πολλές φορές, συνοδευόμενα από την ορχήστρα με εναλλαγή αποκλειστικά I – V. Σύμφωνα με την σκηνική οδηγία, μόνον ο έλληνας φιλόσοφος Σόλων στέκεται όρθιος, γεγονός που τον ξεχωρίζει αμέσως από το γονατισμένο πλήθος και έτσι διαφαίνεται και η σπουδαία σημασία του λόγου του (Παράδειγμα 2). Ο Keiser δεν εμφανίζει ξανά στη σκηνή τον Σόλωνα παρά μόνο στο τέλος της όπερας, εκεί όπου τα λόγια του αποδεικνύονται αληθινά.

Κροίσος – Σόλων

«Ο Κροίσος ας κυριαρχήσει, ας ζήσει ο Κροίσος, έτσι ώστε η ακτινοβολία της ευτυχίας του και η ισχυρή και υπερήφανη λάμψη του να διαχυθούν σε όλα τα πέρατα της γης!» ("Croesus herrsche, Croesus lebe, / daß der Glanz von seinem Glücke / macht- und hoheitsstolze Blicke / um den ganzen Erdkreis gebe"). Αυτά είναι τα πρώτα λόγια της χορωδίας, όπου συμμετέχει όλη η ορχήστρα, και αμέσως μετά ακολουθεί ο πρώτος διάλογος. Η επιλογή των χαρακτήρων για αυτόν τον πρώτο διάλογο δεν είναι τυχαία, καθώς τούτος γίνεται μεταξύ Κροίσου και Σόλωνα. Ο Σόλων είναι ο μόνος ο οποίος του

λέει ότι τα πλούτη είναι μάταια και δεν μπορούν να φέρουν την ευτυχία. Επιπλέον, με τη συνοδεία του continuo και την πλήρη απουσία της υπόλοιπης ορχήστρας δημιουργείται απότομα μια τελείως αντίθετη ατμόσφαιρα σε σχέση με την προηγούμενη, δίνοντας έτσι έμφαση στο περιεχόμενο των λόγων του φιλοσόφου.



Παράδειγμα 2

Τέλος πρώτης πράξης

Στο κλείσιμο της πρώτης πράξης, εν είδει κορύφωσης, διαδραματίζονται πολλά και σημαντικά γεγονότα με γρήγορες εναλλαγές συναισθημάτων, οι οποίες τονίζονται με τις μουσικοδραματουργικές επιλογές του Keiser. Πόλεμος ξεσπά μεταξύ των βασιλέων Κύρου και Κροίσου. Λίγο πριν την σύλληψη του Κροίσου, ακούγεται ένα εμβατήριο του περσικού στρατού στο οποίο κυριαρχούν οι τρομπέτες και τα τύμπανα. Η έντονη αυτή ηχοχρωματική επιλογή για το στρατόπεδο των Περσών δείχνει την μετατόπιση της θέσης ισχύος προς την πλευρά του Κύρου και την αποδυνάμωση του Κροίσου. Οι στρατιώτες του Κροίσου και ο γιος του Άτυς βλέπουν ότι ο βασιλιάς τους πληγώθηκε και είναι πλέον αιχμάλωτος. Ύστερα από αυτό το τραγικό νέο και την συναισθηματική φόρτιση, ο Άτυς, ο οποίος μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν μπορούσε να μιλήσει, βρίσκει την ομιλία του για πρώτη φορά!

Η τελευταία σκηνή τελειώνει με ένα ritornello, όπως ακριβώς ξεκίνησε η πρώτη πράξη: με την συγχορδία της τονικής, το αρχικό ρυθμικό σχήμα όγδοου με δέκατα έκτα ( ) και τα χάλκινα με τα τύμπανα να ξεχωρίζουν. Αυτήν τη φορά όμως, δεν βλέπουμε στη σκηνή τον Κροίσο, όπως στην αρχή, αλλά τον νικητή βασιλιά Κύρο. Και οι δύο βασιλιάδες της Ανατολής – ο Κύρος και ο Κροίσος – κατά την πρώτη τους εμφάνιση στη σκηνή συνοδεύονται από το ίδιο μουσικό άκουσμα. Ο Keiser επιτυγχάνει κατ' αυτόν τον τρόπο να δώσει στον θεατή την αρχική εικόνα της μεγαλοπρέπειας και της δύναμης ενός βασιλιά της Ανατολής.

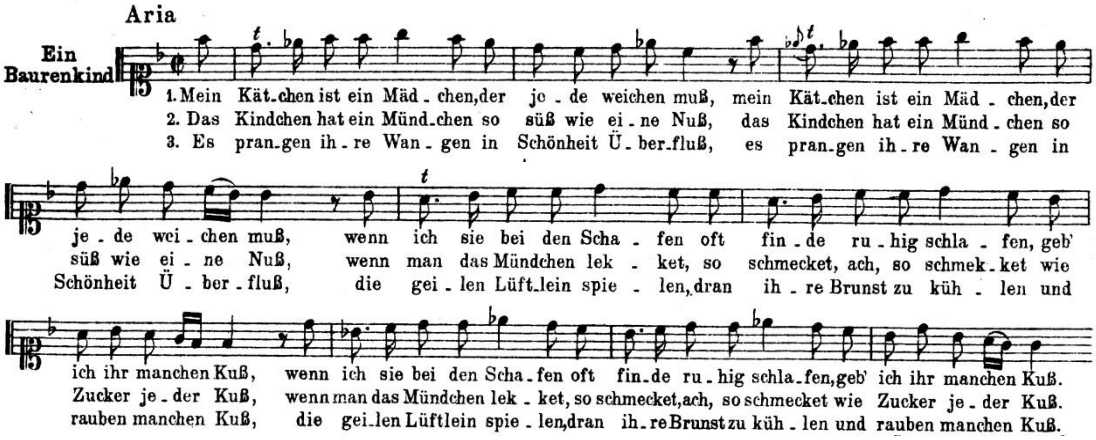
Η αρχή και το τέλος της πρώτης πράξης ενώνονται και δημιουργούν ένα καθρέφτισμα, μια αντιστοιχία, αλλά με διαφορετικούς πρωταγωνιστές· τους σημαντικότερους σε σχέση με την υπόθεση της όπερας και την έκβασή της.

Αρχή πρώτης πράξης	**Τέλος πρώτης πράξης**
Sinfonia σε Ρε-μείζονα	Ritornello σε Ρε-μείζονα
Μεγαλοπρεπής εμφάνιση του βασιλιά Κροίσου στη σκηνή	Μεγαλοπρεπής εμφάνιση του βασιλιά Κύρου στη σκηνή
Διάλογος Κροίσου – Σόλωνα	Διάλογος Κύρου – Κροίσου

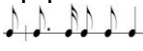
Δεύτερη πράξη: χωρικοί / παιδικό τραγούδι

Στην έναρξη της δεύτερης πράξης παρατηρεί κανείς μια μικρή εκτόνωση της προηγούμενης έντασης. Η δεύτερη πράξη δεν ξεκινά με κάποιο από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα αλλά με ένα σκηνικό με αγρότες και παιδιά του χωριού. Το ντουέτο των αγροτών που ακούγεται στην αρχή στη Φα-μείζονα είναι το ένα από τα δύο μόνο σημεία όλης της όπερας στα οποία δεν υπάρχει continuo.[13] Αντί του continuo υπάρχουν ισοκράτες, αποκλειστικά της τονικής και της δεσπόζουσας, στο μπάσο. Το γεγονός, μάλιστα, ότι ορισμένοι χωρικοί παίζουν μία εκδοχή άσκαυλου (Sackpfeifen) και chalumeau (Schalmeien)[14] επί σκηνής ενισχύει τη βουκολική αυτή εικόνα.

Στην τρίτη σκηνή, τα παιδιά του χωριού τραγουδούν μία μελωδία σε Σι-ύφεση-μείζονα με χαρακτηριστικά παιδικού τραγουδιού και χορευτικό χαρακτήρα (Παράδειγμα 3).



Παράδειγμα 3

Τα όμποε, τα οποία παίζουν τη μελωδία του τραγουδιού ανάμεσα στις στροφές, ξεχωρίζουν. Το ρυθμικό σχήμα  κυριαρχεί σε όλο το τραγούδι. Όλες οι προαναφερθείσες μουσικοδραματουργικές επιλογές του συνθέτη προκαλούν εδώ μια συναισθηματική αποφόρτιση, ύστερα από την έντονη σκηνή που έχει προηγηθεί και την αιχμαλωσία του βασιλιά Κροίσου.

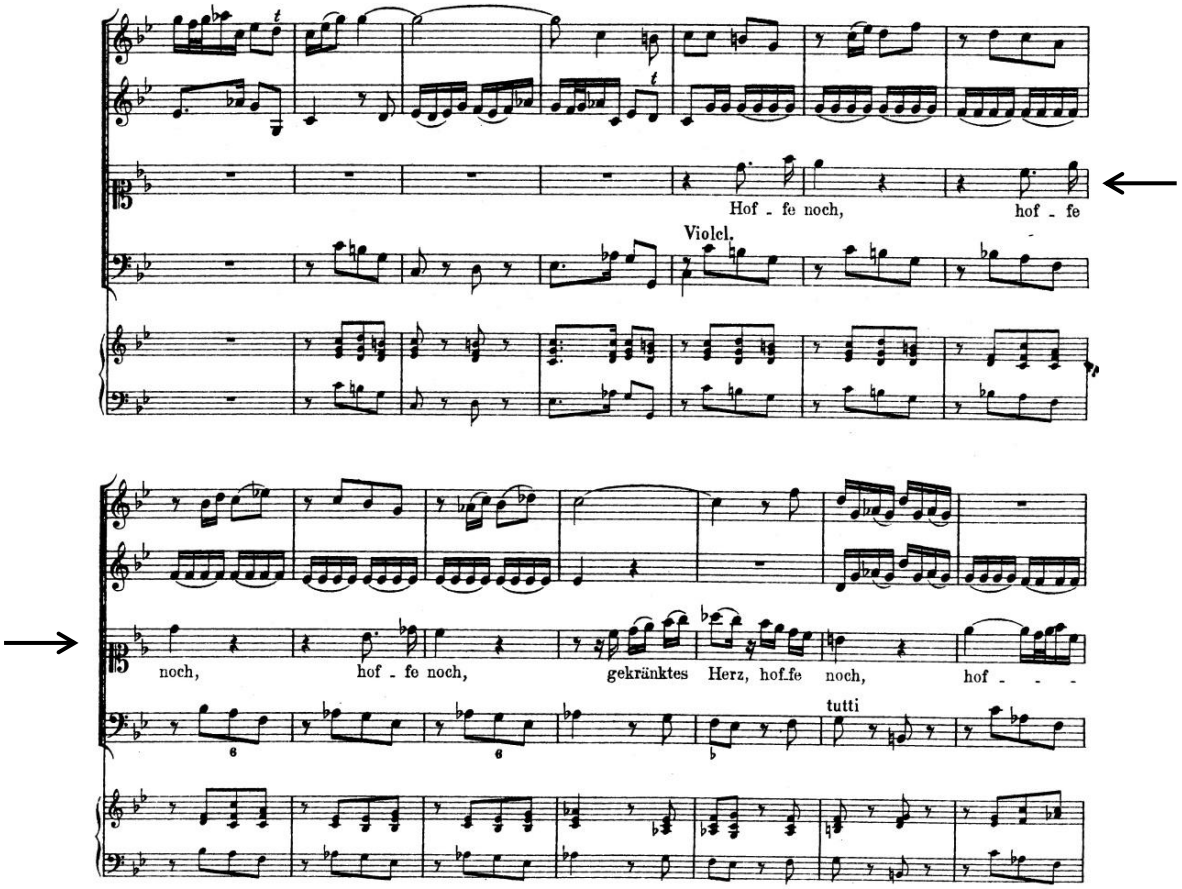
Ελμίρα: άρια της πρώτης και άρια της δεύτερης πράξης

Χαρακτηριστικές είναι δύο άριες της Ελμίρας μέσα από τις οποίες διαφαίνεται η θλίψη και ο ευαίσθητος χαρακτήρας της. Η Ελμίρα είναι η πριγκίπισσα των Μήδων, που

[13] Το δεύτερο σημείο είναι στην αμέσως επόμενη σκηνή, όπου η Ελμίρα τραγουδά μία άρια, ενώ ψαρεύει.
[14] Αερόφωνο με μονή γλωττίδα. Θεωρείται πρόδρομος του κλαρινέτου.

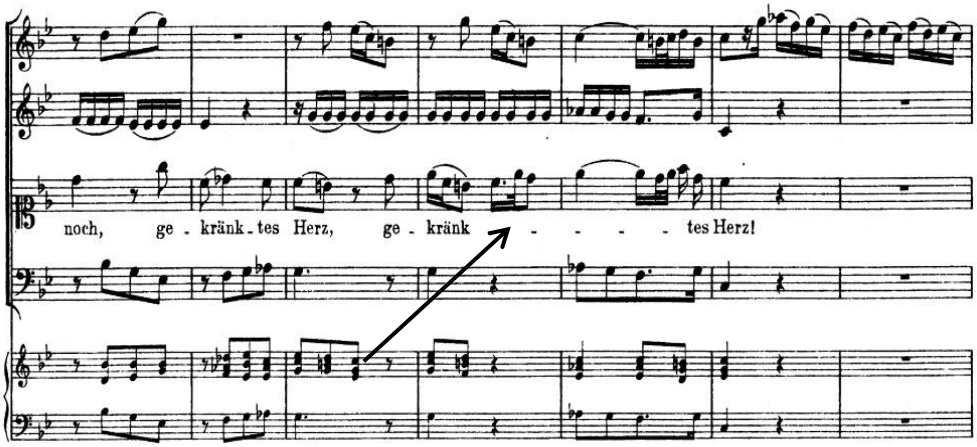
βρίσκεται εξόριστη στο βασίλειο του Κροίσου. Το μόνο που την παρηγορεί στο βασίλειο αυτό είναι η αγάπη που βρήκε στον γιο του Κροίσου, τον Άτυ, και παρ' όλο που εκείνος δεν μπορεί να μιλήσει και να εκφράσει όσα νιώθει, εκείνη βλέπει την αγάπη στα μάτια του (όπως η ίδια εξομολογείται, μοιράζονται και οι δύο παρόμοια θλίψη).

Στη δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης, η Ελμίρα τραγουδά για πρώτη φορά, μία άρια da capo σε ντο-ελάσσονα: "Hoffe noch, gekränktes Herz!". Η επιλογή των εγχόρδων και του όμποε, ο διάλογος μεταξύ τους, στο εναρκτήριο ritornello, με συνεχείς συγχορδίες με έβδομη στον κύκλο των πεμπτών, οι οποίες καταλήγουν στη ντο-ελάσσονα, και οι συνεχείς επαναλαμβανόμενες νότες από τα βιολιά προσδίδουν ένα γαλήνιο άκουσμα και σκιαγραφούν, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον ήπιο και θλιμμένο χαρακτήρα της Ελμίρας. Στην αρχή ακούγεται τρεις φορές η φράση «ελπίζω ακόμα» ("Hoffe noch") σε μορφή αλυσίδας, όπου ο κάθε κρίκος της μετατοπίζεται μια δεύτερη κάτω (Παράδειγμα 4). Η κατιούσα μελωδική πορεία δημιουργεί εδώ μια αντίθεση προς το ίδιο το κείμενο, δηλαδή με τη λέξη «ελπίζω».



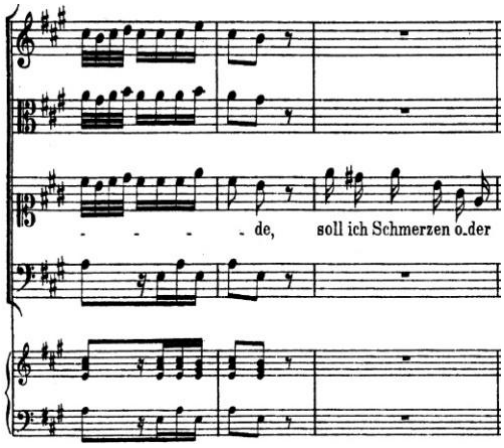
Παράδειγμα 4

Αμέσως ακολουθεί η επόμενη φράση, «πληγωμένη καρδιά» ("gekränktes Herz!"), με ανιούσα μελωδική πορεία, δημιουργώντας και πάλι μια αντίθεση. Ταυτόχρονα, πάνω στη λέξη «πληγωμένη» διακόπτεται η συμμετοχή της ορχήστρας και ακούγεται μόνο το continuo. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης ενισχύει το νόημα και τονίζει τη θλίψη της Ελμίρας. Αμέσως μετά ακούγονται πάλι οι δύο αυτές φράσεις. Ο Keiser αφήνει τα όργανα της ορχήστρας να συνοδεύσουν τα λόγια «πληγωμένη καρδιά», με τη διαφορά ότι η μελωδία έχει τώρα παρεστιγμένες μικρές ρυθμικές αξίες (Παράδειγμα 5). Έτσι, δημιουργείται μια αίσθηση διακοπτόμενης και όχι συνεχούς ροής, αφ' ενός υποστηρίζοντας τη λέξη «πληγωμένη» και αφ' ετέρου δημιουργώντας μια αντίθεση προς την αλυσίδα που ακούστηκε νωρίτερα.



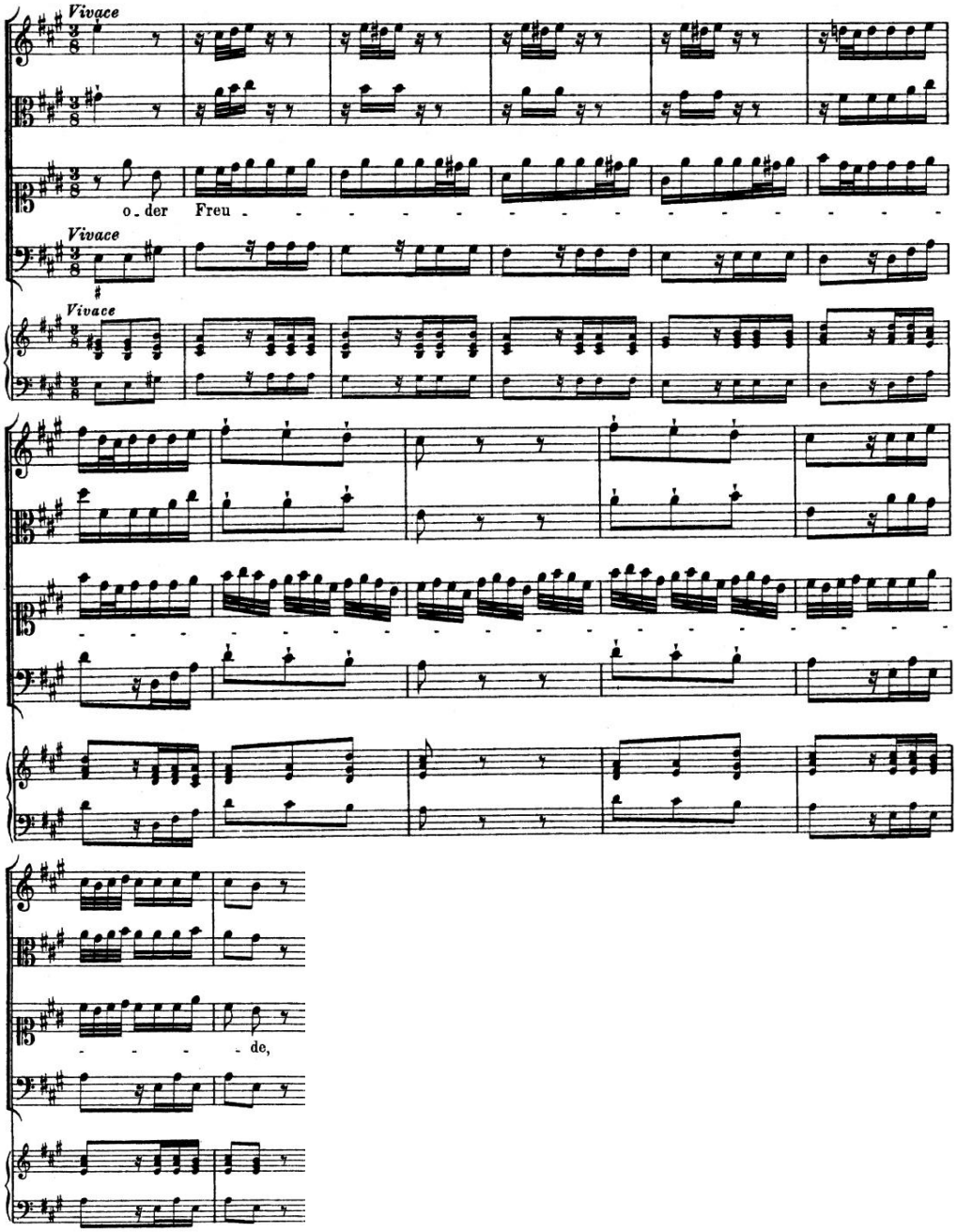
Παράδειγμα 5

Στη δεύτερη πράξη, η Ελμίρα τραγουδά μία εκτενή, και πάλι, da capo aria σε Λα-μείζονα, σε ένα σημαντικό σημείο της υπόθεσης. Και πάλι ο Keiser επιλέγει τον ευγενικό ήχο των όμποε για την συνοδεία της. Ο Άτυς επιστρέφει στο παλάτι, έχοντας βρει την ομιλία του, αλλά παριστάνει τον χωρικό. Η Ελμίρα βλέπει αυτήν τη μεγάλη ομοιότητα και αναρωτιέται αν πρέπει να νιώσει θλίψη ή χαρά. Οι δύο αυτές αντιθετικές λέξεις περιγράφονται συνθετικά από τον Keiser με διαφορετικούς τρόπους εναρμόνισης και διαχείρισης της μελωδικής πορείας. Αρχικά, η λέξη «πόνοι» ("Schmerzen"): την πρώτη φορά που αναφέρεται αυτή η λέξη α) συμμετέχουν και έγχορδα αλλά και ξύλινα πνευστά, β) υπάρχει αρμονική και μελωδική πυκνότητα, και γ) στην χαρακτηριστική κατιούσα χρωματική κίνηση γίνεται χρήση δεσποζουσών και ελαττωμένης έβδομης. Η ελάσσονα ατμόσφαιρα και η κατιούσα χρωματική κίνηση τελειώνουν με μία μισή πτώση. Δύο ακόμη φορές ακούγεται η λέξη «πόνοι» με μια εντελώς αντίθετη διαχείριση από τον Keiser. Εδώ υπάρχει πλήρης απουσία οργάνων, συμπεριλαμβανομένου και του continuo, με αποτέλεσμα να ακούγεται μόνον η φωνή της Ελμίρας και η λέξη «πόνοι» (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6

Η λέξη «χαρά» ("Freude") ακούγεται πάντοτε με ένα πολύ μεγάλο μέλισμα διάρκειας 12 μέτρων. Η μελωδία εδώ στηρίζεται αποκλειστικά στην χρήση I, IV και V, αποδίδοντας έτσι την πλήρη απουσία έντασης (Παράδειγμα 7).

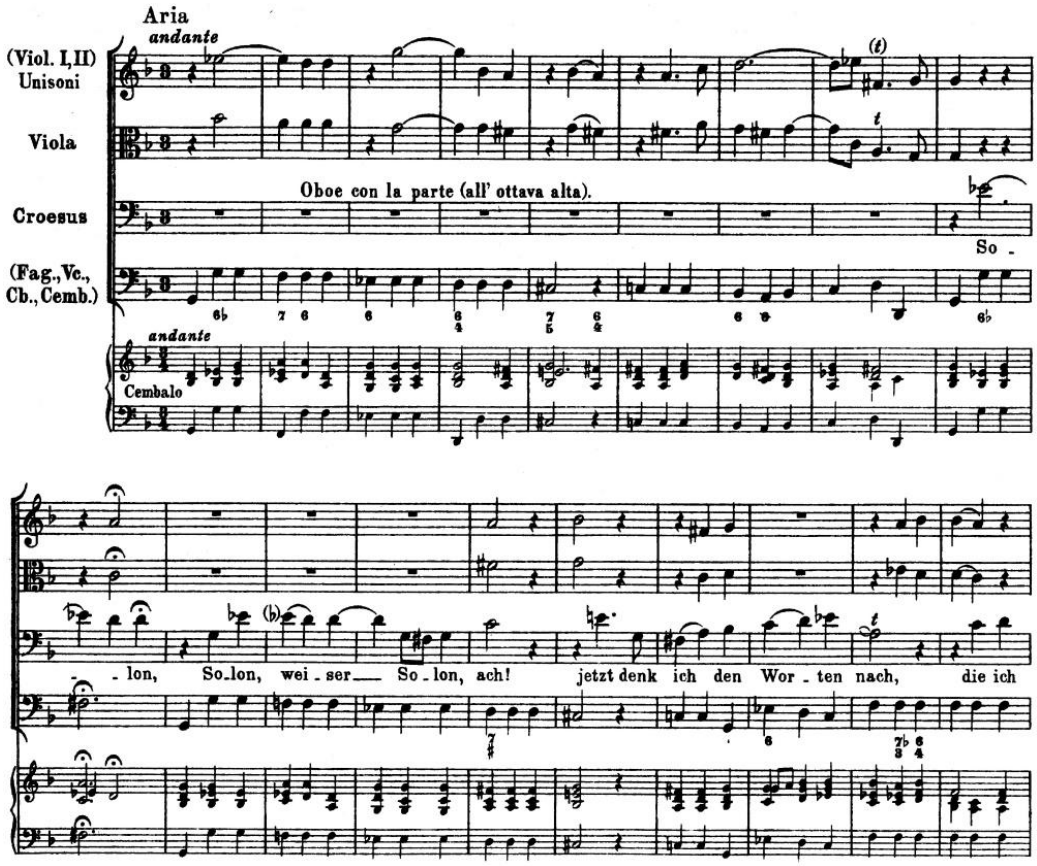


Παράδειγμα 7

Τρίτη πράξη

Ο Κροίσος – αιχμάλωτος πλέον του βασιλιά Κύρου – βλέπει τον Σόλωνα και θυμάται τα σοφά του λόγια, τραγουδώντας μία μικρή άρια σε σολ-ελάσσονα στη 13η σκηνή. Η άρια αυτή ακούγεται αμέσως μετά από ένα εκτενές ρετσιτατίβο, στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι κεντρικοί χαρακτήρες της όπερας με σύντομες φράσεις ο καθένας, γεμάτες ένταση. Έτσι, η σημασία στα λόγια του Κροίσου που ακολουθούν και η δύναμη που πλέον δεν έχει είναι περισσότερο εμφανείς.

Η άρια αναδύει πένθιμη ατμόσφαιρα, η οποία υπογραμμίζεται κατά κύριο λόγο από τα εξής χαρακτηριστικά: α) αργή χρονική αγωγή (με την ένδειξη Andante), β) σταθερός παλμός τετάρτων από την ορχήστρα και γ) κατιούσες κινήσεις του μπάσου. Οι χαρακτηριστικές αυτές κατιούσες κινήσεις του μπάσου γίνονται με διαστήματα δευτέρας και στο πρώτο τμήμα της άριας, διαγράφοντας το φρυγικό τετράχορδο (lamento) με το τυπικό μοντέλο καθυστέρησης 7-6 (Παράδειγμα 8).



Παράδειγμα 8

Η συνεχής ροή των τετάρτων από την ορχήστρα διακόπτεται με κορώνα μόνο δύο φορές σε όλη την άρια – και τις δύο πάνω στην αναφώνηση του ονόματος «Σόλων!». Ο Keiser έχει μάλιστα τοποθετήσει τα σημεία αυτά έτσι ώστε να δημιουργούν μια συμμετρία: η πρώτη κορώνα έρχεται 10 μέτρα μετά την έναρξη και η δεύτερη 10 μέτρα πριν το τέλος της άριας.

Στις τελευταίες σκηνές της όπερας, ο βασιλιάς Κύρος απελευθερώνει τον Κροίσο ύστερα από την ικεσία του Άτυ. Η όπερα τελειώνει με όλους τους χαρακτήρες και τη χορωδία στη σκηνή να τραγουδούν «Χαρούμενες ώρες, χαρμόσυνη μέρα» (“Glückliche Stunden, erfreulicher Tag!”).

Επίλογος

Ο Keiser στην όπερα *Κροίσος* τονίζει, προβάλλει και σκιαγραφεί με έναν μοναδικό τρόπο τους χαρακτήρες του έργου του:

- Οι οργανικές και αρμονικές επιλογές του (στοιχεία από τον συνολικό μηχανισμό “All the Music in Full Context”)[15] στην sinfonia μεταφέρουν νοητά τον θεατή στο παλάτι του Κροίσου.
- Η χρήση δύο ιδιαίτερων μουσικών οργάνων, του zuffolo και του chalumeau, ενισχύει τη μεγαλοπρέπεια του παλατιού και το βουκολικό περιβάλλον αντίστοιχα.
- Ο χειρισμός της μελωδίας και οι αρμονικές επιλογές στον ρόλο της Ελμίρας τονίζουν τη ψυχική κατάσταση και τα συναισθήματα που διακατέχουν την εξόριστη πριγκίπισσα.

[15] Locke, ό.π.

Ο συνθέτης, δίχως τη χρήση ανατολίτικων μελωδικών στοιχείων και τρόπων (κατά τον Locke, “Exotic Style Only”) αξιοποιεί στο μέγιστο όλο το μουσικοδραματουργικό υλικό που διαθέτει (κατά τον Locke, “All the Music in Full Context”), έτσι ώστε να αποδώσει τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών και να εισαγάγει με αυτόν τον τρόπο και τον θεατή των αρχών του 18ου αιώνα στο εξωτικό περιβάλλον του βασιλιά Κροίσου.

Jean-Philippe Rameau: Ανακαλύπτοντας τις Ινδίες. Στοιχεία εξωτισμού στη μουσική δραματουργία του έργου *Les Indes galantes*

Δήμητρα Μπαντέκα

Το έργο *Les Indes galantes* είναι μία όπερα-μπαλέτο, με πρόλογο και τέσσερις πράξεις, σε μουσική του Jean-Philippe Rameau και λιμπρέτο του Louis Fuzelier. Ο τίτλος *Les Indes galantes* μιλά για την αγάπη και τον εξωτισμό που αναμιγνύονται και σε κάθε πράξη του έργου ξεδιπλώνεται μία ιστορία ερωτικής σχέσης σε ένα απομακρυσμένο μέρος του πλανήτη – ένα από αυτά τα μαγικά εδάφη που συγκροτούνται υπό το όνομα των Ινδιών.[1] Οι "Ινδίες" είναι ένας γενικός όρος που χαρακτηρίζει όλες τις "εξωτικές" χώρες με τις οποίες η Γαλλία διαπραγματεύεται, από την Ινδία και την Κίνα μέχρι την Αμερική.[2] Βρίσκονται στην ευρωπαϊκή φαντασία εδώ και πολύ καιρό: το κινέζικο στυλ είναι στη μόδα από τα μέσα του 17ου μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα (ο Choiseul έχτισε μία παγόδα – ναό Βουδιστών – στο πάρκο της περιοχής της Chanteloup).

Ο γαλλικός 18ος αιώνας παρουσιάζει μια ιδιαίτερα έντονη τάση προς όλα όσα είναι ξένα και απομακρυσμένα. Οι ταξιδιώτες, οι έμποροι, οι επιστήμονες και οι καλλιτέχνες διασχίζουν τον κόσμο, φέρνοντας στις χώρες που επισκέπτονται την εικόνα της γαλλικής ζωής και σκέψης· και από τις αποστολές τους φέρνουν πίσω τις εντυπώσεις και τις σχέσεις που βιάζονται να δημοσιεύσουν μετά την επιστροφή τους. Από τα τέλη του 17ου αιώνα, τα ταξιδιωτικά αρχεία και οι περιγραφές του κόσμου αυξάνονται, ενώ οι εμπορικές και διπλωματικές ανταλλαγές εντείνονται. Ταυτόχρονα, ο έξω-ευρωπαϊκός εξωτισμός παρασύρει τη μόδα όσον αφορά τις πλαστικές και τις διακοσμητικές τέχνες, τη λογοτεχνία, τις δραματικές, τις χορογραφικές και τις λυρικές τέχνες. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι προτιμήθηκε από τον αρχικό τίτλο *Les victoires galantes*, *Οι γαλατικές νίκες* (που θυμίζουν τη δύναμη της Αγάπης), εκείνος των *Indes galantes*, που μαρτυρά περισσότερο το εξωτικό χρώμα. Ο 18ος αιώνας, ακόμη περισσότερο από το 17ο αιώνα, γίνεται ανατολίτικος. Η έλξη για το τουρκικό αλλά και το περσικό ύφος είναι ακαταμάχητη. Οι σχέσεις των μετακινήσεων, η μετάφραση της ανατολικής λογοτεχνίας – και ιδιαίτερα εκείνη του έργου *Χίλιες και μία νύχτες* (1704-1717) – αποκαλύπτουν στους αναγνώστες ένα εκπληκτικό σύμπαν από την παράξενη γοητεία των ηθών της.[3] Η περιέργεια βρίσκεται σε ιδιαίτερη έξαψη από όλα όσα λέγονται για τα χαρέμια και τη βασιλική σάρπα. Οι διπλωμάτες που επιστρέφουν από την Κωνσταντινούπολη αναφέρουν με μεγάλη λεπτομέρεια τις γοητείες της ανατολικής ζωής που έχουν δοκιμάσει και εκτιμούν τη γλυκύτητά της.

Ο Fuzelier καινοτομεί κάνοντας τον Οσμάν συμπαθητικό χαρακτήρα, ειλικρινή στα συναισθήματά του και μεγάλης ευλογίας. Το 1735 ο Τούρκος παραμένει σε πολλά δυτικά μυαλά ένα βάρβαρο και αιμοδιψές άτομο, σε μεγάλο βαθμό ως στερεότυπο του

[1] Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, Dover, New York 1969, σ. 323.

[2] Maryvonne de Saint-Pulgent, "1683-1764: le siècle du ramisme", *L'avant-scène opéra* 46 (Rameau, *Les Indes galantes*), 1982, σ. 12.

[3] Nathalie Lecomte, "Les Indes galantes, reflet de la vogue exotique du XVIIIe siècle", *L'avant-scène opéra* 46 (Rameau, *Les Indes galantes*), 1982, σ. 76.

17ου αιώνα, ειδικά στο μπαλέτο της Αυλής. Ο έξω-ευρωπαϊκός εξωτισμός, εκτός από το χορό των αφρικανών σκλάβων, απουσιάζει από τα χορογραφικά χωρία, ενώ η κύρια διασκέδαση είναι μια προβηγκιανή γιορτή. Η καταστροφή της Αυτοκρατορίας των Ίνκας και οι συνέπειές της θα τροφοδοτήσουν στα μέσα του 18ου αιώνα όχι μόνο τα θεατρικά προγράμματα αλλά και τους καταλόγους των σαλονιών ζωγραφικής και όλες τις δημοφιλείς εικόνες.

Ο Fuzelier τοποθετεί επίσης τη δράση του στο βασίλειο των Ίνκας. Οι πρόσφυγες βρίσκονται σ' ένα απομακρυσμένο μέρος και ορισμένοι Περουβιανοί προετοιμάζονται για να γιορτάσουν τη γιορτή του Ήλιου υπό την ηγεσία του αρχηγού τους Huascar. Η Phani, πριγκίπισσα των Ίνκας, προτίμησε από τον Huascar τον κατακτητή Carlos. Ο Huascar δεν μπορεί να αντέξει αυτή τη διπλή προδοσία και προσπαθεί να εκφοβίσει τη Phani, προκαλώντας τεχνητά μία ηφαιστειακή έκρηξη. Η τελετή της λατρείας του Ήλιου συγκεντρώνει τους τελευταίους πιστούς της λατρείας, των οποίων οι ναοί είχαν καταστραφεί από τους κατακτητές που έψαχναν για χρυσό. Και ο Huascar, του οποίου το πάθος για αγάπη εξηγεί στην πραγματικότητα όλες τις παραφροσύνες του, στρέφει την οργή του εναντίον του και ικετεύει για την υπέρτατη τιμωρία, επειδή έχει προδώσει τη θρησκευτική Λειτουργία.[4]

Εισαγωγικά στοιχεία – πλοκή του έργου

Η πρώτη εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου έλαβε χώρα στις 23 Αυγούστου του 1735, στο πλαίσιο των μουσικών εκδηλώσεων της Βασιλικής Ακαδημίας.

Ο Πρόλογος διαδραματίζεται στους Κήπους της Ήβης. Η Ήβη, θεά της νεότητας, καλεί τους εραστές και τους προσκαλεί να απολαύσουν στιγμές ανάμεσα σε παιχνίδια και μουσική, με τη νεολαία των τεσσάρων εθνών (Γαλλία, Ιταλία, Ισπανία και Πολωνία) να ανταποκρίνεται στην πρόσκληση. Αλλά η θεά της μάχης, Bellone, αδερφή του Άρη, εμφανίζεται και τους προσκαλεί στη δόξα των αγώνων. Ο Έρωτας, στη συνέχεια, παρεμβαίνει υπέρ της Ήβης. Αναγνωρίζοντας την απελπισία της νεολαίας, που έχει αφήσει τα «ειρηνικά εδάφη», διασκορπίζει την αγάπη του και την κάνει να πετάξει στις πιο «απομακρυσμένες ακτές» των Ινδιών.

Η Πρώτη πράξη έχει τον τίτλο «Ο γενναιόδωρος Τούρκος». Η σκηνή διαδραματίζεται στο λιμάνι ενός τουρκικού νησιού των Ινδιών. Ο Πασάς Οσμάν είναι ερωτευμένος με μία όμορφη χριστιανή, την Emilie. Αυτή ήταν σκλάβα του, αλλά ήταν ευτυχισμένη με έναν κουρσάρο. Του δηλώνει το πάθος της, αλλά και ότι πρέπει να μείνει πιστή στον αγαπημένο της Valère. Παραμένοντας μόνη στην παραλία, η Emilie παρακολουθεί μια τρομερή καταιγίδα. Ακούμε από απόσταση μία χορωδία τρομοκρατημένων ναυτών. Μεταξύ αυτών, εμφανίζεται στην έκταση αυτή του Πασά και ο Valère. Στη συνέχεια, εμφανίζεται ο Οσμάν στη μέση του ντουέτου επανένωσης για να αποκαταστήσει την ελευθερία τους. Ξεκινά λοιπόν μια αυθόρμητη γιορτή, παρακινούμενη από τους προβηγκιανούς ναύτες, για να γιορτάσει αυτήν την ευχάριστη έκβαση.

Η Δεύτερη πράξη έχει τον τίτλο «Οι Ίνκας του Περού». Η σκηνή διαδραματίζεται σε μια έρημο των βουνών του Περού, που καταλήγει σε ένα ηφαίστειο. Ο Δον Κάρλος, ισπανός αξιωματικός, και μία περουβιανή πριγκίπισσα, η Phani, αγαπιούνται. Την ίδια στιγμή, ο μεγάλος ιερέας του Ήλιου, ο Huascar, την αγαπά επίσης. Ο Huascar έχει εκπλαγεί από το μυστικό τους, κρύβει όμως τη ζήλεια του. Πανηγυρικός εορτασμός της λατρείας του Ήλιου, με τραγούδια, χορωδιακά μέρη και χορούς. Σε αυτό το σημείο, η γιορτή διακόπτεται από μια ηφαιστειακή έκρηξη.

Η Τρίτη πράξη έχει τον τίτλο «Τα λουλούδια – περσική γιορτή». Η σκηνή διαδραματίζεται στους κήπους του παλατιού του Αλή. Στην ολοκληρωμένη εκδοχή, ο

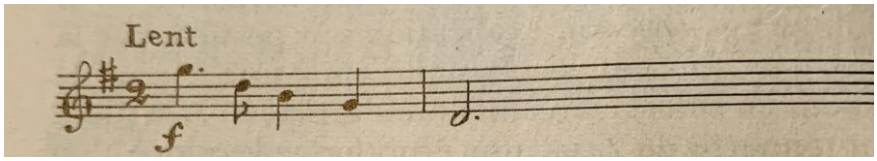
[4] Ralph P. Locke, "A broader view of musical exoticism", *The Journal of Musicology* 24/4, 2007, σ. 494.

πέρσης πρίγκιπας Tacmas εισέρχεται μεταμφιεσμένος στον κήπο του αγαπημένου του Αλή, ενώ η σκλάβα του Fatime είναι επίσης μεταμφιεσμένη. Δημιουργείται μια παρεξήγηση, η οποία πρόκειται να λυθεί με το πέρας του χρόνου και όλοι παρίστανται στη Γιορτή των λουλουδιών. Μετά από έναν ύμνο προς τη νύχτα, τραγούδια και χοροί εναλλάσσονται γιορτάζοντας τα λουλούδια και τις πεταλούδες, ενώ ένα σύντομο μπαλέτο δράσης μιμείται την καταιγίδα και το ζέφυρο.

Η Τέταρτη πράξη έχει τον τίτλο «Οι μη εξημερωμένοι άγριοι». Η σκηνή διαδραματίζεται σε ένα δάσος της Αμερικής, που συνορεύει με γαλλικές και ισπανικές αποικίες. Εκεί, δύο αξιωματικοί, ένας Γάλλος, ο Damon, και ένας Ισπανός, ο Δον Αλβάρ, προσεγγίζουν μία νεαρή Ινδή, τη Zima. Ο πρώτος εγκωμιάζει τη λεπτή μεταβλητότητα, ενώ ο δεύτερος το σοβαρό πάθος· αλλά μεταξύ τους η γλυκιά "αγριότητα" αντιπαραθέτει την πίστη της στον Adario, τον επικεφαλής των στρατευμάτων του "άγριου" έθνους. Ο εορτασμός της πίπας της ειρήνης, με έναν ύμνο για τα άγρια δάση, την απλή φύση, την αθώα αγάπη και την ειρήνη, σφραγίζει την αγάπη της Zima και του Adario, ταυτόχρονα με τη συμφιλίωση των λαών.

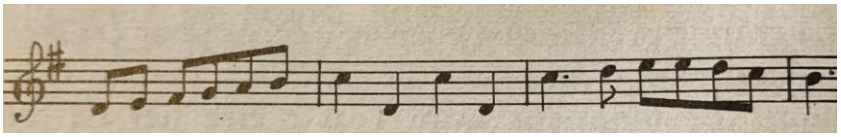
Πρόλογος

Πρόκειται για μία Εισαγωγή σε γαλλικό ύφος (à la française), στην καθαρότερη παράδοση του Lully. Η πρώτη ενότητα είναι αργή, με έναν αρχοντικό παρεστιγμένο ρυθμό, και η δεύτερη ενότητα είναι μία ζωηρή φούγκα. Τίποτα δεν έχει αλλάξει και όλα είναι καινούργια. Υπάρχει στην είσοδο του μέρους αυτή η μεγάλη απόσταση της μιάμισης οκτάβας, που θα εξυπηρετήσει αργότερα στα χαρακτηριστικά θέματα των Ίνκας και των Περσών.



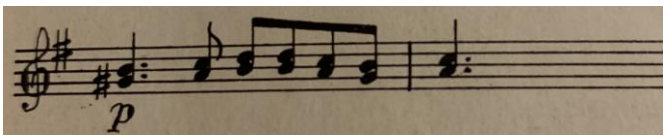
Παράδειγμα 1

Σαφώς, υπάρχει καινοτομία στη ζωηρή δεύτερη ενότητα της Εισαγωγής. Πρώτα αυτό το γεωμετρικά σπουδαίο θέμα, που θυμίζει, θα λέγαμε, τον ίδιο τον Rameau:



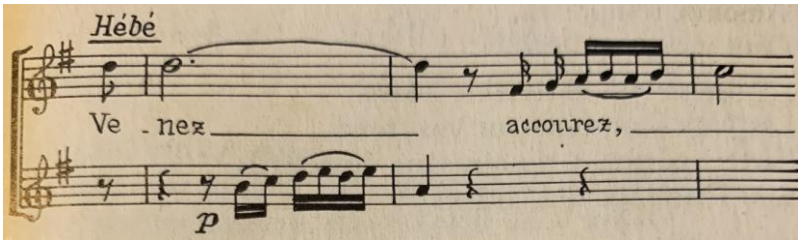
Παράδειγμα 2

Έπειτα παίρνει ένα ιδίωμα κοντσέρτου, αφήνοντας να ξεφύγει ένα σολιστικό πέρασμα στα όμποε, σε έναν ποιμενικό ρυθμό, πετυχαίνοντας έτσι αντίθεση. Αυτό θα συνεχιστεί μέχρι ένα μάλλον απότομο τέλος, στην κύρια τονικότητα αυτού του περιπαικτικού και ευέξαπτου μέρους.



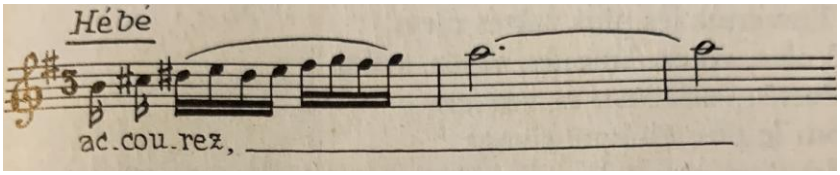
Παράδειγμα 3

Αρχικά, τίποτα δεν συνδέει το θέμα της Εισαγωγής και αυτό του επόμενου τραγουδιού. Αλλά λίγο αργότερα, το πρώτο θα υπονοηθεί κάτω από το δεύτερο (απολαμβάνοντας τις μακρές κρατημένες νότες).



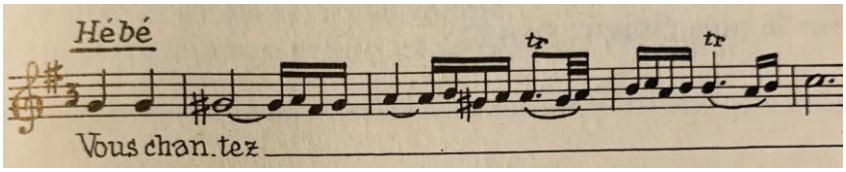
Παράδειγμα 4

Λαμβάνοντας σιγά-σιγά τη φωνή που σταδιακά αποκρυσταλλώνεται στο θέμα των εγχόρδων, μέχρι να την κάνει δική της:



Παράδειγμα 5

Η άρια αυτή είναι σε ιταλικό ύφος, της μορφής da capo. Το 18ο αιώνα, ο Rameau υιοθέτησε ειδικότερα αυτό το είδος, που ήταν άγνωστο νωρίτερα στον Lully. Στη δεύτερη ενότητα, η φωνή σταματά για μια στιγμή για να σχολιάσει τη λέξη “chanter” («τραγουδήστε»).



Παράδειγμα 6

Δεν συναντάμε κανένα ρετσιτατίβο κατά τη διάρκεια αυτού του Προλόγου: δεν είναι χρήσιμο, δεδομένου του ότι δεν υπάρχει καμία δράση.

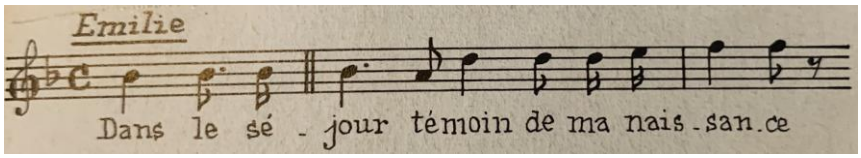
Η είσοδος ενός γαλλικού, ενός ισπανικού, ενός ιταλικού και ενός πολωνικού νεανικού θιάσου γίνεται με έναν ευχάριστο – ίσως και αισθησιακό – τρίσημο χορό, που μας δίνει από την αρχή το μέτρο της έμπνευσης του χορογράφου Rameau.

Ο χορευτικός σκοπός για τους Πολωνούς φέρει την ένδειξη “gravement”. Η αναφορά στην Πολωνία, που περιέργως εμφανίζεται στη μέση των πιο συνηθισμένων εθνών, της Ιταλίας, της Γαλλίας, και της Ισπανίας, είναι προφανώς ένας φόρος τιμής στη Maria Leszczyńska. Τα δυο μενουέτα που ακολουθούν μαρτυρούν την πολύπλοκη εξέλιξη αυτού του χορού στη Γαλλία και ιδιαίτερα στον Rameau, όπου συχνά εμφανίζεται με πολύ πρωτότυπα μοτίβα.

Αυτός ο Πρόλογος γίνεται, όπως βλέπουμε, πεδίο έντονων αντιθέσεων και έξυπνων μεταβάσεων και εξελίξεων. Όλα αυτά είναι καθαρή παράδοση· είναι η τέχνη που μετράει· είναι ο τρόπος με τον οποίον ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί την παράδοση, και μερικές φορές είναι δύο βάσεις για να σκεφτεί κανείς ότι όσο περισσότερο σαφή, προφανή, περιγραφικά είναι τα μονοπάτια της παράδοσης, τόσο πιο εύκολο είναι το μέτρο της τέχνης, με την προϋπόθεση βέβαια ότι ο καλλιτέχνης είναι σπουδαίος – και ο Rameau είναι η απόδειξη.

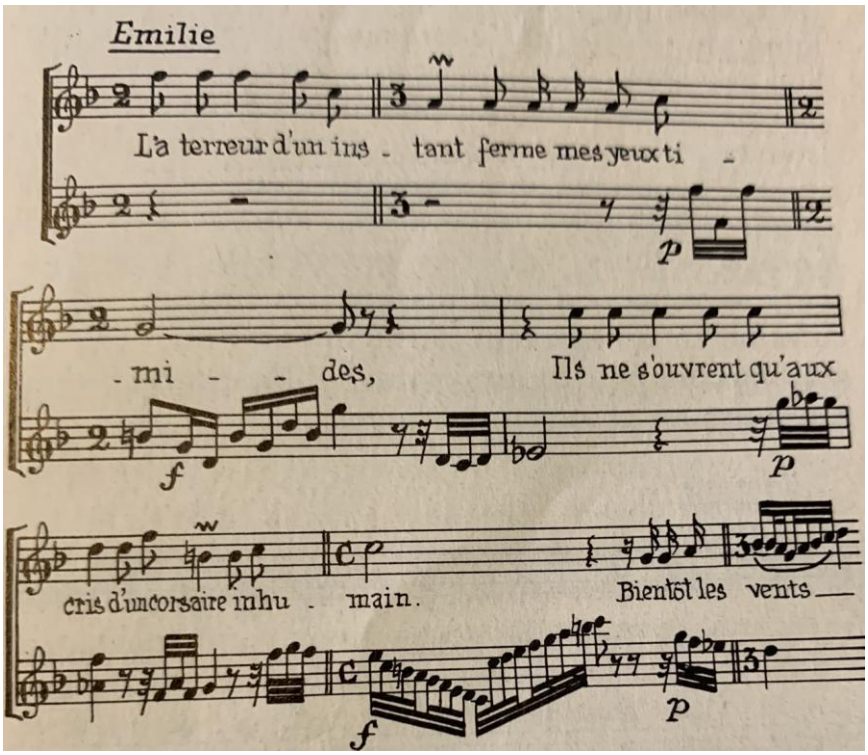
Πρώτη πράξη

Η πλοκή αυτής της πρώτης πράξης θα είχε ελάχιστο ενδιαφέρον, αν δεν επρόκειτο να προστεθεί σε αυτή μία θύελλα, μία χορωδία τρομαγμένων ναυτικών, ένα μπαλέτο αφρικανών σκλάβων, ένας χορός Προβηγκιανών και ιδιαίτερα ένας πολύ όμορφος γυναικείος ρόλος, αυτός της Emilie. Η μουσική εδώ είναι υπέροχη και μεγαλοπρεπής. Και αν κάποιος θέλει να μετρήσει πόσο πολύ το θέμα εισάγει σταδιακά τη μουσική, αρκεί να ακούσει το πρελούδιο αυτής της πρώτης πράξης: μια μεγάλη σελίδα "γνήσιας" μουσικής, με φούγκα για τέσσερις φωνές και ένα περίπλοκο θέμα, με μεγάλα λικνίσματα που θυμίζουν εκείνα της Εισαγωγής στον Πρόλογο. Η σκηνή του ρετσιτατίβου που ακολουθεί είναι ένα αξιοπρόσεκτο πρότυπο αυτού που αντιτίθεται στην ιταλική παράδοση. Η γαλλική τέχνη ήταν σε θέση να δημιουργήσει σε αυτόν τον τομέα – και ο Rameau είναι η κορωνίδα αυτής της παράδοσης. Οι πρώτες φράσεις είναι απλή απαγγελία. Αλλά πολύ γρήγορα εμφανίζεται η "συνοδευμένη αφήγηση" της Emilie, λέγοντας την ιστορία της και αυτή του αγαπημένου της που «κατατρύχεται» από τη μοίρα.



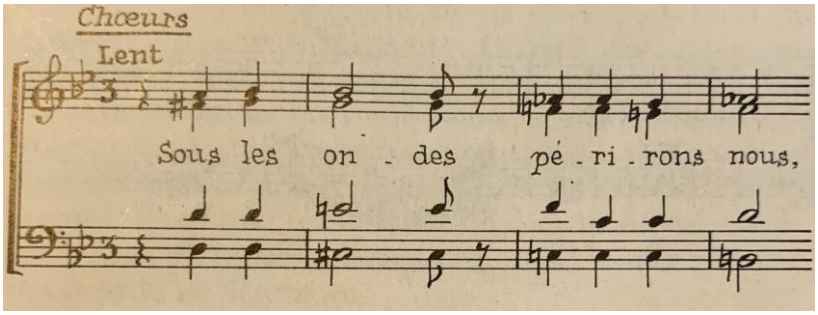
Παράδειγμα 7

Και δεν ξέρουμε αν σε αυτή τη σελίδα πρέπει να θαυμάσουμε περισσότερο την ακρίβεια της απαγγελίας, το συναίσθημα που γεννήθηκε από την αρμονία που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, τον πλούτο των γραμμών της ορχήστρας, την πνοή της υποβλητικής δύναμης των μουσικών εικόνων που δημιουργούν τα βιολιά ή τη συγκλίνουσα και αποτελεσματική πολυμορφία όλων αυτών.



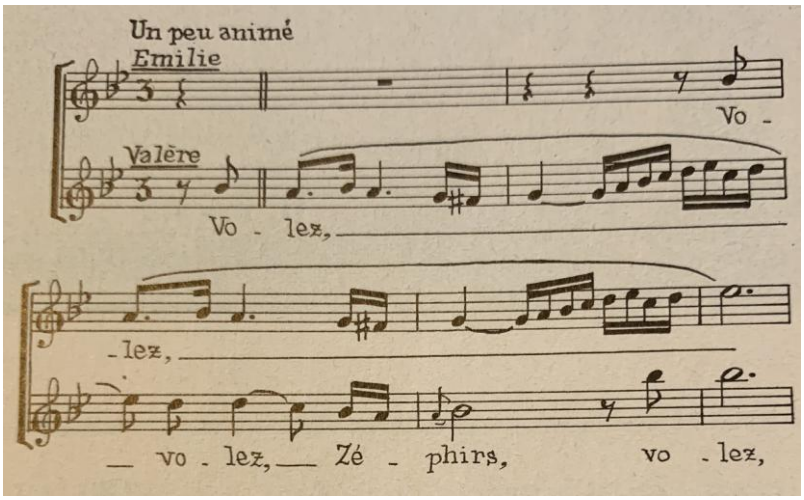
Παράδειγμα 8

Ο Rameau χρησιμοποιεί στο έπακρο την τεχνική του σαν συνθέτης, "ρίχνοντας στη μάχη" όλα όσα διαθέτει: μεγάλα tremoli στα μπάσα, γρήγορα περάσματα διαδοχικών φθόγγων σαν λεπίδες στα βράχια, δυναμικές που κάνουν τα έγχορδα να τρεμοπαίζουν, τα μικρά φλάουτα παίζουν στιγμιαίες μελωδίες σαν αναλαμπές. Από απόσταση ακούμε τη χορωδία των βυθιζόμενων ναυτικών, ένα μεγάλο χορωδιακό σε συλλαβικό ύφος, ορμητικό, σφυρηλατημένο σε φόντο καταιγίδας – τα φλάουτα, τα κρουστά, οι διαδοχικοί φθόγγοι, τα tremoli – και σηματοδοτημένο με έντονο τρόπο, να κορυφώνεται σε μια συγκινητική στιγμή, όπου μια σειρά συγκεχυμένων αλλαγών στην τονικότητα και μια σπουδαία εναρμόνιση μετατρέπουν τον τρόπο σε αγωνία.



Παράδειγμα 9

Έπειτα ακούγεται ένα ντουέτο, που μετά το εμβατήριο της εισόδου, που χαρακτηρίζεται από τα προβηγκιανά ταμπουρίνα της στρατιωτικής μοίρας, καθώς και τους αφρικανούς σκλάβους του Οσμάν, ανοίγει τη γιορτή. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο σε αυτή την άρια είναι η πολυπλοκότητα, η λεπτότητα της ατμόσφαιρας που δημιουργείται από τον μουσικό, από διαφορετικές προθέσεις, σχεδόν αντίθετες, οι οποίες συναντώνται σε μία έκφραση.

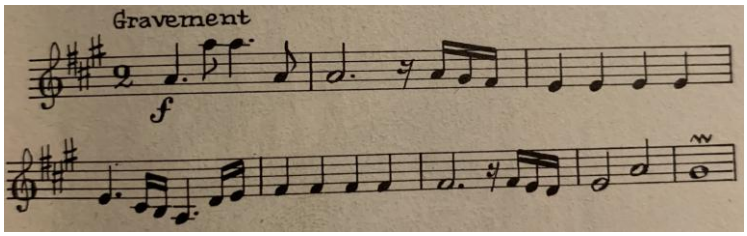


Παράδειγμα 10

Έτσι σιγά-σιγά, πάντα με την ίδια ευχαρίστηση στις μεταβάσεις, πράγμα το οποίο είναι σημαντικό χαρακτηριστικό στην κατασκευή των οπερατικών έργων του Rameau, μεταβαίνουμε σε ένα δραματικό πλαίσιο, στο πέρασμα από τη μελαγχολική τρυφερότητα στη χαριτωμένη τρυφερότητα.

Δεύτερη πράξη

Στη δεύτερη πράξη, οι Ίνκας εκτελούν προς τιμήν του Ήλιου έναν ιερό χορό με περίπλοκο σχέδιο. Στοιχεία που αντιτάσσονται μεταξύ τους: αλλοδαποί άνθρωποι, ασυνήθιστη μουσική, παράξενος χορός, παράξενος και μακρινός πολιτισμός, που προτείνεται από τον Rameau.



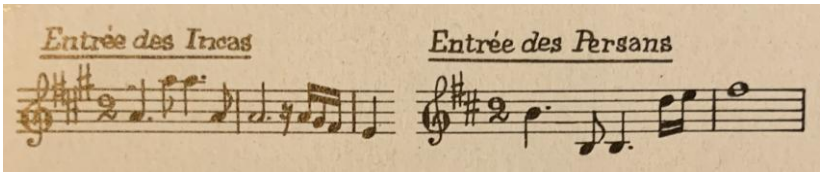
Παράδειγμα 11

Μετά από αυτό το εξωτικό σημείο, ακολουθεί μία απλή άρια σε μορφή ροντώ.

Τρίτη πράξη

Η τρίτη πράξη, που έχει τίτλο «Τα λουλούδια – περσική γιορτή», είναι η πιο αδύναμη από τις τέσσερις του έργου. Αισθανόμαστε ότι ο Fuzelier προσπαθεί εδώ να συνδυάσει το παράξενο και αλλοδαπό στοιχείο με τρόπο γαλατικό: πώς μπορεί κάποιος να είναι περσικός; Αυτό είναι που πιθανώς τον έκανε να επινοήσει αυτή την αλλοδαπή περιπέτεια, ασυνήθιστη ακόμα και για τις περισσότερες ιταλικές όπερες του μπαρόκ, όπου κάθε χαρακτήρας ταξιδεύει δύο ή τρεις φορές. Οι δύο δημιουργοί δίνουν μία πολύ λεπτομερή περιγραφή της παράστασης και της διακόσμησης.

Η είσοδος των Περσών, με το θέμα των μεγάλων διαστηματικών αποστάσεων, προφανώς υποδηλώνει πως εκτυλίσσεται σε κάποια ξένη-εξωτική χώρα (μας θυμίζει, με άλλο τρόπο, την είσοδο των Ίνκας).

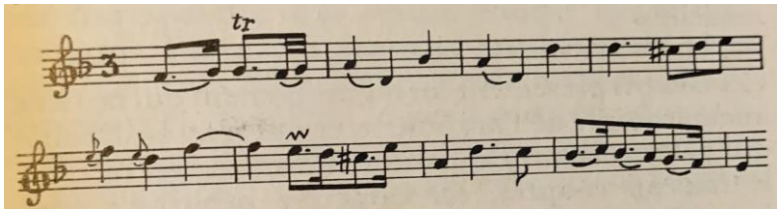


Παράδειγμα 12

Τέταρτη πράξη

Από την τέταρτη πράξη αξίζει να σχολιάσουμε το finale. Ο Rameau αναπτύσσει εδώ την αντίθεση που αποτέλεσε το θέμα αυτής της πράξης: την αγάπη από έρωτα και την πολεμική λάμψη. Αυτές οι δύο ατμόσφαιρες θα πετύχουν μεταξύ τους, χωρίς να σταματήσουν τη μακρά ανάπτυξη αυτού του χορού που έχει σταθερή μορφή.

Η chaconne των *Indes galantes* συνετέθη αρχικά για το έργο *Samson* που ο Rameau έγραφε πάνω σε ένα λιμπρέτο του Βολταίρου και το οποίο, ενώ σχεδόν ολοκληρώθηκε, ωστόσο δεν είδε ποτέ το φως της ημέρας. Το αρχικό θέμα ξεδιπλώνεται παρακάτω:



Παράδειγμα 13

Ο πλούτος της ανάπτυξης αυτής της chaconne είναι ανήκουστος· κάθε ακολουθία φέρνει ένα νέο εύρημα, έναν νέο τρόπο μετασχηματισμού ενός τμήματος ή μιας ιδέας: εδώ ένας καταιγισμός από βιολοντσέλα, ένα μέρος τραγουδισμένου μπάσου, αλλού ένας διαφορετικός τρόπος να παίζονται οι τρομπέτες, πάνω από τη μάζα ολόκληρης της ορχήστρας.

Συμπεράσματα

Η εκπροσώπηση όλων των απομακρυσμένων χωρών στο έργο *Les Indes galantes*, όπως και σε όλες τις λυρικές παραστάσεις εκείνης της εποχής, αποδεικνύεται καθαρά συμβατική, υπερβολική και ουτοπιστική: δεν αναζητείται καμία αλήθεια ούτε στον τομέα της σκηνογραφίας ούτε σε αυτόν της χορογραφίας.[5] Τα διακοσμητικά στοιχεία θυσιάζουν την αξιοπιστία του τελικού αποτελέσματος: έτσι, οι περσικοί κήποι της Γιορτής των Λουλουδιών (διακόσμηση κατά τη δημιουργία του Servandoni) μοιάζουν με εκείνους των Βερσαλλιών. Όσο για τα κοστούμια, μερικά μπιχλιμπίδια και χτενίσματα με τουρμπάνια για τους Ανατολίτες αρκούν για να φέρουν μια εξωτική νότα στα ρούχα και στα φορέματα.

Τέλος, στα ντιβερτιμέντα όλοι οι λαοί της γης εξελίσσονται κατά την καθαρότερη γαλλική παράδοση: οι Ίνκας και οι Περουβιανοί εκτελούν μια loure ή gigue και μια γκαβότα, ενώ κάποιοι άγριοι χορεύουν μενουέτα και μια chaconne. Ο Jean-Georges Noverre αντιδρά, στα τέλη του 18ου αιώνα, εναντίον όλων αυτών των υπερβολών.

Πρόκειται, επομένως, για ένα αποκαλυπτικό και αντιπροσωπευτικό πανόραμα των εξωτικών γεύσεων και τάσεων των αρχών του 18ου αιώνα, τις οποίες ο Rameau και ο Fuzelier προσέφεραν στο κοινό με τις τέσσερις πράξεις του έργου *Les Indes galantes*.

[5] Lecomte, ό.π., σ. 78.

Τουρκικές αναφορές στην ευρωπαϊκή όπερα του 18ου αιώνα

Μαριάννα Σιδερή

Στην ευρωπαϊκή μουσικοθεατρική παράδοση αρκετά συχνά συναντώνται έργα με αναφορές σε χώρες, ήθη, έθιμα και πολιτισμούς που βρίσκονται μακριά (*έξω*) από την δυτική πραγματικότητα και τα δυτικά πολιτισμικά στερεότυπα. Στην όπερα, το *εξωτικό* στοιχείο μπορεί να αφορά ένα χαρακτήρα, μία περιοχή ή ένα έθιμο που είναι τοποθετημένο μακριά ή τουλάχιστον δίνει την εντύπωση ότι βρίσκεται μακριά από κάτι άλλο. Δεν αφορά ένα αντικείμενο αλλά τη σχέση ανάμεσα σε δύο υποκείμενα (*Εμείς* και οι *Άλλοι*, η *Δύση* και η *Ανατολή*). Συχνά το *εξωτικό* στοιχείο διαπνέεται από μια γοητευτική αύρα, η οποία μπορεί να είναι είτε θετική (το *εξωτικό* είναι επιθυμητό και άπιαστο) είτε αρνητική (το *εξωτικό* είναι τρομακτικό και ακατανόητο). Λειτουργικά, η χρήση *εξωτικών* στοιχείων στην όπερα εξυπηρετεί δύο σημαντικές μουσικοθεατρικές ανάγκες: την αποφυγή της μονοτονίας και την ενίσχυση της σκηνικής αληθοφάνειας μέσα από τη δραματικά δικαιολογημένη εισαγωγή εθιμοτυπικών τελετουργιών, τη χρήση φαντασμαγορικών σκηνικών και ποικιλόμορφων κοστουμιών. Στα παραπάνω προστίθεται η δημιουργία μιας *εξωτικής* μουσικής που απομακρύνεται από την κοινή αντίληψη της δυτικής μουσικής παράδοσης. Η αυθεντικότητα της εν λόγω *εξωτικής* μουσικής στο αντικείμενο αναφοράς της είναι ένα ζήτημα που μας απασχολεί.

Σε ένα μουσικοθεατρικό έργο η παρουσία του *εξωτικού* στοιχείου ενθαρρύνει τη σύγκριση δύο φαινομενικά διαφορετικών κόσμων σε πολλά επίπεδα. Το βάρος της αναπαράστασης αυτής της διαφορετικότητας δεν πέφτει αποκλειστικά στις πλάτες της μουσικής, καθώς σε μία όπερα συλλειτουργούν με τη μουσική τέχνη και μη-μουσικά στοιχεία (κείμενο, σκηνικά και σκηνική πράξη). Στις περιπτώσεις όπου σε ένα μουσικοθεατρικό έργο οι λέξεις, η δράση και τα σκηνικά προσδιορίζουν το *εξωτικό* στοιχείο, παρέχεται στο συνθέτη όπερας η ελευθερία δημιουργίας μιας μουσικής που χρησιμοποιεί ασυνήθιστα για την εποχή της μέσα, τα οποία, μολονότι δεν είναι συνδεδεμένα κατά τη δεδομένη περίοδο σύνθεσης με μια απομακρυσμένη περιοχή, εκλαμβάνονται από το θεατρικό κοινό ως υπαινιγμοί του τόπου και των ανθρώπων που λογίζονται ως *εξωτικοί*.

Στις ιδιαιτερότητες των μουσικοθεατρικών έργων που πραγματεύονται θέματα *εξωτικού* περιεχομένου προστίθεται η βασική προϋπόθεση της "αρχής της ομοιότητας", της στενής, δηλαδή, εξωτερικής ομοιότητας ανάμεσα στα δύο υποκείμενα (*Εμείς* και οι *Άλλοι*). Η παραπάνω σκηνική ομοιότητα είναι τόσο στενή, ώστε να μπορεί κάποιος ερμηνευτής με ευκολία να εκληφθεί ως μέλος μιας διαφορετικής πολιτισμικής ομάδας, φορώντας απλώς το κατάλληλο κοστούμι ή κρατώντας το ανάλογο αξεσουάρ. Συγκεκριμένα, ευρωπαίοι ερμηνευτές μπορούσαν εύκολα να αναπαραστήσουν *εξωτικούς* χαρακτήρες επί σκηνής φορώντας απλώς ένα ποικιλόμορφο κοστούμι, ένα τουρμπάνι, ένα μουστάκι ή ένα μούσι.[1] Η παραπάνω διακοσμητική διαφοροποίηση ενισχύεται με τη χρήση μίας ψευτο-*εξωτικής* διαλέκτου που προσομοιάζει ηχητικά στη γλώσσα μιας απομακρυσμένης περιοχής. Αυτή η ψευτο-*εξωτική* διάλεκτος (lingua franca)

[1] Larry Wolff, *The Singing Turk: Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon*, Stanford University Press, Stanford (California) 2016, σ. 8-9.

ενσωματώνει ξένες λέξεις και φράσεις μέσα στο κείμενο σε άκυρα σημεία, κάνει χρήση απαρεμφάτων αντί ρημάτων, ενώ βρίθει αναγραμματισμών που διαστρεβλώνουν το νόημα των λέξεων, δημιουργώντας προβλήματα κακής συνεννόησης μεταξύ των ηρώων.[2] Η παραπάνω "αρχή της ομοιότητας", όπως είναι φυσικό, μπορεί να εφαρμοστεί και στη μουσική. Η δημιουργία μίας ψευτο-*εξωτικής* μουσικής αφορά μια μουσική που συνειδητά απομακρύνεται από τους δυτικούς κανόνες της μουσικής σύνθεσης χωρίς ωστόσο να προσβάλλει το δυτικό αυτί, καθώς μία από τις βασικές προϋποθέσεις της όπερας είναι η ευχαρίστηση (τέρψη) του θεατρικού της κοινού.[3]

Μέχρι και τα μέσα του 18ου αιώνα, η ευρωπαϊκή γνώση για τη μουσική παράδοση, πρακτική και οργανολογία *εξωτικών* περιοχών βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό σε ταξιδιωτικά ημερολόγια, αφηγήσεις, απεικονίσεις και περιστασιακά ακούσματα οργανικών συνόλων που αποτελούσαν προϊόντα πολιτισμικών ανταλλαγών μεταξύ των αριστοκρατικών αυλών. Μόλις στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, μελετητές άρχισαν μεθοδικά να καταγράφουν σε επιτόπιες έρευνες τα διακριτά υφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής παράδοσης απομακρυσμένων περιοχών, αποσαφηνίζοντας την πραγματική φύση του *εξωτικού* στοιχείου.[4] Επομένως, μέχρι και το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα η ευρωπαϊκή γνώση και εκτίμηση της μουσικής μιας *εξωτικής* περιοχής στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στην κοινή αντίληψη εκείνου που θεωρείτο *εξωτικό* παρά σε εκείνο που ήταν πραγματικά τέτοιο.

Περισσότερο από όλους τους *εξωτικούς* πολιτισμούς με τους οποίους η δυτική Ευρώπη κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα μπορούσε να έχει μια άμεση προσωπική εμπειρία, μολονότι αρκετά περιορισμένη, ήταν ο τουρκικός πολιτισμός εξαιτίας συγκεκριμένων πολιτικοκοινωνικών συγκυριών.[5] Η σχέση των Ευρωπαίων με τους Τούρκους χρονολογείται ήδη από τον 11ο αιώνα (περίοδος των Σταυροφοριών), με τις δύο δυνάμεις να εμπλέκονται σε πολεμικές αντιπαραθέσεις θρησκευτικού περιεχομένου.

[2] Αρκετοί δραματουργοί, όπως ο Lully και ο Gluck, χρησιμοποίησαν εκτεταμένα στα έργα τους τη lingua franca. Βλ. Ralph P. Locke, *Music and the Exotic: From the Renaissance to Mozart*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, σ. 224.

[3] Πρόκειται για μια μουσική που, σύμφωνα με τη μουσικολόγο Mary Hunter, στερείται κανονικότητας και λογικής συνοχής. Βλ. Mary Hunter, "The *Alla Turca* style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio", στο: Jonathan Bellman (επιμ.), *The Exotic in Western Music*, Northeaster University Press, Boston 1998, σ. 48-52.

[4] Ταξιδιωτικές περιγραφές σχετικές με το ύφος της τουρκικής μουσικής εντοπίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, με αρκετές πραγματείες να αναφέρονται σε *τουρκικά* μουσικά όργανα και πρακτικές. Βλ. ενδεικτικά: Miriam Karpilow Whaples, *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 1958· Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des ancien Régime*, Laaber-Verlag, Laaber 1993· Mary Rowen Obelkevich, "Turkish Affekt in the Land of the Sun King", *Musical Quarterly* 63/3, 1977, σ. 367-389.

[5] Η χρήση της λέξης "Τουρκία" και των παραγώγων αυτής στην παρούσα μελέτη δεν περιορίζεται στα γεωγραφικά όρια της σημερινής Τουρκίας, αλλά στις χώρες και τους πολιτισμούς που η κοινή ευρωπαϊκή αντίληψη του 18ου αιώνα θεωρούσε ως *τουρκικό* στοιχείο. Σύμφωνα με τον Preibisch, «τον 18ο αιώνα οι συνθέτες δεν ξεχώριζαν την Τουρκία από την Περσία» (Walter Preibisch, *Quellenstudien zu Mozarts "Entführung aus dem Serail": ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper*, Erhard Karras, Halle 1908, σ. 13). Επιπλέον, ο Pahlen υπαινίσσεται ότι ολόκληρη η αραβική κοινότητα θεωρείτο "Τουρκία" κατά τον 17ο και 18ο αιώνα (Kurt Pahlen [επιμ.], *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail*, Goldmann & Schott, München – Mainz 1980, σ. 12). Σε άλλες ιστορικές αναφορές διαβάζουμε ότι αρκετές φορές ακόμη και η Κίνα και η Ινδία αντιμετωπίζονταν ως "Τουρκία" (Miriam K. Whaples, "Early Exoticism Revisited", στο: Bellman (επιμ.), *The Exotic in Western Music*, ό.π., σ. 4). Σε μεγάλο βαθμό, η παραπάνω ανακρίβεια οφείλεται στο γεγονός ότι αρκετές χώρες που σήμερα δεν ανήκουν στην Τουρκία αποτελούσαν μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στην παρούσα εισήγηση, ο ορισμός του *τουρκικού* στοιχείου απαντά στον ορισμό της Griffel, σύμφωνα με τον οποίο «η κοινή αντίληψη κάθε εποχής είναι εκείνη που καθορίζει το τουρκικό στοιχείο» (Margaret Ross Griffel, *Turkish Opera from Mozart to Cornelius*, διδακτορική διατριβή, Columbia University Press, 1975, σ. 85).

Η αντιπαράθεσή τους απέκτησε καθαρά πολιτικο-κοινωνικό χαρακτήρα από τον 14ο αιώνα και μετά, όταν κάτω από τη σημαία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας οι Τούρκοι άρχισαν να επεκτείνονται απειλητικά προς όλες τις κατευθύνσεις. Οι επεκτατικές προελάσεις των Οθωμανών στην Ευρώπη καθ' όλη τη διάρκεια του 16ου και του 17ου αιώνα δημιούργησαν στο μυαλό των Ευρωπαίων μια αρνητική εικόνα για τους Οθωμανούς. Στη συνείδησή τους οι Τούρκοι ορθώνονταν απειλητικοί, σκληροί, άγριοι, αιρετικοί και απολίτιστοι. Η διάθεση των Δυτικοευρωπαίων απέναντι στους Οθωμανούς άλλαξε μετά το 1683, με τη δεύτερη πολιορκία της Βιέννης που είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή απομάκρυνση των οθωμανικών δυνάμεων από τις χώρες της Ιεράς Συμμαχίας.

Οι οθωμανικές διπλωματικές αποστολές στην Ευρώπη εντατικοποιήθηκαν μετά το 1718 (Συνθήκη του Passarowitz), με τους οθωμανούς απεσταλμένους να επισκέπτονται συστηματικά την Ευρώπη προκειμένου να συνάψουν και να εδραιώσουν πολιτικές συμμαχίες με ισχυρές ευρωπαϊκές δυνάμεις,[6] να ανταλλάξουν πολιτισμικά προϊόντα και να εκμαιεύσουν πληροφορίες σχετικά με την δυτική τεχνολογία.[7] Το πολιτισμικό ενδιαφέρον υπήρξε αμφίδρομο. Και η Ευρώπη εκδήλωσε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον *εξωτικό* τουρκικό πολιτισμό και τα αγαθά του, ένα ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε με διαφορετικό τρόπο και ένταση από τις μεγάλες ευρωπαϊκές πολιτισμικές πρωτεύουσες της περιόδου: Βιέννη, Βενετία και Παρίσι, με την τελευταία να εξελίσσεται σε πρωτεργάτη της ενσωμάτωσης του τουρκικού ύφους στον πολιτισμό της, μέσα από ένα κύμα ενθουσιασμού και μια διάθεση εξερεύνησης της Τουρκίας που ονομάστηκε *Turquerie*.

Περισσότερο από όλα τα είδη της τουρκικής μουσικής, η στρατιωτική μπάντα των Γενίτσαρων υπήρξε το δημοφιλέστερο προϊόν πολιτισμικής ανταλλαγής κατά τον 18ο αιώνα.[8] Παραδοσιακά, οι μπάντες των Γενίτσαρων, *mehter* στα τουρκικά,[9] ήταν οργανικά σύνολα με έμφαση στα κρουστά όργανα, που συνόδευαν τον οθωμανικό στρατό στις μάχες και συγκροτούνταν από 50 περίπου οργανοπαίκτες, ανάλογα με τη σπουδαιότητα της περίστασης και τη διαθεσιμότητα των οργάνων.[10] Τα όργανα που συγκροτούσαν μία μπάντα *mehter* ήταν το *kös* (είδος μεγάλου τυμπάνου), το *nakkare* (είδος μεταλλικού τυμπάνου), το *davul* (είδος νταουλιού, διπλό μπάσο τύμπανο), τα *zil* (κύμβαλα – πιατίνια), ο *zurna* (πνευστό μελωδικό όργανο),[11] η *buru* (είδος τρομπέτας χωρίς βαλβίδες ή οπές) και η *çagana* (τουρκική εκδοχή των σείστρων). Εκτός από τα παραπάνω όργανα, περιστασιακά μπορούσε κανείς να συναντήσει το *düdügü* (είδος

[6] Το 1535 η Γαλλία έδωσε την ευκαιρία στους Οθωμανούς να εμπλακούν την κεντρο-ευρωπαϊκή πολιτική συνάπτοντας μαζί τους μία εμπορική συμφωνία. Το ενδιαφέρον των Γάλλων για τους Οθωμανούς εκτός από πολιτισμικό ήταν και πολιτικό, καθώς οι Γάλλοι στο πρόσωπο των Οθωμανών βρήκαν ένα σύμμαχο ενάντια στον οίκο των Αψβούργων, το βασικό τους αντίπαλο στην Ευρώπη. Βλ. Suraiya Faroqui, *Geschichte des osmanischen Reiches*, C. H. Beck, München 2001, σ. 38.

[7] Μία από τις σημαντικότερες διπλωματικές αποστολές ήταν εκείνη του Mehmet Efendi στο Παρίσι την περίοδο 1720-1721. Βλ. Fatma Müge Göçek, *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1987.

[8] Αρκετές μπάντες αυτού του τύπου μαρτυρούνται σε ευρωπαϊκές αριστοκρατικές αυλές – συγκεκριμένα στις αυλές της Πολωνίας και της Ρωσίας κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1720, μετά από παραγγελία των αντίστοιχων ευρωπαίων ηγετών. Βλ. Hunter, "The *Alla Turca* style in the Late Eighteenth Century…", ό.π., σ. 43.

[9] Το 1672, στο Edirne της Τουρκίας, ο γάλλος μεταφραστής των ονειρικών αραβικών ιστοριών *Χίλιες και μία νύχτες* Antoine Galland άκουσε να αποκαλείται στα τουρκικά "mehter" η μπάντα των Γενίτσαρων (η ονομασία προέρχεται από τις περσικές λέξεις "mih" [μεγάλο] και "ter" [πολύ μεγάλο]) και σημείωσε ότι «ο θόρυβος και η ηχώ των 15 τυμπάνων δημιούργησαν μία παραίσθηση πολέμου και μάχης, η οποία είναι αδύνατον να περιγραφεί με λέξεις». Βλ. Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 114-121.

[10] Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Wagner, Hamburg 1988, σ. 261.

[11] Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 117.

φλάουτου) και το *def* (ένα μικρότερο είδος τυμπάνου).[12] Σκοπός της θορυβώδους μουσικής της μπάντας *mehter* ήταν να ενισχύσει το ηθικό των Τούρκων πριν τη μάχη και να κλονίσει το ηθικό των αντιπάλων τους.[13] Η παρουσία της μπάντας *mehter* στις στρατιωτικές επιθέσεις των Οθωμανών και συγκεκριμένα στις πολιορκίες πόλεων μαρτυρεί ότι η τρομακτική και θορυβώδης μουσική των Γενίτσαρων δεν ήταν γνωστή μόνο στους ευρωπαίους στρατιώτες αλλά και στον άμαχο πληθυσμό. Συγκεκριμένα, αναφέρεται ότι κατά την δεύτερη πολιορκία της Βιέννης το 1683, «οι Τούρκοι σχεδίασαν να δημιουργήσουν μία άγρια επίθεση που θα ενισχυόταν με την πολεμική μουσική τους. Φλάουτα, κύμβαλα και μπάσα τύμπανα δημιουργούσαν ένα διαπεραστικό και οξύ ήχο προκειμένου να ενθαρρύνουν τους στρατιώτες να προχωρήσουν σε επίθεση».[14] Η εξοικείωση των Ευρωπαίων με την μουσική των Γενίτσαρων πραγματοποιήθηκε σταδιακά, στις αρχές του 18ου αιώνα, μέσα από τη γαλλική *Turquerie* και τις ανταλλαγές πολιτισμικών αγαθών. Και ενώ αρχικά η μουσική των Γενίτσαρων αποτελούσε μια τρομακτική εμπειρία, στα μέσα του 18ου αιώνα εξελίχθηκε σε ένα άκουσμα σχεδόν οικείο, συνδεδεμένο με την αγριότητα, τον πόλεμο και τον τουρκικό πολιτισμό. Σε μικρό χρονικό διάστημα τα κρουστά της μπάντας *mehter* ενσωματώθηκαν στα σύνολα της ευρωπαϊκής στρατιωτικής μουσικής, με απαραίτητη την παρακάτω αναλογία οργάνων: «Ένα πίκολο, δύο κλαρινέτα, μία τρομπέτα, ένα τρίγωνο, ένα μπάσο τύμπανο, ένα μεταλλικό τύμπανο και ένα ζευγάρι κύμβαλα».[15]

Ο όρος *alla turca* στη μουσική αφορά κατά κύριο λόγο την προσπάθεια απόδοσης του ύφους της στρατιωτικής μουσικής των Γενίτσαρων από τους Ευρωπαίους. Ο Jonathan Bellman υποστηρίζει ότι η έκφραση *alla turca* ήταν «η πρώτη κωδικοποιημένη έκφραση για την παράξενη και εξωτική δυτική μουσική», ενώ παράλληλα ήταν εκτεταμένα *αστεία* στο ύφος της.[16] Αρκετοί συνθέτες όπερας χρησιμοποίησαν τη μουσική αυτή στα έργα τους για να υποστηρίξουν χαρακτηριστικά ηρώων με τουρκικές αναφορές, συνδέοντας το *alla turca* ύφος με μια υπερβολική αγριότητα και εμμονή για κυριαρχία.[17] Προκειμένου να επιτύχουν έναν ήχο που θα θύμιζε τη μουσική της μπάντας *mehter*, οι συνθέτες όπερας ακολουθούσαν δύο πιθανούς δρόμους προσέγγισης:

α) μέσω της ενορχήστρωσης, χρησιμοποιώντας όργανα που *έμοιαζαν* με εκείνα των Τούρκων, κατά κύριο λόγο μέσα από τη χρήση κρουστών οργάνων όπως κύμβαλα, μπάσο τύμπανο, ταμπουρίνα και τρίγωνο,[18] και

[12] Christoph Yew, *The Turk on the Opera Stage: A History of a Musical Cliché*, διπλωματική εργασία, GRIN, Nordestedt 2009, σ. 15-17.

[13] William F. Parmentier, "The *Mehter*: Cultural Perceptions and Interpretations of Turkish Drum and Bugle Music throughout History", στο: Michael Hüttler & Hans Ernst Weidinger (επιμ.), *Ottoman Empire and European Theatre – vol. I: The Age of Mozart and Selim III (1756-1808)*, Hollitzer, Wien 2013, σ. 290-291.

[14] Eve R. Meyer, "Turquerie and Eighteenth-Century Music", *Eighteenth-Century Studies* 7/4, 1974, σ. 486· Eric Rice, "Representations of Janissary Music (*Mehter*) as Musical Exoticism in Western Composition, 1670-1824", *Journal of Musicological Research* 19/1, 1999, σ. 64-65.

[15] Ο μουσικολόγος Eric Rice αναφέρει ότι σε μια βιεννέζικη παρτιτούρα του 1796 προσδιορίζονται με σαφήνεια τα απαραίτητα όργανα προκειμένου να δημιουργηθεί *τουρκική* μουσική για μία στρατιωτική μπάντα. Βλ. Rice, "Representations of Janissary Music…", ό.π., σ. 57-58.

[16] Jonathan Bellman, *The* style hongrois *in the Music of Western Europe*, Northeastern University Press, Boston 1993, σ. 24 και 45.

[17] Hunter, "The *Alla Turca* style in the Late Eighteenth Century…", ό.π., σ. 43.

[18] Σχολιαστές αναφέρουν ότι η διαφορετική ποιότητα της μουσικής των Γενίτσαρων δεν μπορούσε να επιτευχθεί με τα μέχρι τότε ευρωπαϊκά όργανα, καθιστώντας απαραίτητη την ενσωμάτωση οργάνων που έμοιαζαν με τα τουρκικά όργανα στα ορχηστρικά τους σύνολα. Βλ. Ivano Cavallini, "La musica turca nelle testimonianze dei viaggiatori e nella tratistica del Sei-Settecento", *Rivista Italiana di Musicologia* 21/1, 1986, σ. 144-169, και Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Bd. 4, Leipzig 1770, σ. 205.

β) μέσω της χρήσης μελωδικών, ρυθμικών, αρμονικών και φρασεολογικών πρακτικών που αποδίδονταν στη μουσική των Γενίτσαρων, χωρίς να υπάρχει ενορχηστρωτική σύνδεση.[19] Αυτά τα υφολογικά χαρακτηριστικά ακολουθούν συνοπτικά τρεις βασικές αρχές: την "αρχή της επανάληψης", την "αρχή της σκόπιμης παραμόρφωσης του οικείου" και την "αρχή της απλοποίησης". Ως μελωδικοί *τουρκισμοί* θεωρούνται τα επαναλαμβανόμενα άλματα τρίτης, οι νότες που ταλαντεύονται γύρω από ένα σταθερό φθόγγο και η αφθονία ποικιλμάτων και κομμένων νοτών, συχνά πριν το ισχυρό μέρος του μέτρου, δημιουργώντας μικρές διαφωνίες (acciaccature). Σε ό,τι αφορά έπειτα τον ρυθμό, η μουσική του *alla turca* ύφους είναι γραμμένη σχεδόν πάντα σε δίσημο μέτρο 2/4 (σπανιότερα σε 4/4 και alla breve), μία προτίμηση που συνδέεται με την παράδοση του "στρατιωτικού βηματισμού". Εξίσου χαρακτηριστική, αν και σπάνια, είναι η παρουσία ενός επαναλαμβανόμενου ισορρυθμικού μοτίβου στη συνοδεία (*usul* στα τουρκικά). Αρμονικά, το *alla turca* ύφος είναι αρκετά στατικό, διατηρώντας την ίδια συγχορδία για αρκετά μουσικά μέτρα,[20] και προτιμά τονικότητες με λιγότερες αλλοιώσεις, με δημοφιλέστερη τη Ντο-μείζονα και τη σχετική της, λα-ελάσσονα. Στα αρμονικά χαρακτηριστικά του *alla turca* ύφους εντάσσεται η προτίμηση της μονοφωνικής γραφής, της εκτεταμένης ταυτοφωνίας και των παράλληλων οκτάβων. Τέλος, η *alla turca* μουσική προτιμά τις ηχηρές εντάσεις (forte), ως αποτέλεσμα της συμμετοχής ενισχυμένου αριθμού κρουστών οργάνων στην ορχήστρα.

Σε ό,τι αφορά το θέμα της πιστότητας του *alla turca* ύφους στην αυθεντική μουσική της μπάντας των Γενίτσαρων, η μουσικολόγος Mary Hunter υποστηρίζει ότι στην όπερα του 18ου αιώνα το *alla turca* ύφος αναπαριστά την τουρκική μουσική περισσότερο σαν μία *ελαττωματική* ή *ασυνάρτητη* εκδοχή της ευρωπαϊκής μουσικής και όχι σαν ένα ξεχωριστό μουσικό ύφος που υπακούει στους δικούς του κανόνες. Η παρατήρηση περί *ελαττωματικής* εκδοχής ενισχύεται από αναφορές του 18ου αιώνα σχετικά με "την αρχή της λανθασμένης νότας" που διέπει τη μουσική της Μέσης Ανατολής κατά τη δυτική αντίληψη, αφήνοντας υπαινιγμούς για μια σοβαρού βαθμού διαφωνία στη μουσική των Τούρκων, η οποία σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στην αδυναμία κατανόησης των κανόνων της πολυφωνίας και της αρμονίας της δυτικής μουσικής από την πλευρά τους. Την ίδια στιγμή, η απουσία μουσικής σημειογραφίας κατά τα δυτικά πρότυπα καθιστά τη μουσική των Τούρκων *παράλογη* για τους Ευρωπαίους. Σε κάθε περίπτωση, οι λέξεις *ελάττωμα* και *ασυναρτησία*, σε συνδυασμό με το πλήθος των κρουστών οργάνων και των παραπάνω μελορρυθμικών και αρμονικών τυπολογιών, εκλαμβάνονταν από το θεατρικό κοινό της όπερας του 18ου αιώνα ως διακριτά υφολογικά χαρακτηριστικά της τουρκικής μουσικής.[21]

Όπερες με τουρκικές αναφορές συναντώνται στην Ευρώπη ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, ακολουθώντας την παράδοση θεατρικών έργων, ιστορικής κυρίως θεματολογίας.[22] Δημοφιλέστερη όλων ήταν η δραματοποίηση του ιστορικού γεγονότος

[19] Ο Locke παραθέτει ένα διευρυμένο κατάλογο στοιχείων που θεωρούνταν αντιπροσωπευτικά του *alla turca* ύφους κατά την χρονική περίοδο 1750-1830. Βλ. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, σ. 118-121, Yew, *The Turk on the Opera Stage*…, ό.π., σ. 19-22.

[20] Μπορούν, ωστόσο, να σημειωθούν κάποιες σχετικά άγαρμπες αρμονικές μετακινήσεις σε απόσταση κυρίως 3ης, όπως συμβαίνει στο καταληκτικό μουσικό μέρος της *Απαγωγής από το Σεράι*, όπου η τονικότητα ξαφνικά μεταφέρεται από την Φα-μείζονα στη λα-ελάσσονα, υπογραμμίζοντας τη βιαιότητα και αγριότητα του ξεσπάσματος του τούρκου χαρακτήρα Osmin (μ. 65-95). Βλ. Hunter, "The *Alla Turca* style in the Late Eighteenth Century…", ό.π., σ. 48.

[21] Ό.π., σ. 51.

[22] Ο οθωμανός σουλτάνος Bajazet αποτελεί σημαντικό δραματικό πρόσωπο ήδη από τον 16ο αιώνα. Στο θεατρικό έργο *Tamburlaine the Great* του Christopher Marlowe (1587), ο Bajazet είναι ένας τύραννος,

της φυλάκισης και του θανάτου του Σουλτάνου Bayezid I (1354-1403) από τον τάταρο αυτοκράτορα Timur (Tamerlano).[23] Το 1689 παραστάθηκε στη Βενετία η σοβαρή όπερα *Il gran Tamerlano*,[24] απόηχος της οποίας υπήρξε ένα χρόνο αργότερα το γερμανικό Singspiel *Bajazeth und Tamerlan* (Αμβούργο 1690: Singspiel σε 3 πράξεις, σε μουσική του Johann Philipp Förtsch και λιμπρέτο του Christian Heinrich Postel κατά το θεατρικό έργο του Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great*, 1587). Προκειμένου να υπογραμμιστεί η τουρκική αυθεντικότητα του έργου, διαφημίστηκε ότι οι χοροί που ενσωματώνονταν σε αυτό περιλάμβαναν *τουρκικά* όργανα.[25] Η δημοφιλέστερη δραματοποίηση του παραπάνω θέματος υπήρξε η opera seria *Tamerlano*[26] του Händel για λογαριασμό θεάτρου στο Λονδίνο το 1724. Ο τίτλος του έργου δεν πρέπει να παραπλανά, καθώς κεντρικός ήρωας εξακολουθεί να είναι ο Bajazet.[27]

εξίσου εγωιστής και σκληρός όσο και ο Tamerlano. Πριν την μεγάλη μάχη, ο Bajazet απευθύνεται στους πασάδες και τους Γενίτσαρούς του και τους υπόσχεται όχι απλώς να νικήσει τον Tamerlano, αλλά να τον ευνουχίσει και να τον ταπεινώσει. Ωστόσο, ο Tamerlano είναι εκείνος που κερδίζει τη μάχη, αιχμαλωτίζει τον Bajazet και, σύμφωνα με τον θρύλο, τον φυλακίζει σε μια σπηλιά. Στο τέλος, ο Bajazet αυτοκτονεί χτυπώντας το κεφάλι του στα κάγκελα του κελιού επί σκηνής. Ο Bajazet του Marlowe είναι βάρβαρος όπως και ο Ταμερλάνος. Έναν αιώνα αργότερα, την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ΄, στο γαλλικό δράμα η σχέση των δύο ανδρών αναθεωρείται. Το 1672 ο Ρακίνας, στον δικό του *Bajazet*, δημιούργησε έναν εντελώς διαφορετικό ήρωα, έναν οθωμανό πρίγκιπα του 17ου αιώνα, θύμα ρομαντικής ζηλοτυπίας και πολιτικής αγριότητας από την ίδια του την οικογένεια. Παρ' όλα αυτά, το έργο που πυροδότησε το οπερατικό ενδιαφέρον υπήρξε το λιγότερο δημοφιλές – σε σχέση με εκείνο του Ρακίνα – θεατρικό έργο του Jacques Pardon, *Tamerlan, ou La mort de Bajazet*, το 1676. Στον Πρόλογο του έργου, ο Pardon λέει ότι είχε την πρόθεση ο Ταμερλάνος να μην αποτελεί προσωποποίηση της βαρβαρότητας: «Δημιούργησα έναν τίμιο άνδρα, σε αντίθεση με την άποψη άλλων που τον παρουσίασαν απόλυτα σκληρό». Ο Ταμερλάνος του Pardon μπορεί να κοιτάξει τον αιχμάλωτο Bajazet με οίκτο, κάτι που θα μπορούσε να κάνει επίσης το θεατρικό κοινό. Η αναπαράσταση της ταπείνωσης του Bajazet κατέστησε τον σουλτάνο συμπαθή. Στο έργο, ο στωικός και τραγικός θάνατος του Bajazet υπαινίσσεται το είδος του ήρωα που ο τούρκος χαρακτήρας θα αναπαριστούσε στην οπερατική σκηνή τον 18ο αιώνα. Βλ. Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 13-50, και Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 258.

[23] Εξίσου δημοφιλές τουρκικό θέμα είναι η ιστορία του αυτοκράτορα Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς, *Solimano*, με δημοφιλέστερη την εκδοχή του Johann Adolph Hasse σε κείμενο του Giovanni Ambrogio Migliavacca (Δρέσδη 1753). Η όπερα πραγματεύεται τις επεκτατικές προελάσεις του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς στην Περσία, τον έρωτα του γιου του, Πασά Σελίμ, για την αιχμάλωτη κόρη του πέρση βασιλιά, τις κατηγορίες προδοσίας εναντίον του και την θανατική καταδίκη του. Το *ευτυχές τέλος* έρχεται αναπάντεχα, όταν ο Σουλεϊμάν παρουσιάζεται *μεγαλόψυχος* μπροστά στη δύναμη της αγάπης και συναινεί στο γάμο του γιου του με την πριγκίπισσα της Περσίας. Μεταξύ των ετών 1753-1762 γράφτηκαν περισσότερες από οκτώ όπερες πάνω στην ίδια θεματολογία. Οι πιο σημαντικές εκδοχές του ίδιου θέματος είναι οι όπερες των Perez (1757), Traetta (1759), B. Galuppi (1760), Sciroli (1766) και J. G. Naumann (1773). Βλ. Jennifer Griesbach, "Solimano", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Oxford University Press, Oxford 1997, vol. 4, σ. 447.

[24] Σε κείμενο του Giulio Cesare Corradi και μουσική του Marc'Antonio Ziani.

[25] Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 20.

[26] Η μουσική της όπερας αυτής δεν φέρει κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που να ενισχύει την *εξωτική* της ταυτότητα, εκτός ίσως από το γεγονός ότι ο Händel για πρώτη φορά χρησιμοποίησε κλαρινέτα· όλο το βάρος της αναπαράστασης του τουρκικού στοιχείου πέφτει στα μη-μουσικά στοιχεία του έργου: τον τίτλο, την υπόθεση, τα σκηνικά, τα κοστούμια και τη δράση. Βλ. Anthony Hicks, "Tamerlano", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 4, σ. 642-643.

[27] Άλλες σημαντικές όπερες, βασισμένες στο ίδιο ιστορικό γεγονός κατά τον 18ο αιώνα και υπό τον τίτλο *Tamerlano*, *Bajazet* ή *Bajazette*, είναι αυτές των Francesco Gasparini (Βενετία 1711), Fortunato Chelleri (Treviso 1720), Leonardo Leo (Νάπολη 1722), Nicola Porpora (Torino 1730), Giovanni Porta (Φλωρεντία 1730), Giuseppe Clemente Bonomi (Ljubljana 1732), Andrea Nernasconi (Βενετία 1742), Egidio Duni (Φλωρεντία 1743), Giovanni Battista Lampugnani (Μιλάνο 1746), Niccolò Jommelli (Torino 1753), Gioacchino Cocchi και Giovanni Battista Pescetti (Βενετία 1754), Giuseppe Sarti (Κοπεγχάγη 1764), Giuseppe Scarlatti (Βερόνα 1765), Ferdinando Bertoni (Πάρμα 1765), Pietro Alessandro Guglielmi (Βενετία 1765), Josef Mysliveček (Μιλάνο 1771), Antonio Sacchini (Λονδίνο 1773) και Gaetano Marinelli (Βενετία 1799). Βλ. Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 48.

Ο θρύλος του Bajazet δεν βρήκε απήχηση στη Γαλλία, όπου ο δρόμος προς την *Turquerie* περνούσε σχεδόν πάντα μέσα από ένα χαρέμι.[28] Ανάλαφρες κωμικές ιστορίες σε ανατολικά χαρέμια συναντώνται με μεγάλη συχνότητα σε παραστάσεις των δημοφιλών γιορτών του Παρισιού με ήρωα τον Αρλεκίνο.[29] Ενδεικτικά έργα είναι τα *Arlequin Grand Vizir* (St. Germain 1713), *Arlequin Mahomet* (St. Laurent 1714) και *Arlequin sultane favorite* (St. Germain 1715). Σε αυτές τις κωμωδίες, ο οθωμανός σουλτάνος δεν είναι τρομακτικός· αντίθετα, παρουσιάζεται μεγαλόψυχος, επιδεικνύοντας έλεος απέναντι στους ευρωπαίους αιχμαλώτους και χαρίζοντάς τους την ελευθερία. Η μεγαλοψυχία του σουλτάνου στις μουσικές κωμωδίες αυτής της περιόδου άνοιξε το δρόμο για τη φιγούρα του "μεγαλόψυχου και γενναιόδωρου Τούρκου", ειδικά μετά την ομότιτλη σκηνή, *Le Turc généreux*, στην κωμωδία-μπαλέτο του Rameau, *Les Indes galantes* (Παρίσι: Opéra, 1735). Στο έργο αυτό, η γαλλίδα Emilie (σοπράνο) πωλείται σκλάβα στον πασά Osman (μπάσος) που την ερωτεύεται παράφορα. Όταν ο αγαπητικός της, Valére (κόντρα-τενόρος), πέφτει στα χέρια του πασά Osman, ο τελευταίος αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον άνθρωπο που στο παρελθόν τον ελευθέρωσε από τη σκλαβιά. Αν και ζηλεύει τον έρωτα των δύο Ευρωπαίων, ο πασάς Osman αποδεικνύεται μεγαλόψυχος και ελευθερώνει τους δύο νέους, επιτρέποντάς τους να επιστρέψουν μαζί στην πατρίδα τους. Όντας όχι απλώς γενναιόδωρος αλλά και συναισθηματικά ευαίσθητος, ο πασάς Osman αποσύρεται από την σκηνή για το μουσικό finale, ώστε το ευτυχισμένο ζευγάρι των εραστών και η χορωδία που τους υποστηρίζει να μην επηρεαστούν από τη μελαγχολική παρουσία του.[30] Το έργο του Rameau ενέπνευσε τη δημιουργία μίας μουσικής για μπαλέτο υπό τον ίδιο τίτλο (*Le Turc généreux*) στη Βιέννη το 1758. Ο συνθέτης του μπαλέτου, Josef Starzer, χρησιμοποίησε τα κρουστά της μπάντας των Γενίτσαρων προκειμένου να ενισχύσει το *τουρκικό* ύφος του έργου. Ο σουλτάνος Μουσταφά Γ΄, που παρακολούθησε την παράσταση, ύμνησε την "πιστότητα" του μπαλέτου όσον αφορά τα χρώματα των κοστουμιών και την προσπάθεια απόδοσης μιας μουσικής που έμοιαζε στην τουρκική.[31]

Στη Γαλλία το σεράι αποτελεί κεντρικό θέμα οπερών, ακόμα και όταν η υπόθεση δεν αφορά αιχμαλωσία, απόδραση και μεγαλοψυχία στο τέλος. Ενδεικτικό έργο, με πολιτικές διαστάσεις, είναι η κωμωδία μετ' ασμάτων (comédie mêlée d'ariettes) *Σουλεϊμάν Β΄ ή Οι τρεις σουλτάνες*, σε κείμενο του Favart (βασίστηκε στο ηθικό παραμύθι [*conte moral*] του Jean-François Marmontel) και περιστασιακή μουσική του Paul-César Gibert (*Solimane, ou Les trois soultanes*, 1761). Στην ίδια κατηγορία έργων, που σχετίζονται με τις ιστορίες σε χαρέμια της δεδομένης περιόδου, ανήκει και η όπερα-παραμύθι *Zemire et Azor* (1771), που πραγματεύεται την απομόνωση της πεντάμορφης Zemire σε μια απομακρυσμένη χώρα και την αιχμαλωσία της από τον τερατόμορφο Azor, σε κείμενο του Jean-François Marmontel και μουσική του André Gretry.

Η μεγαλοψυχία του οθωμανού σουλτάνου απέναντι στους χριστιανούς αιχμαλώτους επαναλήφθηκε σε αρκετές όπερες κατά τον 18ο αιώνα, με κορυφαίο το Singspiel του

[28] Στην έξαρση του ενδιαφέροντος για τον τουρκικό πολιτισμό συνέβαλε σημαντικά η μετάφραση στα γαλλικά των ονειρικών ιστοριών *Χίλιες και μία νύχτες* από τον Antoine Galland το 1704 που, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνουν ιστορίες αιχμαλωσίας σε ανατολικά χαρέμια. Οι ιστορίες αυτές έγιναν της μόδας και σύντομα διαδόθηκαν σε ολόκληρη την Ευρώπη μέσα από μεταφράσεις στα αγγλικά, το 1706, υπό τον τίτλο *Persian Nights* (*Αραβικές νύχτες*), στα γερμανικά, το 1712, και στα ιταλικά, το 1722. Βλ. Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 62.

[29] Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 290-294.

[30] Graham Sadler, "Les Indes galantes", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 2, σ. 795-796.

[31] Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 276, και Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, σ. 186.

Mozart *Η απαγωγή από το Σεράι* (*Die Entführung aus dem Serail*, Βιέννη: Burgtheater, 1782), το οποίο προσφέρει το δημοφιλέστερο πορτρέτο μη-ευρωπαίου χαρακτήρα στη μέχρι τότε λυρική ανθολογία. Η υπόθεση του έργου θυμίζει αρκετά την ανολοκλήρωτη *τουρκική* όπερα του Mozart *Zaide*, την οποία σχεδίαζε ήδη από το 1778. Αν και το λιμπρέτο της *Zaide* δεν σώζεται, από τα μουσικά μέρη που ο Mozart ολοκλήρωσε καταλαβαίνουμε το περίγραμμα της ιστορίας: δύο ευρωπαίοι αιχμάλωτοι του σουλτάνου ερωτεύονται και σχεδιάζουν την απόδρασή τους, όταν την τελευταία στιγμή συλλαμβάνονται από τον Osmin. Στην όπερα *Zaide*, ο Osmin είναι ένας απλός και καλοπροαίρετος υπηρέτης που τραγουδά για τη σπουδαιότητα του φαγητού και του ποτού όταν κάποιος πεινά και διψά, εντελώς διαφορετικός από τον μοχθηρό, υποκριτή (σε ό,τι αφορά το κρασί), βίαιο, άξεστο, χυδαίο και γεμάτο μίσος για τους Χριστιανούς Osmin της *Απαγωγής*. Ο δημοφιλής βαθύς μπάσος της *Απαγωγής* του Mozart οφείλει αρκετά στοιχεία σε χαρακτήρες τούρκων υπηρετών που προηγήθηκαν αυτού στην οπερατική σκηνή, όπως στον υπηρέτη Osmin από την opéra comique *Η απρόσμενη συνάντηση* (*La rencontre imprévue*, Παρίσι 1764· σε λιμπρέτο του L. H. Dancourt)[32] του Gluck και του ομότιτλου ιταλικού παιγνιώδους δράματος του J. Haydn (*L'incontro improvviso*, Esterháza 1775· σε λιμπρέτο του K. Frieberth),[33] τον κατεργάρη Albumazar που δημιουργεί "μπερδέματα και σύγχυση" από την κωμική όπερα *Η σκλάβα που ελευθερώθηκε* (*La schiava liberata*, Ludwigsburg 1768· σε λιμπρέτο του G. Martinelli) του N. Jommelli και, τέλος, τον πονηρό και μοχθηρό έμπορο σκλάβων Kaled του γερμανικού Singspiel *Ο έμπορος της Σμύρνης* (*Der Kaufmann von Smyrna*, Mannheim 1771) σε μουσική του Georg Joseph Vogel.[34] Σε όλα τα παραπάνω έργα, το *εξωτικό* στοιχείο στη μουσική υπογραμμίζεται μέσα από μια διευρυμένη χρήση του *alla turca* ύφους.[35]

[32] Δεν ήταν, ωστόσο, αυτή η πρώτη φορά που ο Gluck έκανε χρήση του *alla turca* ύφους: το 1761 είχε χρωματίσει την ορχήστρα του με τα κρουστά όργανα των Γενίτσαρων (τρίγωνο, κύμβαλα και *tamburo turco*) στη μονόπρακτη όπερα *Le cadi dupé* (Βιέννη: Burgtheater· σε λιμπρέτο του Pierre René Leonnier). Το ίδιο λιμπρέτο είχε ήδη μελοποιηθεί από τον Pierre Alexandre Monsigny το 1761 στο Paris Foire St. Germain, την χρονιά που ο Favart παρουσίασε τις *Τρεις σουλτάνες*. Η εκδοχή του Gluck, με τις *alla turca* διαστάσεις της, περιόδευσε στα γαλλικά και γερμανικά θέατρα όπερας της εποχής. Βλ. Bruce Alan Brown, "Le Cadi dupé", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 1, σ. 675.

[33] Το λιμπρέτο της όπερας βασίστηκε στην opéra comique του 1726, *Les pèlerins de la Mecque* των Alain-René Lesage και Jacques-Philippe d'Orneval. Παρά την αναφορά στη Μέκκα, το έργο τοποθετείται στο Κάιρο και επικεντρώνεται στις δολοπλοκίες ενός περιπλανώμενου ψευτο-δερβίση (Calender) που ικετεύει για έλεος τους περαστικούς. Σε έναν έμπιστό του εκμυστηρεύεται ότι ούτε ο ίδιος καταλαβαίνει τις ανόητες ψευτο-ευλογίες του και ότι επικαλείται το όνομα του Αλλάχ μόνο και μόνο για να προκαλέσει τον οίκτο. Ο Dancourt έγραψε για τον ψευτο-επαίτη ένα τραγούδι ποτού και ένα σχετικό διάλογο που αποδεικνύει ότι εκείνος απολαμβάνει το καλό κρασί παρά τη ρητή απαγόρευση του Κορανίου και, ακόμη χειρότερα, αυτό το πράττει με ένα πνεύμα ανεκτικότητας και άπληστου εγωκεντρισμού: «Τι ντροπή που οι Ευρωπαίοι μπορούν να πιουν από αυτό. Αυτή η θεϊκή γεύση πρέπει να φυλαχτεί μονάχα για τα παιδιά του Προφήτη». Η αναπαράσταση του ψευτο-δερβίση αποτελεί μια έμμεση κριτική στους καθολικούς μοναχούς (ασκητές) της Γαλλίας και της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Μία επίθεση ενάντια στους μοναχούς (κάτω από το προσωπείο ενός δερβίση από το Κάιρο) θα μπορούσε να ερμηνευτεί, ταυτόχρονα, και ως επίθεση ενάντια στις ευρωπαϊκές κυβερνήσεις. Βλ. Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 296-299.

[34] Ο Vogel, στην εισαγωγική άρια του Kaled, τον παρουσιάζει σαν έναν υπερβολικά μοχθηρό χαρακτήρα, υποστηρίζοντας το κείμενό του με τα κρουστά της μπάντας των Γενίτσαρων. Η σύνδεση του έργου του Vogel με την *Απαγωγή* είναι ακόμη πιο ισχυρή, εάν λάβει κανείς υπόψη ότι ο μπάσος Ludwig Fischer, για τον οποίο ο Mozart δημιούργησε το χαρακτήρα του Osmin, τραγούδησε και το χαρακτήρα του Kaled σε παράσταση του 1778 στο Mannheim. Βλ. Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 137-141.

[35] Στην όπερα *La rencontre imprévue* του Gluck, η ορχηστρική Εισαγωγή προσφέρει ένα από τα καλύτερα παραδείγματα προγραμματικής χρήσης του *alla turca* ύφους της δεδομένης περιόδου. Βλ. Bruce Alan Brown, "La rencontre imprévue", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 3, σ. 1288-1289. Ομοίως ο Haydn, στην όπερά του *L'incontro improvviso*, προβαίνει σε διευρυμένη χρήση

Ομοίως και στην *Απαγωγή*, ο Mozart κάνει χρήση του *alla turca* ύφους σε αρκετά σημαντικά σημεία του έργου,[36] συνδέοντάς το με την κυριαρχία του πασά Selim και τη βιαιότητα του χαρακτήρα του Osmin. Το εντυπωσιακό στον Mozart είναι ότι μέσα από την *alla turca* μουσική ανάπτυξη προστατεύει τον ήρωά του, μετατρέποντας τα οργισμένα ξεσπάσματα του Osmin σε μουσική κωμωδία. Στο τελικό μέρος της όπερας, λίγο πριν το καταληκτικό χορωδιακό των Γενίτσαρων, όπου εξυμνείται η μεγαλοψυχία του πασά Selim απέναντι στους Ευρωπαίους, ο Osmin αρνείται να συμμετάσχει σε αυτή τη χαρά και αποχωρεί. Η αποχώρησή του συνοδεύεται από ένα έντονο ξέσπασμα οργής, το οποίο υπογραμμίζεται από μια μουσική σε *alla turca* ύφος. Η ακανόνιστη μουσική του Osmin είναι ακριβώς ίδια με εκείνη που έντυσε το ασυνάρτητο, σχεδόν παράλογο ξέσπασμα της οργής του στην 3η σκηνή της Α΄ πράξης, όταν περιέγραφε την σκληρή τιμωρία που κατά τη γνώμη του αρμόζει στους χριστιανούς αιχμαλώτους: «Πρώτα αποκεφαλισμός, μετά κρεμάλα, ύστερα παλούκωμα με πάσαλο πυρακτωμένο, κάψιμο, δέσιμο, πνίξιμο και, τέλος, γδάρσιμο».[37] Λίγο πριν το καταληκτικό finale, το μουσικό ύφος αλλάζει απροσδόκητα, καθώς ο Osmin αδυνατεί να κατανοήσει την μεγαλόψυχη απόφαση του πασά Selim, η οποία στέκεται μακριά από τη βίαιη, *alla turca* νοοτροπία του. Η αντίδρασή του εκλαμβάνεται όμως περισσότερο ως κωμική παρά ως απειλητική.

Στη διευρυμένη χρήση του *alla turca* ύφους από τον Mozart, στην *Απαγωγή*, προστίθεται η ενδιαφέρουσα επιλογή του συνθέτη να παραστήσει τον πασά Selim ως ομιλούμενο χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο να του στερήσει τη μουσική του ταυτότητα. Αν και ο πασάς Selim δεν τραγουδά, η παρουσία του σε όλη την όπερα υποστηρίζεται από μια *alla turca* μουσική. Η επιλογή του Mozart ενισχύεται από δύο σημαντικούς λόγους:

α) Ο πασάς Selim υποστηρίζεται με σαφήνεια από το *alla turca* ύφος, διότι δεν έχει τουρκική καταγωγή: είναι ένας (πρώην) Ευρωπαίος που ασπάσθηκε τον μουσουλμανισμό. Η *alla turca* μουσική που τον υποστηρίζει είναι ενδεικτική της εξουσίας και της ηγετικής του θέσης στο σεράι.

β) Ο πασάς Selim δεν τραγουδά, διότι ο χαρακτήρας του ξεπερνά τα όρια της μουσικοθεατρικής σκηνής, ενσαρκώνοντας την εικόνα μιας υπέρτατης πολιτικής αρχής, ενός ενάρετου πεφωτισμένου ηγεμόνα στο πλαίσιο των αρχών του επικρατούντος ευρωπαϊκού Διαφωτισμού.

Μετά την *Απαγωγή*, η όπερα με τουρκικές αναφορές που κατάφερε να ξεχωρίσει και να απολαύσει πλήθος παραστάσεων υπήρξε η όπερα-μπαλέτο *Το καραβάνι του Καΐρου* (*La caravane du Caire, ou L' heureux esclavage*, Παρίσι: Fontainebleau, 1783· σε λιμπρέτο του Étienne Morel de Chédeville) σε μουσική του André-Ernest Modest Grétry. Η όπερα αυτή επαναλαμβάνει την ιστορία αιχμαλωσίας και απελευθέρωσης Ευρωπαίων από το χαρέμι χάρη στην μεγαλοψυχία του τούρκου πασά. Η σκηνή, ωστόσο, που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα είναι η σκληρή σκηνή του σκλαβοπάζαρου (Β΄ πράξη, 2η σκηνή). Ο πασάς ελέγχει την αντοχή, τη δύναμη και την υγιεινή των σκλάβων, κοιτάζοντας τα

του τουρκικού ύφους, καταφανούς τόσο στην Εισαγωγή όσο και στο Τουρκικό εμβατήριο (Γ΄ πράξη), όπου, μεταξύ άλλων, η ορχήστρα ενισχύεται με πλήθος κρουστών (τρίγωνα, κύμβαλα, ταμπουρίνα, μπάσα τύμπανα) αλλά και πνευστών (όμποε, κόρνα και τρομπέτες). Βλ. Caryl Clark, "L'incontro improvviso", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 2, σ. 791-792.

[36] Όπως στην ορχηστρική Εισαγωγή, στα δύο χορωδιακά των Γενίτσαρων, στο εμβατήριο της εισόδου του πασά Σελίμ, στο κωμικό duetto ανάμεσα στον Osmin και τον Pedrillo με θέμα το ποτό, στο terzetto της Α΄ πράξης ανάμεσα στους Belmonte, Pedrillo και Osmin, όπου ο τελευταίος εμποδίζει την είσοδο των *ξένων* στο παλάτι και, τέλος, στις δύο άριες του Osmin.

[37] Το μουσικό μέτρο αλλάζει από alla breve σε 3/4 και η χρονική αγωγή από Andante σε Allegro assai (μ. 65), η τονικότητα απροσδόκητα μεταφέρεται από τη Φα-μείζονα στη λα-ελάσσονα και η ένταση αυξάνεται με την ενσωμάτωση των τουρκικών οργάνων: πίκολο, τρομπέτα, κύμβαλα, ταμπουρίνα και μπάσο τύμπανο.

δόντια, τα μαλλιά και άλλα σημεία του σώματός τους, ενώ παράλληλα τους υποβάλλει σε ταπεινωτικές δοκιμασίες. Εδώ, ο Grétry συνδέει το *alla turca* ύφος με την σκληρότητα των εμπόρων της Ανατολής. Η ορχήστρα ενισχύεται από τρίγωνα και άρπες, ενώ αρκετοί χοροί και εμβατήρια του έργου κάνουν χρήση του *alla turca* ύφους προκειμένου να ακουστούν μη-ευρωπαϊκά· ενδεικτικά είναι τα μελωδικά "χοροπηδήματα" πάνω-κάτω, γύρω από ένα σταθερό άξονα στη μελωδική γραμμή, στο "Danse des Turcs".[38]

Το ευρωπαϊκό οπερατικό φαινόμενο της *Turquerie* εξαντλείται μετά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Τα δύο χαρακτηριστικά έργα τα οποία ανακεφαλαιώνουν και ολοκληρώνουν το εν λόγω φαινόμενο είναι οι δύο κωμικές όπερες του Rossini, *Μια Ιταλίδα στο Αλγέρι* (*L'italiana in Algeri*, Βενετία: San Benedetto, 1813· σε λιμπρέτο του Angelo Anelli) και *Ο Τούρκος στην Ιταλία* (*Il Turco in Italia*, Μιλάνο: Teatro alla Scala, 1814· σε λιμπρέτο του Romani Felice). Στην μουσική κωμωδία *Μια Ιταλίδα στο Αλγέρι*, ο Rossini, με έντονη διάθεση παρωδίας, κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν, συνδέοντας το έργο του με τις τουρκικές όπερες αιχμαλωσίας και απόδρασης που προηγήθηκαν αλλά και με το μουσικοθεατρικό έργο που σαν *εύφλεκτη ύλη* πυροδότησε μια ολόκληρη τάση δημιουργίας οπερατικών έργων με τουρκικές αναφορές. Πρόκειται για τη μακροσκελή σκηνή της comédie-ballet *Ο αρχοντοχωριάτης* (*Le bourgeois gentilhomme*, Παρίσι 1670) του Μολιέρου και του Jean Baptiste Lully.[39] Συγκεκριμένα, στην 5η σκηνή της Δ΄ πράξης αυτής της κωμωδίας-μπαλέτου, μία ομάδα γάλλων ευγενών μεταμφιέζεται σε τούρκους αξιωματούχους, προσφέροντας στον αρχοντοχωριάτη το ανύπαρκτο τουρκικό αξίωμα του *Mamamouchi*.[40] Στην όπερα του Rossini, η σκηνή του *Αρχοντοχωριάτη* αντιστρέφεται: ενάμιση αιώνα αργότερα δεν είναι ο Ευρωπαίος εκείνος που επιθυμεί να λάβει ένα τουρκικό αξίωμα προκειμένου να ανέλθει κοινωνικά, αλλά ο τούρκος αξιωματούχος Mustafa μπέης που επιθυμεί να εξευρωπαϊστεί. Στην 9η σκηνή της Β΄ πράξης, ο Mustafa με χαρά αποδέχεται το ανύπαρκτο τιμητικό αξίωμα του *Pappataci*, του Ευρωπαίου που οφείλει απλώς να τρώει και να σιωπά.[41] Σε μουσικό επίπεδο, ο Rossini, κατά το πρότυπο του Mozart, κάνει διευρυμένη χρήση του *alla turca* ύφους στην παρτιτούρα του, με προφανή διάθεση παρωδίας. Στο κεντρικό finale της όπερας, ο Rossini μεταφέρει την τουρκική μουσική από την ορχήστρα στα φωνητικά μέρη. Οι επτά τραγουδιστές της όπερας ηχούν όπως τα *τουρκικά* κρουστά όργανα: καμπάνες, τρίγωνο, κύμβαλα και μπάσο τύμπανο, σύμφωνα με την έκταση της φωνής τους, συνδέοντας τη σύγχυση και τον πονοκέφαλο με τους ήχους των *τουρκικών* οργάνων.[42]

Με την όπερα *Ο Τούρκος στην Ιταλία*, ο Rossini σφραγίζει τον κύκλο των οπερών με τουρκικές αναφορές, γράφοντας ένα *ευτυχές τέλος*. Το έργο του Rossini δεν ακολουθεί την παραδοσιακή θεματολογία αιχμαλωσίας και απόδρασης των τουρκικών οπερών του 18ου αιώνα, αλλά έρχεται σε ρήξη με την παράδοση παρουσιάζοντας στο

[38] David Charlton, "La Caravane du Caire", στο: Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, ό.π., vol. 1, σ. 728, και Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 302-304.

[39] Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des ancien Régime*, ό.π., σ. 125-233.

[40] Στο αποκορύφωμα της ψευτο-τελετής, ένα τουρμπάνι τοποθετείται στο κεφάλι του Monsieur Jourdain και οι ψευτο-Τούρκοι κρατούν το Κοράνι για να επισφραγίσουν την απόφασή τους. Βλ. Locke, *Music and the Exotic*…, ό.π., σ. 224.

[41] Η λέξη *pappataci* προκύπτει από την ένωση δύο ιταλικών ρημάτων, του *papare* (καταβροχθίζω) και του *tacere* (σιωπώ). Στην όπερα, ο Mustafa μπέης διακωμωδείται και αποτελεί το κέντρο όλων των αστεϊσμών, σε αντιπαράθεση με τη φιγούρα του σοβαρού και μεγαλόψυχου σουλτάνου του 18ου αιώνα, θεατρικού καθρέφτη του απόλυτου πεφωτισμένου ηγεμόνα. Στις αρχές του 19ου αιώνα, η ευρωπαϊκή όπερα δεν διστάζει να γελάσει με τον τούρκο ηγέτη, ταυτίζοντάς τον με μια ξεπεσμένη στρατιωτική δύναμη. Οι δύο Ευρωπαίοι, καθώς εξηγούν στον Mustafa τις υποχρεώσεις που συνοδεύουν τον παραπάνω τιμητικό τίτλο, κρατούν στα χέρια τους ένα τεράστιο βιβλίο με τις αρχές των Ιταλών, μία ιταλική Βίβλο, σε ανάμνηση του Κορανίου στην κωμωδία του Μολιέρου.

[42] Wolff, *The Singing Turk*…, ό.π., σ. 250-282.

ευρωπαϊκό κοινό ένα Τούρκο ελεύθερο και ερωτεύσιμο, που ταξιδεύει στην Ευρώπη προκειμένου να ικανοποιήσει την περιέργειά του για γνώση. Ο πρωταγωνιστής της όπερας, πρίγκιπας Selim, είναι ένας ρομαντικός ήρωας, ποτισμένος με το πνεύμα του Διαφωτισμού. Στο τέλος της όπερας, δεν είναι οι Ευρωπαίοι εκείνοι που επιβιβάζονται στο πλοίο με προορισμό την πατρίδα τους, αλλά ο τούρκος πρίγκιπας Selim που, ικανοποιημένος από το ταξίδι του στην όμορφη Ιταλία, την αποχαιρετά με την υπόσχεση να την κουβαλά πάντα στην καρδιά του: «Αγαπημένη Ιταλία, σε αφήνω / αλλά για πάντα θα σ' έχω στην καρδιά» ("Cara Italia, io t'abbandono / ma per sempre in cor t'avró"). Λίγο πριν πέσει η αυλαία, ο Selim απευθύνεται για τελευταία φορά στους Ευρωπαίους: «Συγχωρήστε τα λάθη μας. Μείνετε ικανοποιημένοι» ("Perdonate i nostri errori. Restate contenti"). Στο κάλεσμά του, σύσσωμος ο θίασος (Ευρωπαίοι και Τούρκοι) ενώνεται σε ένα καταληκτικό ομόφωνο χορωδιακό πάνω στη φράση «Όλοι ικανοποιημένοι» ("Tutti contenti"). Η αυλαία πέφτει με την εικόνα ενός ικανοποιημένου Τούρκου να αφήνει για πάντα πίσω του την Ευρώπη που τον έχει πια συγχωρήσει.

Κατά τη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του 19ου αιώνα εμφανίζονται περιστασιακά όπερες με τουρκικές αναφορές, με σημαντικότερη την όπερα *Μωάμεθ Β΄* (*Maometto Secondo*, Νάπολη 1820) του Rossini, η οποία αναθεωρήθηκε ως *Η άλωση της Κορίνθου* (*La siège de Corinthe*) για λογαριασμό θεάτρου του Παρισιού το 1826, κατά την δεκαετία του ελληνικού Αγώνα της Ανεξαρτησίας και της οριστικής απομάκρυνσης των τουρκικών δυνάμεων από την Ευρώπη. Από αυτή την χρονολογία και έπειτα, όπερες με τουρκικές αναφορές έπαψαν να εμφανίζονται συστηματικά στις ευρωπαϊκές οπερατικές σκηνές. Στην όπερα του 19ου αιώνα, ο εξωτισμός συνέχισε να είναι έντονος, όχι όμως μέσα από την Τουρκία αλλά μέσα από διάφορες θεματολογικές αναφορές σε Δρυίδες, Τσιγγάνους, Βαβυλώνιους, Αιγύπτιους, Κινέζους και Γιαπωνέζους, που υποστηρίζονται από μια μουσική αμιγώς εξωτική.

Ὁ ἐξωτισμὸς ὡς μουσικὴ παράδοση στὴν ἱστορικὴ γαλλικὴ grand opèra: οἱ περιπτώσεις τῶν *Fernando Cortez* καὶ *Vasco da Gama*

Δήμητρα Χόνδρου

Γενικὸ πλαίσιο

Τὸ ἔντονο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν ἐξωτισμὸ στὴν θεματολογία καὶ, κατ' ἐπέκταση, στὴν μουσικὴ δραματουργία τῆς ὅπερας προέκυψε μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ἀποικιοκρατίας. Συνήθως, ἡ ἀποικιακὴ λογοτεχνία διηγεῖται μιὰ ἱστορία ἀγάπης μεταξὺ ἐνὸς νέου ἀποίκου καὶ μιᾶς αἰσθησιακῆς ἰθαγενοῦς – ἕνωση ἄκαρπη, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ὁδηγηθεῖ παρὰ στὸν θάνατο τῆς δεύτερης ἢ καὶ τῶν δύο.[1] Πάνω σὲ αὐτὴν τὴν καθ' ὅλα ρομαντικὴ κατεύθυνση κινήθηκαν οἱ λιμπρετίστες τῆς ἐποχῆς. Οἱ συνθέτες ἐξωτικῶν ἔργων βασίστηκαν σὲ διαθέσεις καὶ λεπτομέρειες ποὺ εἶχαν ἀπορροφήσει ἀπὸ προηγούμενα ἐξωτικὰ ἔργα μουσικῆς, λογοτεχνίας καὶ τέχνης, ἢ δημιούργησαν ἀπλὰ ὅ,τι χρειάζονταν.[2] Ἤδη ἀπὸ τὸ μπαρὸκ ὑπῆρχε μιὰ ἔντονη παρουσία τοῦ ἐξωτικοῦ καθῶς καὶ τοῦ φαντασμαγορικοῦ στοιχείου στὴν γαλλικὴ ὅπερα, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, στὸ *Les Indes galantes* (1735) τοῦ Rameau (Τουρκία, Περού, Περσία, Β. Ἀμερική) ἤ, νωρίτερα, τὸ 1697 στὴν *Europe galante* τοῦ Campra.

Σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο, θὰ πρέπει νὰ γίνει μιὰ ἀναφορὰ στὴν μουσικὴ παράδοση τῆς Γαλλίας ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἐξωτικὸ στοιχεῖο. Τὸ ἔργο τὸ ὁποῖο θεωρεῖται ὡς ἡ πρώτη γαλλικὴ ὅπερα εἶναι ὁ *Achébar, roi du Mogol* ἢ *Akiba, roi du Mogol*, σὲ λιμπρέτο καὶ μουσικὴ τοῦ Ἀββᾶ Claude Mailly, ποὺ παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἐπισκοπικὸ παλάτι τοῦ Alessandro Bicchi στὸ Carpentras τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1646.[3] Ὁ Alessandro Bicchi (τὸν ἀποκαλοῦσαν ἐνίοτε ἕναν «δεύτερο Mazarin»)[4] ἤθελε νὰ δείξει στὴν Γαλλία πὼς ἦταν δυνατὸν νὰ ὑπάρξουν γαλλικὲς ὅπερες καὶ νὰ τὸ ἀποδείξει.[5] Ὁ Claude-François Ménestrier (1631-1705), στὸ ἔργο του μὲ τίτλο *Des représentations en musique anciennes et modernes* (René Guignard, Paris 1681), φαίνεται νὰ εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἔκανε λόγο γιὰ αὐτὴν τὴν «tragédie lyrique».[6] Δυστυχῶς ἡ παρτιτούρα ἔχει χαθεῖ.[7] Πάντως, ὅσον ἀφορᾶ τὴν δραματουργία, πρόκειται βασικὰ γιὰ τὴν μογγολικὴ αὐτοκρατορία, ποὺ εἶχε ἱδρυθεῖ στὴν Ἰνδία τὸ 1526 ἀπὸ ἕναν ἀπόγονο τοῦ Ταμερλάνου.[8] Ἡ αὐτοκρατορία ἐπεκτάθηκε ἀπὸ τὸν Akbar (1542-1605), ποὺ στέφθηκε αὐτοκράτορας στὰ δεκατέσσερά του χρόνια, καὶ ἔφτασε στὸ ἀπόγειό της στὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα, καλύπτοντας σχεδὸν ὅλη τὴν ἰνδικὴ χερσόνησο.[9] Ἄρα, μιλάμε γιὰ ἕνα ἔργο

[1] Γιὰ περισσότερες πληροφορίες, βλ. Jean-François Staszak, "Qu'est-ce que l'exotisme?", *Le Globe: Revue genevoise de géographie* 148, 2008, σ. 7-30.

[2] Ralph P. Locke, "On exoticism, Western art music, and the words we use", *Archiv für Musikwissenschaft* 69/4, 2012, σ. 318-328: 323.

[3] "Achébar, roi du Mogol (Abbé Mailly)", στό: *Le magazine de l'opéra baroque*, https://operabaroque.fr/MAILLY_ACHEBAR.htm.

[4] Claude-Jean Nébrac, *Les petites histoires de l'opéra baroque en France*, Books on Demand, Paris 2011, σ. 41.

[5] Nébrac, ὅ.π., σ. 42-43.

[6] Joseph Liabastres, *Petite histoire de Carpentras: Ancienne capitale du Comtat Venaissin*, Éditions des Régionalismes, Cressé 2017, σ. 107.

[7] "Achébar, roi du Mogol (Abbé Mailly)", ὅ.π.

[8] Nébrac, ὅ.π., σ. 43.

[9] Ὅ.π.

μὲ ἔντονη παρουσία τοῦ ἐξωτικοῦ καὶ ἱστορικοῦ στοιχείου, μιὰς καὶ βασίζεται σὲ ὑπαρκτὸ ἱστορικὸ πρόσωπο μὲ ἐξωτικὰ χαρακτηριστικὰ – καθ' ὅτι Μογγόλος – καὶ διαδραματίζεται στὴν «ἐξωτικὴ Ἰνδία».

Καὶ πρὶν τὸν *Achébar*, τὸ 1617, στὸ μπαλέτο *La délivrance de Reneau* σὲ μουσικὴ τῶν Pierre Guédron καὶ Antoine Boesset[10] ὑπάρχει ἐπίσης ἔντονο τὸ ἐξωτικὸ στοιχεῖο, αὐτὸ τῆς Μέσης Ἀνατολῆς. Ἀπροσδιόριστοι "savages" ἐμφανίζονται κάποιες φορὲς στὰ γαλλικὰ μπαλέτα.[11] Ἔτσι, δημιουργούσαν "Indians", χωρὶς κάποιον προσδιορισμὸ γιὰ τὸ ἂν αὐτοὶ κατὰγονται ἀπὸ τὴν νότιο Ἀσία ἢ τὸν Νέο Κόσμο,[12] καὶ περιστασιακὰ περιελάμβαναν κάποιον ἐξωτικὸ κυβερνήτη.[13] Ἐπίσης, ἡ Ἱσπανία συχνὰ θεωρεῖτο ἐξωτικὴ ἀπὸ τὸν γείτονά της στὸν βορρά, τὴν Γαλλία.[14]

Στὸ σημεῖο αὐτό, θὰ ἦταν καλὸ νὰ τονίσω πὼς ὁ ἐξωτισμὸς γενικὰ εἶναι ὅρος σχετικός. Κι' αὐτὸ γιατὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τῆς ἑρμηνείας καθῶς καὶ ἀπὸ τὸ ἐννοιολογικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται. Ὅ,τι εἶναι ἐξωτικὸ γιὰ τὸν δυτικὸ πολιτισμὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἀναγνωρίζεται καὶ παγκοσμίως ὡς τέτοιο.[15] Ἄρα, μιλῶντας γιὰ ἐξωτισμὸ στὴν δυτικὴ μουσική, σημαίνει πὼς κοιτάζουμε τὸν κόσμο καὶ ἑρμηνεύουμε τὰ πράγματα ὑπὸ τὸ ὀπτικὸ πρίσμα τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης. Γιὰ παράδειγμα, γιὰ τοὺς Κινέζους ἡ Δύση ταυτίζεται μὲ τὴν Ἰνδία, ἐνῶ στὴν Ἰαπωνία ἡ Δύση σημαίνει συνήθως τὴν Κίνα.[16]

Σύμφωνα μὲ τὸν Ralph Locke, «ὁ καινούριος ὁρισμὸς γιὰ τὸν "ἐξωτισμὸ" ἐπιτρέπει νὰ καταχωρισθεῖ ἡ ἀναπαράσταση μιᾶς ἐξωτικῆς γῆς ἢ κάποιων λαῶν ὡς ἐξωτική, ἀκόμα καὶ ὅταν τὰ μουσικὰ μέσα δὲν εἶναι "κωδικοποιημένα" ὡς ἐξωτικά».[17] Στὶς περιπτώσεις καὶ τῶν δύο ἔργων στὰ ὁποία θὰ ἀναφερθοῦμε, τὰ μουσικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιούνται τόσο σὲ φωνητικὸ ἐπίπεδο ὅσο καὶ σὲ ἐπίπεδο ἐνορχήστρωσης εἶναι καθ' ὅλα δημιούργημα τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ καὶ οὐδεμία σχέση ἔχουν μὲ τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζεται ἡ πλοκή. Ὑπάρχει μία καὶ μόνον ἐξαίρεση: τὸ *ayacachtli*, γηγενὲς ὄργανο τοῦ Μεξικοῦ, ἕνα κρουστὸ τύπου μαράκας ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Spontini ὥστε νὰ προσδώσει τὸ ἀπαραίτητο "couleur local". Τὸ εἰσάγει σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ μπαλέτα, συνδυάζοντας ἔτσι τὰ συμβατικὰ ὄργανα τῆς εὐρωπαϊκῆς ὀρχήστρας μὲ ἕνα τῆς συγκεκριμένης γεωγραφικῆς περιοχῆς. Οἱ ἐπεξηγήσεις καὶ ὁδηγίες τοῦ συνθέτη εἶναι γραμμένες ἐπάνω ἀριστερὰ στὴν παρτιτούρα· διαβάζουμε: "ce pas est accompagné avec l'instrument appellé Ajacatzily, que le danseur frappera ad libitum", ποὺ σημαίνει: «αὐτὸ τὸ μέρος συνοδεύεται ἀπὸ τὸ ὄργανο ποὺ ὀνομάζεται Ajacatzily, τὸ ὁποῖο θὰ χτυπᾶ κατὰ βούληση ὁ χορευτής». Εἶναι, ἐπομένως, περισσότερο ἕνα ὀπτικὸ ἐφέ, τὸ ὁποῖο δὲν ἐπηρεάζει τὸ συνολικὸ ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα.

Συγκριτικὴ ἀντιπαραβολὴ τῶν δύο ἔργων

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ συγκριτικὴ ἀντιπαραβολὴ τῶν δύο ἔργων ὡς πρὸς τὰ μέσα ποὺ χρησιμοποίησαν οἱ συνθέτες ὥστε νὰ δώσουν στὸν ἀκροατὴ τὴν αἴσθηση τοῦ ῥεαλισμοῦ ὅσον ἀφορᾶ τὸ ἐξωτικὸ στοιχεῖο.

[10] Γιὰ περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο καὶ τοὺς συντελεστές, βλ. Mary D. Sheriff, *Enchanted Islands: Picturing the Allure of Conquest in Eighteenth-Century France*, University of Chicago Press, Chicago 2018, σ. 80-82.

[11] Ralph P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, σ. 146.

[12] Ὅ.π.

[13] Ὅ.π., σ. 147.

[14] Ὅ.π., σ. 3.

[15] Samuel P. Huntington, *Ἡ σύγκρουση τῶν πολιτισμῶν καὶ ὁ ἀνασχηματισμὸς τῆς παγκόσμιας τάξης*, μτφρ. Σήλια Ῥιζοθανάση, Πατάκης, Ἀθῆνα 2016, σ. 59.

[16] Ὅ.π.

[17] Locke, "On exoticism, Western art music, and the words we use", ὅ.π., σ. 319.

1. Μεταφορικὸ μέσο: πλοῖο

Ἕνα πρῶτο κοινὸ στοιχεῖο, ἡ παρουσία τοῦ ὁποίου εἶναι ἔντονη καὶ στὰ δύο ἔργα, εἶναι ἡ χρήση τοῦ πλοίου – τοῦ μέσου ἐκείνου ποὺ ἐξ αἰτίας τῆς ἐξέλιξης τῆς ναυσιπλοΐας κατὰ τὸν ΙΕ΄ καὶ τὸν ΙΣΤ΄ αἰώνα ἐπέτρεψε τὴν ἀνακάλυψη καὶ ἐξερεύνηση νέων τόπων. Τὸ πλοῖο λειτουργεῖ ἐμβληματικά, ὡς στοιχεῖο κυριαρχίας ἐπὶ τοῦ κόσμου, τόσο γιὰ τοὺς Ἱσπανοὺς ὅσο καὶ γιὰ τοὺς Πορτογάλους. Ἂς μὴν ξεχνᾶμε πώς, μέσα ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς ναυτικῆς δύναμης καὶ γιὰ πρώτη φορὰ μέχρι τότε, ἡ μικρὴ νοτιοδυτικὴ περιφέρεια τῆς εὐρασιατικῆς ἠπείρου πέτυχε γνήσια παγκόσμια κυριαρχία, καθῶς ἡ εὐρωπαϊκὴ δύναμη ἔφτασε καὶ ἐπιβεβαιώθηκε σὲ ὅλες τὶς ἠπείρους τῆς ὑδρογείου.[18] Ἡ τελειοποίηση τῶν ὀργάνων προσανατολισμοῦ, ὅπως ἡ πυξίδα, ὁ ἀστρολάβος, οἱ πορτολάνοι (ναυτικοὶ χάρτες), ἀλλὰ καὶ ἡ ναυπήγηση ἐνὸς νέου ἱστιοφόρου πλοίου – τῆς καραβέλας – καὶ ἡ ἐξέλιξή του, ἐπέτρεψαν στοὺς θαλασσοπόρους νὰ τολμήσουν πολὺ πιὸ μακρινὰ ταξίδια, μὲ ἀποτέλεσμα τὸν εὐρωπαϊκὸ ὑπερπόντιο ἱμπεριαλισμό, ὁ ὁποῖος «πραγματοποιήθηκε μέσα ἀπὸ τὶς συνεχεῖς ἐξερευνήσεις διὰ μέσου τῶν ὠκεανῶν καὶ τὴν ἐπέκταση τοῦ θαλάσσιου ἐμπορίου».[19]

Στὸν *Fernando Cortez*, ἡ παρουσία τοῦ πλοίου γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου. Ὁ στόλος τοῦ Cortez ἀποτελεῖ μέρος τῶν σκηνικῶν τῆς πρώτης πράξης. Στὴν δεύτερη πράξη, λόγω μιᾶς ἀνταρσίας ποὺ λαμβάνει χῶρα στὸ ἱσπανικὸ στρατόπεδο, ὁ κονκισταδόρος πυρπολεῖ τὸν στόλο του. Κάνοντας αὐτὴ τὴν πράξη, συμβολικὰ θὰ μποροῦσε νὰ εἰπωθεῖ πὼς κόβει τὸν μοναδικὸ δεσμὸ-μέσο ποὺ τοὺς ἑνώνει μὲ τὴν πατρίδα.

Στὸν *Vasco da Gama*, μία ὁλόκληρη πράξη, ἡ τρίτη, διαδραματίζεται πάνω σὲ κατάστρωμα πλοίου, ἀποτελῶντας σκηνοθετικὰ καὶ σκηνογραφικὰ μιὰ μεγάλη πρόκληση. Ἀκόμη ὅμως καὶ κατὰ τὴ διάρκεια ὅλου τοῦ ἔργου, ἡ παρουσία του ὑπονοεῖται. Στὴν πρώτη πράξη, ὁ Vasco da Gama, τὸν ὁποῖο ὅλοι νομίζουν νεκρό, ἐπιστρέφει στὴν Λισσαβῶνα (μὲ τί ἄλλο, παρὰ μὲ πλοῖο), ἔπειτα ἀπὸ ἀποστολὴ μὲ τὸν Bartolomeu Dias, λέγοντας στὰ μέλη τοῦ Μεγάλου Συμβουλίου πὼς ἔχει ἀνακαλύψει ἕναν νέο τόπο καὶ παρουσιάζοντας τοὺς ὑπὸ ὁμηρεία Sélika καὶ Nélusko ὡς δείγματα μιᾶς νεοανακαλυφθείσας φυλῆς. Στὴν δεύτερη πράξη, ὁ Don Pédro, πρόεδρος τοῦ Βασιλικοῦ Συμβουλίου, ἀνακοινώνει πὼς θὰ ἐγκρίνει μία νέα ἀποστολή, ἡ ὁποία θὰ λάβει χῶρα στὰ νέα ἐδάφη ποὺ ἀνακάλυψε ὁ da Gama, καὶ ὁ Nélusko προσφέρεται γιὰ πλοηγός. Καὶ πάλι, ἡ παρουσία τοῦ πλοίου εἶναι διάχυτη. Ὁλόκληρη ἡ τρίτη πράξη, ὅπως προεῖπα, διαδραματίζεται πάνω σὲ πλοῖο, ἐνῶ ἡ τέταρτη πράξη στὸ νησὶ τῆς Sélika, ὅπου ἔχουν φτάσει μὲ πλοῖο. Στὴν πέμπτη πράξη, ἡ Sélika ἐπιτρέπει στοὺς δύο ἐραστές, τὸν da Gama καὶ τὴν Inès, νὰ γυρίσουν στὴν Εὐρώπη, λέγοντας στὸν Nélusko νὰ τοὺς συνοδεύσει μέχρι τὸ πλοῖο τοῦ Vasco.

2. Σκηνικὰ καὶ κοστούμια

Ἕνα δεύτερο κοινὸ στοιχεῖο εἶναι πὼς οἱ Spontini καὶ Meyerbeer ὑπῆρξαν πρωτοπόροι ὅσον ἀφορᾶ τὰ σκηνικά. Πρὶν τὸν *Fernando Cortez* οὐδέποτε εἶχαν ὑλοποιηθεῖ τέτοια μνημειώδη *décors* καὶ τόσο καινούρια, κυρίως δὲ τὸ ἐκπληκτικὰ ζωγραφισμένο ὕφασμα ποὺ ἔδειχνε σὲ πρῶτο πλάνο τὸν καταυλισμὸ τοῦ Cortez καί, πιὸ πέρα, τὴν λίμνη τῆς Τεοτιχουακὰν καὶ τὸν ἱσπανικὸ στόλο στὸ ἀγκυροβόλιο. Ὅλη αὐτὴ ἡ *δραματουργικὴ ὀπτικοποίηση* εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ μπορεῖ ὁ θεατὴς-ἀκροατὴς νὰ συγκρατήσει στὸ μυαλό του τὴν ὀπτικὴ διάρθρωση τῆς πλοκῆς. Στὸ *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras* τῶν Félix Clément καὶ Pierre Larousse, ποὺ ἐξεδόθη μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1876-1881, στὸ λῆμμα “Fernando Cortez ou La Conquête du Mexique” διαβάζουμε:

[18] Zbigniew Brzezinski, *Ἡ μεγάλη σκακιέρα: Ἡ ἀμερικανικὴ ὑπεροχὴ καὶ οἱ γεωστρατηγικές της ἐπιταγές*, μτφρ. Ἑλένη Ἀστερίου, Λιβάνης, Ἀθῆνα 1998, σ. 44-45.

[19] Ὅ.π., σ. 45.

> On y déployait un grand luxe de costumes, de décors, de chevaux, etc. La scène de la révolte est un chef-d'œuvre impérissable; nous citerons aussi l'air d'Amazily, chanté par Mme Branchu.[20]

Γιὰ τὴν δημιουργία τῶν σκηνικῶν γιὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Fernando Cortez* στὶς 28 Νοεμβρίου τοῦ 1809, στὴν αἴθουσα Montansier, μὲ τὸν Ignazio Degotti, ποὺ ἦταν ὁ ἐπικεφαλής, συνεργάστηκαν οἱ Mathis καὶ Desroches. Τὰ κοστούμια ἐπιμελήθηκε ὁ François-Guillaume Ménageot.

Γιὰ τὴν δημιουργία τῶν σκηνικῶν γιὰ τὴν πρεμιέρα τῆς *Ἀφρικανῆς* στὶς 28 Ἀπριλίου τοῦ 1865, στὴν αἴθουσα Le Peletier, συνέβαλλαν ἀρκετοὶ καλλιτέχνες. Οἱ Auguste-Alfred Rubé καὶ Philippe Chaperon ἐπιμελήθηκαν τὰ σκηνικὰ τῆς σκηνῆς τοῦ συμβουλίου τῆς πρώτης πράξης καὶ τῆς σκηνῆς τῆς φυλακῆς στὴν δεύτερη. Οἱ Charles-Antoine Cambon καὶ Joseph Thierry ἐπιμελήθηκαν τὰ σκηνικὰ τῆς τρίτης πράξης καθῶς καὶ τὸν ναὸ τῶν Hindu στὴν τέταρτη πράξη. Ὁ Jean-Baptiste Lavastre ἐπιμελήθηκε τὴν πρώτη σκηνὴ τῆς πέμπτης πράξης καὶ ὁ Edouard Desplechin τὴν δεύτερη σκηνὴ τῆς ἴδιας πράξης. Ὁ Arthur Pougin ἔγραψε τὸ 1885 πὼς ἡ σκηνὴ τοῦ πλοίου τῆς τρίτης πράξης ἀποτελεῖ τὴν ἐπιτομὴ τῆς grand opéra ὅσον ἀφορᾶ τὴν σκηνοθεσία.[21]

3. Κόστος παραγωγῆς

Ἕνα τρίτο κοινὸ στοιχεῖο εἶναι πὼς καὶ τὰ δύο ἔργα ὑπῆρξαν ἀπὸ τὶς ἀκριβότερες παραγωγὲς γιὰ τὰ οἰκονομικὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς τους. Στὴν Γαλλία, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸν Lully καί, φυσικά, τὸν Luis XIV, ἡ ὅπερα ἔγινε συνώνυμη τοῦ ὑπερθεάματος καὶ κατὰ κάποιον τρόπο ταυτίστηκε μὲ αὐτό: κάθε φορὰ γινόταν ὅλο καὶ πιὸ πολυτελές, πιὸ μεγαλεπίβολο, πιὸ περίπλοκο, πιὸ ἐξεζητημένο, πιὸ φανταχτερό, πιὸ μεγαλοπρεπές, πιὸ *imposant*. Αὐτὴ ἡ παράδοση ἔφτασε στὸ ἀπόγειό της μὲ τὴν grand opéra.

Ὅσον ἀφορᾶ τὴν ὅπερα *Fernando Cortez*, ὅλα τὰ μέσα ἦταν στὴν διάθεση τοῦ συνθέτη, ἐνῶ πρὸς ἔγκριση ἦταν τὸ ποσὸ τῶν 180.000 φράγκων, ποὺ περιελάμβανε τὰ πολυτελὴ κοστούμια ποὺ στοίχησαν τὸ μισὸ τῶν συνολικῶν ἐξόδων.[22] Ὁ λόγος ἦταν ἁπλός: τὸ ἀτελιὲ τῆς ὅπερας διέθετε ὅ,τι μποροῦσε νὰ φανταστεῖ κανεῖς σὲ ἑλληνικό, ρωμαϊκὸ ἢ γαλατικὸ στύλ, δὲν εἶχε ὅμως ρουχισμὸ ἀνάλογο τοῦ Μεξικοῦ τοῦ ΙΣΤ΄ αἰώνα.[23] Τὰ πολυτελὴ κοστούμια καὶ σκηνικὰ καὶ ἡ πλούσια παραγωγὴ συνετέλεσαν στὸν θρίαμβο τοῦ Gaspare Spontini στὴν Γαλλία, ἐνῶ γιὰ ὅλα τὰ παραπάνω ἡ ὅπερα θεωρήθηκε σύμβολο τῆς γαλλικῆς αὐτοκρατορίας.[24] Ἦταν ἀπὸ τὶς πιὸ φιλόδοξες παραγωγὲς ποὺ εἶχαν ποτὲ στηθεῖ καὶ σκηνοθετηθεῖ στὴν Opéra, ὅπου 16 ἀληθινὰ ἄλογα, ἐκπαιδευμένα καὶ δανεισμένα ἀπὸ τὸ τσίρκο Franconi, ἐμφανίστηκαν στὸ παλκοσένικο καβαλικευμένα ἀπὸ τοὺς ἱπποκόμους τους ποὺ ἦταν ντυμένοι μὲ πλούσια χρυσὰ κοστούμια.[25] Κατὰ τὴν ἄποψή μου, τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη ὑπερπαραγωγὴ χολιγουντιανῶν διαστάσεων γιὰ τὴν ἐποχή, θέαμα πρωτόγνωρο μὲ χρήση πρωτοφανῶν μέσων – ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ προαναφερθεῖσα παρουσία ζώντων ζώων ἐπὶ σκηνῆς καθῶς καὶ ασύλληπτα σκηνικὰ καὶ κοστούμια.

[20] Félix Clément καὶ Pierre Larousse, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Réimpression de l'édition de Paris, 1876-1881, Slatkine Reprints, Genève 1999, σ. 281.

[21] Robert Ignatius Letellier, *An Introduction to the Dramatic Works of Giacomo Meyerbeer: Operas, Ballets, Cantatas, Plays*, Ashgate, Hampshire 2008, σ. 174.

[22] Patrick Barbier, *Gaspare Spontini*, Bleu Nuit Éditeur, Paris 2017, σ. 59.

[23] Ὅ.π.

[24] "The Fernand Cortez (Gaspare Spontini)", στό: *Fondazione Pergolesi Spontini*, https://www.fondazione pergolesispontini.com/en/gasparespontini/the-fernand-cortez.

[25] Elisa Cazzato, *An Italian Artist in Paris: The career and designs of Ignazio Degotti (1758-1824)*, διδακτορικὴ διατριβή, University of Sydney, 2018, σ. 155.

Ἡ ἐπέλαση τῶν ἱππέων ἐπὶ σκηνῆς, ἀπὸ τὸ φημισμένο τσίρκο Franconi, δὲν ἦταν "vano lusso" (μάταιη πολυτέλεια), ἀλλὰ εἶχε τὴν πρόθεση νὰ δημιουργήσει στὸν θεατὴ τὴν ἔκπληξη καὶ τὸν τρόμο ποὺ δοκίμασαν οἱ Μεξικανοί, οἱ ὁποῖοι δὲν εἶχαν ξαναδεῖ ἄλογα στὸ ἔδαφός τους.[26]

Τὸ πόσο κοστοβόρο θέαμα ἦταν ὁ *Fernando Cortez* γιὰ τὸ 1809 δὲν χωρᾶ στὴν φαντασία. Τὸ ποσὸ τῶν 180.000 φράγκων ποὺ δαπανήθηκε γιὰ τὴν παραγωγή του φάνταζε ἀστρονομικό, ὄχι μόνο γιὰ τὸν ἁπλὸ ἐργάτη, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ γιὰ τὸν διευθυντὴ τῆς Τράπεζας τῆς Γαλλίας, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ παρατίθενται παραπάνω.

Τὴν περίοδο περίπου ποὺ ἀνέβηκε ἡ *Ἀφρικανή*, δηλαδὴ τὸ 1865, «τὸ μέσο κόστος γιὰ ἕνα μεγάλο πεντάπρακτο ἔργο (*grand ouvrage*) ἦταν γύρω στὰ 200.000 φράγκα».[27] Τὸ ῥεκὸρ κατεῖχε ἡ *Ἀφρικανὴ* τοῦ Meyerbeer μὲ κόστος σχεδὸν 300.000 φράγκα· γιὰ τὴν ἀκρίβεια, κόστισε 299.570,78.[28] Ἂς σημειωθεῖ πὼς «στὰ ἔξοδα τῶν décors ποὺ περιελάμβαναν τὴν ζωγραφικὴ καὶ τὴν κατασκευὴ τῶν σκηνικῶν προσετίθεντο αὐτὰ τῶν κοστουμιῶν, τῶν ὅπλων καὶ τῶν κοσμημάτων, ἔξοδα κόμμωσης, λουλουδιῶν, φτερῶν, σελῶν, ἔξοδα ἀντιγραφῆς τῆς μουσικῆς (στὴν *Ἀφρικανὴ* τὰ ἔξοδα ἀντιγραφῆς ἀνῆλθαν στὸ ποσὸ τῶν 5.470,50 φράγκων), καθῶς ἐπίσης ἔξοδα ποὺ ἀφοροῦσαν μισθοὺς εἰδικευμένων ἐργατῶν ποὺ προσλαμβάνονταν εἰδικὰ γιὰ τὴν περίσταση».[29]

Σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ παραθέτει τὸ *Journal de la Société Statistique de Paris*, ὅσον ἀφορᾶ τὴν γενικὴ στατιστικὴ τῆς Γαλλίας, γιὰ τὸ ἔτος 1875[30] παρατίθενται τὰ κάτωθι στοιχεῖα: τὸ μέσο ἡμερομίσθιο γιὰ ἕναν σιτιζόμενο ἐργάτη ἀνερχόταν σὲ 1,47 φράγκα, ἐνῶ γιὰ τὸν μὴ σιτιζόμενο ἐργάτη στὰ 2,86 φράγκα·[31] ἐπίσης, τὸ ποσὸ τῶν 299.570,78 φράγκων ποὺ εἶχε δαπανηθεῖ δέκα χρόνια νωρίτερα γιὰ τὴν παραγωγὴ τῆς *Ἀφρικανῆς* ἦταν ἁπλῶς ἀδιανόητο.

4. Ἱστορικὴ ἔρευνα

Ἕνα ἀκόμη κοινὸ στοιχεῖο, πολὺ σημαντικὸ κατὰ τὴν γνώμη μου, εἶναι πὼς ἡ παραγωγὴ τοῦ *Fernando Cortez* καὶ ἡ σύνθεση τοῦ *Vasco da Gama* εἶχαν μελετηθεῖ ἀπὸ ἱστορικῆς πλευρᾶς, γεγονὸς ποὺ συνεπικούρησε ὄχι μόνο στὴν διαδικασία τῆς δημιουργίας καὶ τῆς σκηνικῆς παραγωγῆς τῶν ἔργων, ἀλλὰ καὶ στὴν δραματουργικὴ ἐπεξεργασία τοῦ κειμένου καθῶς καὶ στὴν χρήση ἐκείνων τῶν μουσικῶν μέσων ποὺ ἐξῆραν τὸ ἐξωτικὸ στοιχεῖο.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸν *Fernando Cortez*, ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς ἀπεικόνισης τῆς Ἀμερικῆς εἶχε διενεργηθεῖ μιὰ ἔρευνα περὶ τῆς αὐθεντικότητας: σχεδιαστὲς καὶ διακοσμητὲς στάλθηκαν στὰ ἀρχεῖα καὶ στὸν Βοτανικὸ Κῆπο τῶν Παρισίων ὥστε νὰ συγκεντρώσουν τὰ ἀπαραίτητα τεκμήρια.[32] Δυστυχῶς, σήμερα δὲν ἔχουμε τὴν δυνατότητα νὰ γνωρίζουμε πῶς ἦταν τὰ αὐθεντικὰ σκηνικά. Ὑπάρχουν διαθέσιμα μόνο τρία σχέδια· δύο ἀπὸ αὐτὰ συμπεριλαμβάνονται στὸν δεύτερο τόμο τῆς μελέτης τῆς Nicole Wild μὲ τίτλο *Décors et costumes du XIXème siècle*.[33]

[26] Marco Palmonella, "CC Anniversario prima rappresentazione del Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique", Majolati Spontini, 28 Νοεμβρίου 2009, σ. 13, http://www.lamemoriadeiluoghi.it/attachments/article/174/cortez.pdf.

[27] Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Mardaga, Liège 1991, σ. 168.

[28] Ὅ.π.

[29] Ὅ.π.

[30] "Statistique générale de la France (année 1875)", *Journal de la Société Statistique de Paris* 20, 1879, σ. 70-84, http://www.numdam.org/article/JSFS_1879__20__70_0.pdf.

[31] Ὅ.π., σ. 73.

[32] Michel Bertrand καὶ Laurent Vidal, *À la redécouverte des Amériques: Les voyageurs européens au siècle des indépendances*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002, σ. 101.

[33] Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXème siècle*, Tome II, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, Paris 1993, σ. 118.

Τὸ *patchworked* λιμπρέτο γιὰ τὴν *Ἀφρικανή*,[34] ὅπως αὐτὸ εἶναι γνωστό, ἄρχισε νὰ γράφεται τὸ 1837 ἀπὸ τὸν Eugène Scribe. Ὁ Meyerbeer, ψάχνοντας προφανῶς τὴν ἱστοριογραφία τῆς ἐποχῆς, διάβασε τὸ ἔπος *Os Lusíadas* τοῦ Luís de Camões τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1850, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ G. Cruz.[35] Ὁ συνθέτης ἐνδεχομένως τὸ ἔδωσε λίγο μετὰ στὸν Scribe καὶ σὲ ἕνα γράμμα του πρὸς τὸν λιμπρετίστα στὶς 27 Αὐγούστου τοῦ 1851 ἐπέμενε πὼς τὸ παλιὸ λιμπρέτο τῆς *Ἀφρικανῆς* ἔπρεπε νὰ ἀπορριφθεῖ καὶ ἡ ὅπερα νὰ δημιουργηθεῖ ἐκ νέου, βασιζόμενη στὰ ἱστορικὰ γεγονότα:[36]

> Σὲ κάθε περίπτωση, βασίζομαι στὴν ὑπόσχεσή σου πὼς θὰ μελετήσεις τὴν πιθανότητα νὰ ξαναγράψεις τὸ ἔργο, βασισμένο ἐξ ὁλοκλήρου σὲ νέα θεμέλια, ὥστε νὰ ἀναδειχθεῖ ἕνα ἱστορικὸ καὶ εὐγενὲς ὑπόβαθρο, μὲ πιὸ ὑψηλοὺς καὶ ἐνδιαφέροντες χαρακτῆρες ἀπ' ὅσο ἦταν αὐτοὶ τῶν Fernand, Inès καὶ Salvador, σὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς ὁποίους δὲν βρίσκω κάποιο ἐνδιαφέρον.[37]

Ἔτσι, τὸ λιμπρέτο τῆς *Ἀφρικανῆς* ὑπέστη ἐπανειλημμένες ἀναθεωρήσεις, μὲ ἀποτέλεσμα ὁλόκληρη ἡ ὅπερα νὰ ἀλλάξει προσανατολισμὸ καὶ νὰ ἐπικεντρωθεῖ στὸ πρόσωπο τοῦ da Gama.

Συμπέρασμα

Ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸν Spontini καὶ τὴν ὅπερά του *Fernando Cortez*, μελετᾶται συστηματικότερα ἡ ἱστορικότητα τῶν θεμάτων. Ἡ τεκμηρίωση τῆς ἱστορικότητας θὰ δημιουργήσει ἐφ' ἐξῆς μιὰ μουσικὴ παράδοση πάνω στὴν ὁποία θὰ στηριχθοῦν τὰ μετέπειτα ἀριστουργήματα τοῦ εἴδους, δηλαδὴ τῆς ἱστορικῆς grand opéra.

Ὁ Spontini δικαίως θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς πρόδρομος τῆς ῥομαντικῆς ὅπερας. Ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἡ δραματικὴ σύλληψη τῶν ἔργων του εἶναι ξεχωριστή, δημιούργησε μιὰ σειρὰ μουσικῶν περιγραφῶν ποὺ μεταμορφώνονται στὴν κορύφωσή τους σὲ "tableau".[38] Ἔτσι λοιπόν, ἡ προβολὴ τοῦ «μεγαλειώδους» στοιχείου ἦταν ἐφικτὴ χάρις στὴν καθιέρωση τοῦ tableau, ποὺ ἀπέκτησε ἕναν ἀπεικονιστικὸ χαρακτήρα μὲ ἐντυπωσιακὲς σκηνὲς πλήθους καὶ διαρκῶς μεταβαλλόμενες καταστάσεις, στοιχεῖο ποὺ προέκυψε καὶ ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ οἰκονομικὴ κατάσταση τῆς grand opéra, ποὺ διέθετε ἐξελιγμένους σκηνικοὺς μηχανισμοὺς γι' αὐτὴν τὴν τεχνικὰ πολύπλοκη καὶ ἐντυπωσιακὴ σκηνικὴ παρουσίαση.[39]

Μὲ τὸν *Fernando Cortez* ὁ Spontini ἔδωσε ὄχι μόνο στὴν Γαλλία ἀλλὰ καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸν δυτικὸ κόσμο «ἕνα ἀξεπέραστο καὶ μεγαλειῶδες πρότυπο τῆς *grand opéra*»,[40] πρότυπο πάνω στὸ ὁποῖο βασίστηκαν οἱ μεταγενέστεροι συνθέτες, μεταξὺ αὐτῶν καὶ ὁ Meyerbeer. Ὁ τελευταῖος ἀξιοποίησε ὅλο τὸ ὑλικὸ τῶν προγενέστερων συνθετῶν καὶ μὲ αὐτὸν τὸ εἶδος τῆς grand opéra ἔφτασε στὸ ἀπόγειό του. Οἱ Spontini καὶ Meyerbeer, καίτοι ἀνὴκοντες στοὺς *étrangers à Paris*, ἄφησαν ἀνεξίτηλο τὸ ἀποτύπωμά τους στὴν γαλλικὴ ὅπερα.

[34] Jean Andrews, "Meyerbeer's *L'Africaine*: French grand opera and the Iberian exotic", *Modern Language Review* 102/1, 2007, σ. 108-124: 109.

[35] Gabriela Cruz, "Laughing at history: The third act of Meyerbeer's *L'Africaine*", *Cambridge Opera Journal* 11/1, 1999, σ. 31-76: 38-39.

[36] Ὅ.π., σ. 39.

[37] Meyerbeer, ἐπιστολὴ στὸν Scribe τῆς 27ης Αὐγούστου 1851 (Papier de Eugène Scribe, n.a.fr 22480, B.N.F., fol. 328), στό: John Howell Roberts, *The Genesis of Meyerbeer's "L'Africaine"*, διδακτορικὴ διατριβή, University of California, Berkeley 1977, σ. 104.

[38] András Batta (ἐπιμ.), *Ὄπερα: συνθέτες, ἔργα, ἑρμηνευτές*, μτφρ. Φανὴ Γαϊδατζή, Γιάννα Σκαρβέλη, Ἑλένη Τσαλίκη, Ἐλευθερουδάκης, Ἀθῆνα 2006, σ. 577.

[39] Εὔη Νίκα-Σαμψών, ""Ὄπερα", στὸν συλλογικὸ τόμο *Μουσική*, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθῆνα 2007, σ. 133.

[40] Palmonella, ὅ.π., σ. 18.

Αλιείς μαργαριταριών: Νέα οπτική του μουσικού εξωτισμού

Σταματία Γεροθανάση

Εισαγωγή

Η έρευνα επιχειρεί να παρουσιάσει το θέμα του μουσικού εξωτισμού, εστιάζοντας στην τρίπρακτη όπερα αριθμών του Georges Bizet, *Αλιείς μαργαριταριών* (*Les pêcheurs de perles*), σε λιμπρέτο των Michel Carré και Eugène Cormon.[1] Η όπερα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Théâtre Lyrique του Παρισιού στις 30 Σεπτεμβρίου 1863 και αποτελεί τη δημοφιλέστερη όπερα του συνθέτη μετά την *Κάρμεν*.

Στόχοι της έρευνας και μεθοδολογία

Υιοθετείται ο διευρυμένος προσδιορισμός του όρου «μουσικός εξωτισμός» και η μεθοδολογία που προτείνεται από τον Locke (2007· 2012). Το ιδεολογικό μοντέλο *All the music in full context*, το οποίο, σύμφωνα με τις παραπάνω δύο μελέτες του Locke, ενδείκνυται για τη μελέτη του μουσικού εξωτισμού σε μουσικοδραματικά έργα, θα χρησιμοποιηθεί συνδυαστικά με τον μηχανισμό της εννοιακής μείξης (Fauconnier & Turner, 2002· 2006).

Η πρωτοτυπία της παρούσας έρευνας έγκειται στην ένταξη του μοντέλου *All the music in full context* στο πλαίσιο του μηχανισμού της εννοιακής μείξης (conceptual blending) και στην ανάδειξη των δυνατοτήτων εφαρμογής του συγκεκριμένου μηχανισμού για την ανάλυση μουσικοδραματικών έργων γενικότερα. Ταυτόχρονα, γίνεται μια πρώτη απόπειρα απόδοσης της αγγλικής ορολογίας αναφορικά με τον μηχανισμό της εννοιακής μείξης στην ελληνική.

Η εργασία ξεκινάει με την παρουσίαση του μοντέλου *All the music in full context*, κατόπιν γίνεται αναφορά στον μηχανισμό της εννοιακής μείξης και, τέλος, παρουσιάζεται ενδεικτικά ένα παράδειγμα εφαρμογής του μοντέλου μέσω του μηχανισμού.

All the music in full context

Ο Locke, στη μελέτη του με τίτλο "A broader view of musical exoticism", προσφέρει μια κριτική θεώρηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας πάνω στον μουσικό εξωτισμό με σκοπό να προτείνει μια δική του διευρυμένη ερμηνεία και προσέγγιση του φαινομένου. Ο μουσικός εξωτισμός, σύμφωνα με τον Locke, δεν προκύπτει μόνο από τις νότες, αλλά και από το γενικότερο πλαίσιο και τα συμφραζόμενα που τις πλαισιώνουν.[2] Ο μουσικός εξωτισμός είναι μια διαδικασία ανάκλησης, με μουσική ή μέσω της μουσικής, στοιχείων ενός τόπου, ενός λαού ή ενός κοινωνικού περιβάλλοντος, τα οποία θεωρούνται διαφορετικά και ξένα από εκείνους που δημιουργούν και προσλαμβάνουν το εξωτικό

[1] Η παρούσα έρευνα βασίζεται στην κριτική έκδοση της όπερας για πιάνο και φωνή (Edition Peters, 2002). Η έκδοση αυτή βασίστηκε στο σπαρτίτο που ο Bizet προετοίμασε και δημοσίευσε το 1864, καθώς και στην παρτιτούρα διεύθυνσης του 1863. Η παρτιτούρα διεύθυνσης του 1863 εμπεριέχει λεπτομερείς ενδείξεις ενορχήστρωσης που βοήθησαν στην ανακατασκευή των χαμένων αποσπασμάτων. Η πλήρης παρτιτούρα είναι χαμένη.

[2] "Exoticness most often depends not just on the musical notes but also on their context or framing and on other factors as well, notably the nature of a given performance and the musical and cultural preparation of a given listener" (Locke, 2007: 479).

πολιτισμικό προϊόν.[3] Ξεκινώντας με προσδιορισμούς του όρου από σημαντικούς μουσικολόγους, όπως τον Thomas Betzwieser, τον Jonathan Bellman και τον Jean-Pierre Bartoli, μεταξύ άλλων, ο Locke αντιπροτείνει τη δική του ερμηνεία και μεθοδολογία ανάλυσης. Για συστηματικούς λόγους, διαχωρίζει την προσέγγιση που κατά κανόνα απαντά στην υπάρχουσα βιβλιογραφία ως το μοντέλο *Exotic Style Only* από τη δική του νέα προσέγγιση ως το μοντέλο *All the Music in Full Context*.

Το μοντέλο *Exotic Style Only* αφορά στις μελέτες πάνω στον μουσικό εξωτισμό που επικεντρώνονται και περιορίζονται σε μουσικά στοιχεία τα οποία ηχούν ξένα και μη ευρωπαϊκά. Το μοντέλο *All the Music in Full Context* δεν περιορίζεται στον δανεισμό ή στη μίμηση της μουσικής γλώσσας του Άλλου (Other) / μη ευρωπαϊκού στοιχείου γενικότερα και εμπεριέχει το μοντέλο *Exotic Style Only*· συνεπώς, αποτελεί διεύρυνση του μοντέλου *Exotic Style Only*.[4]

Στην όπερα, οι εξωτικοί μουσικοί κώδικες είναι ένα από τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στην προσπάθειά του να αποδώσει μια εξωτική δράση. Η απόδοση ενός εξωτικού τόπου περιλαμβάνει μια πληθώρα στιλιστικών και μορφολογικών πηγών: μουσικών, λεκτικών, οπτικών, χορογραφικών. Ο Locke θεωρεί ως πιο κατάλληλο για την ερμηνεία του μουσικού εξωτισμού στην όπερα το μοντέλο *All the Music in Full Context*, διότι συνυπολογίζει κατά την ανάλυση όχι μόνο τα μουσικά στοιχεία αλλά και μια πληθώρα μη μουσικών στοιχείων που τα πλαισιώνουν: το μελοποιημένο λόγο, την πλοκή, τη σκηνική δράση, τα σκηνικά, τα κοστούμια, το φωτισμό, το χορό, μεταξύ άλλων.[5]

Ο Locke κάνει χρήση της λέξης "meld" για να αναφερθεί μεταφορικά στον τρόπο με τον οποίο το κοινό συγχωνεύει τα μηνύματα (messages) που λαμβάνει παρακολουθώντας μια όπερα: τα λεκτικά και τα οπτικά στοιχεία μεταφέρουν τη δράση σε έναν Άλλο τόπο. Τα μουσικά στοιχεία συμβάλλουν στον χαρακτηρισμό του Άλλου ηχώντας ως μη δυτικά. Ο Locke κάνει λόγο για δύο διακριτά μηνύματα, τα οποία συγχωνεύονται σε ένα αδιαχώριστο όλον: τα λεκτικά και τα οπτικά στοιχεία (πρώτο διακριτό μήνυμα) και τη μουσική (δεύτερο διακριτό μήνυμα).[6] Ο Locke εφαρμόζει το

[3] "Musical exoticism is the process of evoking in or through music – whether the latter is "exotic-sounding" or not – a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the 'home' country or culture in attitudes, customs, and morals. More precisely, it is the process of evoking a place (people, social milieu) that is *perceived* as different from home by the people making and receiving the exoticist cultural product" (Locke, 2007: 484).

[4] "Despite the resulting wide range of representational possibilities in musico-dramatic works, however, existing studies of exotic operas and oratorios tend to focus on those few scenes or passages that strike listeners as sounding non-Western and that thereby fit the 'Exotic Style Only' Paradigm" (Locke, 2007: 488).

[5] "Betzwieser's definition in MGG allows only three conditions that might permit a work to be considered exotic: if it uses native instruments (or presumably ones similar to them or standing for them); if it uses native music (or music odd enough to be understood as standing for it); or if it stages various foreign 'rites' ('Exotismus', cols. 226-227). My definition, by contrast, allows a work to be described as substantively exotic in intent and effect if the foreign characters, their customs, and the actions of this or that individual are portrayed in ways that differ notably from the ways in which Westerners are most often – I am not saying always – portrayed in the same genre. In a sense, I am expanding Betzwieser's third category (foreign ceremonies or rituals) to include all of human life, activity, and behavior in the portrayed location" (Locke, 2007: 484).

[6] "The words and visual elements in an opera, oratorio, or film place the character or group in a given Elsewhere. Often, the music marks the character or group indelibly as 'barbarous', 'seductive', 'wise', or whatever. The audience *melds* the two discrete messages into an indissoluble whole. 'This unfamiliar Elsewhere (Japan, North Africa, etc.),' they sense, 'is a place of barbarity' (or seduction, wisdom, or other qualities). Music in these dramatic genres thus helps 'characterize' (to use a term standard in much criticism of opera and art song), just as it often does when the representation involves madness, supernatural creatures, women, or other conditions, groups, or individuals that have long been viewed as Other, i.e. as departing in some basic way from the heroic, masculine norm" (Locke, 2007: 492).

μοντέλο *All the Music in Full Context*, αναλύοντας τη μείξη των δύο διακριτών πεδίων: αφενός του λόγου και της δράσης, και αφετέρου των τεχνικών σύνθεσης. Στην περίπτωση του πεδίου της μουσικής, αναφέρει ότι δεν είναι απαραίτητο τα μουσικά στοιχεία να ηχούν αποκλειστικά και μόνο ως μη δυτικά.[7] Η συγχώνευση / μείξη των πεδίων προσδίδει στα μουσικά στοιχεία, τα οποία δεν είναι μη δυτικά, εξωτικούς υπαινιγμούς. Συνεπώς, το αφηγηματικό πεδίο (λόγος και οπτική πληροφορία) διαμορφώνει την πρόσληψη του πεδίου της μουσικής.[8]

Θεωρία της εννοιακής μείξης (conceptual blending theory)

Η θεωρία της εννοιακής μείξης αποτελεί εξέλιξη της θεωρίας των νοητικών πεδίων (mental spaces theory)· η τελευταία παρουσιάστηκε και εξελίχθηκε από τον Fauconnier (1994· 1997). Η κεντρική ιδέα είναι ότι τα νοητικά πεδία συνιστούν γνωσιακές δομές (cognitive structures) που προκύπτουν μέσω της γλώσσας. Η γλώσσα κατευθύνει την εννοιοποίηση με το να δημιουργεί γνωσιακά πεδία (spaces) και πλαίσια (frames) [βλ. Dancygier & Sweetser, 2014: 76-77]. Σύμφωνα με τους Fauconnier & Turner (2006: 307), τα γνωσιακά πεδία είναι μικρά εννοιακά πακέτα που δομούνται ενώ σκεφτόμαστε και μιλάμε, για λόγους κατανόησης και επικοινωνίας του κόσμου που βιώνουμε μέσω των αισθήσεων. Εμπεριέχουν συγκεκριμένα στοιχεία και η δομή τους διαμορφώνεται από γνωσιακούς τομείς (cognitive domains), γνωσιακά πλαίσια (cognitive frames) και άλλα γνωσιακά μοντέλα.[9]

Τα νοητικά πεδία συνδέονται και τροποποιούνται μέσω δυναμικών αντιστοιχιών (dynamic mappings). Η διαδικασία της μείξης δύο ή περισσότερων νοητικών πεδίων σε ένα πεδίο μείξης είναι γνωστή ως μηχανισμός της εννοιακής μείξης. Η θεωρία της εννοιακής μείξης παρουσιάστηκε από τους Fauconnier και Turner (Fauconnier & Turner, 2002· Turner, 2014), οι οποίοι κατάφεραν να δείξουν ότι η εννοιακή ενσωμάτωση (conceptual integration) αποτελεί βασική γνωσιακή λειτουργία και αφορά στη μοναδικότητα της ανθρώπινης νοητικής διεργασίας να λειτουργεί με σύνθετα ενοποιημένα επίπεδα του γνωσιακού συστήματος. Η διεργασία αυτή επιτρέπει πολλαπλές μορφές αφηρημένης σκέψης και έχει να κάνει με φαινόμενα της γλωσσικής σημειολογίας, της γραμματικής, των μαθηματικών εννοιών και των τεχνών, μεταξύ άλλων.

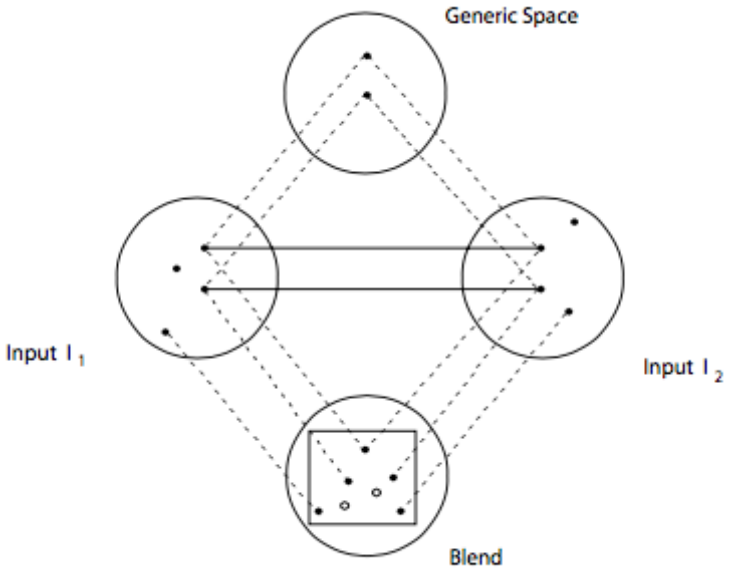
Στην πιο στοιχειώδη της μορφή, η ανάλυση της εννοιακής μείξης περιλαμβάνει τουλάχιστον τέσσερα νοητικά πεδία (βλ. Διάγραμμα 1). Κατά τη διαδικασία της μείξης δημιουργούνται αντιστοιχίες μεταξύ των βασικών στοιχείων των δύο πεδίων εισαγωγής (input spaces) και από τις αντιστοιχίες αυτές προκύπτει το "blended" mental space, δηλαδή το πεδίο μείξης.[10]

[7] "In each case, we will pay attention to the words, the dramatic action, and a wide range of musical devices, whether the latter lie within or outside the traditional lexicon of 'exotic' musical *topoi*. In particular, I will draw attention to instances in which musical elements that are inherently locale-neutral acquire exoticist implications by being placed in the context of exotically pointed words and drama" (Locke, 2007: 493).

[8] "In operas and other musico-dramatic works set in exotic locales, by contrast, music is heard within a narrative 'frame' that shapes the listener's response" (Locke, 2007: 520).

[9] Σύμφωνα με την Piata (2018: 36), "Mental spaces are not equivalent to domains but rather depend on them; constructed as discourse unfolds by virtue of lexical and grammar cues, mental spaces represent particular scenarios that recruit conceptual structure from domains. Mental spaces are partial. They are internally structured by frames (also called organizing frames) and cognitive models, both obtaining from background information".

[10] "In conceptual integration, there are partial counterpart connections between input spaces. The solid lines represent counterpart connections. Such counterpart connections are of many kinds: connections between frames and roles in frames; connections of identity or transformation or representation; metaphoric connections, etc" (Fauconnier & Turner, 2006: 313).



Διάγραμμα 1: Δίκτυο εννοιακής μείξης (conceptual integration network, CIN)

Οι αντιστοιχίες μεταξύ των δύο πεδίων εισαγωγής (cross-space mappings) καθορίζονται από οντολογικές δομικές συνδέσεις, τις οποίες οι Fauconnier & Turner (2002: 92) ονομάζουν ζωτικές νοητικές σχέσεις (vital conceptual relations), όπως αιτία – αποτέλεσμα (cause-effect), αναλογία (analogy), δυσαναλογία (disanalogy) και μοναδικότητα (uniqueness), μεταξύ άλλων. Η διεργασία των αντιστοιχιών μεταξύ των δύο πεδίων εισαγωγής προκαλεί την εμφάνιση ορισμένων νέων χαρακτηριστικών στο πεδίο μείξης, τα οποία δεν ενυπήρχαν στα πεδία εισαγωγής.[11] Οι εννοιακές μείξεις δεν βασίζονται μόνο στις διασυνδέσεις μεταξύ των πεδίων εισαγωγής, αλλά κινητροδοτούνται και από μια γενική και σχετική με τα συμφραζόμενα δομή (Fauconnier & Turner, 2006: 306). Το πεδίο κοινής βάσης (generic space) αποτελεί ένα είδος προεννοιακής δομής, η οποία αφενός εμπεριέχει σχηματική γνώση, κοινή και στα δύο πεδία εισαγωγής, και αφετέρου προσδιορίζει τις τρέχουσες αντιστοιχίες μεταξύ των πεδίων εισαγωγής (Fauconnier & Turner, 2006: 324).[12]

Το πεδίο μείξης εμπεριέχει μια αναδυόμενη δομή (emergent structure), η οποία δεν βρίσκεται στα πεδία εισαγωγής. Τρεις λειτουργίες μετέχουν στη δημιουργία της μείξης: η σύνθεση (composition) ορισμένων στοιχείων από τα πεδία εισαγωγής (selective projection), η ολοκλήρωση (completion) της σύνθεσης με πληροφορίες που συνδέονται με το γνωσιακό υλικό της μείξης και η επεξεργασία / ανάπτυξη (elaboration), η οποία αφορά στη νοητική προσομοίωση της εννοιοποιημένης κατάστασης.[13] Κεντρικό χαρακτηριστικό των δικτύων εννοιακής μείξης είναι η ικανότητά τους να συμπυκνώνουν

[11] "In general, there are several vital conceptual relations that connect elements in mental spaces – Change, Identity, Time, Space, Cause-effect, Part-whole, Representation, Role-Value, Analogy, Disanalogy, Property, Similarity, Category, Intentionality, Uniqueness – and under blending these vital conceptual relations can be compressed to create more powerful and efficient structure in the blend" (Fauconnier & Turner, 2006: 337).

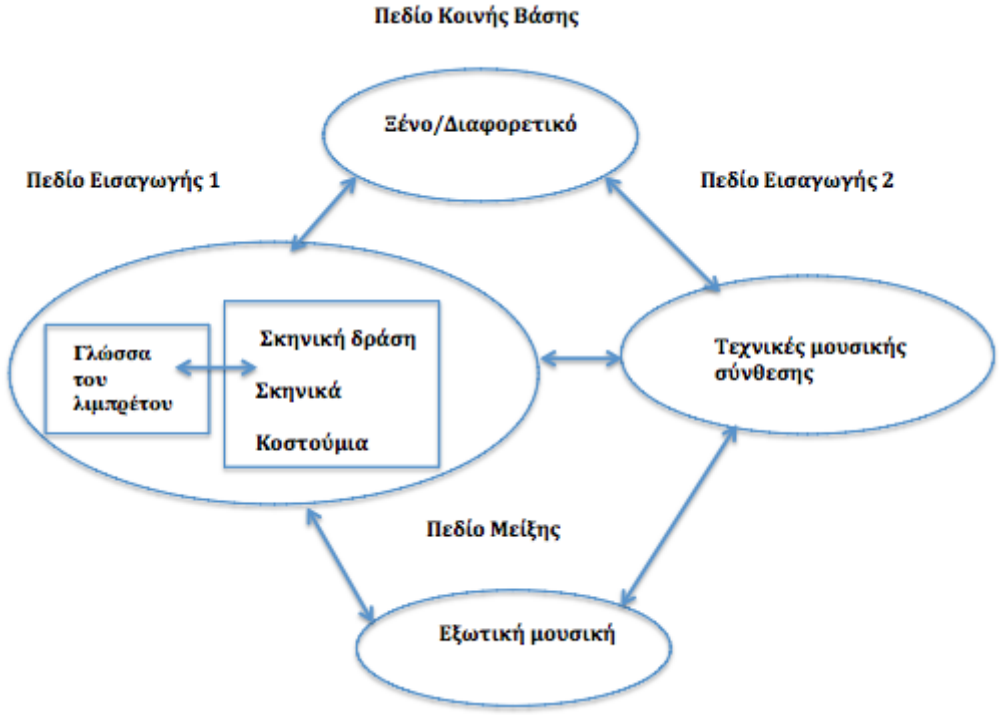
[12] "Typically, the generic space contains image-schematic topology, which is taken to apply to two inputs" (Fauconnier & Turner, 2006: 337). Κατά τον Antović (2018: 306): "In addition, some blending theorists suggest that there is also a generic space, a sort of preconceptual structure which hosts topological elements common to both inputs. The role of the generic space may thus be to constrain the number of 'options' for structures emerging in the blend".

[13] "[E]laboration is a mental (or even physical) simulation of the conceptualized situation" (Piata, 2018: 38).

μια ασαφή εννοιακή δομή σε κατανοητή και διαχειρίσιμη γνώση για τον άνθρωπο.[14] Στον τομέα της μουσικής, αρκετές μελέτες έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιήσει τη θεωρία της εννοιακής μείξης, όπως αυτές των Antović & Tasić (2011), Antović (2014· 2018), Hsu & Lily (2014), Tsougras & Stefanou (2018) και Zbikowski (1999· 2002· 2008· 2017· 2018).

All the music in full context μέσω του μηχανισμού της εννοιακής μείξης

Όπως λέχθηκε παραπάνω, ο Locke κάνει χρήση της λέξης "meld" για να αναφερθεί μεταφορικά στον τρόπο με τον οποίο το κοινό συγχωνεύει τα δύο διακριτά μηνύματα (messages) που λαμβάνει παρακολουθώντας μια όπερα. Η λέξη "meld" θυμίζει και παραπέμπει στην έννοια της μείξης (blend). Ο Locke αναφέρει ότι οι πληροφορίες που μας δίνουν η γλώσσα (το λιμπρέτο) και η οπτική πληροφορία (η σκηνική δράση και, ενδεχομένως, τα σκηνικά και τα κοστούμια) μεταφέρουν τον θεατή σε έναν εξωτικό τόπο. Η μείξη μουσικής και λεκτικής / οπτικής πληροφορίας καθορίζει τον τρόπο πρόσληψης της ίδιας της μουσικής. Ο Locke, χωρίς να είναι γνωσιακός, αναφέρεται στον μηχανισμό της εννοιακής μείξης, όμως με άλλα λόγια. Η λεκτική και οπτική πληροφορία αποτελούν ήδη μια μείξη, η οποία συστήνει τη δομή του Πεδίου Εισαγωγής 1. Οι τεχνικές σύνθεσης καθορίζουν τη δομή του Πεδίου Εισαγωγής 2 (βλ. Διάγραμμα 2). Μεταξύ των δύο πεδίων εισαγωγής δημιουργούνται δυναμικές διασυνδέσεις (mappings) οι οποίες προβάλλονται στο πεδίο μείξης. Μέσω της σύνθεσης των στοιχείων των δύο πεδίων εισαγωγής δημιουργείται στο πεδίο μείξης μια αναδυόμενη δομή, η οποία εμπεριέχει νέα στοιχεία. Ας σημειωθεί ότι αποτελεί ερώτημα το γιατί ο Locke θεωρεί διακριτό μήνυμα, δηλαδή πεδίο εισαγωγής, τη γλωσσική και την οπτική πληροφορία. Μια πιθανή εκδοχή είναι γιατί θέλει να ομαδοποιήσει τη γλώσσα και την εικόνα μέσω της γλώσσας, δηλαδή τα αφηγηματικά στοιχεία, όπως λέει, και να τα διαχωρίσει από το πεδίο εισαγωγής που αφορά στη μουσική.



Διάγραμμα 2: Βασικό δίκτυο εννοιακής μείξης
(*All the music in full context* μέσω του μηχανισμού της εννοιακής μείξης)

[14] "[C]ompression, a central feature of integration networks, is their ability to compress diffuse conceptual structure into intelligible and manipulable human-scale knowledge structures in a blended space" (Piata, 2018: 38).

Αλιείς μαργαριταριών

Τον Απρίλιο του 1863, ο Léon Carvalho, διευθυντής του Théâtre Lyrique του Παρισιού, ανέθεσε στον 25χρονο και άγνωστο μέχρι τότε Bizet να συνθέσει μια όπερα χρησιμοποιώντας το λιμπρέτο με τίτλο *Léïla* των Carré και Cormon. Οι λιμπρετίστες συγχώνευσαν στοιχεία από το λιμπρέτο του de Jouy για την όπερα *La Vestale* και από το βιβλίο του Octave Sachot για την Κεϋλάνη, σημερινή Σρι Λάνκα, η οποία αποτελούσε στη συνείδηση των Γάλλων ένα εξωτικό, μακρινό μέρος. Το βιβλίο του Sachot, με τίτλο *L'Île de Ceylan et ses curiosités naturelles*, αποτέλεσε τη βάση διαμόρφωσης των σκηνικών οδηγιών, οι οποίες περιέχουν λεπτομερείς περιγραφές της φύσης, του τοπίου με τις καλύβες των ντόπιων, των ιερών ναών τους, καθώς και στοιχεία της πλοκής, όπως οι τοπικές δεισιδαιμονίες που συνδέονται με την αλιεία των μαργαριταριών, η πίστη στο θεό Βράχμα, τα ήθη και έθιμα των ντόπιων (Macdonald, 2014).

Η πλοκή της όπερας κινητροδοτείται από δύο όρκους: ο πρώτος είναι ο όρκος φιλίας μεταξύ δύο νέων ανδρών (του Nadir και του Zurga), οι οποίοι αγαπούν την ίδια άγνωστη γυναίκα, και ο δεύτερος είναι ο όρκος αγνότητας της Léïla (άγνωστη γυναίκα), η οποία είναι ιέρεια στον ναό του Βραχμάνου. Η Léïla, ερωτευμένη με τον Nadir, σπάει τον όρκο (δημιουργώντας συνειρμούς με τις όπερες *La Vestale* και *Νόρμα*). Ο Nadir, επίσης ερωτευμένος με τη Léïla, σπάει τον όρκο του και στο τέλος δραπετεύουν μαζί. Ο σχεδιασμός του λιμπρέτου, ενώ χαρακτηρίζεται από έλλειψη γεγονότων και αδύναμο τέλος,[15] δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον τονισμό του εξωτικού στοιχείου του σκηνικού χώρου της δράσης.

Ο Bizet, εξαιτίας του περιορισμένου χρόνου που είχε στη διάθεσή του μέχρι την πρεμιέρα (στα μέσα Σεπτεμβρίου του 1863), χρησιμοποίησε υλικό από παλαιότερα έργα του, αντικαθιστώντας τους ομιλούμενους διαλόγους με ρετσιτατίβα με συνοδεία ορχήστρας. Το έργο χαρακτηρίζεται από σαφώς συμφωνικό ύφος, από τολμηρές αρμονικές επιλογές και πλούσια ενορχήστρωση, ενώ χαρακτηρίστηκε από κριτικούς της εποχής ως βαγκνερικό.[16] Συγκεκριμένες παράμετροι της μουσικής σύνθεσης επενδύουν και τονίζουν τον εξωτισμό της δράσης.

Παράδειγμα εφαρμογής του μοντέλου *All the music in full context* μέσω του μηχανισμού της εννοιακής μείξης: *Αλιείς μαργαριταριών*, αρ. 1, εισαγωγή και χορωδιακό[17]

Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, καθώς η αυλαία σηκώνεται, οι θεατές αντικρίζουν ψαράδες, άνδρες, γυναίκες και παιδιά στην ακτή. Μερικοί από αυτούς στήνουν τέντες και πρωτόγονες σκηνές (huttes sauvages). Άλλοι χορεύουν και πίνουν ξέφρενα στον ήχο των ινδουιστικών και κινέζικων μουσικών οργάνων.

Το μορφολογικό σχήμα του μέρους υπ' αρ. 1 της όπερας είναι το εξής:

- Ορχηστρική εισαγωγή (Allegro non troppo, 4/4, σε φρύγιο τρόπο από ρε και μετατροπία στη Ρε-μείζονα)·
- Α (Allegro non troppo, 4/4, εισαγωγή χορωδίας, σε σολ-ελάσσονα / Σι-ύφεση-μείζονα)·
- Β (Moderato maestoso, 3/4, σε Σι-ύφεση-μείζονα)·
- Α΄ (σε σολ-ελάσσονα / Σι-ύφεση-μείζονα)·
- Ορχηστρικό τμήμα (μ. 122-148, σε Μι-ύφεση-μείζονα)·
- Coda (μ. 149 μέχρι τέλος, σε σολ-ελάσσονα).

[15] Ο προδομένος Zurga, ενώ νωρίτερα είχε στραφεί με θυμό απέναντι στο ζευγάρι, στο τέλος τους βοηθάει να ξεφύγουν μένοντας μόνος του. Το τέλος του παραμένει άγνωστο.

[16] Το 1860 παρουσιάστηκε στο Παρίσι η όπερα *Tannhäuser* του Wagner, η οποία δεν είχε θετική πρόσληψη.

[17] Τα μουσικά μέτρα και οι σελίδες αφορούν στην παρτιτούρα ορχήστρας, σε έκδοση Edwin F. Kalmus, New York. Ηλεκτρονική πρόσβαση: https://imslp.org/wiki/Les_pêcheurs_de_perles_(Bizet,_Georges).

Ο λόγος του λιμπρέτου, πλούσιος σε μεταφορές, προκαλεί έντονες εικόνες (visual imagery). Στις ενότητες Α και Α΄, οι ντόπιοι προσκαλούν τις μαυρομάτες κοπέλες με τις πλούσιες πλεξούδες να χορέψουν και να τραγουδήσουν πάνω στην καυτή άμμο που την γλύφουν τα γαλάζια κύματα. Το τραγούδι τους θα διώξει τα κακά πνεύματα και θα προστατεύσει τους αλιείς μαργαριταριών. Στην ενότητα Β, οι δύτες (ανδρική χορωδία) απευθύνονται στον τόπο τους που τους φέρνει αντιμέτωπους με το θάνατο. Αυτοί που αψηφούν το θάνατο ανταμείβονται με το κρυφό ξανθό μαργαριτάρι.

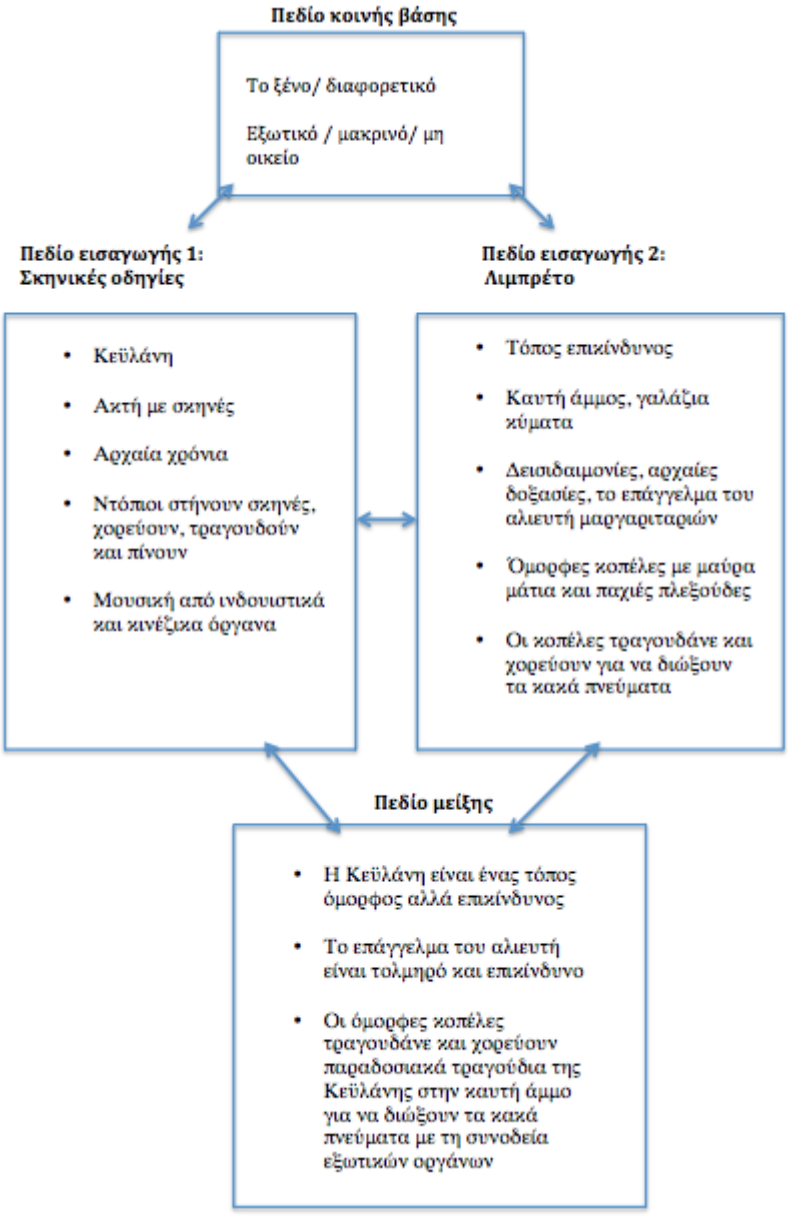
Μέχρι και το μ. 11 επικρατεί ο φρύγιος τρόπος από ρε. Στο μ. 12 εμφανίζεται με φευγαλέο τρόπο η νότα ντο-δίεση και ξεκινά η μετατροπία προς τη Ρε-μείζονα. Η μετάβαση στη Ρε-μείζονα χαρακτηρίζεται από ανάμειξη φευγαλέων στοιχείων τόσο της Ρε-μείζονος όσο και του φρύγιου τρόπου. Συνεπώς, ο Bizet δημιουργεί ένα σύστημα το οποίο αναμειγνύει τονικότητα και τροπικότητα. Στο τρίτο μέτρο της σελ. 6 εμφανίζεται η νότα λα-ύφεση (αρχικά στα πρώτα βιολιά), ενώ στα επόμενα μ. 4-5 της ίδιας σελίδας, στα φλάουτα, η νότα λα-ύφεση σε τρίλια καταλήγει στη νότα ρε. Το διάστημα του τριτόνου είναι εντελώς ξένο τόσο προς τα συμφραζόμενα της Ρε-μείζονος όσο και προς αυτά του φρύγιου τρόπου. Ο Bizet εισάγει με φευγαλέο τρόπο απομακρυσμένους αρμονικά φθόγγους, εμπλουτίζοντας το αρμονικό πλαίσιο, για να καταλήξει, με την εμφάνιση της χορωδίας (ενότητα Α), στη σολ-ελάσσονα. Το σταθερό ρυθμικό σχήμα των κρουστών παραλλάσσεται στη σελ. 7 (τελευταίο μέτρο) από τα έγχορδα: η ιδέα ενός σταθερού ρυθμικού σχήματος στα κρουστά παραλλάσσεται στα έγχορδα. Ο Bizet συνεχίζει στο πρώτο μέτρο της σελ. 9 να εμπλουτίζει τον αρμονικό ορίζοντα με την εμφάνιση της Λα-ύφεση-μείζονος (της ναπολιτάνικης συγχορδίας της σολ-ελάσσονος), ενώ ξεκινάει μετατροπία προς την Λα-μείζονα (βλ. μ. 5 της ίδιας σελίδας).

Η μείξη του λόγου του λιμπρέτου και των σκηνικών οδηγιών

Όπως αναφέρθηκε, ο Locke θεωρεί πρώτο διακριτό μήνυμα (Πεδίο Εισαγωγής 1) τη γλωσσική και την οπτική πληροφορία. Θεωρώ ότι η γλωσσική πληροφορία (λόγος του λιμπρέτου) και η οπτική πληροφορία (σκηνικές οδηγίες που αναγράφονται στο λιμπρέτο) αποτελούν ήδη ένα πεδίο μείξης. Συνεπώς, το Πεδίο Εισαγωγής 1 ή πρώτο διακριτό μήνυμα, όπως το ονομάζει ο Locke, αποτελεί ένα πεδίο μείξης το οποίο προκύπτει σύμφωνα με το Διάγραμμα 3.

Το πεδίο κοινής βάσης εμπεριέχει ιδιότητες συνδεδεμένες με τη γενική έννοια του Άλλου και του εξωτικού. Η λέξη «εξωτικό» σχετίζεται ετυμολογικά με τόπους και τοπία μακριά από την κανονιστική θέση παρατήρησης. Τα βέλη που υποδηλώνουν τις προβαλλόμενες δομές από το πεδίο κοινής βάσης στα πεδία εισαγωγής και από τα πεδία εισαγωγής στο πεδίο μείξης έχουν διπλές κατευθύνσεις, διότι, κάτω από ορισμένες συνθήκες, η δομή προβάλλεται από το πεδίο μείξης πίσω στα πεδία εισαγωγής και από τα πεδία εισαγωγής πίσω στο πεδίο κοινής βάσης. Αυτό σημαίνει ότι η αναδυόμενη δομή στο πεδίο μείξης επηρεάζει τη δομή των πεδίων εισαγωγής (π.χ. ο τρόπος που βλέπουμε την Κεϋλάνη) αλλά ενδεχομένως και του πεδίου κοινής βάσης (η άποψή μας για το Άλλο και το εξωτικό). Ας σημειωθεί ότι τα εννοιακά πεδία είναι δυναμικές δομές, όπως, εξάλλου, και τα δίκτυα εννοιακής μείξης. Το Διάγραμμα 3 παρουσιάζει ένα στιγμιότυπο του συγκεκριμένου δικτύου, στο οποίο αιχμαλωτίζονται τα πιο ουσιώδη χαρακτηριστικά του και σε καμία περίπτωση δεν εξαντλούνται όλες οι δυνατότητες παρουσίασης αυτού του δικτύου.[18]

[18] "There are also background frames recruited to build these mental spaces. We emphasize that this is a minimal network. Networks in other cases of conceptual integration may have yet more input spaces and even multiple blended spaces" (Fauconnier & Turner, 2006: 313).

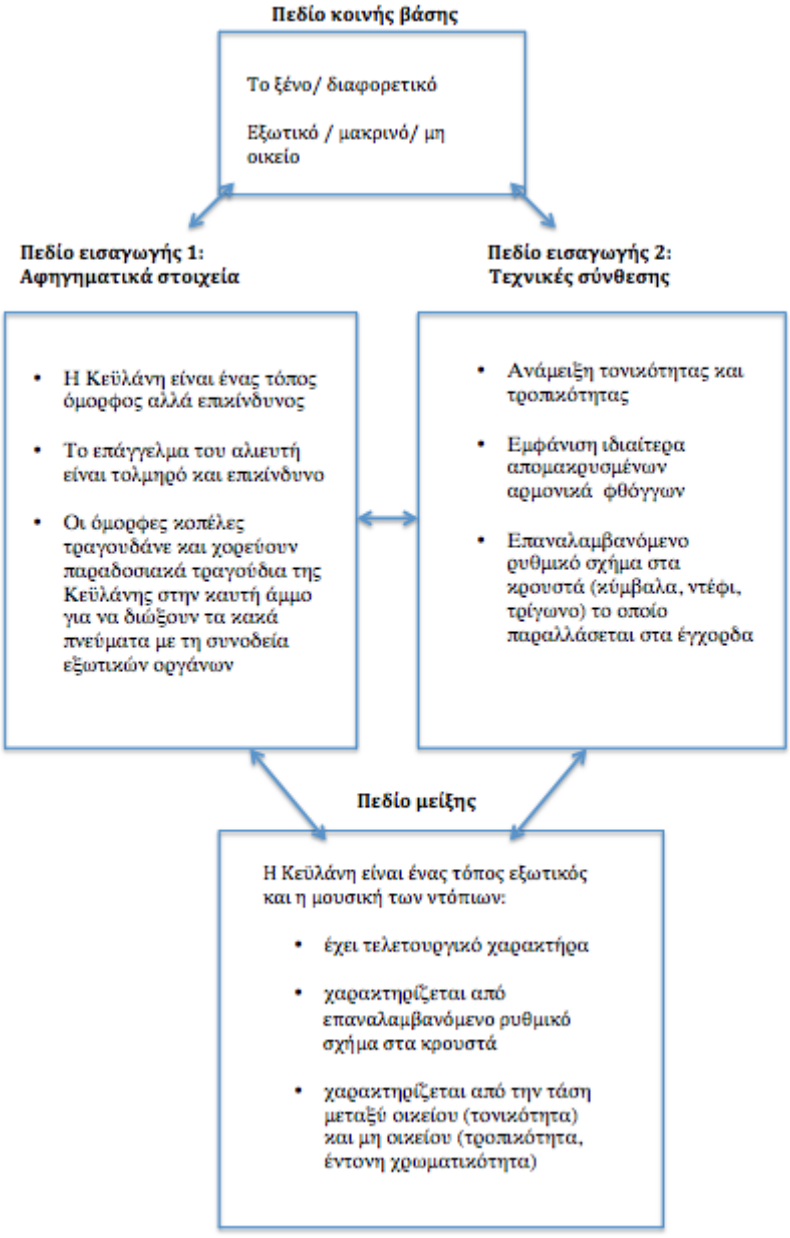


Διάγραμμα 3: Δίκτυο εννοιακής μείξης για το *Αλιείς μαργαριταριών*, αρ. 1, εισαγωγή και χορωδιακό (λιμπρέτο και σκηνικές οδηγίες)

Η μείξη αφηγηματικών στοιχείων και τεχνικών σύνθεσης

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, τρεις λειτουργίες συμβάλλουν στη δημιουργία αναδυόμενης δομής στο πεδίο μείξης: σύνθεση, ολοκλήρωση και ανάπτυξη. Η σύνθεση αφορά στη σύνθεση στοιχείων των δύο πεδίων εισαγωγής και στη δημιουργία νέων δομών στο πεδίο μείξης, όπως φαίνεται στο Διάγραμμα 4. Η ολοκλήρωση αφορά στην επέκταση των νέων δομών (ενδεχομένως να φανταστούμε, επί παραδείγματι, πώς τα κορίτσια χορεύουν) και η ανάπτυξη αφορά στην περαιτέρω επέκταση των δομών, οι οποίες έχουν πλέον τη δική τους λογική και δεν σχετίζονται με τα πεδία εισαγωγής, δηλαδή κάνουμε λόγο για προσομοίωση [simulation] (π.χ. ενδεχομένως να φανταστούμε τη σκηνή στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης με συγκεκριμένους συντελεστές κ.ο.κ.). Σύμφωνα με τον Zbikowski (2018: 13-14), εάν και τα δύο πεδία εισαγωγής αφορούν στη γλώσσα ή στη μουσική, δεν θα υπάρχουν φραγμοί στην καθιέρωση μιας ομοιόμορφης τοπογραφίας μεταξύ των νοητικών πεδίων του δικτύου

εννοιακής μείξης. Εάν, όμως, συνδυάζονται έννοιες από τη μουσική και τη γλώσσα, δηλαδή τα πεδία εισαγωγής αφορούν στη μουσική και στη γλώσσα αντίστοιχα, τότε είτε η οργάνωση του εννοιακού πεδίου της γλώσσας πρέπει να τείνει, δηλαδή να βαρύνει, περισσότερο προς το εννοιακό πεδίο της μουσικής, είτε το αντίστροφο.[19] Θεωρώ ότι, στην περίπτωση την εννοιακής μείξης του Πεδίου Εισαγωγής 1 (λιμπρέτο και σκηνικές οδηγίες) και του Πεδίου Εισαγωγής 2 (τεχνικές σύνθεσης), η οργάνωση του Πεδίου Εισαγωγής 1 επηρεάζει την οργάνωση του Πεδίου Εισαγωγής 2.



Διάγραμμα 4: Δίκτυο εννοιακής μείξης για το *Αλιείς μαργαριταριών*, αρ. 1, εισαγωγή και χορωδιακό (αφηγηματικά στοιχεία και τεχνικές σύνθεσης)

[19] "Where both of the input spaces are drawn from language or from music there will be no barriers to establishing a uniform topography across the mental spaces of a CIN. When, however, concepts from language and music combine, something has to give: either the organization of the mental space set up by music will need to bend toward the organization of the mental space set up by language, or the organization of the mental space set up by language will need to bend toward the organization of the mental space set up by music" (Zbikowski, 2018: 13-14).

Τα στοιχεία του Πεδίου Εισαγωγής 2 δεν μπορούν να θεωρηθούν εξ ολοκλήρου εξωτικά: ο Bizet δεν κάνει χρήση παραδοσιακών οργάνων (αν και το επίμονο ρυθμικό σχήμα των κρουστών παραπέμπει στο ρυθμικό σχήμα των κρουστών των ιθαγενών). Ο τρόπος με τον οποίο ο Bizet παίζει με την τονικότητα, την τροπικότητα και την ακραία χρωματικότητα, μεταξύ άλλων, παραπέμπει σε εξωτική μουσική, δηλαδή σε μουσική μη ευρωπαϊκή και σε αυτό που ο ίδιος φαντάζεται ως μουσική των ιθαγενών της Κεϋλάνης. Αξίζει να αναφερθεί ότι, την εποχή της σύνθεσης του έργου, η έντονη χρωματικότητα και η τολμηρή αρμονία του σχολιάστηκαν αρνητικά από τους κριτικούς. Συνεπώς, το σύστημα το οποίο χρησιμοποιεί ο Bizet για να εκφράσει εξωτισμό αίρει τις προσδοκίες των ακροατών και ηχεί ως ξένο / μη οικείο. Το χορωδιακό αρ. 1 δραματουργικά παραπέμπει στο τραγούδι των ιθαγενών να ξορκίσουν τα κακά πνεύματα, δηλαδή έχει τελετουργική φύση. Όλοι οι παραπάνω παράγοντες σχετικά με τη δομή και μέσω της δομής του πρώτου διακριτού μηνύματος δημιουργούν ένα *αδιάσπαστο όλον*, το οποίο μας μεταφέρει τόσο οπτικά όσο και ακουστικά σε έναν εξωτικό τόπο.

Συμπερασματικά σχόλια

Σύμφωνα με τον Locke, στον τομέα της μουσικής ο εξωτισμός μελετήθηκε λιγότερο ως μια ευρεία τάση ή καλλιτεχνική προσέγγιση και περισσότερο ως ένα λεξικό συγκεκριμένων τεχνικών που ο συνθέτης και οι αποδέκτες του έργου του συσχέτιζαν με μια μακρινή χώρα.[20] Το μοντέλο *All the music in full context* συστήνει μια νέα οπτική στο θέμα του εξωτισμού στη μουσική γενικότερα και στην όπερα ειδικότερα. Η υιοθέτηση του μηχανισμού της εννοιακής μείξης επιτρέπει την εφαρμογή του συγκεκριμένου μοντέλου ανάλυσης στην ερμηνευτική προσέγγιση των παραμέτρων της σκηνικής δράσης και της γλώσσας του λιμπρέτου που παραπέμπουν σε γεωγραφικά / κλιματολογικά, κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά του τόπου και χρόνου της πλοκής (Κεϋλάνη) αλλά και του Άλλου (Other) / μη ευρωπαϊκού στοιχείου γενικότερα. Επιπλέον, ενθαρρύνει και την εφαρμογή του συγκεκριμένου μοντέλου ανάλυσης στην ερμηνευτική προσέγγιση των τεχνικών σύνθεσης, οι οποίες επενδύουν τις παραπάνω παραμέτρους και δεν ηχούν απαραίτητα και μόνο ως μη δυτικές.

Βιβλιογραφία

Antović, Mihailo (2014): "Metaphor in music or metaphor about music: A contribution to the cooperation of cognitive linguistics and cognitive musicology", στο: Mateusz Milan (επιμ.), *Metaphors we study: Contemporary insights into conceptual metaphor*, Srednja Europa, Zagreb, σ. 233-254.

Antović, Mihailo (2018): "Persuasion in musical multimedia: A conceptual blending theory approach", στο: Jana Pelclová & Wei-lun Lu (επιμ.), *Persuasion in public discourse: Cognitive and functional perspectives*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, σ. 303-328.

Antović, Mihailo & Miloš Tasić (2011): "Music on the border and conceptual integration theory: Analysis of a song from the South of Serbia", *Teme* 35/4, σ. 1521-1542.

Dancygier, Barbara & Eve Sweetser (2014): *Figurative language*, Cambridge University Press, New York.

[20] "Within the musical realm, by contrast, exoticism has been treated less as a broad mindset or artistic approach and more as a lexicon of specific stylistic devices that the composer – and presumably many of his or her listeners – associated, rightly or wrongly, with the distant country or people in question" (Locke, 2007: 480).

Fauconnier, Gilles (1994): *Mental spaces: Aspects of meaning Construction in natural languag*e, Cambridge University Press, New York.

Fauconnier, Gilles (1997): *Mappings in thought and language*, Cambridge University Press, New York.

Fauconnier, Gilles & Mark Turner (2002): *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*, Basic Books, New York.

Fauconnier, Gilles & Mark Turner (2006): "Mental spaces. Conceptual integration networks», στο: Dirk Geeraerts (επιμ.), *Cognitive linguistics: Basic readings*, Mouton de Gruyter, Berlin & New York, σ. 303-371.

Hsu, Hui-Chieh & Lily I-wen Su (2014): "Love in disguise: Incongruity between text and music in song", *Journal of Pragmatics* 62, σ. 136-150.

Locke, Ralph P. (2007): "A broader view of musical exoticism", *The Journal of Musicology* 24/4, σ. 477-521.

Locke, Ralph P. (2012): "On exoticism, western art music, and the words we use", *Archiv für Musikwissenschaft* 69/4, σ. 318-328.

Macdonald, Hugh (2014): *Bizet*, Oxford University Press, New York.

Piata, Anna (2018): *The poetics of time-metaphors and blends in language and literature*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia.

Tsougras, Costas & Danae Stefanou (2018): "Embedded blends and meaning construction in Modest Musorgsky's *Pictures at an Exhibition*", *Musicae Scientiae* 22/1, σ. 38-56.

Turner, Mark (2014): *The origin of ideas: Blending, creativity, and the human spark*, Oxford University Press, New York.

Zbikowski, Lawrence M. (1999): "The blossoms of 'Trockne Blumen': Music and text in early nineteenth century", *Music Analysis* 18, σ. 307-345.

Zbikowski, Lawrence M. (2002): *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*, Oxford University Press, New York.

Zbikowski, Lawrence M. (2008): "Metaphor and music", στο: Raymond W. Gibbs (επιμ.), *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, Cambridge University Press, New York, σ. 502-524.

Zbikowski, Lawrence M. (2017): *Foundations of musical grammar*, Oxford University Press, New York.

Zbikowski, Lawrence M. (2018): "Conceptual blending, creativity, and music", *Musicae Scientiae* 22/1, σ. 6-23.

Τα γαλλικά τραγούδια για φωνή και πιάνο του Σπυρίδωνα Σαμάρα

Αθανάσιος Τρικούπης & Μαρία Μελπομένη Χρύση

Ο Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας γεννήθηκε στην Κέρκυρα το έτος 1861,[1] σε μια εποχή που τα Επτάνησα, και ιδίως η Κέρκυρα που ήταν ενετοκρατούμενη ήδη από το 1386, είχαν μεγάλη λυρική παράδοση.[2] Ο πατέρας του υπηρέτησε για αρκετό διάστημα ως Υποπρόξενος της Ελλάδος στην Μάλτα και ως εκ τούτου και ο Σπυρίδων παρέμεινε εκεί για λίγο, περί την ηλικία των επτά ετών. Ένας από τους πρώτους δασκάλους του νεαρού Σπυρίδωνα στη μουσική ήταν ο Σπυρίδων Ξύνδας,[3] συνθέτης, δεξιοτέχνης της κιθάρας αλλά και ένας από τους πρωτεργάτες της Επτανησιακής Μουσικής Σχολής. Λόγω ασθένειας του πατέρα του Σαμάρα, η οικογένεια μετέβη στην Αθήνα, επέστρεψε για λίγο στην Κέρκυρα και ακολούθως πάλι στην Αθήνα, όπου ο Σαμάρας έγινε δεκτός στο Ωδείο Αθηνών. Λίγο αργότερα πέθανε ο πατέρας του (1875). Μετά τον θάνατο του πατέρα του, ο Σαμάρας και η μητέρα του παρέμειναν στην Αθήνα, όπου ο πρώτος συνέχισε τις μουσικές του σπουδές. Δάσκαλός του εκείνη την εποχή ήταν ο Ενρίκο Σταγκαπιάνος, Ναπολιτάνος στην καταγωγή, μέσω του οποίου ο Σαμάρας ήρθε σε επαφή με τη μεγάλη ναπολιτάνικη μουσικοπαιδαγωγική παράδοση.

Το 1882 πήγε στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του, έως το 1884. Εκεί φοίτησε στο Κρατικό Ωδείο των Παρισίων (Conservatoire), την εποχή που ήταν Διευθυντής ο Ambroise Thomas (από το 1871). Πρώτος δάσκαλος του Σαμάρα στο Παρίσι ήταν ο Théodore Dubois. Την ίδια εποχή, οι Gounod και Thomas έχουν ήδη δώσει τις τελευταίες τους όπερες. Διάσημοι εξακολουθούσαν να είναι οι Massenet και Delibes, επίσης δάσκαλοι του Σαμάρα. Παράλληλα με την όπερα, έρχεται σε επαφή με τη συμφωνική μουσική και τη μουσική δωματίου.[4] Την εποχή που ο Σαμάρας βρίσκεται στο Παρίσι δέχεται πολλές επιρροές από αισθητικά και φιλοσοφικά ρεύματα του *fin de siècle*,[5] αλλά και από το πνεύμα του εξωτισμού.[6]

[1] Σχετικά με τη χρονολογία γεννήσεως του Σαμάρα επικράτησαν διάφορες φήμες και σφάλματα. Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917). Ο μεγάλος αδικημένος της έντεχνης ελληνικής μουσικής. Δοκιμή Βιογραφίας*, Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 141.

[2] Ορόσημο αποτελεί το έτος 1733, που παρουσιάστηκε στο θέατρο San Giacomo η όπερα *Ιέρων, ο τύραννος των Συρακουσών* [*Gerone, tiranno di Siracusa*, dramma per musica], πιθανότατα του Johann Adolf Hasse (1699-1783). Στο ίδιο θέατρο μέχρι το 1798 παρουσιάστηκαν 87 έργα, από τα οποία μόνον 7 είναι opere serie, ενώ τα 80 χαρακτηρίζονται ως κωμικά. Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 54, 57 και 73.

[3] Ο Σπυρίδων Ξύνδας (1812 ή 1814-1896) γεννήθηκε στην Κέρκυρα. Μαθήτευσε κοντά στον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο και στη συνέχεια στη Νάπολη, από το 1833 έως το 1837, κοντά στον Niccolò Antonio Zingarelli. Αφού επέστρεψε στην Κέρκυρα το 1837, συμμετείχε στην ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, όπου και κατόπιν διορίστηκε (1841). Συνεισέφερε σημαντικά στην καλλιέργεια της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής και στην εδραίωση της μουσικής παιδείας στην Κέρκυρα και την Αθήνα. Βλ. Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 310.

[4] Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 250-251.

[5] *Fin de siècle* είναι ένας γαλλικός όρος που σημαίνει «τέλος του αιώνα» και χρησιμοποιείται τόσο για την χρονολογική μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα, όσο και για να δηλώσει το κλείσιμο μιας εποχής αλλά και την έναρξη μιας άλλης, σε πολιτικό αλλά και πολιτισμικό επίπεδο. Θεωρήθηκε περίοδος εκφυλισμού, αλλά ταυτόχρονα και περίοδος ελπίδας για μια νέα αρχή. Βλ. Talia Schaffer, *Literature and Culture at the Fin de Siècle*, Longman, New York 2007, σ. 3. Ο όρος *fin de siècle* αναφέρεται συνήθως στη γαλλική τέχνη και στους γάλλους καλλιτέχνες, καθ' ότι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του εμφανίστηκαν

Το 1885 εγκαθίσταται στο Μιλάνο, ενώ παράλληλα διατηρεί το σπίτι του στο Παρίσι, συνεχίζοντας κατά κάποιον τρόπο την παράδοση πολλών συνθετών που είχαν σπουδάσει σε κέντρα της Ιταλίας, όπως οι Στέφανος Πογιάγος, Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Σπυρίδων Ξύνδας, Δομένικος Παδοβάνης ή Παδοβάς, Εδουάρδος Λαμπελέτ, Αλέξανδρος Κατακουζηνός, Νικόλαος Τζανής-Μεταξάς, Γεώργιος Λαμπίρης, Παύλος Καρρέρ ή Καρρέρης κ.ά.[7]

Όπως αναφέρει ο Κώστας Καρδάμης, ο Σαμάρας φαίνεται ότι αποτραβήχτηκε για κάποιο διάστημα από την ενεργό δράση, μεταξύ των ετών 1896 και 1906. Τον Νοέμβριο του 1907 θα επισκεφθεί την ιδιαίτερη πατρίδα του για πρώτη φορά μετά από 18 χρόνια, για την παρουσίαση της όπερας *Mademoiselle de Belle-Isle*, ενώ τον Μάρτιο του 1907 βρέθηκε στην Αθήνα για την παρουσίαση της ίδιας όπερας (Δημοτικό Θέατρο, 31 Μαρτίου / 13 Απριλίου) στο πλαίσιο εκδηλώσεων προς τιμήν του βασιλιά της Ιταλίας Βίκτωρα Εμμανουήλ Γ΄ που είχε επισκεφτεί την Αθήνα. Ένα χρόνο αργότερα, η πρεμιέρα της όπερας *Rhea* στη Φλωρεντία (11 Απριλίου 1908) αποτέλεσε τον τελευταίο μεγάλο ευρωπαϊκό θρίαμβο του συνθέτη. Από τη χρονιά 1911 και εξής ο Σαμάρας ασχολήθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τη δημιουργία τραγουδιών και επίκαιρων οπερετών. Λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο Σαμάρας παρέμεινε στην Αθήνα, μέχρι τον θάνατό του στις 25 Μαρτίου / 7 Απριλίου 1917.[8]

Τα γαλλικά τραγούδια για φωνή και πιάνο του Σαμάρα (βλ. Πίνακα 1) αποτελούν μία ελάχιστη αλλά ιδιαίτερη πτυχή του καλλιτεχνικού έργου του συνθέτη. Από την περίπου εικοσιπενταετή συνολική παρουσία του στο Παρίσι (κατά την α΄ περίοδο των ετών 1882-1885 και κατόπιν από το 1891 έως το 1911) έχουν εντοπισθεί και καταγραφεί μόλις έξι μελοποιήσεις του στη γαλλική γλώσσα. Τα τραγούδια αυτά ανήκουν στην κατηγορία της *mélodie*, δηλαδή του «σοβαρού συναυλιακού τραγουδιού βασισμένου σε ποίηση», συνώνυμου του γερμανικού *Lied*, είδους που ανατρέχει στις romances που κυριαρχούσαν στη Γαλλία από τα μέσα του 18ου αιώνα. Η υφολογική μελέτη τους δείχνει ότι η χρονολογία έκδοσης δεν συμβαδίζει απαραίτητα με τη χρονολογία της σύνθεσής τους. Βάσει της χρονολογικής σειράς των εκδόσεων, το παλαιότερο γαλλικό τραγούδι του συνθέτη απαντά το 1883, εκδίδεται στο Παρίσι από τις εκδόσεις Ricordi και φέρει τον τίτλο *Το τραγούδι του σπαθομάχου* (*La chanson de l'espadachin*). Το ποίημα έχει γράψει ο Paul Solanges (1846-1914), επιτυχημένος μεταφραστής ιταλικών λιμπρέτων στα γαλλικά, ιδίως του A. Boito. Ακολούθησε η *Κινέζικη σερενάτα* (*Sérénade chinoise*) σε ποίηση του Paul Milliet, που ήταν σύγχρονος αλλά και προσωπικός φίλος του Σαμάρα, και είχε συνθέσει την ίδια εποχή και λιμπρέτα για όπερές του (*Storia d'amore* / *La biondinetta*, *Mademoiselle de Belle-Isle*, *Rhea*). Το τραγούδι εκδόθηκε στο Παρίσι το 1892 από τις εκδόσεις Quinzard. Στη συνέχεια εκδίδονται τρία γαλλικά τραγούδια στη Λειψία το 1904 από τις εκδόσεις Kahnt (*Nenna mia*, *Hymne d'amour*, *La bien aimée*). Τέλος, εκδίδεται το τραγούδι *Γλυκειά βραδιά* (*Soir sur la terrasse*) από τους εκδότες Μυστακίδη, Ευσταθιάδη και Μακρή στην Αθήνα. Το τραγούδι δεν φέρει χρονολόγηση, ωστόσο βάσει του αριθμού έκδοσης 196, σύμφωνα με τον ερευνητή της νεοελληνικής μουσικής Γιώργο Κωνστάντζο, μάλλον τυπώθηκε το 1914.

εκεί για πρώτη φορά· ωστόσο, το κίνημα αυτό επηρέασε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Βλ. Patrick McGuinness (επιμ.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, University Press, Exeter 2000, σ. 9.

6 Λεωτσάκος, ό.π., σ. 251-252. Για το πνεύμα του εξωτισμού, βλ. επίσης την υποσημείωση 9.

7 Λεωτσάκος, ό.π., σ. 121.

8 Κώστας Καρδάμης, «Ο Σπύρος Σαμάρας και η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας», στο: *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας. Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (Δημοσιεύματα του Μουσείου Μουσικής «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος»), Κέρκυρα 2011, σ. 103-107.

Από την αναλυτική προσέγγιση των προαναφερομένων τραγουδιών προκύπτει πως *Το τραγούδι του σπαθομάχου* και το *Nenna mia* είναι γραμμένα σε μορφή ναπολιτάνικου τραγουδιού. Άλλωστε, όσον αφορά το *Nenna mia*, ο συνθέτης το χαρακτηρίζει *chanson napolitaine*. Αμφότερα φέρουν αποκλειστικά τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ιταλικής παράδοσης και, συνεπώς, δεν θα μας απασχολήσουν στην παρούσα μελέτη. Ειδικά το *Nenna mia* είναι πολύ πιθανό να αποτελεί γαλλική μετάφραση άγνωστου ιταλικού ποιήματος από τον Paul Milliet, αφού ο πρωτότυπος ιταλικός τίτλος μεταφράζεται ως *Ma belle Amie* στη γαλλική έκδοση. Η *Κινέζικη σερενάτα* αποτελεί το μεταβατικό στάδιο από την ιταλική παράδοση στο προσωπικό ιδίωμα του συνθέτη, που είναι αναγνωρίσιμο πια στα γαλλικά τραγούδια του 1904. Αναπτύσσεται στροφικά και επίσης δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη αφού, παρά την εξωτική θεματική της,[9] τα μόνα στοιχεία που διαφοροποιούνται σε αυτήν από τη συμβατική ευρωπαϊκή γραφή της εποχής του συνθέτη είναι η επιλεκτική χρήση συγχορδιών χωρίς τρίτη και μελισματικών ρυθμικών σχηματισμών με πεντάηχα και ενδεκάηχα τριακοστών δευτέρων στην πιανιστική συνοδεία.

1. *La chanson de l'espadachin* (*Το τραγούδι του σπαθομάχου*), ποίηση: Paul Solanges, 1883.
2. *Sérénade chinoise* (*Κινέζικη σερενάτα*), ποίηση: Paul Milliet, 1892.
3. *Nenna mia* (*Νέννα μου*), ποίηση: απόδοση στα γαλλικά ιταλικού ποιήματος από τον Paul Milliet, 1904.
4. *Hymne d'amour* (*Ύμνος στην αγάπη*), ποίηση: Gustave Rivet, 1904.
5. *La bien aimée* (*Η αγαπημένη μου*), ποίηση: Gustave Rivet, 1904.
6. *Soir sur la terrasse* (*Γλυκειά βραδιά*), ποίηση: C[omt].esse de Noailles, περί το 1914.

Πίνακας 1: Τα γαλλικά τραγούδια για φωνή και πιάνο του Σπυρίδωνα Σαμάρα και ο χρόνος έκδοσής τους

Soir sur la terrasse

Ποίηση: Κοντέσσα Άννα ντε Νοάγ (Comtesse Anna de Noailles, 1876-1933), ποιήτρια και σημαντική γυναίκα των γραμμάτων.[10] Η Anna de Noailles γεννήθηκε στο Παρίσι, αλλά ήταν ρουμανικής καταγωγής. Το 1897 παντρεύτηκε τον Mathieu Fernand Frédéric Pascal de Noailles (1873-1942), τον τέταρτο γιο του 7ου Δούκα de Noailles. Ήταν η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή ως Διοικητής της Λεγεώνας της Τιμής, η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στη Βελγική Βασιλική Ακαδημία Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ενώ επίσης τιμήθηκε με το "Grand Prix" της Ακαδημίας της Γαλλίας το 1921.

[9] Το πνεύμα του εξωτισμού επηρέασε τον Σαμάρα κατά την εποχή που ζούσε στο Παρίσι. Εκείνη την εποχή εξωτικοί εστεμμένοι επισκέπτονται συχνά την πόλη του φωτός και κάποιοι από αυτούς ονειρεύονται να ιδρύσουν όπερες στη χώρα τους. Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 251-252.

[10] Ανάμεσα στα πρόσωπα με τα οποία συναναστρεφόταν ήταν ο Marcel Proust, ο Francis Jammes, η Colette, ο André Gide, ο Frédéric Mistral, ο Paul Valéry, ο Jean Cocteau κ.ά., ενώ ο πολωνός συνθέτης και πιανίστας Ignacy Paderewski τής είχε αφιερώσει πολλές από τις συνθέσεις του. Επίσης, διάφοροι ζωγράφοι είχαν φιλοτεχνήσει πορτρέτα της, όπως οι Antonio de la Gandara, Ignacio Zuloaga, Kees van Dongen, Jacques Émile Blanche, Philip de László, ενώ ανάμεσα στους γλύπτες που τη χρησιμοποίησαν ως μοντέλο ήταν και ο Auguste Rodin που έφτιαξε την προτομή της το 1906. Όπως συνάγεται από την κοινωνική της ζωή αλλά και από τη χρονολόγηση της μελοποίησης του ποιήματός της από τον Σαμάρα, πιθανόν στον κύκλο των κοινωνικών γνωριμιών της να ανήκε και ο έλληνας συνθέτης.

Anna Brancovan de Noailles, πορτρέτο από τον Philip de László (1913)

Το *Soir sur la terrasse* ανήκει στην ποιητική συλλογή *Les Vivants et les Morts* (1913) και είναι ένα ρομαντικό ποίημα με έντονα ερωτική διάθεση. Οι δύο αγαπημένοι βρίσκονται μόνοι τους σε έναν εξώστη, κυριαρχεί η σιωπή της νύχτας και η αμηχανία της απομόνωσής τους, ενώ η ζέστη τούς περιβάλλει κυριολεκτικά και μεταφορικά. Το καλοκαιρινό τοπίο συνθέτουν η θέα της θάλασσας από μακριά και ο σκοτεινός κήπος, όπου έχουν συνευρεθεί οι δύο ερωτευμένοι. Ο κυρίαρχα ρομαντικός χαρακτήρας του ποιήματος επιβεβαιώνεται από τις πολλές εικόνες, οπτικές («Ανθισμένες αλόες ξεπροβάλλουν»), ακουστικές («Ακούμε να γελάνε στην πλατεία») αλλά και οσφρητικές («Η αρμυρή μυρωδιά από τα δίχτυα του ψαρέματος»). Το σκηνικό του νυχτερινού τοπίου, η ονειρική κατάσταση, η ερωτική θεματολογία, παραπέμπουν στο κίνημα του ρομαντισμού που κυριάρχησε στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τα τέλη του 18ου έως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα. Το ποίημα είναι στροφικό με πλεχτή ομοιοκαταληξία (1ος με 3ο στίχο και 2ος με 4ο).

Nous sommes seuls, puisque tu m'aimes
j'aurais peur si je vois tes yeux
évitons la douceur suprême
ne restons pas silencieux.

……

Είμαστε μόνοι, αφού μ' αγαπάς,
θα φοβόμουν να κοιτάξω τα μάτια σου,
ας αποφύγουμε την υπέρτατη γλυκύτητα,
ας μη μείνουμε σιωπηλοί…

Ο εξώστης μοιάζει με πλοίο,
πόσο κάνει ζέστη στη θάλασσα αυτή τη βραδιά,
πεθαίνουμε από τη δίψα
και ανασαίνουμε τη μαύρη σκιά του σκοτεινού κήπου.

Ανθισμένες αλόες ξεπροβάλλουν.
Απομάκρυνε, αν μπορείς, από μένα
όλα τα αρώματα και όλες τις σιωπές
που συσσωρεύονται λίγο-λίγο.

Ακούμε να γελάνε στην πλατεία
και βλέπω στα μάτια σου ότι πιστεύεις
πως είναι κορμιά που αγκαλιάζονται.
Αυτό το βράδυ όλα είναι επιθυμία για σένα.

Η αρμυρή μυρωδιά από τα δίχτυα του ψαρέματος
εισχωρεί στην ταπεινή νύχτα που κοιμάται.
Πάνω στο χέρι μου ακούμπησε το δικό σου
κι έτσι να μπορέσω να συνεχίσω να ζω.

Το έργο φέρει τριμερή μορφή Α (μ. 1-21) – Β (μ. 22-33) – Α΄ (μ. 34-45), στην οποία αντιστοιχούν οι 5 ποιητικές στροφές ως εξής: 2-2-1. Η πρώτη ενότητα (Α) αποδίδει την εικόνα του ερωτευμένου ζευγαριού. Η χρονική αγωγή είναι αργή (*Lentement*). Η κίνηση της φωνής είναι επίσης αργή και το τονικό ύψος της κινείται κατά κανόνα με επαναλήψεις φθόγγων και βηματικές κινήσεις. Η συγχορδιακή συνοδεία του πιάνου περιορίζεται αρχικά (μ. 1-8) σε μία ευρηματική σχέση V – I, εν είδει αρμονικού ostinato. Η λειτουργική ένταση της σχέσης αυτής αμβλύνεται σημαντικά από την απουσία του προσαγωγέα, από την παρουσία της πέμπτης βαθμίδας στην κορυφή της συγχορδίας της τονικής και από την χαρακτηριστική ταυτόχρονη αμφίδρομη παλινδρόμηση μεταξύ πρώτης και πέμπτης βαθμίδας που επιτελείται στις εξωτερικές φωνές των συγχορδιών. Η κατά πέμπτες παράλληλες κίνηση των δύο χαμηλότερων φωνών συμπληρώνει το ιδιαίτερο χρώμα με το οποίο αποδίδει ο συνθέτης την κατά τα άλλα κοινότυπη σχέση V – I. Η απουσία του προσαγωγέα παρατηρείται και στην κύρια μελωδική γραμμή.

Στη συνέχεια, το αρχικό συνοδευτικό αρμονικό ostinato θα εξελιχθεί σταδιακά για να καλύψει τις ανάγκες του ποιητικού κειμένου. Η πρώτη συγχορδιακή αλλαγή υποστηρίζει την «υπέρτατη γλυκύτητα» (“douceur suprême”) και παρατηρείται στο μ. 10 με την προσθήκη της έβδομης στην κορυφή της συγχορδίας της τονικής. Η προσθήκη αυτή μεταβάλλει τη λειτουργία της συγχορδίας αυτής σε παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο το εναρκτήριο λάκτισμα μιας αρμονικής διαδρομής. Ταυτόχρονα, ο φθόγγος της έβδομης αποτελεί την αφετηρία μιας δεύτερης μελωδικής γραμμής που αναπτύσσεται στην κορυφή των συνοδευτικών πιανιστικών συγχορδιών. Η πρώτη υποδιαίρεση (μ. 11) των σταθερά μεγάλων αξιών (παρεστιγμένων ημίσεων) της πιανιστικής συνοδείας υποστηρίζει την προτροπή «ας μη μείνουμε σιωπηλοί» (“ne restons pas silencieux”).

Σε αντίθεση με την αρχική εικόνα των δύο ερωτευμένων που παρουσιάζεται στην πρώτη ποιητική στροφή και μελοποιείται στην κύρια τονικότητα του έργου (Μι-ύφεση-μείζονα, μ. 1-12), η δεύτερη ποιητική εικόνα, που δίνεται στην αρχή της δεύτερης ποιητικής στροφής, αφορά την παρομοίωση του εξώστη με την βάρκα και την ψευδαίσθηση της ζεστής ατμόσφαιρας της θάλασσας, και μελοποιείται στην ελάσσονα αντιθετική της κύριας τονικότητας (Tg = σολ-ελάσσονα, μ. 13-14). Η διαπίστωση της ζεστής ατμόσφαιρας (“qu’il fait chaud”) στον δεύτερο στίχο που, όπως αποδεικνύεται από τον επόμενο στίχο, είναι έντονη και προκαλεί την δίψα του ζευγαριού (“On meurt de soif”), τονίζεται από το πρωτοεμφανιζόμενο μελωδικό διάστημα της τετάρτης καθαρής, το μεγαλύτερο που χρησιμοποιείται στην κύρια φωνή από την έναρξη του έργου (μ. 14-15).

Η επαναφορά στην παρούσα κατάσταση ("ce soir!") διατυπώνεται με πτώση στην αρχική τονικότητα, της οποίας η τελική συγχορδία εμφανίζεται με μεγάλη έβδομη (μ. 16). Ιδιαίτερα ενδιαφέρων είναι ο τονισμός της λέξης «σκιά» ("l'ombre"), στον τέταρτο στίχο της δεύτερης ποιητικής στροφής, μέσω της επίσης πρωτοεμφανιζόμενης αυξημένης συγχορδίας (μ. 18). Το επίθετο «μαύρη» ("noire") της λέξης «σκιά», που στη γαλλική γλώσσα ακολουθεί αμέσως μετά (μ. 19), εναρμονίζεται με τη σχετική μείζονα της ελάσσονος τονικής (tP = Σολ-ύφεση-μείζονα). Με αυτόν τον τρόπο και λόγω του τονικού συσχετισμού των δύο προαναφερόμενων συγχορδιών, ο συνθέτης επιτυγχάνει να τονίσει την ενέργεια της «μαύρης σκιάς» και την ψευδαίσθηση που δημιουργεί στο ζευγάρι («ανασαίνουμε τη μαύρη σκιά» / "l'on respire l'ombre noire") ως παρενθετική λειτουργία εντός της εκτεταμένης λειτουργίας της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας. Η πτώση που ακολουθεί στην κύρια τονικότητα (μ. 19-20) επαναφέρει τα χαρακτηριστικά της ρεαλιστικής εικόνας του μαύρου από το βραδινό σκοτάδι κήπου ("du jardin noir").

Ένα μονόμετρο συνδετικό πέρασμα εισάγει με σχέση τρίτης την καινούρια εικόνα της επόμενης (τρίτης) στροφής. Η ονειροπόλα διάθεση που προηγήθηκε διακόπτεται από την ανθισμένη αλόη που ξεπροβάλλει ("Les aloès fleuris s'élancent") και ενεργοποιεί τις αισθήσεις του ζευγαριού (μ. 22-23). Στο σημείο αυτό, ο Σαμάρας ξεκινά την αντιθετική ως προς την πρώτη (Α), δεύτερη ενότητα (Β) του έργου στην αντιθετική μείζονα της κύριας τονικότητας (TG = Σολ-μείζονα), στην πρωτοεμφανιζόμενη δυναμική *forte* και σε ζωηρή κίνηση (*animez*).

Στην τέταρτη στροφή, όπου παρουσιάζεται η σαρκική επιθυμία της γυναίκας του ζευγαριού, ο μουσουργός θα κλιμακώσει την ένταση με μετατροπία στη Μι-μείζονα και με χρήση της τεχνικής του τρέμολου στην πιανιστική συνοδεία (μ. 27-33).

Η πέμπτη ποιητική στροφή, που επαναφέρει την αρχική εικόνα του ποιήματος, αυτήν της ήρεμης ερωτικής νύχτας που γεύεται το ζευγάρι, μελοποιείται με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας και της παραλλαγμένης βραχείας επαναφοράς της αρχικής ενότητας του έργου.

La bien aimée

Ποίηση: Γκυστάβ Ριβέ (Gustave Rivet, 1848-1936). Γεννημένος κοντά στη Γκρενόμπλ, πόλη στη νοτιοανατολική Γαλλία, σπούδασε στο Παρίσι και ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία, την ποίηση και το θέατρο. Με το ψευδώνυμο Hector L'Estraz δημοσίευσε την ποιητική συλλογή *Mots d'amour* το 1871, στην οποία ανήκει το *La bien aimée*. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος τον ενθάρρυνε να εκφράσει τις πολιτικές και πατριωτικές του ιδέες ως δημοσιογράφος, ενώ είχε και μια πολυετή πολιτική καριέρα. Ο Σαμάρας γνωριζόταν με τον Ριβέ σε προσωπικό επίπεδο.[11]

[11] Στις 27 Ιουνίου 1902, κατά την εποχή που ο γάλλος ποιητής ήταν βουλευτής και ταμίας της γαλλικής εθνοσυνέλευσης, δόθηκε στο Μέγαρο των Βουρβόνων στο Παρίσι και συγκεκριμένα στην εντός του Μεγάρου κατοικία του Rivet η παγκόσμια πρώτη, σε συναυλιακή μορφή, της λυρικής κωμωδίας του Σαμάρα *Storia d'amore* σε λιμπρέτο P. Milliet. Στην εκδήλωση παρέστησαν διακόσιοι περίπου επίλεκτοι προσκεκλημένοι, ανάμεσα στους οποίους και ο υπεύθυνος του διεθνούς θεάτρου του Μιλάνου. Στο εν λόγω θέατρο έγινε την επόμενη χρονιά (1903) η παγκόσμια πρώτη του ίδιου έργου σε πλήρη σκηνική διδασκαλία. Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 457-463.

Gustave Rivet, φωτογραφία του Atelier Nadar

Το ποίημα έχει ερωτικό περιεχόμενο και εκφράζει την αδημονία του αφοσιωμένου εραστή που πρόκειται να συναντήσει ξανά την αγαπημένη του. Στη συνάντηση αυτή καλεί τα στοιχεία της φύσης να τον συνοδεύσουν: τα πουλιά και τις μέλισσες, αλλά και τα άψυχα – τα άστρα, τον άνεμο και τα λουλούδια. Όλα μέσα στη φύση συμπάσχουν με τον εραστή, σε όλα φαίνεται να προβάλλεται η εικόνα της ενθουσιώδους επιθυμίας του για την αγαπημένη. Το ποίημα διαθέτει χαρακτηριστικά της ρομαντικής ποίησης, όπως τα μοτίβα της συναισθηματικής εμπλοκής όλης της φύσης στο συναίσθημα του υποκειμένου, η απελευθερωτική δύναμη του συναισθήματος αυτού και η υπερφυσική διάσταση των όντων γύρω από τον άνθρωπο-πρωταγωνιστή. Σε όλο το ποίημα διατηρείται η στροφική δομή και η σταυρωτή ομοιοκαταληξία (1ος με 4ο στίχο και 2ος με 3ο). Επίσης, παρατηρείται η επανάληψη του τελευταίου στίχου σαν επωδός στο τέλος κάθε στροφής.

Oiseaux chantant sous la ramée
battant de l'aile et frémissants
dites moi vos plus doux accents
je vais voir la bien aimée!

……

Πουλιά που τραγουδάτε κάτω απ' την κληματαριά
χτυπώντας και τρεμοπαίζοντας τα φτερά,
πείτε μου το πιο γλυκό σας κελάιδισμα:
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Εσείς, από τα οποία η ψυχή μου είναι γοητευμένη,
άστρα κοντινά μας, λουλούδια,
ζωντανέψτε τα χλωμά σας χρώματα:
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Φυσήξτε την ευωδιαστή σας ανάσα
πάνω στο μέτωπό μου που καίει από έρωτα.
Ζέφυρε, να είσαι γλυκός αυτή τη μέρα:
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Μέλισσα, κλεισμένη μέσα στο μελίσσι,
χαρούμενη πήγαινε να μεθύσεις
μ' ένα μέλι λιγότερο γλυκό απ' το φιλί της…
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Κι εσύ, λευκή χορεύτρια απ' την ανατολή,
γλυκιά Άρτεμη, άστρο της νύχτας,
απομάκρυνε από μένα τις έγνοιες…
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Μεγάλη Φύση, αγαπημένη,
όλα τα όντα σου που αναπνέουν
καρδιοχτυπούν με τη γλυκιά μου συγκίνηση:
πάω να ξαναβρώ την αγαπημένη μου!

Παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο ποίημα προσφέρεται για στροφική μελοποίηση λόγω του κοινού τελευταίου στίχου της κάθε στροφής, ο Σαμάρας κινείται εν προκειμένω στο πλαίσιο μιας επιλεκτικής περιγραφικής απεικόνισης, εκμεταλλευόμενος τις εναλλαγές διαφόρων στοιχείων της φύσης, έμψυχων και άψυχων, στις ποιητικές στροφές (πουλιά, έντομα, λουλούδια, άστρα, άνεμος κ.λπ.). Το γλυκό φύσημα του αέρα ("Zéphyrs, soyez doux") στην τρίτη στροφή (μ. 18-26) αποδίδεται με συγχορδιακό τρέμολο από το δεξί χέρι ως μουρμουρητό, σύμφωνα με την υπόδειξη του συνθέτη (*en murmurant*), σε δυναμική *ppp*. Το βουητό της μέλισσας στην τέταρτη στροφή (μ. 27-32) αποδίδεται με τρίλια μεταξύ δύο διαδοχικών φθόγγων σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή από το αριστερό χέρι σε δυναμική *pp*, ενώ η ταυτόχρονη χρήση υλικού της ολοτονικής κλίμακας στο δεξί χέρι μάλλον συσχετίζεται με την ενέργεια του ρήματος «μεθώ» ("griser", μ. 28-29). Η παρομοίωση με την αιγύπτια χορεύτρια ("comme une almée") στην πέμπτη στροφή (μ. 33-35) αποδίδεται με τη χρήση ανατολίτικης κλίμακας με τριημιτόνια μεταξύ 3ης-4ης και 6ης-7ης βαθμίδας. Το έργο φέρει κυκλική μορφή, κατά την οποία η πρώτη και η τελευταία στροφή μελοποιούνται με το ίδιο θέμα και αρμονία με ξεκάθαρα τονικά χαρακτηριστικά και λειτουργίες. Στο εκλεκτικιστικό μουσικό ύφος που επιλέγει ο συνθέτης, η απόδοση των ποιητικών στροφών, κάθε μία από τις οποίες, όπως ήδη αναφέρθηκε, φέρει διαφορετική εικόνα, διαφοροποιείται, πέρα από τα προαναφερόμενα, με τη βοήθεια κυρίως αρμονικών και δυναμικών μεταπτώσεων. Για παράδειγμα, η έναρξη της δεύτερης στροφής (μ. 10) συνοδεύεται από την απρόσμενη χρήση της παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος της ελάσσονος τονικής (tP = Σολ-μείζονος), μετά το αμιγώς τονικό περιβάλλον της Μι-μείζονος που χρησιμοποιήθηκε για την απόδοση της πρώτης στροφής, καθώς και από την επίσης μη αναμενόμενη χρήση της δυναμικής *p* μετά από ένα *crescendo* που προηγήθηκε. Ειδικά στη δεύτερη στροφή, στους δύο εσωτερικούς στίχους της οποίας έχουμε αλλαγή ποιητικής εικόνας – καθώς από τα «άστρα» ("Etoiles") μεταφέρεται στα «λουλούδια» ("fleurs") – ο συνθέτης την αποδίδει με την ίδια τεχνική: με τη χρήση της παρενθετικής δεσπόζουσας μεταφέρεται στον χώρο της ομώνυμης μείζονος της σχετικής ελάσσονος (TP), στην εναρμόνια γραφή της ως Ρε-ύφεση-μείζονα, και με ξαφνική μεταβολή της δυναμικής σε *pp* (μ. 14). Η τρίτη στροφή επανέρχεται στον χώρο της αρχικής τονικότητας (στη Μι-μείζονα), αυτή τη

φορά όμως σε δυναμική *ppp* και ούτω καθεξής. Ο συνθέτης σε όλο το έργο παραμένει προσηλωμένος στο κύριο τονικό κέντρο του έργου, μεταφερόμενος μόνο σε συγγενείς τονικότητες, ως επί το πλείστον σε σχέση τρίτης.

Hymne d'amour

Ποίηση: Gustave Rivet.

Το ποίημα του Rivet παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής ποίησης: το θεματικό μοτίβο είναι ο έρωτας που κάνει τον εραστή να εκθειάζει με σχεδόν λατρευτικούς όρους την αγαπημένη του. Κάθε λεπτομέρεια της εξωτερικής της εμφάνισης φαίνεται να αποτελεί γι' αυτόν ξεχωριστά ένα πολύτιμο αντικείμενο θαυμασμού: τα μαλλιά, το μέτωπο, το στόμα, τα μπράτσα, τα μάτια, το χαμόγελο, και σε καθένα από αυτά αφιερώνει μία στροφή από τις έξι συνολικά στροφές του ποιήματος. Στην τελευταία στροφή, η αγαπημένη χαρακτηρίζεται ως «κόρη της Ασίας» ("fille d'Asie"), προδίδοντας την εξωτική της καταγωγή. Το λεξιλόγιο είναι προσεκτικά επιλεγμένο για να μεταδώσει με λυρισμό την ένταση των συναισθημάτων του ερωτευμένου. Υπάρχει, τέλος, πλεχτή ομοιοκαταληξία (1ος με 3ο στίχο και 2ος με 4ο).

Tes noirs cheveux aux lourdes ondes
sont pour moi pareils à la Nuit,
la Nuit aux ténèbres profondes
où nul rayon ne passe et luit.

……

Τα μαύρα σου μαλλιά με τον βαρύ τους κυματισμό
είναι για μένα ίδια με τη νύχτα,
τη νύχτα με τα βαθιά της σκοτάδια,
όπου καμιά αχτίνα δεν περνάει και δεν λάμπει.

Και το μέτωπό σου, το όμορφό σου μέτωπο,
που ονειρεύεται κάτω από τη μυστική του σκοτεινιά,
μοιάζει με το φεγγάρι που σηκώνεται
μέσα στην ήρεμη και χλωμή του λάμψη.

Το στόμα σου είναι σαν τους κάλυκες του λωτού,
γλυκό και θεϊκό,
και μου προσφέρει απολαύσεις
πιο μεγάλες κι απ' το κρασί.

Κι όπως στην κοντινή όαση
ο κισσός μπλέκεται γύρω απ' τον φοίνικα,
έτσι τα μπράτσα σου είναι η ερωτική αλυσίδα
που με κάνει φυλακισμένο σου.

Όταν σηκώνεις τα βλέφαρά σου
με το σκούρο τους περίγραμμα,
τα μάτια σου είναι σαν αστέρια
που ανάβουνε μέσα στο άπειρο.

Κι η ψυχή μου εκστασιάζεται
μπροστά στο χαμόγελό σου το κατακόκκινο.
Μέσα στον έρωτά σου, κόρη της Ασίας,
αναπνέει η ψυχή του ήλιου!

Το έργο φέρει τριμερή δομή Α (μ. 1-17) – Β (μ. 18-33) – Α΄ (μ. 34-50). Οι έξι ποιητικές στροφές αντιστοιχούν ανά δύο σε κάθε ενότητα. Παράλληλα με την προαναφερόμενη τριμερή δομή, ο Σαμάρας προσδίδει στην πιανιστική συνοδεία σαφή χαρακτηριστικά που οδηγούν σε μια διμερή υποδιαίρεση του έργου: διατηρεί σταθερή τη συνοδεία με συγχορδιακά αρπίσματα αξίας μισού παρεστιγμένου για τα πρώτα 25 μέτρα και τη μεταβάλλει σε σταθερή κίνηση ογδόων για τα επόμενα 25 μέτρα. Με αυτόν τον τρόπο μοιράζει επίσης ισόποσα τις μελοποιημένες ποιητικές στροφές σε δύο ομάδες των τριών, γεγονός που αποδεικνύει τη συνειδητή πρόθεση του μουσουργού να προβεί στη συγκεκριμένη ενέργεια. Μία υπόθεση που θα μπορούσε να δικαιολογήσει αυτή τη διμερή υποδιαίρεση, η οποία κατά κάποιον τρόπο αντιτίθεται στην τριμερή δομή του έργου, είναι ότι στην τέταρτη στροφή εμφανίζεται για πρώτη φορά λεκτικό παράγωγο της λέξης “amour” (μ. 30), δηλαδή της λέξης της οποίας το περιεχόμενο υμνείται στο ποίημα, βάσει του τίτλου του. Η λέξη αυτή εμφανίζεται μόνο μία φορά ακόμα, στην τελευταία στροφή (μ. 45-46) και μάλιστα στην πρωτογενή μορφή της. Συνεπώς, στο ποίημα δημιουργείται ένα σαφές πλαίσιο από τις δύο χρήσεις της λέξης-«κλειδί» του νοηματικού περιεχομένου του, το οποίο διαχωρίζει τις τρεις τελευταίες στροφές από τις τρεις προηγούμενες, και είναι πιθανό να θέλησε να αποτυπώσει ο Σαμάρας στη μουσική του το γεγονός αυτό.

Όσον αφορά τη μουσική περιγραφή της ποιητικής εικόνας, αξίζει να σημειωθεί η παράλληλη κίνηση συγχορδιών ελαττωμένης εβδόμης σε βηματική κάθοδο για την απόδοση του σκοτεινού σε δύο περιπτώσεις: στον τρίτο στίχο της πρώτης στροφής («τη νύχτα με τα βαθιά της σκοτάδια» / “la Nuit aux ténèbres profondes”, μ. 6-7) και στον δεύτερο στίχο της δεύτερης στροφής («κάτω από τη μυστική του σκοτεινιά» / “sous leur mystique obscurité”, μ. 12-13).

Το ξεκίνημα της δεύτερης ενότητας (Β) του έργου (μ. 18) πραγματοποιείται με το πέρασμα από τη συγχορδία της τονικής της Μι-ύφεση-μείζονος στη συγχορδία της Ρε-ύφεση-μείζονος με παράλληλη καθοδική κίνηση. Η παράλληλη συγχορδιακή κίνηση θα συνεχιστεί και θα τεκμηριώσει τη λειτουργία της συγχορδίας της Ρε-ύφεση-μείζονος ως παρενθετικής δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος της ελάσσονος τονικής (tP = Σολ-ύφεση-μείζονος). Το γεγονός αυτό σχολιάζεται ενδεικτικά για να δείξει ότι ο συνθέτης δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη χρήση τονικοτήτων που έχουν σχέση τρίτης με την αρχική τονικότητα κατά τη μορφοπλαστική διαδικασία. Σε όλη τη μεσαία ενότητα του έργου χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό η παράλληλη κίνηση συγχορδιών. Στην αρμονική ευρηματικότητα του Σαμάρα αξίζει να πιστωθεί η χρήση της συγχορδίας της δεσπόζουσας μεθ’ εβδόμης σε σύνδεση με λύση που προϋποθέτει την αλλαγή της λειτουργίας της σε συγχορδία γερμανικής αυξημένης έκτης, η οποία σύνδεση, μεθερμηνευόμενη στο πλαίσιο του γαλλικού ιμπρεσιονισμού, έχει απεντατικοποιηθεί και έχει αποβάλει κάθε ίχνος γερμανικής ρομαντικής χροιάς (μ. 28-29). Τέλος, πρέπει να σημειωθεί η μοναδική μελωδική χρήση τριημιτονίου από την κύρια φωνή για την απόδοση του “fille d’Asie” («κόρη της Ασίας», μ. 46).

Αντίθετα από το αναμενόμενο, η κύρια μεταβολή και εξέλιξη στη γραφή του συνθέτη παρατηρείται όχι μεταξύ των δύο περιόδων διαμονής του στο Παρίσι αλλά κατά το πέρασμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα και συνοδεύεται από ένα μεγάλο μεσοδιάστημα (1893-1903) κατά τη δεύτερη παραμονή του στο Παρίσι, κατά το οποίο δεν εκδόθηκε κανένα τραγούδι του για φωνή και πιάνο. Οι νεωτερισμοί της εποχής του καθώς και η τάση για μελοποιήσεις κειμένων εξωτικού και ανατολικού περιεχομένου δεν τον αφήνουν αδιάφορο. Η αναλυτική προσέγγιση των γαλλικών τραγουδιών του αναδεικνύει τη σταδιακή ανάπτυξη του προσωπικού του ιδιώματος. Ο Σαμάρας

επιλεκτικά, όπως και στις όπερές του, χρησιμοποιεί υλικό τόσο από την ιταλική μουσική παράδοση όσο και από τη γαλλική ιμπρεσσιονιστική τεχνοτροπία αλλά και από εξωευρωπαϊκά (εξωτικά – ανατολικά) στοιχεία, ανάλογα με τις εκφραστικές του ανάγκες και τη θεματική του ποιητικού κειμένου. Η ανάμιξη των επιμέρους χαρακτηριστικών αποτελεί συνειδητή επιλογή του συνθέτη, ανάλογα με τις ανάγκες του λόγου και της ποιητικής εικόνας και πάντα υπό το πρίσμα του προσωπικού του «αρμονικού αισθητηρίου», της προσωπικής του αισθητικής αντίληψης.

Η μουσική ως γλώσσα συναισθημάτων

Αναστασία Σιώψη

Εισαγωγή[1]

Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η ανάδειξη τρόπων μέσα από τους οποίους η μουσική δηλώνει / εκφράζει κάποιο συναίσθημα. Το συναίσθημα «δομείται» στη φιλολογία και σε άλλες τέχνες με λέξεις ή/και ενσωματωμένους τρόπους έκφρασης, δηλαδή μέσα στις γλώσσες των τεχνών. Αυτές, με τη σειρά τους, ενθαρρύνουν ανταποκρίσεις από τον αναγνώστη ή τον θεατή και τον ακροατή, αν και η καλλιτεχνική δημιουργία και η πρόσληψή της ποικίλλει σε μεγάλο βαθμό ανάμεσα στις καλλιτεχνικές μορφές. Ένα γραπτό κείμενο που απευθύνεται στο υποκειμενικό συναίσθημα και τη φαντασία του αναγνώστη είναι αρκετά διαφορετικό από αυτό ενός μουσικού συμβάντος που συγκεντρώνει ένα μεγάλο ακροατήριο ή ενός χορευτικού συμβάντος.

Στόχος μου είναι να παρουσιάσω τρόπους έκφρασης της συναισθηματικής δύναμης της μουσικής στον πολιτισμό μας. Κατά συνέπεια, θα επιχειρήσω να αναπτύξω ιδέες για το ποια θα μπορούσε να είναι η συνεισφορά μας στην πολιτισμική κατανόηση των συναισθημάτων και, επομένως, στη γνώση και την κατανόηση. Σε ευρύτερη κλίμακα, η μελέτη των συναισθημάτων μπορεί να εξωραΐσει την κατανόηση του εαυτού και των κοινωνικών πεποιθήσεων και συμπεριφορών. Επίσης, μπορεί να επεκτείνει τις δυνατότητες της έρευνας στις ανθρωπιστικές επιστήμες και τις δημιουργικές τέχνες.

Το κύριο αξίωμα της κεντρικής κατεύθυνσης της παρούσας μελέτης, δηλαδή του ότι η μουσική μπορεί να γίνει αντιληπτή ως γλώσσα συναισθημάτων, είναι ότι η μουσική είναι φορέας νοήματος το οποίο, κατά κάποιον τρόπο, επικοινωνεί στους εκτελεστές και τους ακροατές. Τα νοήματα αυτά δεν έχουν να κάνουν αποκλειστικά με το περιεχόμενο του έργου αυτού καθ' εαυτό. Η μουσική μπορεί, επίσης, να επικοινωνεί νοήματα που με κάποιους τρόπους αναφέρονται σε εξωμουσικά περιβάλλοντα εννοιών, πράξεων, συναισθηματικών καταστάσεων και χαρακτήρων.

Μουσική και συναισθήματα

Για τη σχέση μουσικής και συναισθήματος έχει διεξαχθεί πρόσφατα αξιόλογη σχετική έρευνα.[2]

[1] Η αγγλική εκδοχή του παρόντος κειμένου με τίτλο "Music as a 'language of emotions' in individual and collective life", με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις, ήταν ανακοίνωση της υπογράφουσας ως προσκεκλημένης ομιλήτριας στην 1η Διεθνή Biennale Πρακτικής Φιλοσοφίας (με θέμα: «Φιλοσοφία στην πράξη. Η φιλοσοφική χειρονομία: Ενεργήματα πολιτικά, ηθικά, εκπαιδευτικά, καλλιτεχνικά») του Εργαστηρίου Έρευνας στην Πρακτική και Εφαρμοσμένη Φιλοσοφία (Ε.Ε.Π.Ε.Φ.) του Πανεπιστημίου Αιγαίου σε συνδιοργάνωση με το Κ.Ε.Κ. Γεννηματά της Περιφέρειας Νοτίου Αιγαίου (27-29 Απριλίου 2018, Ρόδος). Τα πρακτικά του συνεδρίου είναι υπό έκδοση.

[2] Κάποιες σχετικές πρόσφατες δημοσιεύσεις για τη σχέση μουσικής και συναισθήματος έχουν ως εξής: John A. Sloboda, "Music structure and emotional response: Some empirical findings", *Psychology of Music* 19/2, 1991, σ. 110-120· Patrik N. Juslin, "Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception", *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 26/6, 2000, σ. 1797-1812· Patrick Gomez και Brigitta Danuser, "Relationships between musical structure and psychophysiological measures of emotion", *Emotion* 7/2, 2007, σ. 377-387· Lawrence M. Zbikowski, "Music, emotion, analysis", *Music Analysis* 29/1-3 (special issue on music and emotion), 2011, σ. 37-60.

Η ιδέα ότι η μουσική είναι βασική παράμετρος της κοινωνικής δράσης έχει λάβει υποστήριξη από την ανθρωπολογία, την εξελικτική βιολογία και τη νευροβιολογία. Αν η μουσική και η μουσικότητα αποτελούν μέρη της ανθρώπινης φύσης και, άρα, έχουν παγκόσμιο χαρακτήρα, η μελέτη της μουσικής και της μουσικής δημιουργίας και πράξης είναι ουσιαστική για να μπορέσουμε να αποκτήσουμε επαρκή κατανόηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Όσον αφορά στους συσχετισμούς της μουσικής με τα συναισθήματα, υπάρχει μια αναπτυσσόμενη κοινή συναίνεση ανάμεσα σε φιλοσόφους της μουσικής, ότι είναι απόλυτα αποδεκτό να περιγράψει κανείς τη μουσική με εκφραστικούς όρους και ότι η μουσική μπορεί, και είναι συχνά, εκφραστής μιας ποικιλίας συναισθημάτων, όπως της θλίψης, της χαράς, του φόβου, της ελπίδας και άλλων βασικών συναισθημάτων. Πώς μπορεί, όμως, μια αφηρημένη σειρά από ήχους να συλλάβει τη φύση της συναισθηματικής εμπειρίας; Μια αρχική παρατήρηση είναι ότι υπάρχει ομοιότητα ανάμεσα στους ήχους της μουσικής και τους ήχους των ανθρώπινων εκφράσεων. Σύμφωνα με τη Susanne Langer, η μουσική είναι ισομορφική με τη ζωή, αντανακλώντας την παροδική φύση των συναισθημάτων. Τα «δυναμικά πρότυπα / σχήματα / μοτίβα» (dynamic patterns) στη μουσική – κίνηση, ανάπαυση, ένταση, ανακούφιση κ.λπ. – συγγενεύουν «μορφολογικά» με ό,τι βιώνει ο άνθρωπος ως συναισθήματα.[3] Ο Peter Kivy, σε συμφωνία με αυτή την άποψη, δίνει τέτοια παραδείγματα ως εξής:

> Η μελαγχολική μουσική και ο μελαγχολικός λόγος και έκφραση έχουν μερικές προφανείς ποιότητες ήχου από κοινού. Οι μελαγχολικοί άνθρωποι τείνουν να εκφράζονται με μαλακούς, υποτονικούς τόνους και φωνή. Και η μελαγχολική μουσική τείνει να είναι σε αργά tempi και διστακτικούς και αργούς ρυθμούς. Οι φωνές των μελαγχολικών ανθρώπων τείνουν να «βυθίζονται» και τείνουν να παραμένουν σε χαμηλές φωνητικές εκτάσεις. Και η μελαγχολική μουσική, επίσης, εκθέτει τα ίδια χαρακτηριστικά.
>
> Αντίθετα, οι χαρούμενοι άνθρωποι εκφράζονται με φωτεινούς, δυνατούς, μερικές φορές ακόμα και τραχείς – σίγουρα όχι υποτονικούς – τόνους. Και η χαρούμενη μουσική τείνει να είναι φωτεινή, δυνατή και σε υψηλές εκτάσεις. Οι χαρούμενοι άνθρωποι δεν είναι αργοί ή διστακτικοί στην ομιλία και την έκφραση, αλλά φωτεινοί και ζωηροί. Και η χαρούμενη μουσική, παρομοίως, είναι γρήγορη και ζωηρή. Οι φωνές των χαρούμενων ανθρώπων υψώνονται ενεργητικά στις υψηλές φωνητικές εκτάσεις. Και έτσι κάνουν επίσης οι μελωδίες της χαρούμενης μουσικής.[4]

Τι είναι, όμως, αυτό που δίνει τη δυνατότητα στη μουσική να διεγείρει τόσο δυνατές συναισθηματικές αντιδράσεις με τους τρόπους που γνωρίζουμε ότι μπορεί; Μπορούν αυτές οι δυνάμεις της μουσικής να έχουν θεραπευτικές ή καταστροφικές επιδράσεις; Και με ποιους τρόπους οι ακροατές μπορούν να αναγνωρίσουν τη μουσική ως ένα μέσο που αντιπροσωπεύει, συλλαμβάνει ή κατέχει συναισθηματικές ποιότητες;

Συναίσθημα εκφρασμένο μέσω της δομής της μουσικής

Στον πολιτισμό μας, οι τέχνες επικοινωνούν μέσω συμβατικών τρόπων και το συναίσθημα αποτελεί μέρος της δομής τους.[5] Στο σύνολό της, η τέχνη δημιουργείται με

[3] Βλ. Susanne K. Langer, "Introduction from *Philosophy in a new key*", στο: Ruth Katz και Carl Dahlhaus (επιμ.), *Contemplating music. Source readings in the aesthetics of music* (4 τόμοι), Pendragon Press, New York 1987, τόμος II, σ. 637-638: 638.

[4] Βλ. Peter Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, Clarendon Press, Oxford 2002, σ. 39.

[5] Παραδείγματος χάρη, η ιστορική διαφοροποίηση ανάμεσα στα είδη της κωμωδίας και της τραγωδίας ήταν σημαντική εξαιτίας της ικανότητάς τους να σχολιάζουν σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, και, ταυτόχρονα, να επικοινωνούν τι να περιμένει ο θεατής, πώς να αντιδράει και, πιθανόν, πώς να αισθάνεται. Η κωμωδία και η τραγωδία δείχνουν ότι το συναίσθημα είναι ενσωματωμένο στην καλλιτεχνική επικοινωνία, δηλαδή ότι οι συναισθηματικές ανταποκρίσεις προκύπτουν μέσα από γνώριμα σχήματα.

προθέσεις, συμπεριλαμβανομένων των συναισθηματικών προθέσεων. Μπορεί να παρέχει ουσιαστικούς τρόπους κατανόησης συναισθηματικών διαδικασιών και ανταλλαγών, και σε ποικίλες καταστάσεις εντός του πολιτισμού μας.

Πόνος και δυσαρμονία

Όσον αφορά στη σχέση της μουσικής με το συναίσθημα, αρχικά θα ήθελα να παρουσιάσω έναν πολύ εμφανή συσχετισμό συναισθήματος και μουσικής, αυτόν του πόνου με την έλλειψη αρμονίας ή με τη διαφωνία. Πιστεύω ότι δεν υπερβάλλω αν ισχυριστώ ότι ο πόνος είναι έλλειψη αρμονίας: το σώμα μου δεν βρίσκεται σε αρμονία με τον εαυτό του. Ο δυνατός πόνος διαπερνάει το σώμα· κατεβαίνει μέχρι κάτω στα σπλάχνα του και η αρμονία – η κάθετη παράμετρος της μουσικής – πρέπει να γίνει το μέσο έκφρασής του.[6]

Αυτή η ιδέα μάς οδηγεί πίσω στον Πλάτωνα. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, τα ζωντανά όντα δεν γνωρίζουν πόνο ή ευχαρίστηση όσο υπάρχει φυσική αρμονία. Ο πόνος δημιουργείται μόνο όταν η αρμονία καταργείται ή, αλλιώς, διαταράσσεται. Η αναδημιουργία της αρμονίας, και όχι η αρχική / αυθεντική της ύπαρξη, είναι η ευχαρίστηση. Η διαφωνία, επομένως, συμμετέχει στον πόνο, αλλά όχι μόνο σε αυτόν, καθώς η λύση της προκαλεί ευχαρίστηση.[7]

Τα τρία αισθητικά παραδείγματα

Από ιστορική σκοπιά, αν επικεντρωθούμε στην έντεχνη μουσική στην Ευρώπη, από την εποχή της ύστερης Αναγέννησης και έπειτα, οι συσχετισμοί της μουσικής με το συναίσθημα βασίζονται στο πολιτισμικό λεξιλόγιο της τονικής αρμονίας. Είναι ευρέως γνωστό ότι οι τεχνικές της μουσικής σύνθεσης αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου. Με τη χρήση τους, συνθέτες και εκτελεστές παρέχουν / μεταδίδουν / ενσωματώνουν κάποιο εκφραστικό περιεχόμενο στα μουσικά έργα. Οι σύμφωνες και οι διάφωνες σχέσεις διαστημάτων στη μουσική αποτελούν τη βάση των μελωδιών και της αρμονίας. Είναι αντιληπτό, από την αρχαιότητα ακόμα, ότι οι μουσικές συνηχήσεις είναι είτε σύμφωνες (ηχώντας ευχάριστα ή σταθερά) είτε διάφωνες (ηχώντας δυσάρεστα ή δηλώνοντας αστάθεια). Αν και οι συνθέτες χρησιμοποιούν και τους δύο τύπους συνηχήσεων για να εκφράσουν διάφορα συναισθήματα «έντασης» και «λύσης», τα σύμφωνα διαστήματα στην τονική μουσική εμφανίζονται πιο συχνά από τα διάφωνα. Αντίστοιχα, η αντίληψη των μουσικών συγχορδιών από τον ακροατή, και μεμονωμένων και μέσα σε κάποιο μουσικό συγκείμενο, επηρεάζεται και διαμορφώνεται μέσα από τη γνώση της αρμονικής ιεραρχίας και του αρμονικού λεξιλογίου όσον αφορά στις συμφωνίες / διαφωνίες, αντίστοιχα, την ευχαρίστηση / δυσαρέσκεια, τη σταθερότητα / αστάθεια και τη χαλάρωση / ένταση.

Κατά την ανάπτυξη της τονικής γλώσσας, πολλές πτυχές της, όπως ο διαχωρισμός της συμφωνίας από τη διαφωνία, έχουν εμπλουτιστεί με πολιτισμικό περιεχόμενο. Θα αναφερθώ σε αυτό το θέμα στη συνέχεια. Φυσικά, θα το κάνω γνωρίζοντας ότι κάτι τέτοιο μπορεί να διαμορφώσει υποθέσεις και όχι δεδομένα. Κατά συνέπεια, θα αναφερθώ σε κάποιες σημαντικές ιδέες που μπορούν να «διαφωτίσουν», κατά κάποιον τρόπο, την κατανόηση των τρόπων που η μουσική, ως τονική αρμονία, μπορεί να

[6] Βλ. Andreas Dorschel, "Music and pain", στο: Jane F. Fulcher (επιμ.), *The Oxford handbook of the new cultural history of music*, Oxford University Press, Oxford 2013, σ. 68-79: 71.

[7] Επίσης, ο σημαντικός φιλόσοφος του δέκατου ένατου αιώνα Friedrich Nietzsche, στην πραγματεία του με τίτλο *Η γένεση της τραγωδίας*, προτείνει μια αισθητική της μουσικής βασισμένη στο συναίσθημα του πόνου ή του «πρωτογενούς πόνου» (Urschmertz). Σύμφωνα με τον Dorschel (ό.π., σ. 71), αυτό δεν σημαίνει ότι προτείνει μια σειρά κραυγών ως την ιδανική μουσική. Ο Nietzsche επαναφέρει μια ιδέα της αρχαιότητας, που συνδέει την κατανόηση του πόνου με τη θεωρία της αρμονίας.

επικοινωνήσει για να εκφράσει συναίσθημα. Γι' αυτόν τον λόγο, θα μιλήσω συνοπτικά για αισθητικές θεωρήσεις που ανέδειξαν τη συναισθηματική δύναμη της μουσικής: το δόγμα των συγκινήσεων (doctrine of the affections ή doctrine of affects, Affektenlehre) της μουσικής του μπαρόκ, τη ρομαντική μουσική γλώσσα του Wagner και τη σχέση της ατονικότητας του Schönberg με την αισθητική του εξπρεσιονισμού.

- Πρώτη περίπτωση: Το δόγμα των συγκινήσεων

Κατά τη διάρκεια της εποχής του μπαρόκ, η σημαντικότερη αισθητική θεωρία της μουσικής, όπως γνωρίζουμε, το δόγμα των συγκινήσεων, εξέφραζε την πεποίθηση ότι η μουσική μπορεί να εγείρει μια ποικιλία από συγκεκριμένα συναισθήματα στον ακροατή.[8] Η φιλοσοφία της μουσικής του μπαρόκ ήταν ότι η μουσική αντιπροσωπεύει συγκινήσεις της πραγματικής ζωής και, γι' αυτόν τον λόγο, έχει αυτήν την επικοινωνιακή δύναμη. Η μουσική πρέπει να εκφράζει συναισθήματα και πρέπει να κινεί συναισθηματικά τον ακροατή. Έτσι, η απεικόνιση μουσικών διαθέσεων, σε συνδυασμό με συμβατικές μελωδικές ή αρμονικές φόρμουλες, πολλές φορές επιπρόσθετα προσδιορισμένες με την παρουσία κάποιου κειμένου, θα μπορούσαν να γίνουν σημεία ή σύμβολα που υποδηλώνουν συναισθηματικές καταστάσεις. Παραδείγματος χάρη, γινόταν χρήση της χρωματικής αρμονίας κυρίως για να εκφραστούν έντονα συναισθήματα σε φωνητικά έργα. Βέβαια, μια τέτοια επίδραση της μουσικής προϋποθέτει τη συνειδητοποίηση και τη γνώση της κατάστασης που την προκαλεί.

Ο René Descartes θεωρούσε ότι υπάρχουν έξι βασικές επιδράσεις (affects), οι οποίες μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους σε πολλές ενδιάμεσες μορφές:

- Admiration (admiration, θαυμασμός)
- Amour (love, αγάπη)
- Haine (hatred, μίσος)
- Désir (desire, πόθος)
- Joie (joy, χαρά)
- Tristesse (sorrow, θλίψη)[9]

Η μουσική του μπαρόκ ήταν το τελικό αποτέλεσμα της αναζήτησης νέων τρόπων έκφρασης. Κατά τη διάρκεια αυτής της αναζήτησης, η μέριμνα για την τυπική οργάνωση της μουσικής είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη του τονικού συστήματος που αντικατέστησε το τροπικό σύστημα. Το μπαρόκ ευνόησε τις ακραίες επιδράσεις, από τον βίαιο πόνο έως την υπερβολική χαρά.

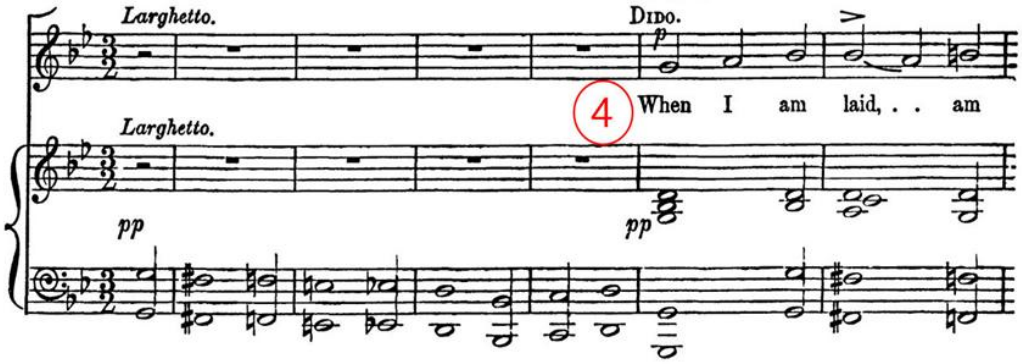
Παράδειγμα

Ο θρήνος της Διδούς στην όπερα του Henry Purcell *Διδώ και Αινείας* (περί το 1688) είναι από τα πιο γνωστά παραδείγματα μιας τέτοιας συναισθηματικής έκφρασης και, πιθανόν, το πιο λυπητερό μουσικό κομμάτι που έχει ποτέ γραφτεί. Ο Purcell «χειραγωγεί» τα συναισθήματά μας, εκμεταλλευόμενος τις συνθετικές τεχνικές της εποχής του. Για παράδειγμα, χρωματίζει τις λέξεις "laid", "darkness" και "death" με χρωματικές νότες που συμβολίζουν τον θάνατο. Το συναίσθημα της λύπης και θλίψης αντιπροσωπεύεται από μια καθοδική χρωματική γραμμή που απεικονίζει τον θάνατο και την αγωνία. Ο θρήνος εισάγεται με μια κατιούσα χρωματική κλίμακα, σε ένα

8 The Editors of Encyclopaedia Britannica, "Doctrine of the affections, Music", www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections (προσπελάστηκε στις 23.8.2018). Οι «συγκινήσεις» (affections) δεν είναι το ίδιο ακριβώς με τα «συναισθήματα» (emotions), αποτελούν όμως από κοινού πνευματικές καταστάσεις του νου· βλ. Claude V. Palisca, *Baroque music*, 3η έκδοση, Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1991, σ. 3.

9 René Descartes, *Les passions de l'âme*, Henry Le Gras, Paris 1649, σ. 94.

πεντάμετρο πρότυπο σε αργό τριμερές μέτρο, ως επίμονο βάσιμο, το οποίο επαναλαμβάνεται ένδεκα φορές.



Μουσικό παράδειγμα 1: Η έναρξη του θρήνου της Διδούς από την όπερα *Διδώ και Αινείας* του Henry Purcell

- Δεύτερη περίπτωση: Η ρομαντική γλώσσα του Richard Wagner

Το κίνημα του Ρομαντισμού, γενικότερα, εμφανίζεται στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης. Με χαρακτηριστικά του το συναίσθημα και τη φαντασία, και με έμφαση στην ατομικότητα και στην ελευθερία της έκφρασης, επηρέασε, με την πολυμορφία του, όλες τις τέχνες. Ο Ρομαντισμός δίνει νέα ώθηση στην απόλαυση του συναισθήματος και της συγκίνησης, και οδηγεί σε εντονότερη ή πιο εξατομικευμένη αναπαράσταση των προσωπικών συναισθημάτων. Η τέχνη, για τους ρομαντικούς, είναι ένα παράθυρο που βγάζει στην εσωτερική ζωή και στην προσωπικότητα του ίδιου του δημιουργού.

Ο Richard Wagner είναι αντιπροσωπευτικός του ρομαντικού πνεύματος της εποχής του ως προς την συνειδητή και συστηματική του προσπάθεια να συσχετίσει τη μουσική με το συναίσθημα.

Παράδειγμα

Ένα πολύ σημαντικό παράδειγμα της επικοινωνίας της μουσικής με το συναίσθημα είναι το "Liebestod" από την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη* (1859). Εδώ απεικονίζεται μουσικά μια συναισθηματική κατάσταση απραγματοποίητου πόθου μέσα από την αλληλεπίδραση δυναμικής, μέτρου και αρμονικών δυνάμεων. Η μουσική επιχειρεί να αναπαραγάγει, με καθαρά τεχνικά στοιχεία της γλώσσας της και με τους συνδυασμούς χρόνου και έντασης, τη «ροή» των ανθρώπινων συναισθημάτων.

Ο ίδιος ο Wagner γράφει, στα πρώτα προσχέδια της Γ΄ Πράξης του *Τριστάνου*, τα συναισθήματα που ήθελε να εκφράσει μέσα από αυτήν τη μουσική:

> […] η Ιζόλδη, γερμένη προς τη μεριά του Τριστάνου, συνέρχεται και ακούει εκστατική τις ανιούσες μελωδίες της αγάπης, οι οποίες φαίνονται να ανεβαίνουν μέσα από την ψυχή του Τριστάνου, φουσκώνοντας σαν θάλασσα από λουλούδια, μέσα στην οποία πέφτει να πνιγεί και… πεθαίνει.[10]

Η αντικατάσταση της φωνής από την ορχήστρα, στο τέλος της σκηνής του «θανάτου» της Ιζόλδης, είναι σύμφωνη με την πρόθεση του ίδιου του Wagner για τον συμβολισμό της επίτευξης της ολοκλήρωσης – του ιδεατού της «αλήθειας» – μόνο μέσω της μουσικής. Η ολοκλήρωση που υποδηλώνεται σε αυτήν τη συγκεκριμένη στιγμή του "Liebestod" της Ιζόλδης ενισχύεται περισσότερο με την ταυτόχρονη αυτονομία της ίδιας

[10] Richard Wagner, BII a5, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, όπως αναφέρεται στο: John Deathridge, "Post-mortem on Isolde", *New German Critique* 69, 1996, σ. 99-126: 109.

της μουσικής. Ο ίδιος ο Wagner είχε την πρόθεση να αυτονομήσει τη μουσική σε αυτό το μέρος, αφού το έγραψε έτσι ώστε να μπορεί να εκτελεστεί χωρίς τη φωνή της Ιζόλδης.[11]

Οπότε, τι έχουμε εδώ με μια σειρά από άλυτες διαφωνίες; Εκκρεμότητα, ένταση. Όσο μεγαλύτερης διάρκειας το κτίσιμο αυτής της εκκρεμότητας, της έντασης, τόσο πιο μεγάλη είναι η συναισθηματική ανακούφιση με τη λύση της. Βέβαια, αυτό είναι ένα συναισθηματικό πρότυπο (pattern) στην αισθητική εμπειρία, το οποίο θα πρέπει να γίνεται αντιληπτό σε σχέση με την εξέλιξη από την ένταση προς τη λύση της. Αντίστοιχα, η εμπειρία της αναβολής, της καθυστέρησης, έχει αισθητική αξία, γιατί ακολουθείται από τη λύση της, την ανακούφιση, η οποία είναι κατανοητή μέσα σε αυτό το περιεχόμενο.

- Τρίτη περίπτωση: «Κραυγή» ως ακραία διαφωνία για την έκφραση του ακραίου πόνου της ψυχής (η ατονικότητα του Schönberg και η αισθητική του εξπρεσιονισμού)

Στον εξπρεσιονισμό δεν υπάρχει το όραμα της επανένωσης του ανθρώπου με τη φύση, όπως στον Ρομαντισμό. Έτσι, 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.

Θα παρουσιάσω, εν συντομία, ένα τέτοιο παράδειγμα άλυτης διαφωνίας που ακούγεται ως «κραυγή», σε αντιστοιχία με το εικαστικό έργο του Νορβηγού Edvard Munch με τίτλο *Der Schrei der Natur* (1893) – η ανάλυση αυτού του συσχετισμού ξεφεύγει βέβαια από το θέμα της παρούσας ανακοίνωσης. Εδώ γίνεται απόπειρα να ενσαρκωθούν τα πιο έντονα ανθρώπινα συναισθήματα, αυτά του φόβου, της αγωνίας και της αποξένωσης.[12]

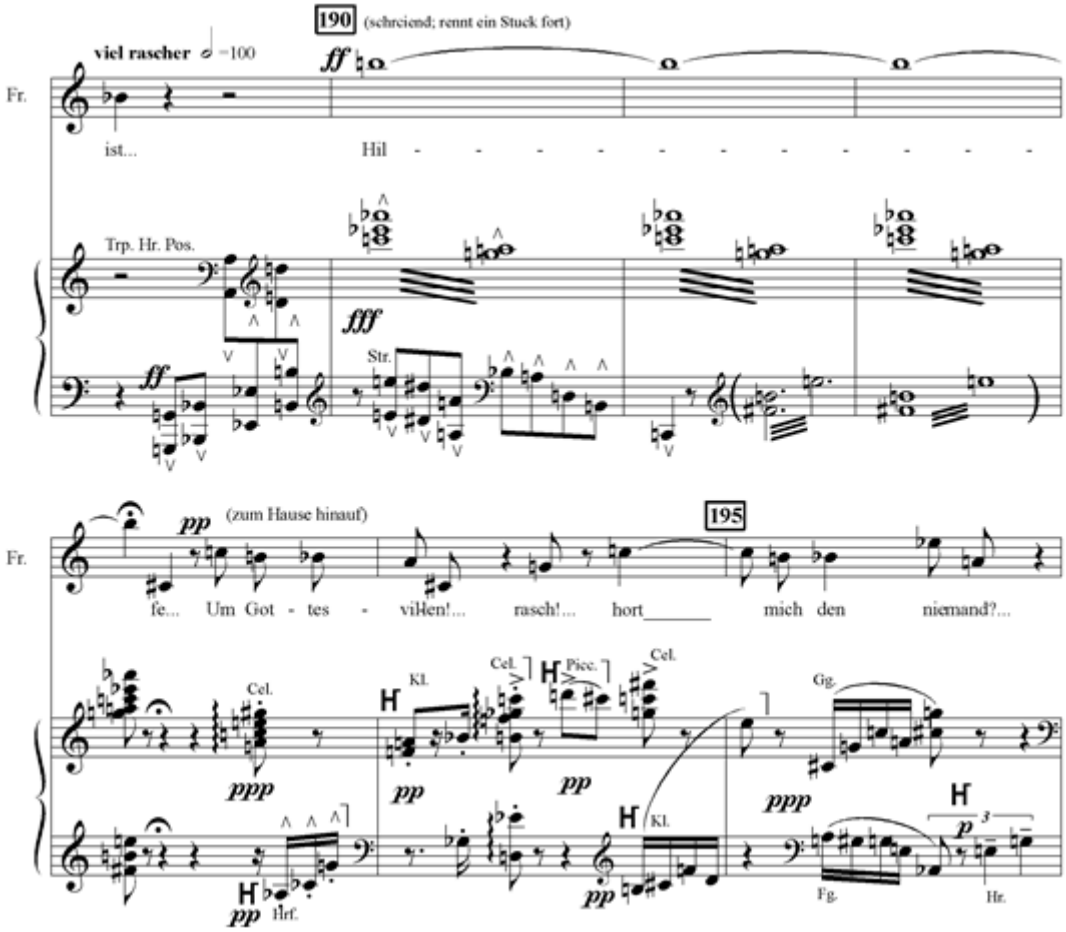
Παράδειγμα

Η *Προσμονή* του Schönberg, opus 17 (1909), είναι ένα μονόπρακτο οπερατικό έργο, με έναν διαρκή μονόλογο σε ποίηση της Marie Pappenheim που φανερώνει γνώση της ψυχανάλυσης. Η ποιήτρια, εξέχουσα ψυχίατρος στη Βιέννη και καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο της πόλης, δίδαξε τη θεωρία και τις μεθόδους του Freud. Η Γυναίκα στην *Προσμονή* διακατέχεται από μια έμμονη ιδέα: στο έργο αυτό σκιαγραφούνται οι διαρκώς εναλλασσόμενες σκέψεις και τα συναισθήματά της, καθώς, μέσα στο σκοτάδι, αναζητά στο δάσος τον εραστή της. Είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο αυτό περιγράφεται αργότερα από τον συνθέτη ως «αυτός ο εφιάλτης, αυτό το δυσαρμονικό βασανιστήριο… αυτές οι ακατάληπτες ιδέες… αυτή η μεθοδική τρέλα».[13]

[11] Για μια πιο εκτεταμένη ανάλυση, βλ. Anastasia Siopsi, "Theorizing 'death': The meaning of negation as a Hegelian inheritance in Richard Wagner's *Musik als Idee*", *Nineteenth-Century Music Review* 4/1, 2007, σ. 31-52. Επίσης, βλ. Αναστασία Σιώψη, «Ο "θάνατος" στη μουσική του Βάγκνερ: η σκηνή "Liebestod" στο έργο *Τριστάνος και Ιζόλδη*», *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις: 16), Αθήνα 2013, σ. 86-93.

[12] Για μια πιο εκτεταμένη ανάλυση αυτού του θέματος, βλ. Αναστασία Σιώψη, «Όταν η τέχνη κραυγάζει: Η κραυγή ως ήχος και εικόνα, με αφετηρία την Κραυγή (*Der Schrei der Natur*, 1893) του Edvard Munch (1863-1944)», στο: Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος και 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, σ. 406-420. Βλ. επίσης Anastasia Siopsi, "Aural and visual manifestations of the *scream* in art, beginning with Edvard Munch's (1863-1944) *Der Schrei der Natur* (1893)", *New Sound International Magazine* 50, 2017, σ. 237-257, διαθέσιμο στο: http://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns50/19.A.Siopsi.pdf.

[13] "[…] this nightmare, this unharmonious torture… these unintelligible ideas… this methodical madness", από ομιλία του Arnold Schönberg στο Εθνικό Ινστιτούτο Τεχνών και Γραμμάτων (1947), όπως αναφέρεται στο: Charles Rosen, *Schoenberg*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1975,



Μουσικό παράδειγμα 2: Arnold Schönberg, *Προσμονή*, opus 17 (1909), μ. 189-195

Το τρομακτικό «ξέσπασμα» της κραυγής της πρωταγωνίστριας στη λέξη «Βοήθεια» ("Hilfe"), στα μ. 190-193 της παρτιτούρας, αποτελεί το αποκορύφωμα του έργου και είναι εύκολο να παραλληλιστεί με την *Κραυγή* του Munch. Επιπλέον, μπορεί να θεωρηθεί το αποκορύφωμα ολόκληρου του εγχειρήματος της ελεύθερης ατονικότητας, μιας μουσικής ανάπτυξης που πραγματοποιείται περίπου δεκαπέντε χρόνια μετά το εμβληματικό έργο του Munch. Η στιγμή αυτή, άλλωστε, μπορεί να θεωρηθεί ως στιγμή «υστερίας» της πρωταγωνίστριας και, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Slavoj Zizek:

> Εάν υπάρχει κάποιο χαρακτηριστικό που λειτουργεί ως ξεκάθαρος δείκτης του μοντερνισμού – από τον Strindberg έως τον Kafka, από τον Munch έως την *Προσμονή* του Schönberg – αυτό είναι η εμφάνιση της φιγούρας της υστερικής γυναίκας, η οποία αντιπροσωπεύει τη ριζική δυσαρμονία στη σχέση ανάμεσα στα δύο φύλα.[14]

Στη μουσική, το συναίσθημα της ριζικής δυσαρμονίας εκφράζεται με άλυτες διαφωνίες. Αυτή η μουσική «αναβολή», ή κατάργηση, της λύσης της διαφωνίας 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, που έρχεται αντιμέτωπος με την υπαρξιακή του κρίση, μέσα σε ένα σύμπαν που δεν κατανοεί και γι' αυτό αντιδράει με πανικό.

σ. 10. Στην *Προσμονή*, οι οδηγίες του Schönberg προς την τραγουδίστρια, τη στιγμή που τραγουδάει την υψηλότερη και μεγαλύτερη σε διάρκεια νότα (δηλαδή αυτή που βλέπουμε στο Παράδειγμα 2), έχουν ως εξής: «κραυγάζοντας, τρέχοντας μακριά από μια μάζα στο έδαφος» ("screaming; racing away from a lump on the ground").

[14] Slavoj Zizek, *Opera's second death*, Routledge, New York 2002, σ. 134.

Η μουσική εκκρεμότητα, οι άλυτες διαφωνίες, δηλαδή, υπό μια πιο ευρεία σκοπιά, φαίνεται να έχει αναλογίες γενικότερα με την ανθρώπινη εμπειρία. Σύμφωνα με τον Leonard Meyer:

> […] μας κάνει να αισθανόμαστε κάτι από την ασημαντότητα και την αδυναμία του ανθρώπου, όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με τις ανεξιχνίαστες ενέργειες του πεπρωμένου. Η χαμηλή, προμηνύουσα υπόκωφη βοή ενός μακρινού κεραυνού ή ένα καταθλιπτικό καλοκαιρινό απόγευμα, η αυξανόμενη έντασή του καθώς πλησιάζει, το crescendo ενός σταδιακά δυνατότερου ανέμου, το δυσοίωνο σκοτείνιασμα του ουρανού, όλα αυτά εγείρουν συναισθηματικές εμπειρίες στις οποίες οι προσδοκίες είναι γεμάτες με ισχυρή αβεβαιότητα – την αρχέγονη και οδυνηρή αβεβαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης που είναι αντιμέτωπη με τις αδυσώπητες δυνάμεις της φύσης. Με ανάμεικτα συναισθήματα ελπίδας και φόβου μπροστά στην παρουσία του άγνωστου, περιμένουμε με αγωνία το ξέσπασμα της καταιγίδας, την ανακάλυψη αυτού που η αδυσώπητη μοίρα έχει αποφασίσει.
>
> Παρόμοια, στη μουσική, η κατάσταση της αναβολής περικλείει τη συνειδητοποίηση της αδυναμίας του ανθρώπου, όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με το άγνωστο.[15]

Τα συναισθήματα ως σχέσεις μουσικής και κοινωνίας

Όπως έχω ήδη εν μέρει επιχειρηματολογήσει, το ότι τα συναισθήματα είναι παγκόσμια και «διαφανή», δηλαδή ότι διαπερνούν τους πολιτισμούς και τις ιδιαιτερότητές τους, είναι μια εικασία. Μελέτες της ανθρωπολογίας αποκαλύπτουν την πολιτισμική ποικιλομορφία και πολιτικές αναλύσεις ξεσκεπάζουν τα ιδεολογικά «πιστεύω» που κρύβονται πίσω από τη συναισθηματική έκφραση.

Παρομοίως, η μουσική, ως ακουστική εμπειρία, δεν είναι μόνο ήχος. Η ακρόαση του ήχου ως μουσική δεν είναι μόνο θέμα των ακουστικών μηχανισμών του εγκεφάλου μας. Ο φιλόσοφος Ludwig Wittgenstein τονίζει ότι τα περιβάλλοντα όπου η μουσική και οι τέχνες είναι προϊόντα εκτίμησης είναι τόσο «απέραντα / πολύπλοκα» και ποικίλα, που οι λέξεις που αναφέρονται σε αισθητικές ιδέες και κριτήρια έχουν ασήμαντη σημασία σε τυπικές συνθήκες.[16] Όπως ισχυρίζεται, «δεν έχουμε ως αφετηρία συγκεκριμένες λέξεις» για να περιγράψουμε αισθητικές ποιότητες ή κριτήρια «αλλά συγκεκριμένες περιστάσεις ή δραστηριότητες». Με άλλα λόγια, έχουμε ως αφετηρία τη μουσική ως πράξη (εκτέλεση) και όχι ως έργο (παρτιτούρα). Με αυτόν τον τρόπο, άλλωστε, λειτουργούσε η μουσική νωρίτερα στις κοινωνίες, αφού, πριν τη δημιουργία κτηρίων συναυλιών, η μουσική δεν αποτελούσε παθητική εμπειρία, αλλά ενεργητική: η μουσική ως πράξη ήταν συχνά κοινωνική, συμμετοχική, συνοδευόμενη πολλές φορές από χορό, και είχε ελάχιστους έως και μηδενικούς φραγμούς ανάμεσα στους εκτελεστές και τους ακροατές.[17] Οπότε, ήταν πρώτα-πρώτα ήχος, δραστηριότητα, προτού γίνει στον πολιτισμό μας έργο τέχνης.

Αντίστοιχα, μέσα από την πράξη της ακρόασης, δεν είναι μόνο το αυτί που μετατρέπει τον ήχο σε μουσική, αλλά το προσδιορισμένο από την κοινωνία και ενσωματωμένο σε αυτή μυαλό, το οποίο ήδη υπάρχει σε ένα πλούσιο κοινωνικο-πολιτισμικό περιεχόμενο μουσικών πράξεων / δραστηριοτήτων και, επιπλέον, έχει ενεργοποιηθεί από μοναδικές περιστάσεις και προθέσεις, και σε ατομικό και σε

[15] Leonard Meyer, "Introduction from *Emotions and meaning in music*", στο: Katz και Dahlhaus (επιμ.), *Contemplating music*, ό.π., τόμος II, σ. 161-203: 188-189.

[16] Βλ. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and conversations on aesthetics, psychology, and religious relief*, επιμ. Cyril Barrett, Basil Blackwell, Oxford 1966, σ. 2.

[17] Βλ. π.χ. Lincoln John Colling και William Forde Thompson, "Music, action and affect", στο: Tom Cochrane, Bernardino Fantini και Klaus R. Scherer (επιμ.), *The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford University Press, Oxford 2013, σ. 197-212: 197.

συλλογικό επίπεδο.[18] Έτσι, οι ακροατές ακούνε ως πολιτισμικά ανθρώπινα όντα. Επιπλέον, χρησιμοποιούν και άλλα μέσα (όπως τις χειρονομίες) για να συμμετέχουν σε κοινωνικές δραστηριότητες. Σύμφωνα με αυτήν την άποψη, είναι φανερό, για παράδειγμα, ότι δεν μπορούμε να ακούμε τη μουσική του παρελθόντος με τον ίδιο τρόπο που την άκουγαν οι ακροατές παλαιότερων χρονικών περιόδων· υπάρχουν μεταβολές στις πολιτισμικές αντιλήψεις και ευαισθησίες.

Επιπλέον, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι συναισθηματικές εμπειρίες, κατά ένα μέρος, προκαλούνται από τη μουσική, ενώ οι αναμνήσεις, οι εικόνες ή οι συσχετισμοί είναι αυτά που στην πραγματικότητα κατευθύνουν τη συναισθηματική εμπειρία.[19] Επίσης, τα οπτικά «σήματα», όπως οι εκφράσεις του προσώπου και οι κινήσεις του σώματος που, εν γένει, ονομάζουμε «χειρονομίες», παίζουν ουσιαστικό ρόλο στη μουσική επικοινωνία και διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο η μουσική γίνεται αντιληπτή, κατανοητή και βιωματική. Έρευνα που έχει διεξαχθεί την τελευταία δεκαετία, έχει ανακαλύψει εκ νέου και επιβεβαιώσει την πολυμορφική φύση της μουσικής εμπειρίας: το πώς οι οπτικές και σωματικές διαστάσεις της μουσικής (από τη μεριά του εκτελεστή και του κοινού) ενημερώνουν και αλληλεπιδρούν με την ακουστική διάσταση της μουσικής, εγείροντας πολύπλοκα ψυχολογικά και κοινωνικά αποτελέσματα.[20] Έτσι, οι κοινωνικές ομάδες, όπως και το κάθε άτομο ξεχωριστά, δεν κατανοούν μόνο, αλλά επίσης προσαρμόζουν ή έρχονται σε αντίθεση με συγκεκριμένα σύμβολα, κοινές πολιτισμικές αναπαραστάσεις ή συστήματα συμβόλων στο ευρύ πεδίο της κοινωνικής ισχύος. Αυτό είναι αποτέλεσμα των τρόπων με τους οποίους γίνεται κατανοητή η μουσική ως σύστημα συμβόλων.

Γενικότερα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μουσική είναι μια αρένα στην οποία το υποκειμενικό αισθητικό γούστο κυριαρχεί στον υπέρτατο βαθμό. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν σημαντικές αισθητικές τάσεις στην ιστορία των τεχνών, οι οποίες εκφράζουν το πνεύμα της εποχής και στις οποίες η μουσική συμμετέχει έως έναν βαθμό. Αποδεικνύουν τους συσχετισμούς της μουσικής με την καθιερωμένη κοινωνική τάξη και όχι μόνο, κυρίως μέσω της υποτιθέμενης ικανότητάς της να εκφράζει το συναίσθημα, ικανότητας για την οποία έχω μιλήσει σε κάποιον βαθμό νωρίτερα. Χωρίς μια σειρά χειρονομιών που να είναι κατανοητές από κοινού σε μια κοινωνική ομάδα και χωρίς ανταποκρίσεις λόγω συνήθειας / οικειότητας προς αυτές τις χειρονομίες δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί κάποια επικοινωνία. Όπως τονίζει ο Leonard Meyer, «η επικοινωνία εξαρτάται από, προϋποθέτει και προκύπτει μέσα από το σύμπαν αυτό της επικοινωνίας, το οποίο στην αισθητική της μουσικής ονομάζεται στιλ».[21]

Για παράδειγμα, συγγραφείς της εποχής του μπαρόκ διαχωρίζουν τα μουσικά στιλ που είναι κατάλληλα για την εκκλησία, τις οικίες (μουσική δωματίου) και το θέατρο, συνιστώντας το πιο συγκρατημένο, συντηρητικό στιλ για την εκκλησία και το πιο επιδεικτικό, μοντέρνο στιλ για το θέατρο. Στην πράξη, όμως, υπήρξε μια σημαντική επικάλυψη των ειδών της μουσικής, και ακόμα και στα ίδια τα έργα υπήρξε χρήση αυτών των διαφορετικών κοινωνικών περιεχομένων. Επίσης, το στιλ ροκοκό προκύπτει από – και εκφράζει κυρίως – τις αξίες της αριστοκρατίας. Ο Ρομαντισμός σχετίζεται κοινωνικά με την άνοδο της αστικής τάξης. Αλλά η σχέση συγκεκριμένων αισθητικών αξιών με διακριτές κοινωνικές ομάδες συνήθως δεν υφίσταται, καθώς περισσότερα από ένα στιλ συνυπάρχουν με άλλα τις ίδιες εποχές ή στα ίδια μέρη ή στις ίδιες κοινωνικές ομάδες. Βέβαια, οι πολιτισμικές και κοινωνικές αλλαγές επηρεάζουν, έως έναν βαθμό, τη μουσική.

[18] Pierre Bourdieu και Loïc J. D. Wacquant, *An invitation to reflexive sociology*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, σ. 135.
[19] Βλ. Colling & Thompson, ό.π., σ. 197.
[20] Βλ. στο ίδιο, σ. 197-198.
[21] Meyer, ό.π., σ. 203.

Η μουσική, επίσης, θεωρείται ότι συμβάλλει στην κοινωνική συνοχή και, επομένως, αυξάνει την αποτελεσματικότητα των ομαδικών δραστηριοτήτων. Για παράδειγμα, τραγούδια για τη δουλειά και τον πόλεμο, νανουρίσματα και εθνικοί ύμνοι έχουν συνδέσει μεταξύ τους οικογένειες, κοινωνικές ομάδες, ακόμα και ολόκληρα έθνη.

Σε συνάφεια με αυτά, η μουσική μπορεί να παρέχει τρόπους για τη μείωση του κοινωνικού άγχους και της επιθετικότητας προς τους άλλους.[22] Ένα καλό τέτοιο παράδειγμα είναι το γνωστό "El Sistema" στη Βενεζουέλα. Όλα άρχισαν το 1975, όταν ο μαέστρος και συνθέτης José Antonio Abreu αποφάσισε να ιδρύσει την Ορχήστρα Νέων «Σιμόν Μπολίβαρ». Για τη στελέχωσή της επέλεξε παιδιά και εφήβους από τις φτωχογειτονιές της Βενεζουέλας, οι οποίες θεωρούνταν από τις πιο βίαιες στη Νότια Αμερική. Η εν λόγω ορχήστρα – όπως άλλωστε και η «δίδυμή» της Εθνική Ορχήστρα Νέων – αποτέλεσαν τη «ραχοκοκαλιά» ενός πρωτότυπου συστήματος εκπαίδευσης, το οποίο, με «όπλο» τη μουσική, προσπαθούσε να καταπολεμήσει την ανέχεια και την εγκληματικότητα που κυριολεκτικά μάστιζαν τη χώρα. Όπως αποδείχθηκε μέσα από σχετικές μελέτες που είδαν το φως της δημοσιότητας τα προηγούμενα χρόνια, οι ορχήστρες που οργανώθηκαν είχαν δυναμικό αντίκτυπο στις κοινότητες στις οποίες δραστηριοποιούνταν, ενώ τα ίδια τα παιδιά που έλαβαν μέρος σε αυτές παρουσίασαν μεγάλη κοινωνική προσαρμοστικότητα αλλά και εμφανώς υψηλότερη απόδοση σε άλλους τομείς της ακαδημαϊκής ζωής τους. Το σύστημα προσέλκυσε διεθνές ενδιαφέρον, καθώς περισσότερες από είκοσι χώρες «δανείστηκαν» στοιχεία του προκειμένου να οργανώσουν τη δική τους μουσική εκπαίδευση και ζωή.

Επομένως, η διαδικασία της ακρόασης, ως τελετουργία, εξωραΐζει τον συμβολισμό της μουσικής με κοινωνικό περιεχόμενο. Σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους οι κοινωνίες διαχειρίζονται ή χειρίζονται τη δύναμη της μουσικής. Οι πολιτικές εξουσίες, επίσης, μπορούν να ελέγχουν τη δύναμη της μουσικής. Αυτό το περιεχόμενο είναι, για μεγάλο και σημαντικό μέρος αυτών των δραστηριοτήτων, συναισθηματικό.[23]

Επίλογος

Στην παρούσα μελέτη μου επιχείρησα να αποδείξω, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μου στην έντεχνη μουσική, ότι η μουσική μπορεί με διάφορους τρόπους να εκφράσει συναίσθημα στον πολιτισμό μας, με το να ενεργοποιεί τάσεις ή με το να τις εμποδίζει και με το να παρέχει ουσιαστικές και σχετικές λύσεις / απαντήσεις ως προς αυτές. Με αυτόν τον τρόπο, ανέπτυξα κάποιες ιδέες ως προς το ποια θα μπορούσε να είναι η συνεισφορά μας στην πολιτισμική κατανόηση των συναισθημάτων και, επομένως, στη γνώση. Τι μπορούμε να μάθουμε από αυτήν τη συναισθηματική δύναμη της μουσικής; Είναι κυρίως ο ακροατής, ή αλλιώς, οι ακροαματικές συνήθειες του συνθέτη, του εκτελεστή και του ακροατή, και ο ερμηνευτικός τους ορίζοντας αυτά που δημιουργούν δομές γνώσης μέσα από την επικοινωνία με τη μουσική.

[22] Η ιδέα ότι η μουσική μπορεί να λειτουργεί ως κοινωνικός συνδετικός ιστός έχει πολλούς υποστηρικτές. Βλ., για παράδειγμα, David Huron, "Is music an evolutionary adaptation?", στο: Robert J. Zatorre και Isabelle Peretz (επιμ.), *The biological foundations of music*, New York Academy of Sciences, New York 2001, σ. 43-61· Steven Mithen, *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*, Harvard University Press, Cambridge 2006· Jeanette Bicknell, "Explaining strong emotional responses to music: Sociality and intimacy", *Journal of Consciousness Studies* 14/12, 2007, σ. 5-23.

[23] Αν και ξεφεύγει από το πλαίσιο και τους περιορισμούς της παρούσας μελέτης, είναι σημαντικό να τονισθεί εδώ ότι υπάρχει μια αναζωπύρωση αυτής της κατεύθυνσης στη μουσικολογία, δηλαδή των θεωρητικών συζητήσεων που αφορούν στη συναισθηματική δύναμη της μουσικής, ήδη από τη δεκαετία του 1990· βλ., παραδείγματος χάρη, αυτήν την παρατήρηση στην εισαγωγή του: Cochrane, Fantini και Scherer (επιμ.), *The emotional power of music*, ό.π., σ. ix-x.

Παρ' όλα αυτά, όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Michael Steinberg (και με αυτή τη διατύπωση θα κλείσω το κείμενό μου):

> Η μουσική είναι μια κατά βάση μελαγχολική μορφή τέχνης και γνώσης. Η μελαγχολία, με αυτήν την έννοια, μπορεί να γίνει κατανοητή ως αναγνώριση του ορίζοντα γνώσης που διαρκώς υποχωρεί. Η μουσική, ορμώμενη από την επιθυμία να γνωρίζει, ξέρει ότι δεν θα αποκτήσει αυτή τη γνώση – του κόσμου ή του εαυτού της – και ότι θα καταλήξει στη σιωπή, ένα είδος θανάτου, με μόνη παρηγοριά την εφήμερη μνήμη της προσπάθειας που έχει γίνει…
>
> [Είναι] μελαγχολική γνώση εξαιτίας του ότι δεν εκφράζει κάτι και δεν μπορεί να μεταφραστεί η γλώσσα της, μέσα από την οποία, όμως, αγωνιζόμαστε να ακούσουμε και να καταλάβουμε τον κόσμο. Αυτή η μελαγχολία ξεπερνιέται, αν και μόνο παροδικά, όταν ακροαματικές πράξεις / διαδικασίες επιτυγχάνουν να μεταφράσουν αυτό που δεν μεταφράζεται.[24]

[24] Michael Steinberg, "Afterword: Whose culture? Whose history? Whose music?", στο: Fulcher (επιμ.), *The Oxford handbook of the new cultural history of music*, ό.π., σ. 550-561: 560.

Φιλοσοφία και φιλοσοφική κληρονομιά στη μουσική του 20ού αιώνα

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Η φιλοσοφία της μουσικής είναι ένας από τους παλαιότερους κλάδους της φιλοσοφίας. Ο προβληματισμός για τη μουσική, τη φύση της, τη θέση της στον κόσμο και τη σημασία της στην αντίληψη και στη δημιουργικότητα των ανθρώπων συνιστούσε ανέκαθεν πρωταρχικό στοιχείο της πολιτισμικής συνείδησης. Είναι γνωστό ότι η μουσική και η φιλοσοφία αποτελούσαν στην αρχαιότητα εκφάνσεις μίας ενιαίας τάξης πραγμάτων, που, με γνώμονα είτε τους αριθμούς είτε την ιδέα του ωραίου, αντλούσαν το περιεχόμενό τους από μία κοινή αντίληψη και σκέψη για τον κόσμο. Μουσική και φιλοσοφία αποτελούσαν δύο τρόπους με τους οποίους οδηγούμαστε στην κατανόηση της αλήθειας, στη γνώση των αρχών που διέπουν τα φαινόμενα.

Ο διαχωρισμός της αισθητικής εμπειρίας, όπως και της μουσικής, από τη νόηση και την επιστήμη στη σύγχρονη σκέψη, επέφερε μια σημαντική μεταβολή στη σχέση των δύο αυτών πτυχών του ανθρώπινου πνεύματος. Η φιλοσοφία κλήθηκε να συνδέσει αυτήν την αφηρημένη, αποστασιοποιημένη από την καθημερινότητα, μορφή ανθρώπινης καλλιτεχνικής έκφρασης, μια έκφραση που κατά κανόνα δεν αποτελεί μίμηση πραγμάτων, πράξεων και γεγονότων της ζωής του ανθρώπου αλλά μια αυτόνομη διεργασία με δικούς της κανόνες και εκφραστικούς στόχους, με την εμπειρία της πραγματικότητας και τις προϋποθέσεις της. Η φιλοσοφία, και ειδικά ο κλάδος της αισθητικής, συνδράμει στον σύγχρονο κόσμο έτσι ώστε η μουσική να μην ερμηνεύεται μόνο υπό το πρίσμα της συνθετικής τεχνικής μιας αυτόνομης καλλιτεχνικής πράξης, αλλά και σύμφωνα με μουσικά νοήματα, συνυφασμένα με γενικότερα ερωτήματα σχετικά με τον άνθρωπο και τους τρόπους που αυτός σχετίζεται με τη φύση, τα πράγματα και τον ίδιο του τον εαυτό.

Παρατηρώντας τον τρόπο προσέγγισης της φιλοσοφίας στη μουσική, διαπιστώνουμε δύο διαφορετικές περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση, η προσέγγιση αυτή μπορεί να γίνει ρητά με αφετηρία την ίδια τη φιλοσοφική σκέψη, έτσι ώστε να αναζητούνται εκείνα τα στοιχεία στη μουσική που μπορούν να ενταχθούν σε ένα φιλοσοφικό σύστημα ή σε μια σειρά φιλοσοφικών προβληματισμών για τον άνθρωπο, την κοινωνία κ.λπ. Από την άλλη, η φιλοσοφία μπορεί να αναδείξει φιλοσοφικά ζητήματα που εμφανίζονται μέσα στην ίδια τη μουσική, όπου η ίδια η οργάνωση των μουσικών φθόγγων, σε όλα τα επίπεδα της συνθετικής διαδικασίας, διατυπώνει σε μια φιλοσοφική ανάγνωση από μόνη της, αν όχι με επιστημονικό τρόπο, ωστόσο με συνέπεια και μέθοδο, φιλοσοφικά προβλήματα που δεν εντάσσονται σε γενικές φιλοσοφικές θεωρίες, αλλά διανοίγουν νέους διανοητικούς ορίζοντες και εκτός του αμιγώς μουσικού κόσμου. Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να αναγνωριστεί ότι, όπως διαπιστώνει ο Adorno, στην ίδια τη μουσική δομή εμπεριέχονται κοινωνικά και φιλοσοφικά ερωτήματα. Η μουσική είναι φιλοσοφία η ίδια – μια φιλοσοφία, ωστόσο, χωρίς λέξεις και έννοιες, η οποία, για να γίνει πιο εύκολα κατανοητή, κάνει χρήση της φιλοσοφικής γλώσσας και ορολογίας. Κάθε έργο τέχνης είναι από μόνο του ένα «ιστορικοφιλοσοφικό ηλιακό ρολόι»[1] και έκφραση μιας ιστορικά

[1] Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden – Band 11: Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, σ. 60.

μεταβαλλόμενης φιλοσοφικής συνείδησης. Τα έργα τέχνης είναι η ασυνείδητη ιστοριογραφία της ιστορικής ουσίας, η κατανόηση και η ανάγνωση της οποίας εξαρτάται άμεσα από την καλλιτεχνική τεχνική, τη λογική της δομής, την επιτυχία της ή την αποσπασματικότητά της.

Η ανάδειξη της εγελιανής διαλεκτικής στο μουσικό έργο του Beethoven[2] είναι ένα από τα παραδείγματα που καταγράφουν με ιδιαίτερη σαφήνεια τη σχέση μουσικής και φιλοσοφικής σκέψης, αλλά και τη δυνατότητα μιας αναλυτικής προσέγγισης της μουσικής σύνθεσης με φιλοσοφικούς όρους. Η έννοια της ολότητας αποτελεί, στο έργο του Beethoven, το κύριο ζητούμενο μιας δυναμικής διαδικασίας αυτομεταβολής μιας έννοιας / μουσικού θέματος. Σε αναλογία με τη εγελιανή διαλεκτική, μια αρχική ιδέα, αυτή του μουσικού θέματος, αναπτύσσεται μέσω διαδοχικών μεταβάσεων από τη θέση στην αντίθεσή της (πρώτο θέμα / δεύτερο θέμα, θεματική / μεταβατική περίοδος, έκθεση / επεξεργασία) και από εκεί σε μια σύνθεση (επανέκθεση), καταλήγοντας στη συμφιλίωση της θέσης και της αντίθεσης σε μια ανώτερη βαθμίδα αντιληψιμότητας της μουσικής αυτής ιδέας. Όπως και στην πορεία της διαλεκτικής σκέψης, έτσι και στη μουσική, η (μουσική) έννοια διατηρείται μέσα από την αυτοάρνησή της σε μια διαφορετική από την αρχική της, υπερβατική μορφή.

Αλλά και σε μουσικά παραδείγματα του εικοστού αιώνα, η σχέση φιλοσοφίας και μουσικής γίνεται ορατή μέσα από την ίδια τη μουσική και τη συνθετική της δομή. Η φιλοσοφική έννοια του «μουσικού χώρου» αποτελεί ρητά, για τον Arnold Schönberg, την αφετηρία της θεωρητικής θεμελίωσης της συνθετικής του μεθόδου, αυτής του δωδεκαφθογγισμού. Στενά συνδεδεμένος με την έννοια της «μουσικής ιδέας» (musikalischer Gedanke)[3] ως πρωταρχικού στοιχείου μιας ενδομουσικά ορισμένης διαδικασίας συγκρότησης περιεχομένου και νοήματος, ο νέος ατονικός μουσικός χώρος θέτει τη βάση για τη δημιουργία νέων συντεταγμένων στην κατασκευή ενός νέου μουσικού συστήματος, το οποίο επιτρέπει, όπως πριν η τονικότητα, τις απαραίτητες λειτουργίες για την κατανόηση της λογικής αλληλουχίας των δομικών στοιχείων του μουσικού έργου. Σε συμφωνία με ανάλογες τάσεις των εικαστικών τεχνών την περίοδο αυτή, όπως η αφαίρεση και η κατάργηση της προοπτικής, αλλά και της φαινομενολογίας,[4] καταργώντας έτσι την έννοια της ιεραρχικής οργάνωσης του μουσικού ήχου (π.χ. μεταξύ της πρωτεύουσας σημασίας της συμφωνίας έναντι της μεταβατικής, δευτερεύουσας σημασίας της διαφωνίας), ο Schönberg περιγράφει τον μουσικό χώρο ως μια «ενότητα».[5] Όπως και στην παράσταση ενός αφηρημένου ζωγραφικού σχήματος, του οποίου η αισθητική αξία δεν προσδιορίζεται από τη σχέση του με τον γνωστό κόσμο που μας περιβάλλει, π.χ. ως τέλεια αναπαράσταση της φύσης ή του ανθρώπου, έτσι και ο μουσικός χώρος της ατονικότητας δεν γνωρίζει εκ των προτέρων προσδιορισμένες συντεταγμένες (ένα απόλυτο πάνω – κάτω, πριν – μετά κ.λπ.), καθώς αυτές προσδιορίζονται κάθε φορά εκ νέου και σε σχέση με το συνεχώς

[2] Βλ. Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, «Η σύσταση του χρόνου στη Νέα Μουσική: Μια φαινομενολογική προσέγγιση», *Μουσικολογία* 20, 2011, σ. 171-179.

[3] Η «μουσική ιδέα» του μουσικού έργου είναι η δωδεκαφθογγική σειρά, όπως αυτή εμφανίζεται είτε σε οριζόντια / μελωδική είτε σε κάθετη / αρμονική μορφή εντός της «ενότητας του μουσικού χώρου». Βλ. Arnold Schönberg, "Komposition mit zwölf Tönen", *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften I)*, επιμ. Ivan Vojtech, Fischer, Frankfurt am Main 1976, σ. 79.

[4] Σε αναλογία με τη θεωρητική προσέγγιση του Schönberg, οι διαλέξεις του Husserl για τη φαινομενολογία του χώρου βάζουν σε παρένθεση τις γνώσεις μας για τον χώρο, ερευνώντας τις προϋποθέσεις της συγκρότησής του στη συνείδηση δια μέσου της σωματικής κίνησης. Βλ. Edmund Husserl, *Ding und Raum: Vorlesungen 1907*, επιμ. Karl-Heinz Hahnengress & Smail Rapic, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1991.

[5] Βλ. υποσημείωση 3.

μεταβαλλόμενο σημείο της «χωρικής» σχέσης του υποκειμένου της μουσικής αντίληψης με το μουσικό «αντικείμενο» (σειρά, μοτίβο κ.λπ.). Η ιδέα ενός σταθερού τονικού κέντρου αντικαθίσταται από ένα πεδίο ευέλικτων συσχετισμών των μουσικών φθόγγων (σειρά), καταργώντας κάθε σταθερό σημείο αναφοράς στην αντίληψη της γραμμικής χρονικής οργάνωσης. Η μουσική δεν περιορίζεται στη χρήση των δεδομένων εκφραστικών μέσων, αλλά αναζητά τους πρωταρχικούς κανόνες διαμόρφωσης της χωρικής μουσικής αντίληψης. Η μουσική σύνθεση, κατά κάποιον τρόπο ως μια φιλοσοφική μέθοδος, αμφισβητεί και ερευνά την αλήθεια πίσω από τη φαινομενικότητα της καθιερωμένης μουσικής χωρικότητας. Θεωρώντας τη διαμόρφωση του μουσικού χώρου στην τονικότητα ως τίποτα περισσότερο από μία μόνο πιθανή μορφή οργάνωσης και αντίληψης των σχέσεων των μουσικών φθόγγων μεταξύ τους, το μουσικό έργο εξετάζει τις ουσιαστικές δομές του μουσικού χώρου, απελευθερωμένου από τις προκαταλήψεις του τονικού τρόπου μουσικής ακρόασης και κατανόησης.

Στη μουσική του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, και σε μια ολοένα και πιο ρητή αναφορά σε φιλοσοφικές ιδέες, όπως αυτές των Edmund Husserl και Henry Bergson, ο Bernd Alois Zimmermann, στην όπερα *Die Soldaten*, κάνει χρήση μιας έντονης πολυπλοκότητας εκφραστικών μορφών και χρονικών επιπέδων, που επαναδιαπραγματεύονται τη λογική του χώρου, του χρόνου και της αφήγησης. Η χρονολογία των γεγονότων χάνει τη γραμμικότητά της σε ένα μουσικό αλλά και αφηγηματικό μοντάζ. Η διαχρονική εμφάνιση των γεγονότων μετατρέπεται σε μια ταυτοχρονία, όπου, π.χ., η σύνταξη ενός αποχαιρετιστήριου γράμματος συνυπάρχει με την ανάγνωσή του από έναν απογοητευμένο αποδέκτη, κι αυτό σε μια σκηνή που συνοδεύεται από το μελαγχολικό τραγούδι μιας μακρινής γιαγιάς και από ένα χορικό στο ύφος της μουσικής του μπαρόκ. Ο χρόνος για τον Zimmermann αποκτά μια σφαιρική μορφή ("Kugelgestalt der Zeit"),[6] μια μορφή όπου τα συνειδησιακά ενεργήματα της «ανάμνησης» και της «προσμονής» συνθέτουν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον σε μια αισθητική ενότητα. Η μουσική δίνει, έτσι, μορφή, κάνει αισθητικά αντιληπτή τη δομή της εσωτερικής χρονικότητας, φέρνοντάς τη σε αντιπαράθεση με τον εξωτερικό, μετρήσιμο και γραμμικό χρόνο. Η μουσική παράσταση της φυσικής / μαθηματικής διάστασης του μετρονομικού χρόνου, των χρονικών διαστημάτων και της απόλυτης διάρκειας αντικαθίσταται από μια ολοένα και πιο αναστοχαστική αντιμετώπιση της χρονικότητας, όπου οι χρονικές σχέσεις γίνονται αντικείμενο συνειδησιακών πράξεων. Ο ροή του μουσικού χρόνου, καταργώντας κάθε μορφή κανονικότητας, μπορεί πια να τεμαχισθεί, να ανατραπεί, να ανασυντεθεί, σύμφωνα με τη βούληση του συνθέτη. Το μουσικό έργο δεν αποτελεί πια μια μορφή υποκειμενικής έκφρασης στο πλαίσιο μιας δεδομένης χρονικής διαδοχής, αλλά μια (φιλοσοφική) διαδικασία διερεύνησης της συνειδησιακής δομής της (όχι μόνο μουσικής) χρονικότητας και των προϋποθέσεων που οδηγούν στον εντοπισμό θεμελιωδών μορφών της σχέσης μουσικής και χρόνου.

Και στα τρία παραπάνω παραδείγματα, γίνεται σαφές ότι η σχέση της μουσικής με τη φιλοσοφία δεν αποτελεί απλώς μια επιφανειακή προσπάθεια διασύνδεσης δύο ριζικά διαφορετικών τρόπων έκφρασης (φιλοσοφική / καλλιτεχνική). Ζητούμενο της σχέσης αυτής δεν είναι η προσπάθεια μιας περισσότερο ή λιγότερο αυθαίρετης ένταξης μιας εμμενούς μουσικής διαδικασίας σε ένα ευρύτερο φιλοσοφικό πλαίσιο, αλλά η ύπαρξη θεμελιωδών πνευματικών προβληματισμών στη μουσική, οι οποίοι, αν και εκφράζονται μόνο με ήχους, χωρίς τη χρήση φιλοσοφικών εννοιών, διατυπώνουν ωστόσο ερωτήματα για την ανθρώπινη σκέψη και ύπαρξη, ερωτήματα που με τη

[6] Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Schott, Mainz 1974, σ. 35.

βοήθεια του φιλοσοφικοαισθητικού λόγου μπορούν έπειτα να μεταφραστούν σε έννοιες και κρίσεις. Μέσα από την καλλιτεχνική διαμόρφωση του περιεχομένου βασικών αισθητικών κατηγοριών, όπως αυτών του μουσικού χρόνου και του χώρου στο μουσικό έργο, γίνεται ορατός ένας ιδιαίτερος τρόπος διερεύνησης αισθητικών θεμάτων, που ξεπερνά την εμπειρική διάσταση του συγκεκριμένου έργου αλλά και της τέχνης της μουσικής και αναφέρεται στο πεδίο της δυνατότητας, σκιαγραφώντας νέες μεθόδους αναστοχασμού και κατανόησης μέσω της φαντασίας, οι οποίες διαφέρουν από τις κοινές νοητικές διεργασίες που διαμορφώθηκαν κυρίως σε μια οπτική προσέγγιση του κόσμου και των πραγμάτων.

Ένα ακόμα αποτέλεσμα της τάσης της μουσικής για μια «φιλοσοφική» αναζήτηση των προϋποθέσεων της αισθητικής αντίληψης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί, συνεπώς, η αυξανόμενη επίδραση της μουσικής πάνω στην ίδια τη φιλοσοφική σκέψη. Δεν είναι τυχαίο ότι, με αφετηρία την ανάδειξη της μουσικής ως μιας «ανώτερης φιλοσοφίας» στον Arthur Schopenhauer, η μουσική σε πιο σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρίες, όπως, π.χ., σε αυτή του Gilles Deleuze, γίνεται πρότυπο ενός ανοικτού φιλοσοφικού συστήματος, στο οποίο οι έννοιες δεν αποτελούν σταθερά υπερβατικά σχήματα της σκέψης αλλά στοιχεία μιας φιλοσοφίας που σχηματίζεται δυναμικά, που δημιουργεί συνεχώς νέες έννοιες, αναιρώντας ακόμα και πρωταρχικές αρχές της σκέψης, όπως αυτή της διάκρισης υποκείμενου και αντικείμενου. Η μουσική ιδέα της επανάληψης, μιας επανάληψης που, ωστόσο, δεν αποτελεί επανεμφάνιση του ίδιου μοτίβου / θέματος με τη λογική της διαλεκτικής του Hegel, επιβεβαιώνοντας έτσι την ταυτότητα και την αναγνωρισιμότητά του, αλλά δημιουργεί διαδοχικά κάτι νέο, γίνεται το πρότυπο μιας πραγματικότητας που δεν ορίζεται από τη σταθερότητα ενός προϋπάρχοντος υποκειμένου αλλά από συνεχείς αλληλεπιδράσεις και μετατροπές. Η έλλειψη εννοιών με την καθιερωμένη σημασία, δηλαδή ιδεών ως προϊόντων νοητικής αφαίρεσης από την εμπειρική πραγματικότητα, συγκροτεί τον δυναμικό χαρακτήρα μιας «μουσικής» φιλοσοφικής σκέψης. Το γεγονός της δημιουργίας μουσικών νοημάτων σε μια ροή δυνάμεων συσχετισμών, με την απουσία δεδομένων μοντέλων, προτρέπει σε νέες δυνατότητες σκέψης. Κατά τη φιλοσοφική θεώρηση του Deleuze, κάθε αισθητική ή φιλοσοφική αξία δεν αποτελεί πια ένα προϋπάρχον αλλά ένα προσωρινό αποτέλεσμα αυθόρμητων πρακτικών «εδαφικοποίησης» και «απεδαφικοποίησης».[7] Η εδαφικοποίηση μετατρέπει αρχικά το χάος σε ένα εδαφικό «πεδίο» (territory). Η χρήση μέτρων της αρχαιοελληνικής μουσικής, ινδικών ρυθμών και λεπτομερών μεταγραφών από μελωδίες πτηνών στο έργο του Olivier Messiaen αποτελεί παράδειγμα μιας τέτοιας διαδικασίας. Παραπέμποντας σε ένα καθαρά προσδιορισμένο σημείο αναφοράς, ο συνθέτης δημιουργεί ένα συγκεκριμένο πλαίσιο που φαινομενικά περιορίζει το μουσικό υλικό σε ένα ιστορικά, συνειρμικά ή και χωρικά προσδιορισμένο πεδίο συνεκτικότητας. Ωστόσο, το πλαίσιο αυτό δεν αποτελεί μια καθηλωμένη στο πρότυπο πραγματικότητα, με παγιωμένη μορφή και σχήμα, αλλά ένα ασταθές και ευέλικτο έδαφος που εμπεριέχει τάσεις απεδαφικοποίησης, που αναμιγνύεται με την ιδιωματική γλώσσα του συνθέτη στη δική του ιστορικότητα, αυτή της ατονικότητας, παράγοντας συνεχώς νέες μορφές και μουσικά νοήματα.

Η μουσική, γενικότερα, ως η τέχνη των συνεχών συσχετισμών και ανακατατάξεων, βοηθά στο να αποδομηθεί η γεμάτη προκαταλήψεις αντικειμενική σκέψη, εφιστώντας την προσοχή στις εσωτερικές δυνάμεις που διέπουν όχι μόνο το έργο τέχνης αλλά και τη θεωρητική σκέψη, κάτι που η φιλοσοφία συνήθως αγνοεί. Η μουσική βοηθά να ξεπεραστεί η νοησιαρχία και η πρωτοκαθεδρία της αναπαραστατικής σκέψης ενός

[7] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, Paris 1980, σ. 431.

αντικειμενικού, εξωτερικού κόσμου, διεισδύοντας στην ψυχική και συναισθηματική του ουσία. Κάθε μορφή αποτελεί μία στιγμιαία εικόνα μιας συνεχούς ανακατάταξης. Στη μουσική, ακόμα και φαινομενικά αυτόνομες καθολικές κατηγορίες, όπως τα δίπολα διαφωνία / συμφωνία, μείζων / ελάσσων ή τα συγκεκριμένα ηχοχρώματα των μουσικών οργάνων, δεν είναι πάρα πεδία δυνάμεων, επιρρεπή σε διαμορφώσεις και αναιρέσεις. Η συχνή χρήση της διαφωνίας στην ατονικότητα μπορεί να καταστήσει τη συμφωνία μια συγκυριακή εικόνα σε μια συνεχή ροή εντασιακών διακυμάνσεων. Η κατάλληλη χρήση των μουσικών παραμέτρων του ρυθμού και της χρονικής αγωγής, η χρήση ελαττωμένων διαστημάτων κ.λπ., μπορεί να αναιρέσει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα – π.χ. της ελάσσονος κλίμακας.[8] Ένα μουσικό όργανο, π.χ. ένα έγχορδο, με την κατάλληλη τεχνική (π.χ. *col legno*) μπορεί να μιμηθεί ένα άλλο, όπως π.χ. ένα κρουστό.[9] Μια ανάλογη στάση απέναντι στη θεώρηση των πραγμάτων μπορεί να εφαρμοστεί και στον κόσμο των ιδεών και των παραστάσεων: στη φιλοσοφία ενός Deleuze ή στη ζωγραφική ενός Francis Bacon, εκεί όπου το αντικείμενο δεν αποτελεί την ουσία της απεικόνισης αλλά την προϋπόθεση για μια μετάλλαξη και απεδαφικοποίηση, δυνητικά ακόμα και σε άλλες αισθητηριακές μορφές (το στόμα γίνεται κραυγή, π.χ. στη *Σπουδή βασισμένη στην προσωπογραφία του πάπα Ιννοκέντιου Ι΄ του Βελάσκεθ* κ.λπ.). Το δήθεν μειονέκτημα της μουσικής να μη μπορεί να χρησιμοποιεί έννοιες μετατρέπεται σε πλεονέκτημα, καθώς δίνει το παράδειγμα σε μια φιλοσοφία, αλλά και σε μια τέχνη, οι όροι, οι έννοιες και οι μορφές των οποίων δεν είναι προκαθορισμένες, σαφείς και παγιωμένες, αλλά διαμορφώνονται ανάλογα με τις συνθήκες και τις αλληλεπιδράσεις των διαφορετικών πτυχών της ανθρώπινης φύσης για αλλαγή. Όπως ήδη στη φιλοσοφία του Henry Bergson, η φιλοσοφία καλείται να αντιληφθεί την ουσία της ζωής και της συνείδησης ως μιας μη διακριτής διαδοχής και αλληλοδιείσδυσης ψυχικών καταστάσεων, μιας συνεχούς δημιουργικής ροής (élan vital)[10] που, όπως και στη μελωδία, βιώνεται ως αδιάσπαστη ενότητα, ως καθαρή εικόνα του γίγνεσθαι αυτού καθ' εαυτό.

[8] Βλ. π.χ. το τρίτο μέρος, "Alla turca", από τη *Σονάτα για πληκτροφόρο σε Λα-μείζονα*, KV 331 / 300i, του Wolfgang Amadeus Mozart, την *Παρτίτα για πληκτροφόρο σε λα-ελάσσονα*, BWV 827, του Johann Sebastian Bach ή την άρια "Ich will nur dir zu Ehren leben" από το τέταρτο μέρος του *Ορατορίου των Χριστουγέννων*, BWV 248/41, του ιδίου.

[9] Βλ. π.χ. το τρίτο μέρος, Rondeau (τούρκικη μουσική), από το *Κοντσέρτο για βιολί αρ. 5*, KV 219, του Wolfgang Amadeus Mozart, το συμφωνικό ποίημα *Mazeppa* του Franz Liszt, τη *Δεύτερη συμφωνία* (πρώτο μέρος, μ. 304) του Gustav Mahler, τη συμφωνική σουίτα *Οι πλανήτες* ("Mars, the bringer of war") του Gustav Holst, το συμφωνικό ποίημα *Danse macabre* του Camille Saint-Saëns, την όπερα *Moses und Aron* του Arnold Schönberg κ.ά.

[10] Βλ. Henry Bergson, *L'Évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907.

Αποσυνθεμένο υλικό και συνεκτικές μορφές στην αισθητική σκέψη του Adorno: Η χρήση παραδοσιακών στοιχείων για τη δημιουργία αυθεντικής μουσικής

Πάνος Τσερίκης

> «Πού ήταν λοιπόν κρυμμένο το πιάνο κατά τη νεολιθική εποχή;»
> Καστοριάδης (1981: 289)

> «Στο πληκτρολόγιο κάθε πιάνου ενυπάρχει ολόκληρη η *Appassionata* και ο συνθέτης πρέπει απλώς να τη βγάλει, αλλά γι' αυτή την πράξη απαιτείται ασφαλώς ένας Beethoven»
> Adorno (2000: 459)

Πίσω από αυτά τα δύο παραθέματα βρίσκεται κρυμμένη μια εντελώς διαφορετική αντίληψη για την ιστορία. Στο κέντρο της διαφωνίας βρίσκεται η έννοια της διαλεκτικής. Ο Καστοριάδης πιστεύει στην εκ του μηδενός δημιουργία. Κόβοντας το κεφάλι της διαλεκτικής και απορρίπτοντας τον ιδεαλισμό και τον «δόλο του λογικού», καταφεύγει στις κοινωνικές φαντασιακές σημασίες προκειμένου να ερμηνεύσει το κοινωνικο-ιστορικό. Με μια κίνηση που θυμίζει την ψυχανάλυση, ανατρέχει στο φαντασιακό για να εξηγήσει και για να υποσχεθεί πως η συνειδητοποίησή του θα απελευθερώσει την κοινωνία και θα οδηγήσει στην αυτονομία. Το πιάνο είναι μια αυθόρμητη εφεύρεση, όπως και ο τροχός.

Στον Adorno, όμως, το πιάνο, όπως όλη η ιστορία, αναδύεται από τη διαλεκτική της ανθρώπινης πράξης, μια διαδικασία μεταξύ των ανθρώπων και της υλικής πραγματικότητας. Το αν αυτό σημαίνει την αναπαραγωγή της δοσμένης πραγματικότητας ή την παραγωγή κάτι ποιοτικά νέου εξαρτάται τόσο από την υλική πραγματικότητα όσο και από την κριτική συνείδηση των ανθρώπων. Υλική πραγματικότητα στη μουσική δεν είναι παρά αυτό που λέμε μουσικό υλικό. Ο Adorno τού έδωσε τον πιο λιτό και περιεκτικό ορισμό: το υλικό αναφέρεται σε όλα όσα σχηματίζονται, όλα εκείνα για τα οποία ο συνθέτης καλείται να πάρει κάποιες αποφάσεις. Ο Max Paddison καθορίζει την περιοχή του: επεκτείνεται από τους ήχους (ύψος, ηχόχρωμα, διάρκεια, δυναμικές), μέσω συνδέσεων κάθε είδους μεταξύ τους (μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, ρυθμός, υφή), έως τα πιο προχωρημένα διαθέσιμα μέσα για την ενσωμάτωσή τους στο επίπεδο της μορφής (μορφές, είδη, στυλ, συνθετικές διαδικασίες, τεχνικές και τεχνολογία) [Paddison, 1993: 151].

Η καταγωγή του υλικού δεν είναι φυσική αλλά ιστορική. Προκύπτει ως αποτέλεσμα της πράξης του «δημιουργικού υποκειμένου» και κάθε φορά τίθεται – αλλά όχι αφηρημένα αντίθετα – ως ένα αντικείμενο με ιστορικά καθιερωμένο νόημα απέναντι στον συνθέτη, που γίνεται αντιληπτός ως ένα υποκείμενο επίσης ιστορικά δημιουργημένο από τις συνθήκες της εποχής του. Το υποκείμενο είναι η συνείδηση του ατόμου και δεν θα υπήρχε χωρίς τη στιγμή της αντικειμενικότητας. Επειδή ο μεμονωμένος καλλιτέχνης έχει αντικειμενική ύπαρξη, είναι συγγενής με το αντικείμενο, αλλά όχι το συστατικό του. Είναι αυτός που δρα μέσα στο αντικείμενο (Adorno, 2005: 254), χωρίς όμως να εξαφανίζεται μέσα σε αυτό. Οι εκφραστικές ανάγκες ωθούν τον

συνθέτη να τιθασεύσει το κληρονομημένο υλικό, μια προσπάθεια που επιδιώκεται μέσω του σταδιακού εξορθολογισμού, και, όταν επιτυγχάνει, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέου υλικού που προστίθεται ως αντικειμενοποιημένη πλέον υποκειμενικότητα στο ήδη υπάρχον υλικό. Αυτό στον Adorno είναι η ιστορική διαλεκτική του υλικού, η οποία, ωστόσο, δεν χαρακτηρίζεται αναγκαστικά από πρόοδο, αλλά επίσης από ασυνέχειες και πισωγυρίσματα.[1]

Το αντικείμενο εδώ είναι το ιστορικά μεσολαβημένο μουσικό υλικό.[2] Μπορεί να γίνει γνωστό μόνο στη σύνδεσή του με την υποκειμενικότητα. Η διαλεκτική μουσικού υλικού και συνθέτη φέρει όλα τα χαρακτηριστικά της διαλεκτικής αντικειμένου – υποκειμένου στην εμπειρική πραγματικότητα, με τη διαφορά ότι δεν είναι δεμένη στο άρμα της αυτοσυντήρησης. Απελευθερωμένη από μια τέτοια σκοπιμότητα, έχει την ελευθερία να δείξει πως τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι και αλλιώς. Όπως και στην πραγματικότητα, το καλλιτεχνικό υποκείμενο είναι φυλακισμένο σε κατηγορίες. Αν η συνειδητοποίηση της κατηγορικής ανελευθερίας μπορεί να βοηθήσει στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής, η δια της τέχνης απελευθέρωση από τις δοσμένες κατηγορίες μπορεί να δείξει στους ανθρώπους τον δρόμο για την κοινωνική απελευθέρωση.

Σ' αυτόν τον σκοπό επιτάσσει ο Adorno τη μουσική. Δεν πρόκειται απλά για το ζήτημα του ωραίου και για την ευαρέσκεια των αισθήσεων, ούτε βέβαια για την κοινή διασκέδαση. Σε μια εποχή που η ταυτιστική σκέψη[3] και ο εργαλειακός ορθολογισμός έχουν κατακυριεύσει την ανθρώπινη συνείδηση με μύθους, το κρίσιμο είναι πλέον η αποκάλυψη της αλήθειας. Η μουσική στην οποία αναφέρεται έχει το κύρος της αυτονομίας, είναι μια μορφή γνώσης που αμφισβητεί τους ιστορικά επιβαλλόμενους διαχωρισμούς του αντικειμένου από το υποκείμενο και του συναισθήματος από τη διάνοια. Πρόκειται, βέβαια, για ένα ηρωικό εγχείρημα, το οποίο αδιαφορεί για τη δημοφιλία που θα το ενέτασσε στον ορθολογισμό του εμπειρικού κόσμου, μια ουτοπία, ψήγματα της οποίας μπορούν να επιβιώσουν σε επιλεγμένες νησίδες του κοινωνικού όλου.

Για τον Adorno, ο συνθέτης θα πρέπει να φέρει μια ιστορικά συνειδητή και κριτική υποκειμενικότητα που θα εκδηλώνεται μέσω της άρθρωσης του υλικού σε ορθολογικές δεσμευτικές μορφές, μορφές όπου «το όλο δεν είναι ποτέ εξωτερικό του επιμέρους, αλλά προκύπτει αποκλειστικά από την κίνησή του, ή, μάλλον, είναι αυτή η κίνηση» (Adorno, στο: Mann, 2010: 42). Ένα τέτοιο γίγνεσθαι είναι το κριτήριο της συνεκτικής μορφής. Ταυτόχρονα, αυτή η ίδια διαδικασία δημιουργεί μέσα του μια τάση· το υλικό

[1] Το ίδιο ισχύει και για την διαλεκτική του Διαφωτισμού: η πίστη ότι η χρήση της λογικής θα έφερνε την απελευθέρωση του ανθρώπου διαψεύστηκε και ο έλεγχος της φύσης επεκτάθηκε στον έλεγχο του ανθρώπου, με την απόλυτη κυριαρχία του εργαλειακού ορθολογισμού και την ανάπτυξη της μαζικής κουλτούρας ως επικερδές αντίδοτο.

[2] Η έννοια της μεσολάβησης είναι κεντρική στον Adorno. Η αντίληψη του μουσικού υλικού ως ιστορικά μεσολαβημένου θέλει να δείξει ότι η ιστορία ενυπάρχει μέσα σε αυτό, όπως, ταυτόχρονα, το υλικό ενυπάρχει μέσα στην ιστορία. Η ταυτιστική σκέψη δεν μπορεί να συλλάβει όλη τη διάσταση της μεσολάβησης· στις έννοιες δεν χωρούν ολόκληρα τα αντικείμενα.

[3] Πρόκειται για εκείνη τη μορφή σκέψης που, στην προσπάθεια να κάνει τον κόσμο εύχρηστο και κατανοητό, ταυτίζει την έννοια με το αντικείμενό της, θεωρώντας πως, έτσι, ορίζει και αναγνωρίζει κάθε οντότητα. Για τον Adorno, όμως, οι έννοιες και οι κατηγορίες δεν μπορούν να καλύψουν την ολότητα των αντικειμένων. Ασκεί κριτική και απορρίπτει την ταυτιστική σκέψη, αντιμετωπίζοντάς την ως το επιστημολογικό αντίστοιχο του εργαλειακού ορθολογισμού, ο οποίος μετατρέπει την ενυπάρχουσα αξία των αντικειμένων σε αξία χρήσης τους. Η επιβολή του αξιώματος της ταυτότητας πάνω στα πράγματα είναι μια βίαιη πράξη που τα φυλακίζει στο εννοιολογικό μας σύστημα. Η τέχνη είναι ένα πεδίο για έμπρακτη άρνηση της κυριαρχίας της ταυτιστικής σκέψης. Στην *Αισθητική θεωρία*, μεριμνεί για τη μη βίαιη ενσωμάτωση των μη ταυτόσημων περισσευμάτων, από τα οποία προσδοκά να ακούσει την δική τους φωνή.

αποκτά μια δική του δυναμική, φέρνοντας μαζί του ορισμένες εμμενείς απαιτήσεις, στις οποίες ο συνθέτης είναι υποχρεωμένος να ανταποκριθεί. Από αυτήν τη σκοπιά, η *Appassionata* ενυπάρχει σε κάθε πιάνο και απαιτείται από αυτό, αλλά, για να γίνει πράξη, χρειάστηκε τη δημιουργική υποκειμενικότητα του Beethoven. Ο Smith (2014: 30) έχει δίκιο όταν ισχυρίζεται ότι οι δύο τρόποι με τους οποίους ο Raymond Geuss προτείνει να εξεταστεί η «εμμενής απαίτηση» πρέπει να θεωρούνται αμφότεροι συμπληρωματικοί και αμοιβαία αλληλένδετοι: «Η πρώτη προοπτική είναι από τη σκοπιά του αντικειμενικού "υλικού", το οποίο θεωρείται ότι διαθέτει ορισμένα αδιευκρίνιστα προβλήματα, αντιφάσεις ή αναπάντεχες δυνατότητες λανθάνουσες μέσα του, τις οποίες υποτίθεται ότι πρέπει να λύσει ο συνθέτης. Η δεύτερη πιθανότητα είναι ότι κάποιος το βλέπει από την πλευρά του συνθέτη, ο οποίος θεωρείται ότι διοχετεύει τη δημιουργική του υποκειμενικότητα στο υλικό, προκειμένου να αναδιαμορφωθεί σε νέες δομές».

Η ιστορική τάση στο μουσικό υλικό συνίσταται στο γεγονός ότι τα τεχνικά μέσα που διαθέτει ο συνθέτης έχουν τη μορφή των παραδοθέντων ειδών και των προκαθορισμένων σχημάτων, τα οποία ποικίλλουν ανάλογα με το ιστορικό στάδιο στο οποίο βρίσκεται ο συνθέτης. Κάθε συνθέτης ενεργεί σε αυτό το υλικό από τη δική του κοινωνικο-ιστορική κατάσταση, συμμετέχοντας, έτσι, στη συνεχιζόμενη διαδικασία τεχνικής ανάπτυξης:

> Η παραδοχή ότι υφίσταται μια ιστορική τάση των μουσικών μέσων αντιφάσκει προς την παραδοσιακή άποψη περί μουσικού υλικού. Το μουσικό υλικό ορίζεται με όρους της φυσικής ή, το πολύ, της μουσικής ψυχολογίας ως συμπερίληψη των ήχων που έχει κάθε φορά ο συνθέτης στη διάθεσή του. Από αυτό, όμως, διαφέρει τόσο πολύ το υλικό της σύνθεσης όσο και η γλώσσα από το απόθεμα των φθόγγων της. Όχι μόνο φτωχαίνει και πλουτίζει ακολουθώντας την πορεία της ιστορίας. Όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είναι σημάδια της ιστορικής διαδικασίας (Adorno, 2012: 68).

Ιστορία, αλήθεια, πρόοδος

Η ιστορία δεν θεωρείται ούτε φυσική ούτε αναγκαία. Κάθε οντολογική προσέγγισή της αφαιρεί τον πραγματικό «διπλό χαρακτήρα» της: η θετική πλευρά της ιστορίας ορίζεται ως διαλεκτική κοινωνική πράξη, στην οποία εμφανίζεται το ποιοτικά νέο που δεν κινείται στην καθαρή ταυτότητα και την αναπαραγωγή του ήδη υπάρχοντος· η αρνητική πλευρά καθορίζεται από το γεγονός ότι η πραγματική ιστορία της πραγματικής ανθρώπινης πράξης δεν είναι ιστορική, εφόσον στατικά αναπαράγει τις υπάρχουσες συνθήκες και σχέσεις (Buck-Morss, 1977: 54).

Η αναπαραγωγή του υπάρχοντος στην πράξη της μουσικής σύνθεσης είναι η αρνητική πλευρά της που οδηγεί στο ψεύδος (όπως και η διαλεκτική του Διαφωτισμού). Αυτό γιατί δεν αναγνωρίζεται η τάση· η υποκειμενική κινητήρια και οργανωτική δύναμη δεν καταφέρνει να κάμψει την αντίσταση του υλικού, ούτε να αποκαλύψει – πολύ περισσότερο να διευθετήσει – τις αντιφάσεις του. Το έργο δεν αναπτύσσει όλες τις διαστάσεις του, δεν θέτει την δική του αρχή, ούτε ταυτίζεται με αυτήν και, έτσι, δεν διαθέτει συνοχή. Όμως, η αλήθεια του αυτόνομου έργου τέχνης είναι η συνοχή του· μέσω αυτής της ενυπάρχουσας συνοχής το έργο αποδεικνύεται προοδευτικό και τίθεται στη θετική πλευρά της ιστορίας.

Ο συνθέτης που κατανοεί τόσο τον δικό του ιστορικό προσδιορισμό όσο και εκείνον του μουσικού υλικού κατανοεί, επίσης, ότι «η μουσική λογική δεν κυβερνιέται από τυπικούς και αιώνιους νόμους. Αναπτύσσεται ιστορικά και, γι' αυτό, οι εσωτερικές ή ενυπάρχουσες δυναμικές της κάνουν απαραίτητο να πάει πέρα από τις μορφές του

παρελθόντος, όχι την αναβίωσή τους» (Buck-Morss, 1977: 13). Η ανταπόκριση στην απαίτηση για συνθετικά συνεκτική μουσική και το συνεπαγόμενο επαναστατικό ξεπέρασμα της παλιάς μουσικής είναι μια ολοκληρωτική διαδικασία, στην οποία το υποκείμενο συνειδητοποιεί τον εαυτό του και αναβαθμίζει τη συνείδησή του. Ταυτόχρονα, όπως συμβαίνει με το υλικό κάθε διανοητικής δραστηριότητας που αναπτύσσεται στην ιστορία διαλεκτικά, σύμφωνα με τη δική του ενυπάρχουσα λογική και τους δικούς του ενυπάρχοντες νόμους, μια τέτοια ανάπτυξη εξισώνεται με την πρόοδο. Φυσικά, όπως γίνεται φανερό στη διαλεκτική του Διαφωτισμού, η λέξη πρόοδος δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην παρούσα ιστορία. Αντιθέτως, έχει εγκυρότητα μόνο σαν τον αγώνα για απελευθέρωση της συνείδησης από την υποταγή στο δοσμένο, δηλαδή σαν πρόοδος στην απομυθοποίηση:

> Το έργο δεν είναι απλώς η απόκριση στο επίπεδο της μορφής στις ενυπάρχουσες τάσεις του προσχηματισμένου υλικού, αλλά είναι και μια κριτική του, αρνείται και κατανοεί ξανά το κληρονομημένο υλικό ως ιστορικά απαραίτητη απόκριση στα προβλήματα που τέθηκαν από το υλικό στο προηγούμενο στάδιο. Μ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μια νέα μορφή από την κριτική της παλιάς, η οποία συνεισφέρει στη συνολική διαλεκτική κίνηση του υλικού (που συμμετέχει στην πρόοδο του πνεύματος, σαν την διαλεκτική του Διαφωτισμού). Δηλαδή, η μορφή αναπαριστά την προοδευτική ορθολογικοποίηση, ενοποίηση και έλεγχο όλων των πλευρών του υλικού, την ίδια στιγμή που το υλικό καθαυτό, ως κληρονομημένα είδη και μορφές, τείνει προς την αποσπασματικότητα και την αποσύνθεση. Το κριτικό και αυθεντικό έργο προσπαθεί για τη συνοχή της μορφής, η οποία επιτυγχάνεται χωρίς να κρυφθεί ο αποσπασματικός χαρακτήρας του προσχηματισμένου, κληρονομημένου υλικού (Paddison, 1993: 152).

Μέσα στη διαλεκτική της ιστορίας, η αποσύνθεση των υλικών (*Zerfall der Materialien* ή *disintegration of material*)[4] εμφανίζεται ως μια αναπόφευκτη διαδικασία. Όχι μόνο οι σημασίες, αλλά όλα όσα συμβαίνουν στην τέχνη υπόκεινται σε ιστορικές μεταβολές και, έτσι, χαρακτηρίζονται από την παροδικότητα, εξασθενούν και εν τέλει αποσυντίθενται. Ενώ το ίδιο υλικό μπορεί στο παρελθόν να ήταν ουσιαστικό και να επικοινωνούσε αυθεντικά, με την πάροδο του χρόνου, μέσω της επανειλημμένης χρήσης και της εμπορευματοποίησης, έχει πραγμοποιηθεί σε ένα αδρανές αντικείμενο που εμφανίζεται ως μη διαπραγματεύσιμο και περιορίζεται στην αναπαραγωγή φθαρμένων κλισέ και συναισθηματικών αναμνήσεων. Στερημένο από αυθεντική υποκειμενικότητα, και προκειμένου να πείσει για την αξία του, καταφεύγει σε επιφανειακά τεχνάσματα – χωρίς σχέση με το όλο – τα οποία ενθαρρύνουν την εστίαση της προσοχής στο επιμέρους.

Το πιο θεμελιώδες χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί την κριτική, αυθεντική μουσική από τη μη αυθεντική είναι η διαλεκτική της προσέγγιση στο παραδιδόμενο μουσικό υλικό. Αυτό συνεπάγεται μια δυναμική ιστορική προοπτική. Στη μη κριτική μουσική, το υλικό που αντιμετωπίζει ο συνθέτης απλώς λαμβάνεται παθητικά και αναδιατάσσεται για να σχηματίσει συνθέσεις που ουσιαστικά συμμορφώνονται με κάποιον γενικά αποδεκτό ή προκαθορισμένο κανόνα. Η όλη διαδικασία μοιάζει με την τοποθέτηση μασκών, οι οποίες μπορούν να εναλλάσσονται παραπλανητικά και αυθαίρετα πάνω από ένα ουσιαστικά ταυτόσημο υλικό, που έχει παραληφθεί από προηγούμενα στάδια της ιστορικής διαλεκτικής και που τώρα είναι απλώς ένα άδειο υπόστρωμα, ανίκανο να μεταμορφωθεί, όπως συμβαίνει σε κάθε αξιόπιστη διαλεκτική.

[4] Ο Λευτέρης Αναγνώστου, στην *Αισθητική θεωρία*, το μεταφράζει ως «κατάρρευση των υλικών» ή «αποδιοργάνωση». Σε κάθε περίπτωση, υπονοείται μια ιδέα διάλυσης και οικειοποίησης υλικών από «δεύτερο χέρι», αποσπασμάτων από κατασκευές που επιτεύχθηκαν σε ένα προηγούμενο διαλεκτικό στάδιο.

Στο αποσυνθεμένο υλικό, δεν ενυπάρχει «εμμενής απαίτηση». Του λείπει η ικανότητα να χτίσει μορφή, δεν εμφανίζει καμία αναγκαιότητα. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχει κάτι περισσότερο από μια αυθαίρετη τοποθέτηση στη θέση μιας αποτελεσματικής σχέσης μέρους και όλου.

Κατά κανόνα, η χρήση αποσυνθεμένου υλικού αφενός καταφάσκει στο υπάρχον, επιβεβαιώνοντάς το, και αφετέρου υποβιβάζει το υποκείμενο, περιορίζοντας τη δημιουργικότητά του στην απλή διευθέτηση των φθαρμένων υλικών. Το υποκείμενο, αντί να διασωθεί, παρακάμπτεται· χωρίς την κινητήρια δύναμή του, οι μορφές σκληραίνουν και καταλήγουν μια απλή σύμβαση. Ο χωρισμός του υποκειμένου από τα αντικείμενα καθιερώνεται, όπως και στην εμπειρική ζωή. Οι κυριαρχικές απαιτήσεις του εργαλειακού ορθολογισμού δημιούργησαν μια κατακερματισμένη και ανταγωνιστική πραγματικότητα, όπου η παραδοσιακή έμφαση στην αρμονική συμφιλίωση μέρους και όλου δεν αποτελεί πλέον επιλογή. Σ' αυτές τις συνθήκες, σκοπός της τέχνης είναι πλέον η αποκάλυψη της αλήθειας – κάτι που εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να κάνει η ταυτιστική σκέψη – και αυθεντικό έργο είναι εκείνο που δεν δέχεται το μεταβιβασμένο υλικό ως δοσμένο, αλλά, ανταποκρινόμενο σε μια αναγκαιότητα, το αμφισβητεί εσωτερικά μέσα στη δομή του, ενώ ταυτόχρονα η διατήρηση της υποκειμενικότητας γίνεται το μέτρο της αξίας του.

Bartók: ριζοσπαστικός φολκλορισμός

Υπάρχει, όμως, και εκείνος ο τύπος έργου που επιδιώκει να υποθάλψει μια αίσθηση συλλογικότητας και να εξαφανίσει το άτομο μέσα σε αυτήν, μια πρακτική που χρησιμοποιήθηκε πολιτικά τόσο από φασιστικά όσο και από κομμουνιστικά καθεστώτα, τα οποία, για να το πετύχουν αυτό, στράφηκαν στο πιο προφανές: τη φολκλορική μουσική, ένα ιστορικό αντικείμενο που έχει ξεχάσει την καταγωγή του και εμφανίζεται ως φύση. Το δοσμένο υλικό εμφανίζεται ως μυθικό και απόλυτο, ένας κόσμος από συμβάσεις που ασκούν μια μυθική δύναμη πάνω στους ανθρώπους:[5]

> Η έκκληση προς τη «φύση» – συνήθως υπό τη μορφή της οντολογικής έννοιας της «καθαρής ύπαρξης» (Sein) στον Heidegger ή της «αμεσότητας» στον Husserl, εκδηλωμένη σε συνθέτες όπως ο Στραβίνσκυ ως φολκλορικό, αρχαϊκό ή ιερατικό και στον Hindemith ως «φυσικό υλικό» και «κοινότητα» – θεωρείται από τον Adorno προσπάθεια να αποφύγει κανείς την ιστορία και έχει ιδεολογικές συνέπειες από την άποψη μιας αντιδραστικής παρόρμησης για να διατηρήσει το status quo και να κρύψει τις πραγματικές σχέσεις εξουσίας εντός της σύγχρονης κοινωνίας (Paddison, 1993: 30).

Ενώ ο χωρισμός υποκειμένου – αντικειμένου και η μεταξύ τους ένταση, χωρίς προοπτική λύσης, είναι μια ανεπιθύμητη κατάσταση, η αστόχαστη χρήση του φολκλορισμού, για να συμβολίσει μια μυθική κατάσταση φύσης ή να ισχυριστεί την ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου μέσα σε μια ιδεατή «φυσική» κοινότητα, χαρακτηρίστηκε ως μια «ανώριμη συμφιλίωση» που αυταπατάται, θεωρώντας πως αντιμετωπίζει τη «θραύση μεταξύ εαυτού και μορφών».

Κατά συνέπεια, κάθε ροπή προς τον φολκλορισμό είναι αντιδραστική. Επειδή, όμως, το σύνολο του μουσικού υλικού δεν είναι διαθέσιμο στον συνθέτη κάθε συγκεκριμένη περίοδο και η ελευθερία του συνθέτη σε σχέση με το διαθέσιμο υλικό δεν είναι ολική,

[5] Ο Adorno χρησιμοποίησε τη – δανεισμένη από τον Lukács – έννοια της δεύτερης φύσης μαζί με το φετίχ, την πραγμοποίηση, τη μαγεία, τη μοίρα, τον μύθο και τη φαντασμαγορία για να κατασκευάσει έναν αστερισμό, προκειμένου να φωτίσει την ιστορική διάσταση της φυσικής εμφάνισης των αντικειμένων στη δοσμένη τους μορφή και να καταστρέψει τη μυθική αύρα που τα νομιμοποιεί. Εξυπακούεται ότι ο ίδιος αστερισμός μπορεί να φωτίσει και το μουσικό αντικείμενο.

αλλά περιορίζεται από το επίπεδο ανάπτυξης των εκφραστικών αναγκών και τεχνικών μέσων κάθε ιστορικής περιόδου (το στάδιο της ανάπτυξης του πνεύματος) [Paddison, 1993: 151], σε περιπτώσεις προβιομηχανικών κοινωνιών που έμειναν έξω από την σαρωτική διαδικασία του εξορθολογισμού, ο φολκλορισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως έγκυρη πηγή μουσικού υλικού. Μια τέτοια μουσική νομιμοποιείται εφόσον «διαμορφώνει έναν κανόνα σωστό και επιλεκτικό», πρόκειται για μια «αληθινά εθνική μουσική» που δεν είναι «μονίμως καταφατική και (δεν) εμμένει στην "παράδοση"», αλλά έχει τέτοια «δύναμη αποστασιοποίησης, ώστε εντάσσεται στην πρόοδο και όχι στην εθνικιστική αντίδραση. Είναι σαν να έρχεται απ' έξω για να προσφέρει βοήθεια στην ενδομουσική κριτική της κουλτούρας, όπως εκφράζεται από την ίδια τη ριζοσπαστική σύγχρονη μουσική» (Adorno, 2012: 72). Ενώ αυτή είναι η συχνότερη – και πιο γενική – αναφορά όσον αφορά τη θετική αποτίμηση του Bartók, παρά την εκτεταμένη εκ μέρους του χρήση φολκλορικού υλικού, ο Paddison (1993) στρέφεται στα πρώιμα γραπτά του Adorno και μας δίνει μια πιο λεπτομερή περιγραφή: στη σχέση μεταξύ των παραδοθέντων ειδών, των μορφικών τύπων και των τονικών σχημάτων της δυτικής υψηλής μουσικής παράδοσης και του υλικού από τις ανατολικοευρωπαϊκές έρευνες περί φολκλορικής μουσικής εκδηλώνεται η ρήξη και γίνεται προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα. Αντί «να αφήσει τον εαυτό του να βυθιστεί στα αξιοθέατα του φολκλορικού υλικού, χωρίς να ασχοληθεί με το πρόβλημα της απώλειας νοήματος των παραδοσιακών μορφών, […] διατηρεί την ακεραιότητά του» και προχωράει σε μια όχι στοχαστική αλλά καλλιτεχνική κριτική της σονάτας, προσεγγίζοντας το πρόβλημα της μορφής από δύο κατευθύνσεις. Αφενός αναγνωρίζει ότι οι παλιές μορφές δεν μπορούν πλέον να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις του εαυτού, παρ' όλο που επανέρχονται και κάνουν αιτήματα. Αφετέρου ο εαυτός γνωρίζει ότι δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα αιτήματα των μορφών, αφού αυτές έχουν γίνει άκαμπτες, η πραγματικότητα που ισχυρίζονται δεν υπάρχει πλέον και κάθε συμπεριφορά που τις παίρνει στα σοβαρά είναι μια ρομαντική αυταπάτη.

Έτσι, ο Bartók κρατά μια ειρωνική απόσταση από το υλικό. Δεν είναι, όμως, μια κυνική ειρωνεία· γνωρίζει ότι, έτσι κι αλλιώς, ένα μέρος του εαυτού του είναι μέσα στις μορφές όπως και ένα μέρος των μορφών μέσα του. Είναι μια ειρωνεία συνετή, με την οποία κρύβει τον εαυτό του και δεν τον αφήνει να παραδοθεί στη φενάκη μιας εξαφάνισης μέσα στο υλικό, ούτε να αγωνιστεί για να φανερώσει μια πραγματικότητα που δεν υπάρχει. Για τον Adorno, μια τέτοια απόκρυψη ισοδυναμεί με αποκάλυψη ενός εαυτού που, με τις συνθετικές του πρακτικές, αποδίδει δικαιοσύνη στο υλικό· ενός εαυτού που δεν αποκρύπτει την αλλοτρίωση και στέκεται αληθινός στις σχέσεις του με το υλικό που έχει απέναντί του, καθιστώντας σαφές το ανέφικτο της φολκλορικής συμφιλίωσης που άλλες μη αυθεντικές προσεγγίσεις υπαινίσσονται: «Ο Kodály, από την άλλη πλευρά, παραποίησε την αυθεντική λαϊκή παράδοση ως ρομαντική εικόνα ονείρου μιας ενοποιημένης λαϊκής ζωής, η οποία κοροϊδεύει τον εαυτό της με την αντίθεση της μελωδίας και της αισθησιακά μαλακής, ύστερης ιμπρεσιονιστικής αρμονίας» (Adorno, 2002: 406).

Ο Bartók δεν χρησιμοποιεί το φολκλορικό υλικό με τον ίδιο τρόπο, ούτε βέβαια με τις ίδιες προθέσεις. Αποσύρεται μέσα στο υλικό που είχε συλλέξει, όπου «ερεύνησε τι στην πραγματικότητα απέμεινε ως μορφή» (Adorno, στο: Paddison, 1993: 40). Αυτό το υλικό, που ο Adorno το βλέπει «πολύ στενά συνδεδεμένο με το σημερινό υλικό ακριβώς στην ιδιαίτερη διάλυσή του» (Adorno, 2002: 405), το αντιπαραβάλλει με τις «νεκρές μορφές» του αποσπασματικού υλικού της δυτικής έντεχνης μουσικής και, από τη δύναμη της συνθετικής του διαδικασίας, προκύπτει κάτι νέο που «δεν κρύβει την αλλοτρίωση κάτω από τη μάσκα μιας ψεύτικης συμφιλίωσης του επικού και του

σύγχρονου. Αντίθετα, με τη χρήση του φολκλορικού υλικού ως κριτικής των «νεκρών μορφών» της δυτικής τέχνης ανακουφίζει την αλλοτρίωση, ενώ παράλληλα σφυρηλατεί μια νέα και ολοκληρωμένη μουσική γλώσσα που δεν κρύβει στη διαδικασία τον αποσπασματικό χαρακτήρα των στοιχείων της» (Paddison, 1993: 41).

Επαναπλαισιώνοντας το κληρονομημένο υλικό, ο Bartók αναιρεί τα τυποποιημένα νοήματα που συνδέονται με αυτό. Η διαδικασία λειτουργεί ως κριτική τόσο της παράδοσης όσο και της κοινωνίας. Ο Adorno χαρακτηρίζει τον φολκλορισμό του Bartók «ριζοσπαστικό» και την «ορθολογική κατασκευή του συγκεκριμένου υλικού του […] εκπληκτικά παρόμοια με τις πρακτικές της σχολής του Schönberg» (Adorno, 2002: 406). Με τη χρήση ανατρεπτικών τεχνικών ανάπτυξης, κατάφερε να διαλύσει την ψευδαίσθηση μιας «ενοποιημένης λαϊκής ζωής» και να πετύχει την αλήθεια.

Mahler: παρωδία και σοβαρότητα (ή η κίνηση προς το χάος)

Η αναίρεση των τυποποιημένων νοημάτων και η διάλυση των ψευδαισθήσεων χαρακτηρίζει και τη μουσική του Mahler. Ενώ χρησιμοποιεί τη διατονική γλώσσα και φολκλορικά ή λαϊκά τραγούδια, χάρη στο υποκειμενικό του σθένος, οι συνθέσεις απελευθερώνονται από αυτήν τη γλώσσα και από αυτές τις μορφές που έχουν χαρακτήρα αφηρημένων και σταθερών εννοιών. Μέσα σε έναν κόσμο όπου το άτομο έχει αφεθεί αδύναμο και χωρίς ελπίδα μόνο στις δικές του δυνάμεις, οι συμφωνίες του Mahler κάνουν εκ νέου έκκληση ενάντια στην πορεία αυτού του κόσμου: «Τη μιμούνται για να την κατηγορήσουν, οι στιγμές που την διαρρηγνύουν είναι επίσης στιγμές διαμαρτυρίας. Πουθενά δεν μπαλώνουν τη ρήξη μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, θα προτιμούσαν μάλλον να θρυμματιστούν παρά να υποκριθούν μια επιτευχθείσα συμφιλίωση» (Adorno, 1992: 7).

Ο Mahler αρνείται τα προκατασκευασμένα μοντέλα, διαφεύγει από την «εγκιβωτιστική φόρμουλα» και θέτει στη μουσική του έναν μορφικό νόμο που θα μπορούσε να συνοψιστεί στην λέξη «παραλλαγή» (variante). Αυτή διακρίνεται βαθιά από άλλες γνωστές έννοιες της παραλλαγής και αποτελεί μια τεχνική χειραγώγησης θεμάτων που δεν αναγνωρίζονται ως «παγιωμένη περιουσία» και, έτσι, «ως ανεπαίσθητη απόκλιση και προζαϊκή αταξία, επιτρέπει σε όλα τα θέματα να αναδύονται χαλαρά το ένα μέσα από το άλλο και να εξαφανίζονται το ένα μέσα στο άλλο. Η μουσική ως αμεσότητα προσπαθεί αυθόρμητα να γεννηθεί πάνω από κάθε κανόνα αντικειμενοποίησης» (Adorno, 1997: 157-158). Ο Niall Mann περιγράφει το συχνά αγροτικής προέλευσης μελωδικό υλικό και τα πρωτότυπα θέματα του Mahler ως μουσικούς μικροοργανισμούς που αλλάζουν διαρκώς για να δημιουργήσουν αναγνωρίσιμες μορφές συνόλου που τροποποιούνται από παραλλαγές με τέτοιο τρόπο, ώστε να μπορούν να εξελιχθούν από μέσα και να αναπτυχθούν οργανικά (Mann, 2010: 64):

> Εάν η τεχνική της παραλλαγής διεγείρει τη μορφική διαδικασία σε ένα έργο, ταυτόχρονα, η παραλλαγή είναι πρωτότυπο αυτής της μορφής ως κάτι αμετάβλητο, όπως η μουσική γλώσσα, και εξελισσόμενο, όμως, με την απόκλιση από αυτήν τη γλώσσα. Ο σταθερός, ταυτόσημος πυρήνας είναι δύσκολο να αποτυπωθεί. Κανένα θέμα δεν είναι θετικά, αναμφίβολα εκεί, κανένα δεν είναι αρκετά οριστικό· βυθίζονται και αναδύονται από το συνεχές του χρόνου, το οποίο συγκροτείται εξίσου από την αόριστη φύση τους και την αυστηρότητα των αποκλίσεών τους. Σε αυτόν τον βαθμό, οι παραλλαγές είναι η αντισταθμιστική δύναμη για την εκπλήρωση. Απεκδύουν το θέμα από την ταυτότητά του· η εκπλήρωση είναι η θετική εκδήλωση αυτού που το θέμα δεν έχει γίνει ακόμα (Adorno, 1992: 88, στο: Mann, 2010).

Ο τρόπος σύνθεσης του Mahler καλεί για μια μουσική συνοχή που οφείλει τόσο λίγα στις έννοιες όσο και στην ψυχολογία (Adorno, 1992: 75), επιτυγχάνεται χάρη στην ταυτότητά του με τη δική του αρχή, δεν ξεχνά την πραγματικότητα της πραγμοποίησης, αλλά ασκεί κριτική σε αυτή και ασχολείται μαζί της «με τέτοια αυστηρότητα ώστε αυτή η μουσική θρυμματίζεται. Τα ερείπια αυτής της μουσικής και τα ερείπια των αισθημάτων που συνδέονται μαζί της είναι το υλικό του» (Adorno, 1997: 158-159). Ο Mahler ενσωματώνει αυτό το αποσυνθεμένο υλικό, τα αποσπάσματα που κάποτε ήταν γνήσια και τώρα έχουν ξεπέσει σε ιδεολογία, αλλά, «αντίθετα από τον Στραβίνσκυ, εγχέει αυτές τις εικόνες με δυναμισμό και τις παρουσιάζει σαν να προσπαθεί να ανακτήσει αυτήν τη χαμένη ολότητα. Τα θέματά του εξελίσσονται, αλλά, ταυτόχρονα, η ανάπτυξή τους παρακωλύεται συνεχώς. Σε ολόκληρη τη μουσική του, η θεματική εξέλιξη διακόπτεται με αποσύνθεση, κατάγματα, κατάρρευση και ρήγματα. Ανυψώνοντας την αποσύνθεση του μεταχειρισμένου υλικού με αναπτυξιακά μέσα σε μια μορφική αρχή, ο Mahler καταφέρνει να συνενώσει ένα δεσμευτικό σύνολο από αυτές τις φθαρμένες εικόνες, ενώ ταυτόχρονα ανεβάζει στο επίπεδο της συνείδησης την αδυναμία να επιτευχθεί μια πλήρως συμφιλιωμένη ολότητα υπό τις τρέχουσες συνθήκες, ένα επίτευγμα το οποίο, για τον Adorno, σηματοδοτεί τη μουσική του ως προοδευτική» (Smith, 2014: 42-43).

Η αποξένωση από την τονικότητα είναι σκόπιμη, αρνείται την υπεροχή της και την προσπάθεια σύνθεσης ή συμφιλίωσης στην οποία προσδίδεται αυτή η γλώσσα, μια απόρριψη που εκδηλώνεται σε μια αποτίμηση της λεπτομέρειας που περιλαμβάνει μια νέα αρχή της οργάνωσης: αφού το σύνολο και οι λεπτομέρειές του δεν ενσωματώνονται πλέον οργανικά, ο συνθέτης επαναπροσδιορίζει τη σχέση τους, αναθέτοντάς τους λειτουργικές συνδέσεις. Αυτοί οι δεσμοί, που ο Adorno περιγράφει ως μαλερικούς χαρακτήρες, επιτυγχάνουν μια νέα μορφική ενότητα, που βασίζεται σε ακραίες ή εμφατικές αντιθέσεις μεταξύ των μερών. Αυτές οι αντιθέσεις, από τη μικρότερη λεπτομέρεια έως ολόκληρη την κίνηση, είναι προικισμένες με διάφορες λειτουργίες (Mann, 2010: 63):

> Η πρόθεσή του να δραπετεύσει από τη σφαίρα της αστικής μουσικής εκδηλώνεται τεχνικά σαν μια υπονόμευση της σημασίας του θέματος ως αντικειμενοποιήσεως, ως μουσικού αντικειμένου, για να το πούμε έτσι. Θρυμματίζεται σε κομμάτια, σε όλες εκείνες τις κοινοτοπίες που προσβάλλουν κάθε μέσο γούστο· τα ερείπια του αντικειμενικού κόσμου εκσφενδονίζονται μέσα στη ροή λάβας της πρόθεσης, χάνοντας, έτσι, κάθε απολιθωμένη ροή (Adorno, 1997: 158).

Στον Mahler, οι προθέσεις πραγματοποιούνται και αποκτούν θέση στην αντικειμενική υπόσταση των μορφωμάτων: «Κινούμενη από δυσαρέσκεια με τον κόσμο, η τέχνη του παραλείπει να ικανοποιήσει τους κανόνες του» (Adorno, 1992: 5). Παρεμβαίνει καταλυτικά και μέσα στη δομή ενός δεσμευτικού όλου, υποβάλλει σε κριτική το φθαρμένο υλικό, αποκαλύπτοντας το επίπλαστο ενός κόσμου που προσποιείται ότι είναι «αιώνιος, φυσικός και επαληθεύσιμος»: «Η μουσική του Mahler είναι το όνειρο του ατόμου για το ακαταμάχητο συλλογικό. Αλλά, ταυτόχρονα, εκφράζει αντικειμενικά την αδυναμία ταύτισης με αυτό. […] Η μουσική του δεν μιλάει λυρικά για το άτομο που εκφράζεται σε αυτό, ούτε φουσκώνει ως φωνή των πολλών· ούτε υιοθετεί απλή γλώσσα προς όφελός τους. Αντλεί την αντινομική έντασή της από την αμοιβαία αδυναμία επίτευξης αυτών των πόλων» (Adorno, 1992: 33).

Berg: κίνηση προς τον θάνατο

Ό,τι παρατηρεί ο Adorno να επιτυγχάνουν οι Bartók και Mahler, τη διάλυση των ψευδαισθήσεων, το παρατηρεί και στον Alban Berg. Στις συνθέσεις τους εφαρμόζουν

μια τεχνική διάλυσης που είναι εξατομικευμένες προσαρμογές της τεχνικής της αναπτυσσόμενης παραλλαγής του Schönberg. Όπως έβλεπε τον Bartók κάπου ανάμεσα στον Schönberg και τον Στραβίνσκυ – χωρίς φυσικά να τον θεωρεί ως έναν συμβιβασμό μεταξύ των δύο άκρων – έτσι ανάμεσα στον Schönberg και τον Mahler είδε τον Berg, «ένα συνδυασμό που εκείνη την εποχή ήταν το ιδεατό μου για μια γνήσια νέα μουσική» (Adorno, στο: Paddison, 1993: 5).

Στη *Φιλοσοφία της νέας μουσικής*, ένα βιβλίο που, σύμφωνα με τον Adorno, πρέπει να διαβαστεί σαν ένα εκτεταμένο excursus της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού*, επιδίδεται σε μια λεπτομερή κριτική των Schönberg και Στραβίνσκυ, καθένας από τους οποίους καταλήγει να υποκύπτει στην ανάγκη επιβολής νέων συστημάτων τάξης για να αντιμετωπίσει την αποσύνθεση που εκδηλώθηκε ως ρήξη μεταξύ του «εαυτού» και των παραδεδομένων μορφών. Ο Στραβίνσκυ ασχολήθηκε με το πρόβλημα από τα «έξω», επιβάλλοντας ξεπερασμένες μορφές στο χάος του υλικού, ως ένα είδος ειρωνικού παιχνιδιού με μάσκες (Paddison, 1993: 40). Επειδή βλέπει το παραδοσιακό υλικό ως «απρόσβλητο στην αλλοτρίωση», παραιτείται από τη διαλεκτική αλληλεπίδραση μαζί του και, έτσι, αποκαθιστά το ξεπερασμένο και αρχαϊκό, προτείνοντάς το ως λύση. Αλλά το υλικό αυτό είναι προϊόν γούστου και όχι αναγκαιότητας**.** Η μέθοδος επιλογής είναι αυθαίρετη, καταναγκαστική και επιβαλλόμενη με αυταρχικό τρόπο, και όχι αναδυόμενη υποκειμενικά από μια εκφραστική ανάγκη. Με λίγα λόγια, ο Adorno ισχυρίζεται ότι ο Στραβίνσκυ αποποιείται την υποκειμενικότητα και θυσιάζει το άτομο στο συλλογικό. Από την άλλη, ο Schönberg, που χαρακτηρίζεται από τον Adorno ως διαλεκτικός συνθέτης, προσπάθησε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα «από μέσα», αναγκάζοντας το υλικό να δώσει τη δική του λύση (Paddison, 1993: 40). Εμπλέκεται εμμενώς με την παράδοση, ακολουθώντας τις τάσεις που είναι εγγενείς στο ληφθέν υλικό. Επειδή αφομοιώνει την κατεύθυνση, θεωρείται κληρονόμος της κλασικής αστικής μουσικής.

Ενώ η μουσική του Mahler πετυχαίνει την ενότητα «ροκανίζοντας τις παραδοσιακές κατηγορίες», στάση που ο Adorno βλέπει ως «κριτική της παραδοσιακής ιδέας της ανάπτυξης και εκκαθάριση της προοδευτικής παραλλαγής» (Mann, 2010: 64), η μουσική του Berg είναι πιο σύγχρονη, καθώς έχει αναπτύξει μεθόδους γραφής που είναι πιο κοντά στην πρωταρχική πρόθεση της ατονικότητας: «Ενώ υιοθέτησε την τεχνική της "αναπτυσσόμενης παραλλαγής" από τον Schönberg, την οδήγησε ασυνείδητα προς την αντίθετη κατεύθυνση. Η δημιουργία, σύμφωνα με την ιδέα του Schönberg, ενός μέγιστου σχήματος από ένα ελάχιστο στοιχείο είναι μόνο ένα επίπεδο της τεχνικής σύνθεσης του Berg· το άλλο βρίσκεται βαθύτερα: η μουσική, από τη δική της διαδικασία, διαλύεται· τελειώνει στο ελάχιστο, σχεδόν σε μία μόνο νότα» (Smith, 2014: 43).

Ο Berg χρησιμοποίησε τονικές παρεμβολές και τροποποιημένες παραλλαγές των παραδοσιακών μορφών, και κατάφερε να δημιουργήσει μια παραγωγική ένταση με αυτά τα υπολείμματα στη μουσική του: «Η ένταση μεταξύ του οικείου ιδιώματος και του ασυνήθιστου, άγνωστου, ήταν εξαιρετικά γόνιμη» (Adorno, 1991: 8). Περιγράφει τη σύνθετη τεχνική του Berg ως μια διαδικασία αποσύνθεσης, όπου οι «παραδοσιακές κατηγορίες και το τονικό ιδίωμα, όσο βαθιά κι αν είναι τα ίχνη τους, σπάνε από την αρχή από μια εμφατική τάση προς λεπτομερή έκθεση» (Adorno, 1991: 37). Πέτυχε αυτήν την τεχνική διάλυσης προσαρμόζοντας με τον δικό του τρόπο την τεχνική της αναπτυσσόμενης παραλλαγής του Schönberg: «Κάθε υποκειμενικό-εκφραστικό επίτευγμα του Schönberg είναι ταυτόχρονα η επίλυση αντικειμενικών-υλικών αντιφάσεων που συνέχισαν να υπάρχουν στην τεχνική της χρωματικής ακολουθίας του Wagner και στη διατονική τεχνική της μεταβολής που χρησιμοποιείται και από τον Brahms» (Adorno, 2002: 399).

Κατά τον Mann, «συνδυάζοντας την αέναη μετάβαση του βαγκνερικού χρωματισμού στη μοτιβική οικονομία της προοδευτικής παραλλαγής του Schönberg, ο Berg αποκαλύπτει, εφαρμόζοντάς την ως κατασκευαστική αρχή, την τάση προς την αποσύνθεση της θεματικής μουσικής που ανακοινώθηκε από τον ύστερο Beethoven και την οποία παραλαμβάνει ειδικά από τον Wagner. Με τον τρόπο αυτό, λειτουργεί μια αντιστροφή ή ανατροπή της αρχής της σταδιακής μεταβολής: "Η μουσική διαλύεται καθώς ξετυλίγεται. Τελειώνει με το ελάχιστο, ουσιαστικά με την απλή νότα. Με τον τρόπο αυτό, τα συστατικά στοιχεία έρχονται να μοιάσουν εκ των υστέρων και να εκπληρώσουν την αρχή της οικονομίας"». Το πρώτο κουαρτέτο του Berg αποκλίνει από την παραδοσιακή θεματική εξέλιξη με το να καταστρέφει το παραδοσιακό κύρος του θέματος, κάνοντας, έτσι, μια εκκαθάριση της μορφής της σονάτας: «Το κουαρτέτο δεν έχει πλέον "θέματα" με την παλιά στατική έννοια, τουλάχιστον όχι στο δεύτερο μέρος. Η μόνιμη μετάβαση μαλακώνει κάθε ενοποιημένο σχήμα, ανοίγοντάς το σε αυτό που προηγείται και ακολουθεί, κρατώντας το σε μια ατέρμονη ροή παραλλαγών, υποτάσσοντάς το στην υπεροχή του συνόλου» (Mann, 2010: 69-70).

Με τη συνθετική τεχνική του Berg, οι παραδοσιακές κατηγορίες και το τονικό ιδίωμα σπάνε και αποσυντίθενται. Όμως, ταυτόχρονα, η κάθε φορά εμφατική εξατομίκευση οδηγεί σε πλήρως οργανωμένα ατομικά έργα: «Αυτές οι συνθήκες ακούγονται μέτρια σύγχρονες μόνον εφόσον κάποιος παραμένει ανίδεος όσον αφορά το παράδοξο μιας υφής που ταυτόχρονα πλέκεται και ξηλώνεται με την ίδια περίπλοκη φροντίδα»· σε αυτό το παράδοξο αντιστοιχεί ο μπεργκικός τόνος της αυτοδιαγραφής: «Η μουσική του Berg αποκηρύσσει τον εαυτό της και τον άνθρωπο που μιλά μέσα από αυτήν, σε αναγνώριση της έμφυτης ματαιοδοξίας της και ίσως και με την ανυποψίαστη ελπίδα ότι μόνον αυτό που δεν κρατιέται από τον εαυτό του δεν θα χαθεί» (Mann, 2010: 70).

Ύστερος Beethoven: εξάλειψη του υποκειμένου

Η απώλεια του εαυτού θυμίζει τη φιλοσοφική αρχή του ύστερου Beethoven, που έγκειται στην εξαφάνιση του υποκειμενικού στοιχείου. Η προσφυγή σε αρχαϊκές μορφές αντανακλά τον αποκλεισμό της υποκειμενικότητας. Στο ύστερο στυλ, αναγνωρίζει ότι ο ανταγωνισμός ανάμεσα στην ατομική και την αντικειμενική τάξη δεν μπορεί να διαγραφεί μόνιμα από μια ουτοπική διακήρυξη της ταυτότητάς τους. Η οργανική ενότητα που είχε προτείνει ο κλασικισμός μεταξύ της ολικής αρμονίας και της μελωδικο-θεματικής έκφρασης καταρρέει. Στον Adorno, αυτή η ενότητα γίνεται αντιληπτή ως μια στιγμή εξαίρεσης στην ιστορική εξέλιξη του μουσικού υλικού και περιέχει μέσα της τα θεμέλια της δικής της άρνησης ως μόνιμη αρχή της κατασκευής. Επρόκειτο απλά για ένα ιδεολογικό μέσο που εξυπηρετούσε την ψευδαίσθηση ότι, στην κοινωνική πραγματικότητα, το άτομο θα μπορούσε να συμφιλιωθεί με το καθολικό. Ο ύστερος Beethoven αποκηρύσσει αυτή την ενότητα και δημιουργεί στη θέση της ένα κατακερματισμένο ηχητικό τοπίο, όπου η σχέση μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου αναδιοργανώνεται ώστε να αντικατοπτρίζει την μη συμφιλίωσή τους (Mann, 2010: 56).

Δεν πρόκειται για μια υποχώρηση του υποκειμένου παρόμοια με εκείνη την αναζήτηση καταφυγίου σε υποτιθέμενες καθαρές και ασφαλείς μορφές του παρελθόντος, που έμειναν ανέγγιχτες από το πέρασμα του χρόνου και διασώθηκαν από την αποσύνθεση. Δεν είναι υποχώρηση στον μύθο και τον αρχαϊσμό, και «απόρριψη της ιστορικής ευθύνης που ήταν τόσο χαρακτηριστική της ψυχωτικής αντίδρασης των φασιστών στις πολυπλοκότητες και τις αμφισημίες του σύγχρονου κόσμου» (Paddison, 2003: 198), όπως καταλογίζει ο Adorno στον Στραβίνσκυ στη *Φιλοσοφία της νέας μουσικής*. Στον ύστερο Beethoven, η ηρωική αισιοδοξία ενός θριαμβευτικού αστικού

υποκειμένου εξαφανίζεται ενόψει της απογοήτευσης ενός υποκειμένου που δεν αναγνωρίζει πλέον τον εαυτό του στις μορφές. Ο Adorno ερμηνεύει το ύφος της τελευταίας περιόδου του Beethoven ως κριτική για το κλασικό στυλ και δείχνει πως η εκπληκτική νεωτερικότητα των έργων αυτής της περιόδου υποδηλώνει, από ένα αποσυνθεμένο μουσικό υλικό, την ουτοπική πιθανότητα μιας άτυπης μουσικής, μιας μορφικής αντικειμενικότητας που θα ενσωματώνει με μη βίαιο τρόπο ένα υπό εξαφάνιση υποκείμενο.

Παραμένοντας ο τόπος που προορίζεται για την άμεση έκφραση της υποκειμενικής φαντασίας σε αντικειμενικές μορφές, το υποκειμενικό στοιχείο διατηρεί την ακεραιότητά του, αποκλείοντας τον εαυτό του· διατηρεί τον εαυτό του, παρά και μέσω αυτού του αποκλεισμού, αφού, με εξαφάνιση στις επίσημες ρυθμίσεις, διατηρεί την παρουσία του ως αισθητή απουσία. Η απουσία της μουσικής διαμόρφωσης είναι, συνεπώς, αναπόσπαστο στοιχείο της εκφραστικότητάς της: «Η έκφραση της ίδιας της υποκειμενικότητας […], ως κάτι θνητό και στο όνομα του θανάτου, εξαφανίζεται από το έργο τέχνης […]. Η δύναμη της υποκειμενικότητας στα ύστερα έργα του Beethoven είναι η λαμπερή χειρονομία με την οποία τα αφήνει. Τα εκτοξεύει, όχι για να εκφραστεί, αλλά για να αποβάλει την ψευδαίσθηση της τέχνης. Από τα έργα αφήνει πίσω του μόνο τα θραύσματα, επικοινωνώντας με τον εαυτό του, σαν σε κρυπτογράφημα, μόνο μέσα από τους χώρους που έχει βίαια αδειάσει» (Adorno, στο: Mann, 2010: 56-57).

Η βαθιά στυλιστική μεταμόρφωση του ύστερου Beethoven γίνεται φανερή στη σχέση μεταξύ των συμβάσεων και της υποκειμενικότητας, σχέση που νοείται ως «ο νόμος της μορφής από τον οποίο αναβλύζει το περιεχόμενο των τελευταίων έργων». Ενώ στην κλασική μορφή της σονάτας οι συμβάσεις, ως συλλογικές εφευρέσεις, απορροφήθηκαν από την υποκειμενική δυναμική της ανάπτυξης, στο ύστερο στυλ εξαφανίζεται η υποκειμενική παρόρμηση να τις μετατρέψει· η δύναμη της υποκειμενικής εξέλιξης εμφανίζεται μόνο ως μια εξωτερικά παραγόμενη σύμβαση, «μια χειραγωγούμενη αντίθεση του είδους, η οποία, σε όλο τον κλασικισμό, κινητοποιεί μια ολότητα που υποτίθεται ότι υπερβαίνει το επιμέρους, αλλά στην πραγματικότητα επιβάλλεται σ’ αυτό σαν να υπαγορεύεται από την εξουσία». Η ρητή επιστροφή στην κυριαρχία των συμβάσεων είναι, κατά την άποψη του Adorno, μια παραδοχή της αδυναμίας της υποκειμενικότητας έναντι της αντικειμενικής πραγματικότητας. Αφήνοντας τις συμβάσεις να σπάσουν την εμφάνιση μιας αρμονικής σύνθεσης, η υποκειμενικότητα καθορίζεται από την αναγνώριση του δικού της θανάτου (Mann, 2010: 58-59).

Η ιδέα της σύνθεσης θυσιάζεται· το υποκείμενο, που δεν είναι πλέον ασφαλές στην αντικειμενικότητα της μορφής, ούτε μπορεί να παραγάγει αυτή τη μορφή άθικτη από μέσα του, αποσύρεται απογοητευμένο από τη μουσική και πληρώνει με τη σιωπή. Ο συνθέτης του οποίου η μουσική ενσάρκωνε τα ιδανικά των ηρωικών χρόνων της αστικής τάξης και υποσχόταν καλύτερες ημέρες δημιουργώντας άφθαρτα υψηλά αγαθά, η αιωνιότητα των οποίων υποτίθεται ότι εγγυόταν την αιωνιότητα αυτής της τάξης, ο ίδιος αυτός συνθέτης παραιτείται, στα τελευταία του έργα, από οποιαδήποτε αντίληψη ή αισθητική συνειδητοποίηση του οικουμενικού ανθρώπου, όπως τον είχε οραματισθεί το αστικό πνεύμα. Μέσω της σιωπής του υποκειμένου, «το έργο μαρτυρεί την επικείμενη επικράτηση του αρνητικού, την απελπισία μέσω της απροθυμίας να δώσει φωνή στην αρνητικότητα» (Adorno, στο: Mann, 2010: 60-61).

Καθώς η διαλεκτική του Διαφωτισμού ορθώνει συντριπτικά αντικείμενα απέναντι στο άτομο, αυτό αποσύρεται. Αλλά έχει σημασία αν η απόσυρσή του είναι καταφατική ή αρνητική. Εάν η επιστροφή στον αρχαϊσμό είναι μια πράξη παραίτησης και αναζήτησης παρηγοριάς σε ασφαλή λιμάνια ή αν είναι μια συνειδητή πράξη ενός υποκειμένου που δεν ξεγελά τον εαυτό του με θεολογικού τύπου υποσχέσεις λύτρωσης.

Η «τρίτη κριτική» του Στραβίνσκυ

Ένα παρόμοιο ερώτημα, που τελικά γίνεται το κριτήριο της «αυθεντικότητας», θέτει ο Adorno σκιαγραφώντας το διαλεκτικό πορτραίτο του Στραβίνσκυ, αυτό που ο Paddison ονομάζει «τρίτη κριτική»: σε ποιο βαθμό ο Στραβίνσκυ επιμένει στην επίγνωσή του για τελική κενότητα και έλλειψη νοήματος; Στη δεύτερη κριτική του, στη *Φιλοσοφία της νέας μουσικής*, θεωρεί ότι η μουσική του Στραβίνσκυ αποσύρεται από αυτήν την αναγνώριση και υποχωρεί στον αρχαϊσμό και στον μύθο «ως εικόνες της αιωνιότητας, της σωτηρίας από το θάνατο». Ένα κεντρικό σημείο αυτής της κριτικής ήταν το στοιχείο της διακωμώδησης – του να ασχολείσαι σταθερά με κάτι σημαντικό που αποδεικνύεται πως είναι απολύτως τίποτα, να εργάζεσαι έντονα πάνω σε κάτι χωρίς κανένα αποτέλεσμα. Όμως τώρα, χάρη στην επιρροή του Samuel Beckett, όπως υποστηρίζει ο Paddison, ο Adorno εισάγει μια άλλη ερμηνεία της διακωμώδησης: θεωρείται ότι αυτή έχει μια ειρωνική σχέση με μια απούσα υποκειμενικότητα, την έλλειψη νοήματος σε ένα απόν νόημα, αλλά με τις προστιθέμενες διαστάσεις μιας σιωπηρής άπειρης παλινδρόμησης, ως απαράδεκτη ασάφεια: ίσως η απόλυτη ειρωνεία είναι ότι δεν έχει μείνει κανένα υποκείμενο να υποφέρει, δεν υπάρχει νόημα, ούτε υπήρχε ποτέ νόημα στην απουσία ψευδαίσθησης και μύθου. Σε αυτήν τη σκέψη, μια αρχή που διαπερνά όλο το ύστερο έργο του Adorno, ο Paddison δίνει μια επιπλέον έμφαση, επαναδιατυπώνοντας τα ακόλουθα από ένα παλαιότερο άρθρο του: «η έννοια του "άνευ νοήματος" – και μάλιστα η αντίσταση στην ερμηνεία – καθίσταται η ίδια διαρθρωτική αρχή του πρωτοποριακού έργου, παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως μορφικό πρόβλημα που απαιτεί ερμηνεία και κατανόηση, αλλά ταυτόχρονα αρνείται να επιτρέψει στις αντιφάσεις που παρουσιάζει η μορφή του να συμφιλιωθούν» (Paddison, 2003: 202). Η μουσική του Στραβίνσκυ περιγράφεται τώρα ως «μουσική που χτίστηκε από ερείπια, στα οποία δεν σώζεται τίποτα από το μεμονωμένο υποκείμενο εκτός από τον περικομμένο του κορμό και τη βασανισμένη συνειδητοποίηση ότι δεν θα τελειώσει ποτέ» (Adorno, στο: Paddison, 2003: 202). Για τον Paddison, αυτό είναι μια ομολογία ότι κάτι από το υποκείμενο φαίνεται να επιβιώνει – ωστόσο, χωρίς ελπίδα.

Η ουτοπία της άτυπης μουσικής (musique informelle)

Όπως η υποχώρηση του υποκειμένου, έτσι και η άρνηση του νοήματος έχει τις δύο όψεις που αντιστοιχούν στην ψευδή και την αληθή συνείδηση. Σχετίζονται, βέβαια, με την αυθεντικότητα: «το κατώφλι μεταξύ της αυθεντικής τέχνης, η οποία αναλαμβάνει την ευθύνη για την κρίση του νοήματος, και μιας παραιτημένης, που αποτελείται από προτάσεις πρωτοκόλλου υπό την κυριολεκτική και μεταφορική έννοια, είναι ότι, στα σημαντικά έργα, η άρνηση του νοήματος εμφανίζεται με αρνητική μορφή, ενώ στα άλλα απεικονίζεται σκληροκέφαλα, θετικά. Το καίριο ερώτημα είναι κατά πόσον στην άρνηση νοήματος ενυπάρχει νόημα ή η ίδια προσαρμόζεται στα δεδομένα· αν η κρίση του νοήματος έχει γίνει αντικείμενο στοχασμού και ως τέτοια καθρεπτίζεται μέσα στο έργο ή παραμένει άμεση και, κατά συνέπεια, ξένη προς το υποκείμενο» (Adorno, 2000: 264-265).

Ο στοχασμός είναι το σημάδι του υποκειμένου. Οπωσδήποτε δεν είναι εύκολος. Δεν έχει εγγυημένη επιτυχία, ούτε ακολουθεί πρωτόκολλα. Αλλά διασώζει το υποκείμενο. Σε μια εποχή που η ταυτιστική σκέψη έχει οδηγήσει στην κυριάρχησή του και, εν τέλει, στην εξαφάνισή του, η επιστροφή του υποκειμένου μοιάζει με ουτοπία. Τέτοια είναι και η άτυπη μουσική (musique informelle) που οραματίστηκε ο Adorno: «ένα είδος μουσικής που έχει απορρίψει όλες τις μορφές που είναι εξωτερικές ή αφηρημένες ή την αντιμετωπίζουν με άκαμπτο τρόπο. Ταυτόχρονα, παρ' όλο που η μουσική αυτή θα πρέπει να είναι εντελώς απαλλαγμένη από οτιδήποτε αμετάκλητα ξένο ως προς την ίδια ή που υπερτίθεται πάνω της, θα πρέπει να συγκροτεί τον εαυτό της με αντικειμενικά

υποχρεωτικό τρόπο στην ίδια την μουσική ουσία και όχι με όρους εξωτερικών νόμων» (Adorno, 1998: 272).

Η συγκρότηση με «αντικειμενικά υποχρεωτικό τρόπο» υπαινίσσεται τη συνοχή η οποία θα πρέπει να προκύπτει αυστηρά από το ίδιο το υλικό και την τάση του. Το υλικό αυτό είναι ό,τι επαναστατεί στη διαδικασία εξορθολογισμού, ό,τι αντιστέκεται στην έννοια, τα μη ταυτόσημα υπολείμματα στα οποία η σύγχρονη τέχνη προσφέρει καταφύγιο και, μέσω της λεπτομερούς εργασίας του πνεύματος πάνω τους, ενσωματώνονται στην επίσημη γλώσσα της και χτίζουν μια μορφή που δεν καταπιέζει «από τα πάνω», όπως κάνει η κυριαρχική ταυτιστική σκέψη, αλλά είναι εκδήλωση του περιεχομένου της και γι' αυτό η αλήθεια: «Μορφή είναι η μη καταπιεστική σύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων, η οποία, όμως, τα διαφυλάσσει όπως είναι, με τις αποκλίσεις τους και τις αντιφάσεις τους, και γι' αυτό αποτελεί μια ανάπτυξη της αλήθειας» (Adorno, 2000: 247).

Στην άτυπη μουσική, η απόρριψη των παλαιών στερεοποιημένων κατηγοριών φιλοδοξεί να οδηγήσει στην αποσύνθεση των παραδοσιακών εννοιών της μορφής υπέρ μιας ολοκληρωμένης μορφής που προκύπτει από την εσωτερική αναγκαιότητα του υλικού, τη συγκεκριμένη μουσική λεπτομέρεια. Αυτή η «από κάτω» μορφή περιλαμβάνει τη μη ταυτόσημη αντιστάθμισή της – αποσύνθεση, κατακερματισμό, πραγμοποίηση, θάνατο – αλλά χωρίς να είναι ταυτόσημη με το ενσωματωμένο υλικό, διότι μέσω της κατασκευής θα διαχωριζόταν από το χάος του υλικού την ίδια στιγμή που το εκφράζει (Mann, 2010: 54). Η έκφραση αυτού του χάους, «η αποδιοργάνωση είναι η αλήθεια της ολοκληρωμένης τέχνης» (Adorno, 2000: 518).

Επίλογος

Το αποσυνθεμένο υλικό υπενθυμίζει μια προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων που προσέδιδε νόημα, μια έννοια που γινόταν όλο και πιο προβληματική εξαιτίας της χειραφέτησης του υποκειμένου. Τώρα διατηρεί σκληροκέφαλα ένα νόημα που στην εξωτερική πραγματικότητα δεν υπάρχει και όποιος καταφεύγει σ' αυτό εξωθείται στην εκπραγματισμένη συνείδηση, κάτι που στην πραγματικότητα είναι παράλογο με μια διπλή έννοια: το υποκείμενο ταυτίζεται με κάτι που, αν δεν είναι ολότελα ξένο, βρίσκεται πλέον σε διαφορά φάσης με τη ζωή του και, ταυτόχρονα, υποχωρεί σε μια κατάσταση ανικανότητας να στοχασθεί πάνω στο νόημα και την κρίση του.

Από την άλλη, αν ο συνθέτης θέλει να αποκαλύψει όσα καλύπτονται και να αποτινάξει τα στερεοποιημένα νοήματα του παρελθόντος, θα βρεθεί αντιμέτωπος με ένα νέο πρόβλημα που πηγάζει από το γεγονός ότι το αποσυνθεμένο υλικό είναι εξαντλημένο, του λείπει η εμμενής απαίτηση και έχει καταλήξει μια απλή σύμβαση. Θα πρέπει να του ξαναδώσει ζωή αναμορφώνοντάς το, αλλά κινδυνεύει να οπισθοδρομήσει στην παλιά «εκ των άνω» επιβολή, ίσως ακόμη και πιο πίσω, σε μια προσυνθετική κατάσταση. Εδώ το πρόβλημα δεν μένει περιορισμένο μέσα στη δομή του έργου και στον τεχνικό ορίζοντα της κάθε εποχής, αλλά εμφανίζεται και στο επίπεδο της θεωρίας.

Όταν η μουσική πρόοδος βρίσκεται σε επαναλαμβανόμενους κύκλους άρνησης και μετατροπής των προηγούμενων μουσικών υλικών, τότε η πρωτοποριακή μουσική που ξεφορτώνεται κάθε παλιό ως απαρχαιωμένο κινδυνεύει να απολέσει όλα τα ιστορικά αποκτηθέντα χαρακτηριστικά και να παγιδευτεί, όπως η διαλεκτική του Διαφωτισμού, σε νέους μύθους. Όταν οι μεταπολεμικοί μουσικοί πειραματισμοί αρνήθηκαν τις καθιερωμένες συμβάσεις, καταλήγοντας μέχρι και στην άρνηση του ίδιου του έργου, διαδικασία μέσω της οποίας προκάλεσαν τα γνωστά σοκαριστικά αποτελέσματα, δεν είναι περίεργη η επικράτηση εκείνης της μεταμοντέρνας αντίληψης ότι όλα πια έχουν γίνει και τίποτε νέο δεν είναι δυνατόν να συμβεί.

Ως συνέπεια, ήρθε η επιστροφή της τονικότητας και των καθολικών κατηγοριών, για τις οποίες κάποτε ο Adorno υποστήριζε ότι δεν μπορούν να εξαναγκάσουν τη σύγχρονη μουσική να τις χρησιμοποιήσει. Ωστόσο, ενώ συχνά κατηγορείται ότι «επέτρεπε σε περιορισμένο βαθμό […] εκείνες τις τεχνικές που σχετίζονται με την παραδοσιακή αυστρο-γερμανική μοτιβική-θεματική ανάπτυξη» (Smith, 2014: 46), αναγνώρισε – τουλάχιστον στα ύστερα γραπτά του[6] – ότι «οι μουσικές κατηγορίες είναι μάλλον απαραίτητες για την επίτευξη της άρθρωσης, ακόμη και αν πρέπει να μετατραπούν εξ ολοκλήρου, εκτός εάν πρόκειται να καταστήσουμε το περιεχόμενο υπεύθυνο για ένα αδιαφοροποίητο σύμφυρμα ήχων. Το πρόβλημα, ωστόσο, δεν είναι να αποκατασταθούν οι παραδοσιακές κατηγορίες, αλλά να αναπτυχθούν ισοδύναμες που να ταιριάζουν με τα νέα υλικά, έτσι ώστε να καταστεί δυνατή η διαφανής εκτέλεση των καθηκόντων που προηγουμένως διεξήχθησαν με έναν παράλογο και τελικά ανεπαρκή τρόπο» (Adorno, στο: Smith, 2014: 59).

Όλα όσα υποστηρίζει ο Adorno δεν είναι μια φιλοσοφία για κάποιους συνθέτες που αντιμετώπισαν το πρόβλημα του αποσυνθεμένου υλικού, αλλά μια φιλοσοφία που παρήχθη από την «εμμενή» ή «μικρολογική» ανάλυση συγκεκριμένων κάθε φορά έργων, όπου την πρωτοκαθεδρία δεν έχει η αφαιρετικότητα της έννοιας αλλά η ακρίβεια του έργου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παραδειγματίζει πώς οφείλει να αρθρώνεται η κριτική: «Δεν πρέπει να φιλοσοφούμε για συγκεκριμένα πράγματα: πρόκειται να φιλοσοφήσουμε, μάλλον, από αυτά τα πράγματα» (Adorno, 1973: 33). Η έννοια δεν επιβάλλεται, αλλά δικαιολογείται από την ουσιαστικότητα του αντικειμένου, τις πιο τεχνικές λεπτομέρειες του έργου. Έτσι, η αλήθεια δεν εισάγεται απ' έξω, αλλά επέρχεται εκ των ένδον.

Αυτές οι αναλύσεις έδειξαν ότι δεν είναι πλέον δυνατή η κατασκευή ορθολογικών και συνεκτικών μουσικών μορφών ανάλογα με τις απαιτήσεις του υλικού και, συνεπώς, ότι η έλλειψη «ενυπάρχουσας ζήτησης» πρέπει με κάποιο τρόπο να αντισταθμιστεί. Για τον Smith, σε μεγάλο βαθμό αυτό σημαίνει ότι η μορφή θα επιβληθεί αναπόφευκτα «από έξω», καθώς δεν μπορεί πλέον να εκδηλωθεί οργανικά από ιδιότητες που περιέχονται στο ίδιο το υλικό: «Αυτή είναι η κύρια πρόκληση που αντιμετωπίζει ο σύγχρονος συνθέτης που εργάζεται με μεταχειρισμένα υλικά: το καθήκον να βρει νέες δομές οι οποίες, εν μέσω του κατακερματισμού, καταφέρνουν να επιτύχουν κάποιο βαθμό δεσμευτικότητας, εσωτερικής έντασης και συνοχής» (Smith, 2014: 58).

Από τις μικρολογικές αναλύσεις και τον εξ αυτών παραγόμενο φιλοσοφικό λόγο και την κριτική στους συνθέτες που η εργασία τους αποτέλεσε παράδειγμα ολοκλήρωσης μέσω αποσύνθεσης, μπορούμε να συμπεράνουμε μερικές γενικές παρατηρήσεις, που δεν αποτελούν ασφαλώς οδηγίες χρήσης αποσυνθεμένου υλικού αλλά δίνουν το περίγραμμα και περιγράφουν το πνεύμα μέσα στο οποίο μπορεί να λάβει χώρα η κοπιώδης εργασία του συνθέτη που θέλει να αναμετρηθεί με ένα τέτοιο υλικό:

- Το εάν ένα έργο που βασίζεται σε αποσυνθεμένο υλικό μπορεί να περιγραφεί ως ριζοσπαστικό εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο το υλικό ερμηνεύεται εκ νέου, μια διαδικασία που μπορεί να εκφραστεί μόνο μέσω της μορφής του έργου. Προσπαθώντας να το κάνει αυτό, ο ριζοσπαστικός συνθέτης οφείλει να αναιρέσει τις ιστορικά ενσωματωμένες προσδοκίες που συνοδεύουν το υλικό αυτό.
- Διεξοδική διαδικασία εκκαθάρισης των αποσπασμάτων μέσω της τεχνικής ανάπτυξης και της μη βίαιης ενσωμάτωσής τους στην συνολική μορφή του έργου.
- Εμβύθιση στις λεπτομέρειες και αξιοποίηση του λεξιλογίου της μουσικής για την ανάπτυξη μιας νέας διαφανούς γλώσσας.

[6] Βλ., για παράδειγμα, την «τρίτη κριτική» του Στραβίνσκυ στο "Stravinsky: A dialectical portrait" και, ακόμα περισσότερο, το "Vers une musique informelle", στο: Adorno (1998).

- Όχι εφησυχασμός σε μια αφηρημένη άρνηση. Αν δεν εφευρεθεί ένα νέο σύνολο δομικών αλληλεπιδράσεων, για να γεμίσει το κενό που μένει από την αρχική άρνηση, τότε η μουσική καταλήγει αναπόφευκτα σε μια σειρά από άχρηστα θραύσματα.
- Διερεύνηση καινοτόμων τρόπων μετασχηματισμού των μεταχειρισμένων υλικών.
- Εγκατάλειψη της προοδευτικής παραλλαγής, καθώς αυτή η τεχνική πραγμοποιεί το αρχικό θέμα ως δεδομένο στατικό. Εγκατάλειψη κάθε συνθετικής πράξης που έχει ως λειτουργία την ομογενοποίηση της επόμενης.
- Καθιέρωση μορφικής ενότητας από την αποσύνθεση και τον κατακερματισμό μέσω ανατροπής και παραμόρφωσης. Ικανότητα σχεδιασμού νέων προοπτικών στο αποσυνθεμένο υλικό και αναζωογόνησης μέσω εφευρετικών πειραματισμών με τη μορφή.
- Ανάπτυξη τεχνικών που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την επέκταση και την επανάληψη των οικείων υλικών, χωρίς αυτές να χρειάζεται να υποχωρήσουν σε ξεπερασμένα ευρωπαϊκά αναπτυξιακά μοντέλα. Ικανότητα παραγωγής μιας συνεχώς μεταβαλλόμενης προοπτικής από μια μικρή ποσότητα απλών υλικών.

Αν αυτό είναι ταυτόχρονα και το περίγραμμα των αρχών με βάση τις οποίες μπορεί κανείς να επιδιώξει την κατανόηση ενός έργου, το εγχείρημα για την ολοκλήρωσή του απαιτεί ασφαλώς τη διαλεκτική κατανόηση της τεχνικής του, όπως αυτή ξεδιπλώνεται μέσα στην ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου, κάθε φορά, έργου. Είναι φανερό ότι αυτό που έχει βαρύτητα δεν είναι το «τι» αλλά το «πώς». Όσον αφορά το «τι», δεν έχει τόσο σημασία αν το ονομάζουμε φολκλορικό, παραδοσιακό ή με οποιαδήποτε άλλη – συνήθως πολύσημη – έννοια. Σημασία έχει η εμβύθιση στην αντικειμενικότητά του, μέσα στην οποία ο συνθέτης θα πρέπει να ανακαλύψει ό,τι το υλικό έχει να πει και ό,τι ζητάει από αυτόν, θα πρέπει να βρει έναν τρόπο δημιουργίας δεσμευτικών και λογικών δομών που μπορούν να ξεπεράσουν την όλο και πιο κατακερματισμένη κατάσταση του μουσικού υλικού.

Είναι επίσης φανερό πως η θέση του συνθέτη σήμερα είναι εξαιρετικά δυσχερής: όχι μόνο επειδή καθίσταται όλο και πιο δύσκολο να στρέψει τη μουσική του προς έναν κριτικό αναστοχασμό, όπου, ως μια μορφή γνώσης, δεν θα κρύβει την αλλοτρίωσή της με τα παραδιδόμενα υλικά και θα είναι αληθινή σε σχέση με αυτά, αλλά επίσης γιατί εξαφανίζονται ραγδαία οι τόποι όπου θα μπορούσε να επιχειρηθεί κάτι τέτοιο. Υπάρχουν όμως και καλά νέα: κάθε μουσική που αποκρύπτει την αποξένωση και υποκαθιστά τον στοχασμό με προτάσεις πρωτοκόλλου, υποκρινόμενη μια υποκειμενική παρέμβαση που στην πραγματικότητα δεν υπάρχει, πολύ σύντομα θα γίνει αποκλειστική υπόθεση της τεχνητής νοημοσύνης.

Η νέα εποχή που ανοίγεται μπροστά μας θα φανερώσει αυτό που ο Adorno είχε δει πολλές δεκαετίες πριν: την εξαφάνιση του υποκειμένου, μια θλιβερή εξέλιξη που συγκαλύπτεται από την εμφατική ρητορική και τη φαντασμαγορία με την οποία περιβάλλεται το μουσικό φαινόμενο. Ταυτόχρονα, θα αναδείξει τα κενά και την αναγκαιότητα για την επανεμφάνιση ενός υποκειμένου ικανού να κινήσει μια αληθινή διαλεκτική με το μουσικό αντικείμενο, ανατρέποντας μια πορεία όπου, όσο πιο πολύ μειώνεται ο στοχασμός του υποκειμένου πάνω στο υλικό και η συμμετοχή του στην παραγωγή, τόσο πιο πολύ τονίζονται οι μιμητικές του ικανότητες στην αναπαραγωγή.

Καθώς η αναγκαιότητα αυτή εμφανίζεται αναμφισβήτητη, ορθώνεται το ερώτημα: ποια μορφή θα πάρει η παρέμβαση του υποκειμένου και πώς θα οριστεί το μουσικό αντικείμενο; Όταν ο ορθολογισμός έχει αποκαλυφθεί ανορθολογικός, ποιος εγγυάται ότι η επιλογή του υλικού και η ορθολογική πράξη του υποκειμένου μέσα σ' αυτό βρίσκεται σε μια κατεύθυνση που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σωστή; Πώς

προκύπτει ότι αναγνωρίσθηκε ορθά η τάση του υλικού σε όλες της τις διαστάσεις; Θα έπρεπε να θεωρεί κανείς την ιστορία ως μονόδρομο για να ισχυριστεί ότι το συγκερασμένο σύστημα είναι η μοναδική πιθανή εξέλιξη της τροπικής μουσικής ακόμα και στο πλαίσιο του βεμπεριανού εξορθολογισμού. Οπωσδήποτε, η συγκεκριμένη ιστορική εξέλιξη έφερε επιτεύγματα που, χάρη στην πρωτοφανή ανάπτυξη όλων των πλευρών της μουσικής, κατάφεραν να αποκτήσουν το κύρος, να λειτουργήσουν ως μία lingua franca και να επιβληθούν σε παγκόσμιο επίπεδο. Οπωσδήποτε δεν υπάρχει επιστροφή, τίποτα νέο δεν μπορεί να επιτευχθεί αν παραβλεφθεί αυτή η κατάκτηση της ανθρώπινης συνείδησης.

Όμως, η ιστορία του υλικού της αστικής μουσικής δεν είναι μια τελεολογική τροχιά, μια συνεχής και προοδευτική κίνηση ως αποτέλεσμα του αυξανόμενου ελέγχου του ανθρώπου στα ηχητικά υλικά. Στη διαλεκτική της, η συνέχεια και η πρόοδος εναλλάσσονται με την ασυνέχεια και την παλινδρόμηση. Από την εποχή των μεγάλων συνεκτικών μορφών της δυτικής παράδοσης, που έδωσαν την ψευδαίσθηση μιας αρμονικής συμφιλίωσης υποκειμένου και αντικειμένου, έχουμε φτάσει στην ανάγκη επιβολής νέων συστημάτων τάξης και από την ιστορική τάση του υλικού για ανάπτυξη όλων των πλευρών του και δημιουργία συνεκτικών μορφών φτάσαμε στην απώλεια της εμμενούς απαίτησης και της ιστορικής αναγκαιότητας στο αποσυνθεμένο υλικό, και στην κάπως αμυντική θέση της ανάπτυξης ισοδύναμων και επιβολής «από έξω» μορφών ως μια καταναγκαστική αντίδραση στα αδιέξοδα της διαλεκτικής του μουσικού υλικού.

Φυσικά, δεν είναι πάντα αυτή η περίπτωση. Τίποτε δεν αποκλείει την πιθανότητα το κληρονομημένο υλικό να μην έχει δώσει ό,τι μπορούσε, να ήταν ανεπαρκής η ανάπτυξη των δυνατοτήτων του στα προηγούμενα στάδια. Η ανεπάρκεια αυτή μπορεί να πηγάζει από τους περιορισμούς που κάθε φορά θέτει το τεχνικό επίπεδο της εποχής, αλλά μπορεί επίσης να οφείλεται σε κοινωνιολογικούς λόγους. Τέτοια είναι η περίπτωση του φολκλορικού υλικού που έλκει την καταγωγή του τουλάχιστον από τους βυζαντινούς χρόνους. Τόσο αυτό όσο και η «έντεχνη» βυζαντινή μουσική θα πρέπει να ξεδιαλεχτούν, να διακριθούν οι προσμίξεις τους και να αναζητηθούν οι τάσεις και οι δυνατότητές τους, όλα όσα στο πέρασμα των αιώνων καταπιέστηκαν όχι από τις διαδικασίες του εξορθολογισμού, αλλά μάλλον από θεολογικού τύπου αντιλήψεις, οι οποίες, κοιτώντας προς τον ουρανό, επέμεναν σε μια μακραίωνη καλοποιητικού τύπου ακινησία επί της γης. Όταν τελικά το υλικό αυτό ήρθε σε επαφή με το συγκερασμένο σύστημα και το αποσυνθεμένο τονικό υλικό της Δύσης, δημιουργήθηκαν υβρίδια, τα οποία, ανίκανα να ασκήσουν κριτική στο παλιό, να ανιχνεύσουν τις τάσεις και να αξιοποιήσουν τις δυνατότητες για ανάπτυξη όλων των πλευρών, κατέληξαν ιδεατό καύσιμο είτε για εθνικού τύπου ρητορικές είτε για εμπορικού τύπου προϊόντα της ανερχόμενης μαζικής κουλτούρας. Κατά συνέπεια, όχι μόνον αυτό το υλικό, αλλά και όλα όσα εν τω μεταξύ έχουν ξεφορτωθεί από πάνω του, θα πρέπει να υποστούν μια εξονυχιστική ιστορική και μουσικολογική έρευνα που αναδρομικά θα αναδείξει πότε το «πρόσωπο» έπαψε να παρεμβαίνει, πώς εξαφανίστηκε μέσα από το οστεοποιημένο υλικό, το οποίο έκτοτε περιμένει αποσυνθεμένο την υποκειμενική πράξη που θα καταφέρει να το θέσει εκ νέου σε μια διαλεκτική κίνηση.

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W. (1973): *Negative dialectics*, μτφρ. E. B. Ashton, Continuum, London & New York.

Adorno, Theodor W. (1991): *Alban Berg: Master of the smallest link*, μτφρ. Julianne Brand & Christopher Hailey, Cambridge University Press, Cambridge.

Adorno, Theodor W. (1992): *Mahler: A musical physiognomy*, μτφρ. Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago.

Adorno, Theodor W. (1997): «Σημειώσεις επί του περιθωρίου για τον Μάλερ», μτφρ. Φώτης Τερζάκης, στο: *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα, σ. 156-164.

Adorno, Theodor W. (1998): *Quasi una Fantasia: Essays on modern music*, μτφρ. Rodney Livingstone, Verso, London & New York.

Adorno, Theodor W. (1999): *Sound figures*, μτφρ. Rodney Livingstone, Stanford University Press, Stanford.

Adorno, Theodor W. (2000): *Αισθητική θεωρία*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Adorno, Theodor W. (2002): "On the social situation of music", στο: Theodor W. Adorno, *Essays on music*, μτφρ. Susan H. Gillespie, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, σ. 391-436.

Adorno, Theodor W. (2005): "On subject and object", στο: *Critical models: Interventions and catchwords*, μτφρ. Henry W. Pickford, Columbia University Press, New York, σ. 245-258.

Adorno, Theodor W. (2012): *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*, μτφρ. Τούλα Σιετή & Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Νήσος, Αθήνα.

Buck-Morss, Susan (1977): *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Harvester Press, New York & London.

Mann, Niall B. (2010): *Intégration et désintégration dans le concept de matériau musical d'Adorno*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Université de Montréal.

Paddison, Max (1993): *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge University Press, New York.

Paddison, Max (2003): "Stravinsky as devil: Adorno's three critiques", στο: Jonathan Cross (επιμ.), *The Cambridge companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 192-202.

Smith, Adrian (2014): *The preservation of subjectivity through form: The radical restructuring of disintegrated material in the music of Gerald Barry, Kevin Volans, and Raymond Deane*, διδακτορική διατριβή, Dublin Institute of Technology.

Καστοριάδης, Κορνήλιος (1981): *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, μτφρ. Σωτήρης Χαλικιάς, Κώστας Σπαντιδάκης και Γιούλη Σπαντιδάκη, Κέδρος, [Αθήνα].

Ο Προμηθέας στη μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα: Γιάννης Χρήστου, Luigi Nono

Κωστής Ζουλιάτης

Στη μνήμη της Carola Nielinger-Vakil

> «Τι είναι ο άνθρωπος; […] Είναι το είδος της δύναμης που καταλήγει πάντα στην ανατροπή των τυράννων και των θεών. Είναι η δύναμη του αυταπόδεικτου»
>
> Albert Camus (2013: 41)

Ο Προμηθέας συμβολίζει αυτό το είδος της δύναμης που λογίζεται άλλοτε ως ανταρσία και άλλοτε ως θυσία, πότε ως προσφορά και πότε ως κατάκτηση. Είναι ο πιο κοντινός θεός στους ανθρώπους, ο πιο ανθρώπινος – πληρώνοντας ακριβά για την απείθειά του να παραμείνει απόμακρος, φορέας της δύναμης που εξουσιάζει τους ανθρώπους. Μυθολογική παρακαταθήκη του αρχαίου κόσμου στις σύγχρονες κοινωνίες, η μορφή του συμβολίζει το σύνολο των ανθρώπινων κατακτήσεων, τη θυσία αλλά και την εξέγερση απέναντι σε κάθε τι που περιορίζει τον Άνθρωπο. Είναι εκείνος που έμαθε στους ανθρώπους να δημιουργούν εργαλεία, είναι εκείνος που τους πρόσφερε τις Επιστήμες – που έκλεψε από την θεά Αθηνά. Στην κλασική παράδοση της Δύσης, ο Προμηθέας συμπυκνώνει τον αγώνα για την αναζήτηση της επιστημονικής γνώσης. Άλλωστε, το μαρτυρά το ίδιο το όνομά του: *προ* + *μῆτις* (σκέψη) – είναι ο συνετός και προνοητικός, αντίθετα με τον αδερφό του, τον Επιμηθέα, που είναι εκείνος που σκέπτεται μετά, ο απερίσκεπτος· που επέτρεψε στην Πανδώρα να ανοίξει το κουτί – το οποίο ήταν επιφορτισμένος από τον αδερφό του να φυλάσσει – απελευθερώνοντας τα δεινά του ανθρώπου.

Αναφορικά με τη χρήση του προμηθεϊκού μύθου στη σύγχρονη μουσική δημιουργία, θα ήταν χρήσιμη πρώτα μια αναδρομή στην ευρωπαϊκή παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα.[1]

Για τον Beethoven (1770-1827), ο Προμηθέας συμβολίζει τον δημιουργό του ανθρώπινου είδους. Στο έργο του *Die Geschöpfe des Prometheus* (*Τα πλάσματα του Προμηθέα*, 1800-1801), μια εκτενή συμφωνική δημιουργία για μπαλέτο,[2] που χρωστά το σεναριακό περιεχόμενό της στην χορογραφία του Salvatore Viganò (1769-1821),[3] ο

[1] Οι θέσεις και η τεκμηρίωση του παρόντος κειμένου οφείλουν τη διαμόρφωσή τους, μεταξύ άλλων, στις σκέψεις και τα γραπτά των Σαγκριώτη (1996), Antcliffe (1926), Bertagnolli (2016), Corbeau-Parsons (2013), Eberle (1994), Orff (περί το 1973), Poesio (1998), Prawer (1978), Stenzl (1995) και Xenopoulos (χ.χ.). Αν και δεν αναφέρονται εντός του κειμένου, οι πηγές αυτές συμπληρώνουν μια ενδεικτική βιβλιογραφία επί των ζητημάτων που αναπτύσσονται σε αυτό.

[2] Πρόκειται για την μία από τις μόλις δύο σωζόμενες εκτενείς συνθέσεις κάποιου μείζονος συνθέτη της κλασικής περιόδου για μπαλέτο – η άλλη είναι το *Don Juan* (1761) του C. W. Gluck (1714-1787).

[3] Το 1813 ο Viganò παρουσίασε στην La Scala του Μιλάνου μια νέα παράσταση με τίτλο *Prometeo*, αναθεωρώντας το σενάριό του, εμπλουτίζοντας τη δράση με νέους χαρακτήρες και χρησιμοποιώντας μέρη της σύνθεσης του Beethoven, καθώς επίσης συνθέσεις των W. A. Mozart, J. Haydn (συγκεκριμένα, τη μουσική αναπαράσταση του χάους από το ορατόριο *Die Schöpfung* [*Η δημιουργία*]) αλλά και του ίδιου του Viganò.

Προμηθέας χρησιμοποιεί τη φωτιά για να δώσει ζωή σε δύο πλάσματα που έχει δημιουργήσει με πηλό. Βρίσκοντάς τα να στερούνται συναισθήματος και λογικής, τα οδηγεί στον Παρνασσό, όπου – με την συνδρομή του Απόλλωνα, των Μουσών, του Βάκχου και του Πάνα – γίνονται, σύμφωνα με το αυθεντικό πρόγραμμα της παράστασης, «ευάλωτα σε όλα τα πάθη της ανθρώπινης ζωής μέσα από τη δύναμη της αρμονίας» (Burton, 2018: 9). Την ίδια στιγμή, ο Προμηθέας αποτελεί για τον συνθέτη αναμφίβολα έναν *ήρωα* – αρκεί να θυμηθούμε ότι το θέμα του finale του μπαλετικού έργου του έχει μετουσιωθεί στο τέταρτο μέρος της *«Ηρωικής» συμφωνίας αρ. 3*, op. 55 (1802-1804), και ήδη νωρίτερα στις *Δεκαπέντε παραλλαγές για πιάνο* (*«Ηρωικές παραλλαγές»*), op. 35 (1802).

Ο Franz Liszt (1811-1886), στον δικό του *Προμηθέα* (1850-1855) – που είναι ο *Προμηθέας λυόμενος*[4] – προτείνει μια πιο χριστιανική εκδοχή του μυθικού ήρωα, εστιάζοντας στην έννοια της παθητικής θυσίας: ο Τιτάνας δεν είναι ένας επαναστάτης, αλλά, υποφέροντας καρτερικά το μαρτύριο, γνωρίζει ότι τα δεσμά θα χαλαρώσουν από μόνα τους. Ο Franz Schubert (1797-1828) μελοποιεί το 1819 την ποιητική εκδοχή του Goethe – την επαναφορά του δημιουργικού, επαναστατικού πνεύματος που εκφράζει την ανυπακοή στον Θεό – η οποία ενέπνευσε επίσης αρκετούς συνθέτες κατά τον 19ο αιώνα, όπως τους Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) και Hugo Wolf (1860-1903). Είναι, επίσης, η εποχή που η ευρωπαϊκή λογοτεχνία μεταμορφώνει τον προμηθεϊκό μύθο σε αντιστοιχία με τις υποσχέσεις και τους φόβους που προσδίδει η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και δη η βιομηχανική επανάσταση: ως χαρακτηριστική περίπτωση αναφέρεται ο μυθικός *Frankenstein* (1818) της Mary Shelley (1797-1851), έργο που έφερε τον υπότιτλο *The Modern Prometheus* (*Ο σύγχρονος Προμηθέας*).

Όσο για τη φιλοσοφία, επανακτάται η σχέση της με τον κόσμο του μύθου, αφού η ριζοσπαστική φυσιογνωμία του Karl Marx (1818-1883) επαναφέρει τον Προμηθέα ως θεμελιώδες σύμβολο της ανθρώπινης σκέψης και πράξης: είναι «ο πρωταρχικός άγιος και μάρτυρας στο ημερολόγιο του φιλοσόφου» (Marx & Engels, 1968: 263).

Στην είσοδο του 20ού αιώνα, ένας από τους πρώτους Προμηθείς είναι εκείνος του Ρώσου Αλεξάντρ Σκριάμπιν [Александр Николаевич Скрябин] (1871-1915), σε μια προφητική χειρονομία να φέρει ο ίδιος ο συνθέτης το φως στη μουσική, διευρύνοντας τα όρια της τέχνης του: Προμηθέας είναι εκείνος που φέρνει το φως. Το έργο του *Prométhée ou Le Poème du feu* (*Προμηθέας ή το ποίημα της φωτιάς*) ή *Συμφωνία αρ. 5*, op. 60, για μεγάλη ορχήστρα, πιάνο, όργανο, φωνές και το επονομαζόμενο "Luce", ένα «πληκτροφόρο χρωμάτων» (clavier à lumières), συνιστά μία από τις πρώτες και, αναμφίβολα, από τις πλέον σημαντικές ιστορικά εκφράσεις της συναισθητικής σχέσης μεταξύ χρώματος (και, κατ' επέκταση, εικόνας) και μουσικής, προαναγγέλλοντας τη χρήση πολυμέσων και πολύτεχνων μορφών στη μουσική δημιουργία. Το πληκτροφόρο "Luce" ήταν σχεδιασμένο να παράγει χρώματα αντί για ήχους – το μέρος του, δηλαδή, ήταν γραμμένο σε συμβατική μουσική σημειογραφία, αλλά οι φθόγγοι θα αποδίδονταν από χρωματιστές δέσμες φωτός (κόκκινο για το ντο, μπλε για το φα-δίεση κ.ο.κ.) που ιδανικά θα κατέκλυζαν τη συναυλιακή αίθουσα.[5]

[4] Η σύνθεση του Liszt (1850) συγκροτείται από μία Εισαγωγή και οκτώ χορικά με ορχηστρική συνοδεία για το λογοτεχνικό έργο *Der entfesselte Prometheus* (*Προμηθέας λυόμενος*) του Johann Gottfried Herder (1744-1803), που προοριζόταν να αποτελέσει μια συνέχεια στο έργο του Αισχύλου. Ως αυτόνομη σύνθεση – πρόκειται για το συμφωνικό ποίημα αρ. 5 – αναθεωρήθηκε από τον συνθέτη και παρουσιάστηκε ζωντανά το 1855.

[5] Κατά την πρώτη εκτέλεση του έργου (Μόσχα, 15 Μαρτίου 1911) – όπου ο Σεργκέι Κουσεβίτσκι [Сергей Александрович Кусевицкий] διηύθυνε την ορχήστρα του, ενώ ο συνθέτης έπαιξε πιάνο – το πληκτροφόρο "Luce" δεν λειτούργησε για τεχνικούς λόγους. Η πρώτη εκτέλεση με χρώματα έγινε στις 20 Μαρτίου 1915 στη Νέα Υόρκη, από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ρωσίας υπό τη διεύθυνση του Modest Altschuler.

Το μουσικό υλικό του έργου προκύπτει από την «προμηθεϊκή συγχορδία» – ή «μυστική συγχορδία», όπως την ονόμαζε ο μυστικιστής συνθέτης[6] – η οποία αποτελείται από έξι φθόγγους που απέχουν μεταξύ τους κατά διάστημα τετάρτης (ντο, φα-δίεση, σι-ύφεση, μι, λα, ρε) και ανταποκρίνεται στους υψηλούς «αιθέριους» τόνους της σειράς των αρμονικών.[7] Το προμηθεϊκό μοτίβο εκπορεύεται από τη μυστική συγχορδία, εκφράζοντας την ιδέα μιας «δημιουργικής αρχής» που πηγάζει από μια «κοσμική ομίχλη». Αυτή ανοίγει τον δρόμο για την είσοδο του πιάνου, η οποία σημειώνεται με την εκφραστική ένδειξη *impérieux* («αγέρωχα»): το πιανιστικό μέρος αποτυπώνει τη δύναμη της θέλησης, η οποία περιγράφεται από μια ποικιλία ενδείξεων, ένα εύρος ανθρώπινων χαρακτηριστικών του πνεύματος και του σώματος.[8] Η συμφωνία συγκροτείται από ένα συνεχόμενο μέρος – θυμίζοντας κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα – στο οποίο συμβολίζονται οι πέντε πεμπτουσίες κατά τον Σκριάμπιν: θέληση, κίνηση, ανησυχία, στοχασμός, μυστήριο. Ο Άνθρωπος (το πιάνο) τοποθετείται αρχικά απέναντι στον Κόσμο (την ορχήστρα), φανερώνοντας ότι ο συνθέτης βασίστηκε σε μια ύστερη – και μάλλον δυτική – εκδοχή του μύθου. Ο Σκριάμπιν αποπειράται κυρίως να καταδείξει πως το ανθρώπινο είδος, στην πρωτόγονη κατάστασή του, όντας αποστερημένο από την προμηθεϊκή σπίθα, υπολειπόταν σε θέληση και αυτοσυνείδηση (Ewen, 1969: 715). Η θεϊκή φλόγα είναι εκείνη που δίνει υπόσταση στη δύναμη της δημιουργικής θέλησης. Αλλά το δώρο της φωτιάς είναι την ίδια στιγμή κατάρα και ευλογία: θα χρησιμοποιηθεί από τους ανθρώπους για καλό, για την πρόοδό τους, θα χρησιμοποιηθεί όμως και ως εργαλείο του κακού (Ewen, 1969: 715). Το έργο τελειώνει σε εκστατικό τόνο – ο Άνθρωπος συμφιλιώνεται με τον Κόσμο – καθώς μία μικτή χορωδία πλαισιώνει την ορχήστρα σε έναν ψαλμό χωρίς λέξεις.

Μόλις δέκα χρόνια πριν, τον Αύγουστο του 1900, ο Gabriel Fauré (1845-1924) είχε παρουσιάσει τον δικό του *Prométhée*, ως λυρική τραγωδία (tragédie lyrique), σε μια μεγαλεπήβολη παράσταση στην Arènes de Béziers,[9] όπου συμμετείχαν περίπου 800 εκτελεστές μπροστά σε ένα κοινό 15.000 θεατών (Johnson, 2009: 270).

Από τις χρήσεις του προμηθεϊκού μύθου στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ού αιώνα, θα σταθούμε εδώ σε δύο ιδιαίτερες περιπτώσεις: τη σύνθεση του Γιάννη Χρήστου (1926-1970) για την παράσταση του αρχαίου δράματος *Προμηθεύς δεσμώτης* (1963) και τη σύνθεση του Luigi Nono (1924-1990) *Prometeo: Tragedia dell'ascolto* (*Προμηθέας: Τραγωδία της ακρόασης*, 1984-1985), η οποία χαρακτηρίζεται ως όπερα. Πρόκειται για σκηνικά έργα, σε αμφότερες τις περιπτώσεις, αλλά με εντελώς διαφορετικές συνθήκες και ιδιοτυπίες: ο Χρήστου καλείται να υπηρετήσει ένα θεατρικό κείμενο, συνθέτοντας ένα μουσικό έργο που δεν προορίζεται να λειτουργήσει αυτόνομα, ενώ ο Nono παράγει ένα έργο που μόνο μέσα από την αυτονομία της μουσικής, ως

[6] Σύμφωνα με τον μουσικολόγο Igor Belza, η συγχορδία αυτή – την οποία ο Σκριάμπιν ονομάζει και «συγχορδία του Πληρώματος» – σχετίζεται με τον γνωστικισμό: σε ένα από τα γνωστικά τεκμήρια, τα *Απόκρυφα* του Ιωάννη, το Θεϊκό Πλήρωμα ορίζεται ως η συμπαντική πηγή όλων των πραγμάτων (Adamenko, 2007: 154).

[7] Η αρμονική ποιότητα της συγχορδίας (διαστήματα τετάρτης, τρίτονα) συνιστά από μόνη της μια προμηθεϊκή πράξη του συνθέτη ενάντια στους θεοκρατικούς κανόνες της μουσικής σύνθεσης που για αιώνες αποτέλεσαν καθεστώς.

[8] Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι ενδείξεις: «ηδονικά», «σχεδόν με πόνο», «με απόλαυση», «με έντονη επιθυμία», «με συγκίνηση και έκσταση», «μυστηριακά», «με ενθουσιασμό», «με διαύγεια», «απειλητικά», «παράξενα», «γοητευτικά» κ.λπ. Στη συνέχεια του μέρους, σε ένα «crescendo αισθητικών συλλήψεων και της συγκινησιακής ενσάρκωσής τους» (Slonimsky, 1971: 178), συναντάμε αντίστοιχα ενδείξεις όπως: «ξαφνικά γλυκά και χαρούμενα», «με ένα τρομακτικό περιεχόμενο», «με επιθετική πρόκληση», «θυελλωδώς», «με υπέροχη λαμπρότητα», «σπαραξικάρδια», «σαν μια κραυγή» κ.λπ.

[9] Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι τον επόμενο Αύγουστο (1901) στον ίδιο χώρο παρουσιάστηκε το προμηθεϊκό μπαλέτο του Beethoven.

θεμελιακή συνθήκη, μπορεί να λειτουργήσει δραματικά. Θα ξεκινήσουμε με το έργο του Χρήστου, εφόσον προηγείται χρονολογικά, αλλά και επειδή – όντας σύνθεση για θεατρική παράσταση – εκφράζει έναν πιο συμβατικό συσχετισμό μεταξύ μουσικής και δράματος.

Γιάννης Χρήστου: Δεσμώτης κοσμογονικών συγκρούσεων

Η σύνθεση του Χρήστου για τον *Προμηθέα δεσμώτη* απαντά στην παραγγελία του Οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου για τα *Επιδαύρια 1963*, για μια παράσταση σε κείμενο του Αισχύλου, μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη (1870-1942) και σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή (1900-1990). Η πρεμιέρα έγινε στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου στις 16 Ιουνίου 1963, ενώ αξίζει να συμπληρώσουμε την αναφορά στους συντελεστές με τα ονόματα της Μαρίας Χορς (1921-2015) που ανέλαβε την χορογραφία, της Έλλης Νικολαΐδου (1914-1994) που έκανε τη μουσική διδασκαλία του χορού, και του Ανδρέα Παρίδη (1910-2000)[10] – του τότε διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών – που διηύθυνε την ορχήστρα. Για τη σύνθεση της μουσικής, ο Χρήστου χρησιμοποίησε ορχήστρα, ηθοποιούς (φωνές και χορωδία) και ηλεκτρονικά μέσα (μαγνητοταινία).

Ας αναλογιστούμε εδώ ότι η συγκεκριμένη αποτέλεσε την πρώτη παραγγελία έργου στον Χρήστου από θεατρικό οργανισμό. Την εποχή εκείνη, ο Χρήστου δεν ήταν ασφαλώς ο Χρήστου των πολύτεχνων σκηνικών έργων – των *Αναπαραστάσεων*, του *Μυστηρίου*, της *Εναντιοδρομίας*, της *Κυρίας με τη στρυχνίνη* – δεν ήταν καν εκείνος των *Περσών* και των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης, δεν είχε ολοκληρώσει ούτε το πρώτο ορατόριό του, τις *Πύρινες γλώσσες*. Η πιο πρόσφατη σύνθεσή του τότε ήταν το συμφωνικό έργο *Patterns and Permutations* ή *Μετατροπές* του 1962-1963,[11] ενώ πριν και από αυτό, η αμέσως προηγούμενη σύνθεσή του που είχε τύχει δημόσιας εκτέλεσης ήταν τα *Έξι τραγούδια σε ποίηση T. S. Eliot*, στην εκδοχή τους για μεσόφωνο και ορχήστρα (1957).[12] Επομένως, έχοντας αναλάβει να συνθέσει «για πρώτη φορά μουσική για τραγωδία και μάλιστα για μια τραγωδία σαν τον *Προμηθέα*», είναι εύκολα κατανοητό «το δέος εκείνο που προξενεί σε όλους ο Αισχύλος», όπως ομολογούσε ο ίδιος σε συνέντευξή του.[13] Σύμφωνα με τον Χρήστου, η βοήθεια του *ενστίκτου* υπήρξε καταλυτική: «Η ελληνική καταγωγή μου με βοήθησε να ανακαλύψω μέσα μου τις ελληνικές μελωδίες κι όλα τ' άλλα στοιχεία που χρειαζόμουν […]», αναγνωρίζοντας τελικά τη θετική προσπάθειά του, όπως τη χαρακτηρίζει, να δημιουργήσει «μια μουσική απόλυτα ταιριασμένη στο αισχυλικό πνεύμα» (Πηλιχός, 1963).

Όσον αφορά το μουσικό ύφος της σύνθεσης, μια συμπυκνωμένη και ακριβής περιγραφή βρίσκεται και πάλι στα λόγια του συνθέτη: «Στα στάσιμα, δηλαδή στα μέρη των Ωκεανίδων, θεληματικά μεταχειρίζομαι μια πάρα πολύ απλή γλώσσα αρχαϊκή, που θα μπορούσε να τη συναντήσει κανείς σαν προέκταση στη βυζαντινή μουσική. Η υπόλοιπη μουσική είναι γραμμένη σε μια μεταδωδεκαφθογγική γλώσσα, δηλαδή στη δική μου γλώσσα, την οποία εδώ μεταχειρίζομαι εντελώς αυθόρμητα. Πιστέψτε με, τα δύο εκ πρώτης όψεως αυτά αντίθετα στοιχεία έχουν συνταιριαστεί εδώ απόλυτα και

[10] Ο Παρίδης είχε ήδη τότε διευθύνει έργα Χρήστου στην Ελλάδα, με πιο ιδιαίτερη περίπτωση το *Patterns and Permutation*s ή *Μετατροπές*, όπως αποδόθηκε στα ελληνικά κατά την παγκόσμια πρώτη εκτέλεσή του, στο Θέατρο Ρεξ της Αθήνας, στις 11 Μαρτίου 1963.

[11] Βλ. αμέσως παραπάνω.

[12] Δεν πρόκειται για συναυλία, αλλά για μετάδοση στο Εθνικό Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (12 Νοεμβρίου 1958) της ηχογράφησης του έργου από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.) υπό τη διεύθυνση του Piero Guarino και με μεσόφωνο την Alice Gabbai. Στο διάστημα 1957-1962 ο Χρήστου ολοκλήρωσε τις συνθέσεις του για ορχήστρα, *Δεύτερη συμφωνία* (1958) και *Τοκάτα για πιάνο και ορχήστρα* (1962), οι οποίες όμως δεν εκτελέστηκαν ποτέ όσο ο συνθέτης βρισκόταν στη ζωή.

[13] Από συνέντευξη του Χρήστου στον Γιώργο Πηλιχό, δημοσιευμένη ως άρθρο· βλ. Πηλιχός (1963).

υπάρχει σ' όλη τη σύνθεση μια συνέπεια και μια ενότητα» (Πηλιχός, 1963). Η σύζευξη της ατονικής μουσικής με την παραδοσιακή τονική αναγνωρίζεται ως επίτευγμα από κριτικούς όπως ο Φοίβος Ανωγειανάκης, ο οποίος εξαίρει παράλληλα «τα δωρικά σε λιτότητα χορικά, γραμμένα όλα στην παραδοσιακή τεχνική της τονικής μουσικής (αόριστα χρωματισμένα από το βυζαντινό μέλος ή το δημοτικό μοτίβο), με κορυφαία στιγμή το χορικό *Μη μ' αξιώνετε ποτέ σεβάσμιες Μοίρες*» (Ανωγειανάκης, 1963).

Ας δούμε, όμως, πώς αντιμετωπίζει ο Χρήστου το μυθολογικό υλικό του Προμηθέα, έτσι όπως μας γίνεται γνωστό από τις προσωπικές σημειώσεις του που συνοδεύουν συνήθως τα έργα του, ξεκινώντας από την παραδοχή ότι εκκινεί για «μία μουσική αναπαράσταση της κοσμολογικής σύγκρουσης. Άλλωστε, η κατάσταση του Προμηθέα είναι το αποτέλεσμα της τρομερής εξέγερσης ενάντια στην κοσμική τάξη. […] Είναι μια πάλη για τη δύναμη, αλλά για την κοσμική δύναμη, […] τη δύναμη να ανυψωθεί πάνω από τη μοίρα, δύναμη πάνω στο ασυνείδητο: είναι το πρώτο σημαντικό βήμα για να ενσωματωθεί το κοσμικό ασυνείδητο στο συνειδητό. Είναι μια ανοιχτή εξέγερση ενάντια σε μια καθιερωμένη τάξη πραγμάτων. […] Όμως, ταυτόχρονα, δεν πρόκειται για μια κατάσταση όμοια με του Ιώβ, όπου ένας άνθρωπος αμφισβητεί το Θεό – επειδή ο Προμηθέας είναι Τιτάνας, είναι ο ίδιος "θεός". Κατά συνέπεια, είναι περισσότερο φανερό ότι πρόκειται για μια υπόθεση ψυχικής δύναμης ενάντια σε μια δύναμη κοσμική, τουλάχιστον σ' ένα επίπεδο. Δεν είναι ζήτημα αντιθρησκευτικότητας αλλά, αν το θέλετε, μια σύγκρουση "θρησκευτικών δυνάμεων", μια σύγκρουση δυνάμεων που μάχονται για την ψυχική δύναμη, μέσα από την ύλη. Υπάρχει επίσης η γνώση της τελικής νίκης, που σημαίνει ότι το εκστατικό στοιχείο – η γνώση της "μέλλουσας ευτυχίας" – είναι και αυτό παρόν· και είναι αυτό που δίνει στον Προμηθέα τη δύναμη να αντισταθεί στη συμφορά και να υπομείνει την τωρινή μοίρα του με τιτάνιο θάρρος και αντοχή. Όμως, υπάρχει επίσης ένα στοιχείο βαθιά τραγικό και ανθρώπινο μέσα στους θρήνους του μαρτυρίου του. Μοιάζει ίσως με τον Χριστό από αυτήν την άποψη,[14] που γνωρίζει για την τελική νίκη, αλλά αυτό δεν απαλύνει το μαρτύριο».[15]

Όσον αφορά τη μουσική αντιμετώπιση του αισχύλειου κειμένου, ο Χρήστου ξεκινά μεταγράφοντας σε ρυθμική σημειογραφία ολόκληρο το κείμενο της απαγγελίας (ηθοποιών και χορού) ακολουθώντας τον φυσικό τονισμό της ελληνικής γλώσσας (Lucciano, 1987: 126). Και ίσως έτσι να ερμηνεύεται «η ανακάλυψη των ελληνικών μελωδιών εντός του», για τις οποίες ο ίδιος έκανε λόγο και αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο Χρήστου ταιριάζει – σχεδόν συγχρονίζει – τη μουσική στον λόγο, ενώ παράλληλα συναρμόζει τη μουσική με την ιδιόχειρη γλώσσα του, διαρθρώνοντας το υλικό με τα νέα δομικά εργαλεία του – τα *patterns* ή *πρότυπα*, που είχε εισαγάγει στις πρόσφατες συνθέσεις του (*Patterns & Permutations*, *Τοκάτα*). Κατά τη νοηματοδότηση της μουσικής συνοδείας, ο συνθέτης, στα προσχέδιά του, έχει σημειώσει περιγραφικούς όρους, όπως "thunders" (κεραυνοί), "winds" (άνεμοι) και "waves" (κύματα) [Χάρδας, 2015: 209]. Για την ηχητική απόδοση ορισμένων από αυτές τις καταστάσεις, άλλωστε, έχουν χρησιμοποιηθεί ηλεκτρονικά μέσα· συγκεκριμένα, η μαγνητοταινία, μέσα από τις διάφορες τεχνικές επεξεργασίας της, προορίζεται να αποδώσει τον κοσμογονικό κατακλυσμό του τέλους – στοιχείο που έκανε πολλούς κριτικούς της εποχής να τη χαρακτηρίσουν ως «υπέρ το δέον περιγραφική μουσική».[16] Σε μια άλλη κριτική, όμως, συμπυκνώνεται μια ακριβέστερη εικόνα της όλης μουσικής σύλληψης που υποτάσσεται

[14] Τη σύνδεση του Προμηθέα με τον Χριστό είχε κάνει και ο Σκριάμπιν, υποστηρίζοντας, μάλιστα, ότι ακόμα και αν ο Χριστός κάποτε διαψευδόταν, η καταγωγή του στον ελληνικό μύθο θα έστεκε αιώνια (Bowers, 1996: 207).

[15] Το κείμενο προέρχεται από χειρόγραφο προσωπικό σημείωμα του συνθέτη, το οποίο βρίσκεται στους φακέλους του Αρχείου Γιάννη Χρήστου. Η μετάφραση από τα αγγλικά είναι του γράφοντα.

[16] Βλ. ενδεικτικά Βαρίκας (1963) & Καλκάνη (1963).

στο κείμενο, ενώ παράλληλα είναι «καμωμένη περίτεχνα από ηχητικά "εφέ"», όλα σε τέλεια συναρμογή με τον περιβάλλοντα χώρο και το αισχύλειο κείμενο (Λεωτσάκος, 1963).

Δεν γνωρίζουμε τι κρύβεται πίσω από την απόφαση του Χρήστου να χρησιμοποιήσει ηλεκτροακουστικές τεχνικές στην παρθενική παρουσία του στο θέατρο – στο πλαίσιο, μάλιστα, της παραγγελίας ενός αρκετά συντηρητικού οργανισμού αλλά και θεσμού. Έχει ενδιαφέρον, όμως, ο εξής συλλογισμός – ο οποίος εκτείνεται ακόμα πιο θεμελιακά στον Nono, που αντιλαμβάνεται τη χρήση της τεχνολογίας και τις σχετικές τεχνικές ως χειρωνακτική υπόθεση, εργαλείο και έργο του ανθρώπου – όπως υπαινίσσεται και η μουσικολόγος Ευδοξία Αγγελίδου: «Η χρήση αυτή της τεχνολογίας μέσα στο αρχαίο θέατρο και παράλληλα με το αισχυλικό δράμα είναι ένας φόρος τιμής στον Προμηθέα που με το δώρο της φωτιάς επέτρεψε στον άνθρωπο να δημιουργήσει κοινωνίες και να μεγαλουργήσει με τις τέχνες («πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως», στ. 506)» (Αγγελίδου, 2009: 162). Ο Χρήστου γίνεται ένας από τους Προμηθείς των νέων τεχνικών, που – όπως και άλλοι δημιουργοί της γενιάς του – πρόκειται να ανανεώσουν ριζοσπαστικά και να δώσουν σύγχρονη δημιουργική πνοή στο ελληνικό θέατρο και ιδιαίτερα στο αρχαίο δράμα, καθώς και στη δραματουργία της σύγχρονης ηχητικής γλώσσας στην Ελλάδα.

Αναφορικά, όμως, με τη θέση που κατέχει γενικότερα το προμηθεϊκό στοιχείο στη σκέψη του Χρήστου, προκύπτει ένα ενδιαφέρον δεδομένο από τη μελέτη των χειρόγραφων σημειώσεών του – συγκεκριμένα εκείνων όπου ο συνθέτης καταγράφει τις ευρύτερες φιλοσοφικές σκέψεις του (και όχι των σημειώσεων που συνοδεύουν ή συμπληρώνουν κάποιο μουσικό έργο του). Σε ένα από αυτά τα σύντομα σημειώματα, ταυτίζει τον Προμηθέα με τον ορθολογισμό της επιστήμης αλλά και με τον Διαφωτισμό – προσδίδοντάς του, μάλιστα, μια κατ' αυτόν αρνητική χροιά, καθώς ο Χρήστου θεωρεί ότι «η προμηθεϊκή κατάστασή μας» ("our Promethean status") και ο Διαφωτισμός, για τα οποία ως ανθρωπότητα «είμαστε περήφανοι», στέκονται εχθρικά απέναντι στον μύθο και τη μυθική σύλληψη του κόσμου (έννοιες που, ασφαλώς, αποτελούν ισχυρούς τόπους έμπνευσης για τη δημιουργία και τη θεώρηση του συνθέτη). Στο ίδιο χειρόγραφο σημειώνει επίσης ότι πίσω από την σύγχρονη φαντασίωση του ανθρώπου, η οποία υποκαθιστά τον μύθο (και οδηγεί στην απομυθολογικοποίηση του κόσμου), βρίσκονται αφενός οι διάφορες ιδεολογίες της συντεταγμένης ζωής (π.χ. η ιδεολογία του κράτους) και αφετέρου «η επιστήμη με το προμηθεϊκό σύμπλεγμά της».[17]

Luigi Nono: Η τραγωδία της ακρόασης

Ο *Προμηθέας* του Luigi Nono, περισσότερο από μια *όπερα* – όπως κατηγοριοποιείται – είναι – όπως συμπληρώνει ο υπότιτλός του – μία *τραγωδία της ακρόασης*: ο συνθέτης έχει καταργήσει κάθε αφηγηματικό, σκηνικό και οπτικό στοιχείο, ώστε η δραματουργία να προκύψει από την ακρόαση· συγκεκριμένα, από την ακρόαση στον χώρο. Πρόκειται για ένα από τα έργα της τελευταίας δημιουργικής δεκαετίας του ιταλού σειραϊστή, με συνολική διάρκεια άνω των δύο ωρών – αρχικά, μάλιστα, σχεδιασμένο για τρίωρη παράσταση. Παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της Biennale της Βενετίας στις 29 Σεπτεμβρίου 1984, στην αναγεννησιακή εκκλησία του San Lorenzo.[18]

[17] Το χειρόγραφο σημείωμα προέρχεται από τους φακέλους του Αρχείου Γιάννη Χρήστου. Παρατίθεται μεταφρασμένο στα ελληνικά, για πρώτη φορά, στη διδακτορική διατριβή του γράφοντος (Ζουλιάτης, 2018: 316).

[18] Στην πρώτη εκτέλεση του έργου συμμετείχε η Ορχήστρα Δωματίου της Ευρώπης υπό τη διεύθυνση των Claudio Abbado και Roberto Cecconi, η Solistenchor des Instituts für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik του Freiburg υπό τη διεύθυνση του André Richard, οι σολίστ τραγουδιστές Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, Bernadette Manca di Nissa, Susanne Otto, Mario Bolognesi, Ornella

Εντός της εκκλησίας, ο αρχιτέκτονας Renzo Piano (γεν. 1937) είχε δημιουργήσει μια μεγάλη κατασκευή που θύμιζε μια γιγάντια κιβωτό εν είδει auditorium, στο οποίο οι ακροατές θα περιβάλλονταν – ελλείψει συμβατικής σκηνής – από τους μουσικούς, τοποθετημένους σε διαφορετικά επίπεδα. Οι πηγές των ηλεκτρονικών μερών θα τοποθετούνταν κυρίως έξω από την κατασκευή, εκμεταλλευόμενες τη φυσική ακουστική του χώρου αλλά και τις ποικίλες δυνατότητες για την ανάδειξη της χωρικής διάστασης του ήχου. Έναν χρόνο μετά, το έργο παρουσιάστηκε στο Μιλάνο, οπότε και ο Nono ετοίμασε νέα παρτιτούρα, αναθεώρησε κάποια μέρη, ενώ συνέθεσε ακόμα και κάποια καινούργια. Έκτοτε, το έργο εκτελείται σύμφωνα με αυτήν τη δεύτερη εκδοχή του.

Η *τραγωδία της ακρόασης* είναι σύνθεση για δύο φωνές σοπράνο, δύο άλτο, έναν τενόρο, δύο αφηγητές, χορό (χορωδία) και δύο αρχιμουσικούς, ενώ ενορχηστρωτικά απαιτεί ένα σύνολο πνευστών (φλάουτο basso και piccolo, κλαρινέτα σε μι-ύφεση, basso και contrabasso, τούμπα, τρομπόνι και ευφώνιο), ένα τρίο εγχόρδων (βιόλα, τσέλο, κοντραμπάσο) και ηλεκτρονικούς ήχους (spatial acoustics), οι οποίοι είχαν δημιουργηθεί από το Experimentalstudio (πειραματικό στούντιο) του ιδρύματος Heinrich Strobel στο Freiburg.

Παρ' ότι ο προμηθεϊκός μύθος διαπερνά ολόκληρη τη σύλληψη του Nono, τροφοδοτώντας την με μοτίβα, το λιμπρέτο του ιταλού φιλοσόφου Massimo Cacciari (γεν. 1944) συμπεριλαμβάνει – πέρα από αποσπάσματα του Αισχύλου – κείμενα από τη *Θεογονία* του Ησιόδου, από το ποίημα *Hyperions Schicksalslied* (*Το τραγούδι της μοίρας του Υπερίωνα*) του Friedrich Hölderlin (1770-1843)[19] και από το *Θέσεις πάνω στη φιλοσοφία της ιστορίας* (1940) του ριζοσπαστικού στοχαστή Walter Benjamin (1892-1940).[20] Από τα αρχικά σχεδιάσματα του έργου, μας αποκαλύπτεται επίσης ότι, ενώ ο μυθολογικός πυρήνας θα υπάκουε στη μορφή μιας αρχαίας τραγωδίας (πρόλογος, επεισόδια και έξοδος), τα διάφορα μέρη της τραγωδίας θα συνδέονταν από αποσπάσματα του ποιητικού έργου του Rainer Maria Rilke (1875-1926) *Duineser Elegien* (*Οι ελεγείες του Ντουίνο*) του 1923 (Nielinger-Vakil, 2015: 196). Από τις ίδιες σημειώσεις, μας γίνεται γνωστός ο πλούτος και το εύρος των λογοτεχνικών αναφορών που διαμορφώνουν και συμπληρώνουν το λιμπρέτο: ενδεικτικά, αναφέρεται η ποίηση του Πινδάρου, του Baudelaire και του Πέρση Ομάρ Χαγιάμ [خيّام عمر] (Nielinger-Vakil, 2015: 201) ως συμβολικά παγκόσμια τεκμήρια της ανθρωπότητας, εκείνης που χάρη στην πράξη του Προμηθέα κατόρθωσε να αμφισβητήσει τη θεϊκή εξουσία και να παράξει τέχνη, πολιτισμό, επιστήμη.

Η επιλογή του υπότιτλου είναι, ασφαλώς, ενδεικτική των προθέσεων των δημιουργών: αφενός παραπέμπει στη θέση του Nietzsche περί της αδιαχώριστης φύσης της μουσικής και του τραγικού μύθου, αφετέρου στην *tragedia in musica* του Monteverdi, τον ιστορικό *Ορφέα* (1607), ένα σημείο αναφοράς για τις απαρχές της νεότερης δυτικής μουσικής (Impett, 2004). Η χειρονομία του Nono αντανακλά μια ολόκληρη κουλτούρα της ακρόασης ως πράξης: από τα θρησκευτικά κείμενα της εβραϊκής παράδοσης (όπου το «ακούω» υποκαθιστά το «πιστεύω») μέχρι την προτροπή του συνθέτη να αφουγκραστούμε «ακούγοντας» τις πέτρες της Βενετίας και τα χρώματα των νερών της, τις σιωπές του δάσους, τον Hölderlin στον πύργο του, τον Gramsci στο κελί του.[21]

Marini και Heiner Müller, και μια ομάδα τεχνικών ήχου και προγραμματιστών από το Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks E.V. του Freiburg. Επίσης, για τη σκηνική διαμόρφωση του χώρου είχε συνεργαστεί και ο εικαστικός καλλιτέχνης Emilio Vedova.

[19] Στον μουσικό κόσμο, το ποίημα αυτό είναι κυρίως γνωστό από τη χορωδιακή μελοποίηση του Johannes Brahms με τον τίτλο *Schicksalslied*, op. 54 (1868-1871).

[20] Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", στο: Rolf Tiedemann (επιμ.), *Gesammelte Schriften, Band I/2*, Suhrkamp, Frankfurt 1980, σ. 691-704.

[21] Από προσωπικές σημειώσεις του Nono· βλ. Nielinger-Vakil (2015: 212-213).

Όσον αφορά τη διαχείριση του μουσικού μέρους, είναι χαρακτηριστικό το ότι, αντί διαδοχής του «μελωδικού» υλικού, παρατηρούμε τη συμπύκνωση αυτού: κάθετες συνηχήσεις και μεγάλες, αργές κινήσεις – κάνοντας πράξη εκείνο που όριζε ο Σκριάμπιν: «η μελωδία είναι αρμονία ξεδιπλωμένη, ενώ η αρμονία είναι μελωδία στοιβαγμένη» (Beyst, 2003). Ο Nono, πιστός στη χρήση της ανθρώπινης φωνής, ενισχύει τη φυσική καθαρότητά της, τοποθετώντας την στα πλέον ηχηρά διαστήματα – 8ες, 5ες, 4ες και συνδυασμούς αυτών – ενώ διαβρώνει την ηχητικότητα των οργάνων με κάθε πιθανό τρόπο (Beyst, 2003). Άλλοτε είναι η φωνή που ηχεί σαν όργανο, ενώ η περιοχή του οργάνου έχει επιλεχθεί έτσι ώστε να γίνεται μόλις διακριτή από τη φωνή. Στο *Stasimo Secondo* (δεύτερο στάσιμο), για παράδειγμα, τα όργανα εκτελούνται κατά τρόπον ώστε είτε να θυμίζουν την ανθρώπινη φωνή είτε να συγχωνεύονται απαλά με αυτή (Beyst, 2003).

Η προμηθεϊκή φύση του έργου, όμως, αντανακλάται σε μια σειρά από στοιχεία. Αν τοποθετήσουμε το έργο μέσα στο οπερατικό πλαίσιο, τότε πρόκειται – όπως παρατηρεί και ο Choki – για «μια γιγαντιαία επανάσταση»: η διαπίστωση ότι δεν πληροί καμία από τις βασικές συνθήκες της σκηνικής δράσης ή κειμένου, κάνει το έργο – αν μη τι άλλο – μοναδικό στην ιστορία της όπερας (Lachenmann, Isozaki, Asada & Choki, 1999: 134). Μπορεί οι μεταπολεμικές όπερες του Henri Pousseur (1929-2009), του Mauricio Kagel (1931-2008) και του Hans Werner Henze (1926-2012) να αποτέλεσαν γενναίες προσπάθειες για να απελευθερώσουν την όπερα από τα δεσμά αιώνων, αλλά ο τρόπος με τον οποίο ο Nono έσπασε τους φραγμούς υπήρξε μοναδικός (Lachenmann, Isozaki, Asada & Choki, 1999: 134). Αντίθετα, ο συνθέτης Helmut Lachenmann (γεν. 1935) – μαθητής κάποτε του Nono – ανακαλύπτει συνδέσεις του έργου ακόμα και με την παράδοση της Αναγέννησης, όταν το παρομοιάζει με «ένα γιγαντιαίο μαδριγάλι» – καθώς, ακόμα και όταν ο συνθέτης μεταχειρίζεται παλιές μορφές, αυτές είναι αδιανόητα μεταμορφωμένες, διανοίγοντας νέους αγωγούς στην πράξη της ακρόασης (Lachenmann, Isozaki, Asada & Choki, 1999: 129). Άλλωστε, είναι χαρακτηριστική η λειτουργική σύνδεση του Nono με τη λυρική παράδοση της πατρίδας του καθ' όλη τη δημιουργική πορεία του, με ποικίλους τρόπους και σε πολλαπλά επίπεδα: είτε επιμένοντας στην ανανέωση μορφών με μακραίωνη ιστορία είτε υπολογίζοντας, λ.χ., τη φυσική ακουστική μιας αναγεννησιακής εκκλησίας ως θεμελιώδες δομικό στοιχείο του έργου. Δεν συνιστά, όμως, μόνο μια προμηθεϊκή πράξη αναφορικά με την όπερα και τα είδη εν γένει, αλλά και μια πράξη ανάδειξης της μουσικής σε μια εποχή που η χρήση των πολυμέσων και η επέλαση του μεταμοντερνισμού την υποβιβάζουν ολοένα και περισσότερο σε αποσπασματικό και διακοσμητικό ρόλο. Στο πρόγραμμα της πρώτης εκτέλεσης, ο Cacciari είχε σημειώσει ότι, μέσα από το *Prometeo*, ο Nono θέλησε να ελευθερώσει τη μουσική από τις δεσπόζουσες συνθήκες των δυναμικών και του θεάματος, προσφέροντάς της τον μέγιστο δυνατό χώρο (Cacciari & Nono, 1985).[22] Οι λέξεις του κειμένου οριακά γίνονται κατανοητές, έχοντας περιοριστεί σε μουσικό ήχο, κάτω από το πνεύμα της χειρονομίας του συνθέτη να «ακυρώσει» τα σημαίνοντα και να αποκαταστήσει τη μουσική ως «φαινόμενο» (Beyst, 2003): τα επεξηγηματικά στοιχεία αντικαθίστανται από την παροχή της δυνατότητας για ακρόαση, τέτοιας που να είναι δυνατή «να αντιπαρέλθει τα ειδωλολατρικά δεσμά της εικόνας, της ιστορίας, της διαδοχής των στιγμών, της συνομιλίας των λέξεων»·[23] να απελευθερωθεί η μουσική από τα δεσμά του «μη κατευθυντικού» χώρου στον οποίο είχε εγκλωβιστεί για αιώνες.

[22] Παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον η τοποθέτηση του Renzo Piano: «Πρόκειται για θέμα σεβασμού της "κεντρικής" συγκίνησης σε ένα διαθεματικό καλλιτεχνικό εγχείρημα. Αυτό δεν σημαίνει την πλήρη απουσία της αρχιτεκτονικής, παρ' όλα αυτά, […] αλλά μια προσεκτική και όσο το δυνατόν ισορροπημένη ερμηνεία των συσχετισμών που κάποιος επιδιώκει να καθορίσει μεταξύ των διαφόρων τομέων στην πράξη» (Piano, 2005: 133).

[23] Από συζήτηση των Nono και Cacciari· βλ. Beyst (2003).

Προμηθεϊκής φύσης έμπνευση συνιστά και η ενσωμάτωση της «μικρο-μεσσιανικής δύναμης» του έργου του Benjamin – η οποία ασφαλώς απέχει παρασάγγας από την «απόλυτη μεσσιανική δύναμη» της Αποκάλυψης που επικρέμαται. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο που ο Nono με τον Cacciari επέλεξαν τον Benjamin και όχι, λ.χ., τον Heidegger (Lachenmann, Isozaki, Asada & Choki, 1999: 137). Η «μεσσιανική απελευθέρωση» (Erlösung) του Benjamin υπηρετεί την πάλη των καταπιεσμένων μέσω μιας πνευματικής δραστηριοποίησης που θα επανασυστήσει την εκρηκτική και επαναστατική δύναμη του ιστορικού υλισμού (Löwy, 2005: 27-28). Στην ανάγνωση του προμηθεϊκού μύθου που κάνει ο Cacciari, ταιριάζει την υλιστική θεώρηση της Ιστορίας του Benjamin με την ύπαρξη της «Ανάγκης» – μπροστά στην οποία άνθρωποι και θεοί αποδέχονται τα όριά τους. Στον Αισχύλο, ο Προμηθέας εκτίθεται ευθέως στον «αρχέγονο νόμο» της Ανάγκης, του οποίου η εξουσία είναι σαφώς ανώτερη τόσο από την τέχνη του ανθρώπου όσο και από τους νόμους του Δία. Εδώ προκύπτει και μια πτυχή της πολιτικής νοηματοδότησης των αποφάσεων του Προμηθέα κατά τους Nono και Cacciari: ο Τιτάνας, έχοντας επίγνωση της μοίρας μιας ενδεχόμενης πτώσης του Δία – από τη Θέτιδα – μεταφέρει στην ανθρωπότητα την ελπίδα της ουτοπικής απελευθέρωσης από τον βίαιο θεό. Ο Cacciari τον αποκαλεί «άγγελο», ακριβώς εξαιτίας αυτού του αγγέλματος που συνιστά ίσως «την μεγαλύτερη ουτοπία στην αρχαία ελληνική μυθολογία και σκέψη» (Nielinger-Vakil, 2015: 202-203). Ο Προμηθέας, όμως, έχει σταματήσει την εξέγερση και αποφασίζει να συνεχίσει κηρύττοντας. Αυτό συνιστά και το τέλος της ουτοπίας (fine utopia)· και αυτό, συμπληρώνει ο Cacciari, «είναι η αληθινή τραγωδία και όχι η "επανάσταση"» (Nielinger-Vakil, 2015: 203). Σε συνέντευξή του, ο Nono, εκθέτοντας τις προθέσεις του κατά την προετοιμασία του έργου, διευρύνει το νόημα αυτής της τραγωδίας, ως τραγωδίας του ίδιου του Ανθρώπου: «[…] ο ορίζοντας της ερμηνείας μου σχετικά με τη φυσιογνωμία του Προμηθέα και το πώς ο μύθος του Προμηθέα έχει γίνει κατανοητός διαμέσου των διαφορετικών ιστορικών περιόδων, έχει διευρυνθεί ειδικά όσον αφορά τη σχέση μεταξύ των νόμων και της παράβασής τους προς χάριν του σχηματισμού τους εκ νέου. Ο Προμηθέας δεν προορίζεται να είναι ένας αντάρτης, ένας απελευθερωτής, όπως στον Schelling ή επίσης στον Schiller. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι η πάλη ανάμεσα στα θεμέλια των βασικών αρχών της ζωής και στη συνεχή δυναμική που οδηγεί στην υπέρβασή τους, ακόμα και μέσα σε μια συνεχή σχέση σύγκρουσης. […] Δεν είναι, επομένως, ο ίδιος ο Προμηθέας στο επίκεντρο του έργου, αλλά κυρίως όλα τα ζητήματα που περιστρέφονται γύρω του» (Nono, 2018: 258).

Σύμφωνα με την πλειονότητα των εκπροσώπων της δυτικής μουσικολογίας, ο Nono, κατά την τελευταία δημιουργική δεκαετία του, υποχώρησε από την αφοσιωμένη στράτευσή του στο κομμουνιστικό όραμα. Και είναι αλήθεια ότι οι εντάσεις, η ευθεία ιδεολογική ρητορική και η πολιτική αναφορικότητα των έργων του της δεκαετίας του '50 και αυτής του '60 έδωσαν σταδιακά χώρο στην αφαίρεση, στις σιωπές, στην περαιτέρω εξερεύνηση της μορφής, των μέσων και της τεχνολογίας, και στην εξαντλητική διύλιση του περιεχομένου σε κάθε παράμετρό του. Όμως, η αγωνία του ιταλού πρωτοπόρου να αναδείξει και να εκλεπτύνει την έννοια της ακρόασης δεν μπορεί παρά να αποτελεί μία κατεξοχήν πολιτική χειρονομία: η ακρόαση που αναζητά τις φωνές των άλλων και όχι «την ηχώ του εαυτού» – που σύμφωνα με τον Nono συνιστά «μια βία εντελώς συντηρητική» (Nono, 2018: 367). Ο Nono προτείνει την εμπειρία της απόλυτης ακρόασης σε έναν κόσμο που έχει ξεχάσει να ακούει. Προτείνει μια «ξεπερασμένη» μορφή σε έναν κόσμο που τεχνολογικά προοδεύει ραγδαία – χρησιμοποιώντας, όμως, ο ίδιος μέσα απόλυτα συγχρονισμένα με τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής. Ο Άνθρωπος έρχεται στο προσκήνιο των έργων, υπερβαίνοντας τις διακηρύξεις και τις πολιτικές οριοθετήσεις:

ο μύθος του Προμηθέα συνιστά το κατεξοχήν αρχέτυπο της προσφοράς του ανθρώπου στους ανθρώπους και, ταυτόχρονα, της θυσίας του. Και αυτό, φυσικά, δεν μπορεί παρά να συναντά λειτουργικά (ή ακόμα και να εκκινεί από) τη μαρξική νοηματοδότηση του προμηθεϊκού μύθου στον σύγχρονο κόσμο.

Στον αντίποδα, ο Χρήστου, μέσω του δικού του Προμηθέα, εκσυγχρονίζει τις ξεπερασμένες δομές του θεάτρου (και δη του αττικού δράματος), αλλά και της θεατρικής μουσικής. Αντλώντας υλικό και έμπνευση από την αρχαία παράδοση, αναδεικνύει τους κοινούς τόπους με μια σύγχρονη – και ίσως μελλοντική – μουσική και θεατρική γλώσσα. Η έννοια του ηχητικού προϊόντος υπερβαίνει τη λειτουργία της ακρόασης και αποπειράται να δημιουργήσει οργανικές τομές με τις άλλες αισθήσεις και τις ανθρώπινες προσλαμβάνουσες, καθώς και με τις διαφορετικές τέχνες – όχι πολύ μακριά από την αρχαιοελληνική αντίληψη της ενοποίησης των τεχνών, αλλά ασφαλώς όχι ως απόπειρα αναβίωσης ενός αρχαιοπρεπούς πνεύματος στο δράμα, στον λόγο ή στη σύνθεση.

Οι διάφορες – και οπωσδήποτε ενδιαφέρουσες – αντιθέσεις ανάμεσα στα έργα των δύο συνθετών, όσον αφορά την αντιμετώπιση του προμηθεϊκού μύθου, δεν αποκαλύπτουν παρά τον πλούτο των πιθανών ερμηνειών και χρήσεων του ίδιου του μύθου: για τον Χρήστου, αποτελεί ένα ζήτημα κοσμογονικής τάξεως· για τον Nono, ερμηνεύεται ως μια έκφανση της υλιστικής θεώρησης της Ιστορίας – ως η Ιστορία του Ανθρώπου. Μια ακόμα πιο αναλυτική παρουσίαση των έργων του Χρήστου και του Nono, σε αντιπαραβολή ίσως και με τις πρωτοποριακές προμηθεϊκές εμπνεύσεις του Σκριάμπιν, αλλά και με εκείνες του Carl Orff – που συνέθεσε τον δικό του οπερατικό *Προμηθέα* το 1968[24] – θα μας έδινε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την παρουσία του αιώνιου μύθου στην σύγχρονη εποχή.

Βιβλιογραφία

Αγγελίδου, Ευδοξία (2009): "Ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Γιάννη Χρήστου", στο: Γιώργος Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, πρακτικά συνεδρίου, Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», Αθήνα, σ. 158-168.

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1963): "Η μουσική εβδομάς", εφημερίδα *Έθνος*, 15.7.1963.

Βαρίκας, Βάσος (1963): "Προμηθεύς Δεσμώτης – Κριτική", εφημερίδα *Τα Νέα*, 22.6.1963.

Ζουλιάτης, Κωστής (2018): *Η φιλοσοφική και μουσική σκέψη του Γιάννη Χρήστου όπως προκύπτει από τα χειρόγραφά του*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Καλκάνη, Ειρήνη (1963): "Προμηθεύς Δεσμώτης", εφημερίδα *Απογευματινή*, 19.6.1963.

Λεωτσάκος, Γιώργος (1963): "Γιάννης Χρήστου: Μουσική για τον «Προμηθέα Δεσμώτη» του Αισχύλου", εφημερίδα *Καθημερινή*, 11.7.1963.

Πηλιχός, Γιώργος (1963): "Η μουσική του Προμηθέως με τη βοήθεια του ενστίκτου", εφημερίδα *Τα Νέα*, 20.5.1963.

[24] Πρόκειται για μελοποίηση του αρχαίου πρωτότυπου κειμένου, που συμπληρώνει την τριλογία των ελληνικών δραμάτων του Orff – *Antigonae* και *Oedipus der Tyrann* – στα οποία, όμως, είχε χρησιμοποιήσει το γερμανικό κείμενο του Hölderlin. Τόσο ο *Προμηθέας* όσο και η τριλογία στο σύνολό της προσομοιάζουν με καθαρτικές, δοξαστικές τελετές, όπου πρωτόγονα ορχηστρικά ξεσπάσματα εντείνουν τους ψαλμούς και τις κραυγές των τραγουδιστών-ηθοποιών (Padmore, 1973: 118). Αρκετά κοντά στην ηχητική προσέγγιση και τη γενικότερη προβληματική του Χρήστου, η «νέα κοσμική τάξη ήχου» στον κατά Orff *Προμηθέα* γίνεται το κατάλληλο μέσο για την αναπαραγωγή του υπερφυσικού, πρωτόγονου κόσμου του δράματος του Αισχύλου (Willnauer, 1968: 38).

Σαγκριώτης, Γιώργος (1996): "Η προμηθεϊκή αντίληψη της απελευθέρωσης στον Marx", *Ουτοπία: διμηνιαία έκδοση θεωρίας και πολιτισμού* 22, σ. 69-77.

Χάρδας, Κώστας (2015): "Αναζητώντας το αέναο, διεκδικώντας το καινούριο: Ελληνικός μοντερνισμός και αρχαίος ελληνικός λόγος", *Μουσικολογία* 22, σ. 205-218.

Adamenko, Victoria (2007): *Neo-mythologism in music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, Pendragon Press (Interplay Series, No. 5), Hillsdale.

Antcliffe, Herbert (1926): "Prometheus in Music", *The Musical Quarterly* 12/1, σ. 110-120.

Bertagnolli, Paul (2016): *Prometheus in music: Representations of the myth in the romantic era*, Routledge, London.

Beyst, Stefan (2003): "Luigi Nono's Prometeo: A revolutionary's swansong", http://d-sites.net/english/nono.html (προσπελάστηκε στις 13.10.2018).

Bowers, Faubion (1996): *Scriabin: A biography*, 2η έκδοση, Dover, Mineola.

Burton, Anthony (2018): "*Orpheus*: Ballet in three scenes", προγραμματικές σημειώσεις για τη συναυλία της London Philharmonic Orchestra, Southbank Centre, Royal Festival Hall, London, 6.10.2018, στο πλαίσιο του κύκλου συναυλιών *Changing Faces: Stravinsky's Journey*, σ. 9-11.

Cacciari, Massimo & Luigi Nono (1985): "L'itinerario di Prometeo", προγραμματικές σημειώσεις για το *Prometeo. Tragedia dell'ascolto – nuova versione*, Teatro alla Scala, Milano, 25-26-28-30.9.1985 & 1-2.10.1985.

Camus, Albert (2013): *Γράμματα σ' έναν φίλο Γερμανό*, μτφρ. Ν. Καρακίτσου-Ντουζέ & Μ. Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.

Corbeau-Parsons, Caroline (2013): *Prometheus in the nineteenth century: From myth to symbol*, Legenda, London.

Eberle, Gottfried (1994): "Prometheus: Variations on a myth", προγραμματικές σημειώσεις στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Prometheus: The Myth in Music*, Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker, Martha Argerich, Sony Classical – SK 53978.

Ewen, David (1969): *The world of twentieth-century music*, Robert Hale & Company, London.

Impett, Jonathan (2004): "The tragedy of listening: Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice", *Radical Philosophy* 125, σ. 29-36.

Johnson, Graham (2009): *Gabriel Fauré: The songs and their poets*, Ashgate, Burlington & Guildhall School of Music & Drama, London.

Lachenmann, Helmut, Arata Isozaki, Akira Asada & Seiji Choki (1999): "Symposium: Luigi Nono and Prometeo", μτφρ. Alfred Birnbaum, *InterCommunication* 27, σ. 128-142.

Löwy, Michael (2005): *Fire alarm: Reading Walter Benjamin's 'On the concepts of history'*, μτφρ. C. Turner, Verso, London.

Lucciano, Anna-Martine (1987): *Γιάννης Χρήστου: Έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, μτφρ. και επιμ. Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα.

Marx, Karl & Friedrich Engels (1968): *Werke*, Herausgegeben von Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Band 40, Dietz Verlag, Berlin.

Nielinger-Vakil, Carola (2015): *Luigi Nono: A composer in context*, Cambridge University Press, Cambridge.

Nono, Luigi (2018): *Nostalgia for the future: Luigi Nono's selected writings and interviews*, επιμ. Angela Ida De Benedictis & Veniero Rizzardi, μτφρ. John O'Donnell, University of California Press, Oakland (CA).

Orff, Carl (περί το 1973): *Prometheus – Tragödie des Aischylos*, Schott Music (ED 6337), Mainz.

Padmore, Elaine (1973): "Germany", στο: F. W. Sternfeld (επιμ.), *Music in the modern age*, Weidenfeld & Nicolson, London, σ. 95-133.

Piano, Renzo (2005): "*Prometeo*. Uno spazio per la musica (1984)", στο: S. Cecchetto & G. Mastinu (επιμ.), *Nono Vedova – Diario di bordo*, Alleamandi, Torino, σ. 131-139.

Poesio, Giannandrea (1998): "Viganò, the Coreodramma and the language of gesture", *Historical Dance* 3/5, σ. 3-8.

Prawer, S. S. (1978): *Karl Marx and world literature*, Oxford University Press, Oxford & New York.

Slonimsky, Nicolas (1971): *Music from 1900*, 4η έκδοση, Charles Scribner's Sons, New York.

Stenzl, Jürg (1995): "Prometeo: A listener's guide", προγραμματικές σημειώσεις στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Luigi Nono: Prometeo. Tragedia Dell'Ascolto – Ingo Metzmacher*, EMI Classics – CRMCD 1039.

Willnauer, Franz [επιμ.] (1968): *Prometheus: Mythos, Drama, Musik: Beiträge zu Carl Orffs Musikdrama nach Aischylos*, Rainer Wunderlich, Tübingen.

Xenopoulos, Andreas (χ.χ.): "The continuation and realization of Scriabin's philosophy and mystical ideas through the music output of the Greek composer Jani Christou", http://www.andreasxenopoulos.com (προσπελάστηκε στις 13.10.2018).

Προσδιορίζοντας το ρυθμικό «κούνημα». Μοντέλο για την ελληνική ρυθμική αίσθηση στη μουσική εκτέλεση

Ιωάννης Μάριος Ριζόπουλος

Η παρούσα έρευνα αφορά στις ιδιαιτερότητες της ελληνικής μουσικής, όπως αυτές παρουσιάζονται στη μουσική εκτέλεση αναφορικά με τον ρυθμό και την πρακτική των κρουστών. Η εργασία αυτή παρουσιάζει τις ενέργειες μιας διετούς, μέχρι σήμερα, έρευνας, καθώς και τα ευρήματα και τις υποθέσεις που πρόκειται να επηρεάσουν την μελλοντική της πορεία. Η έρευνα αυτή αφορά στον τομέα της εθνομουσικολογίας και τα κύρια εργαλεία που χρησιμοποιούνται στη μέχρι τώρα πορεία της είναι η καταγραφή και η υπολογιστική ανάλυση δεδομένων που συλλέχθηκαν από επιτόπια έρευνα.[1] Πρώτα, όμως, η παράθεση και ο προσδιορισμός κάποιων όρων θα διευκολύνουν την ανάγνωση της παρούσας εργασίας:

- Ρυθμική αίσθηση: Σχετικά με τη ρυθμική αίσθηση σε συγκεκριμένα ευρωπαϊκά είδη μουσικής, όπως η σουηδική πόλκα και το βιεννέζικο βαλς, ο Ingmar Bengtsson κατηγοριοποιεί τις υποδιαιρέσεις του παλμού σε τρία είδη: μικρής, μεσαίας και μεγάλης διάρκειας (S, M, L). Με αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύει την ύπαρξη κουνήματος στη μικρότερη υποδιαίρεση του παλμού, το οποίο και καθορίζει τη ρυθμική αίσθηση της εκάστοτε μουσικής. Έτσι, η ρυθμική αίσθηση, σύμφωνα με τον Bengtsson, είναι η «συστηματική παραλλαγή των διαρκειών» ή, αλλιώς, η «κυκλική παραλλαγή των διαρκειών της υποδιαίρεσης του παλμού» (Bengtsson, Tove & Thorsen, 1972· Bengtsson, 1974· Bengtsson & Gabrielsson, 1977).
- Ρυθμικό κούνημα: Η διαφοροποίηση στη διάρκεια ισάξιων υποδιαιρέσεων του παλμού.

Να διευκρινιστεί, σε αυτό το σημείο, πως βασικός άξονας της έρευνας ήταν οι περιπτώσεις στις οποίες η εμφάνιση του ρυθμικού κουνήματος παύει να θεωρείται ένα τυχαίο εκφραστικό συμβάν και αντιμετωπίζεται ως ένα δομημένο ρυθμικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, ενώ η επίδρασή του είναι τόσο ισχυρή ώστε μπορεί να παρασύρει αλλά και να αλληλοπαραχθεί από περισσότερους από έναν μουσικούς εκτελεστές ή και χορευτές.[2] Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως μέχρι τώρα το ενδιαφέρον της έρευνας αυτής έχει επικεντρωθεί στη μουσική παράδοση της Δράμας και, πιο συγκεκριμένα, στα χωριά δυτικά του νομού, στους πρόποδες του όρους Φαλακρού.

Πρώτη επαφή με τη μουσική της Δράμας έγινε κατά τη διάρκεια επίσκεψης στο χωριό Μοναστηράκι στις αρχές Ιανουαρίου του 2017. Εκείνη την περίοδο είναι που εκτυλίσσονται έθιμα των Θεοφανίων, τα οποία έχουν τις ρίζες τους σε διονυσιακές γιορτές και τελούνται με παραλλαγές στα διάφορα ορεινά χωριά του νομού. Τα δύο παραδείγματα που θα παρουσιαστούν προέρχονται από το δρώμενο με την ονομασία «αράπηδες». Στο Μοναστηράκι έγινε και η πρώτη ηχογράφηση παραδοσιακών σκοπών της Δράμας, όπως και βιντεοσκόπηση στιγμιότυπων του δρώμενου. Να αναφερθεί πως η ζυγιά οργάνων του χωριού είναι η δραμινή λύρα και ο νταχαρές ή νταϊρές.

[1] Η έρευνα έχει επηρεαστεί, μεταξύ άλλων, από τις ιδέες και τα συμπεράσματα των Kelly (1988), Keil & Feld (1994), Clayton (1996), Gerischer (2006), El Kadi (2011), Johansson (2013) και Goldberg (2015).

[2] Βλ. σχετικά Clayton (2012), Clayton, Sager & Will (2005), Lomax (1982) και Polak (2007).

Μετά τη διεξαγωγή των ηχογραφήσεων, επιλέχθηκε το μουσικό κομμάτι στο οποίο θα εστιαζόταν η ανάλυση. Ο τίτλος του κομματιού ήταν «Ζήσε εσύ». Το ρυθμικό μοτίβο των κρουστών αποτελείτο από πέντε χτυπήματα που ακολουθούσαν την εναλλαγή μπάσο – πρίμο – μπάσο – πρίμο – πρίμο και η ανάλυση έγινε πάνω σε ένα οκτάμετρο οργανικό της εισαγωγής του κομματιού.

Το αρχικό στάδιο στο οποίο επιλέχθηκε να γίνει η ανάλυση βασίζεται στον τρόπο ανάλυσης του Rainer Polak, κατά τον οποίο αναλύονται ρυθμικά σχήματα με βάση το χτύπημα του εκτελεστή και τη χρονική τους διάρκεια σε σχέση με τον παλμό του ρυθμού (Polak, 2010· Polak & London, 2014). Η χρονική μέτρηση του κάθε χτυπήματος του εκτελεστή καθώς και οι Διάρκειες Επανάληψης Μοτίβου (ΔΕΜ) – δηλαδή οι χρόνοι διάρκειας κάθε ρυθμικής φράσης – για όλο το οκτάμετρο συγκρίθηκαν σε αντιπαραβολή με τον παλμό του ρυθμού του ηχογραφημένου κομματιού.

Το παράδοξο σε αυτό το σημείο είναι πως το ρυθμικό μέτρο στο οποίο ανήκει το κομμάτι «Ζήσε εσύ» δεν είναι ξεκάθαρο. Αυτό συμβαίνει διότι, παρ' όλο που το μοτίβο της ρυθμικής φράσης του κρουστού είναι σταθερό και επαναλαμβάνεται ανά πέντε χτυπήματα, το ρυθμικό του κούνημα γίνεται με τέτοιον τρόπο που μπορεί να μετρηθεί σε δύο ρυθμούς, 7/8 είτε 9/8, κρατώντας κοινό το πρώτο ισχυρό της φράσης, στην κάθε περίπτωση, και αλλάζοντας τα υπόλοιπα ισχυρά (δεύτερο, τρίτο, τέταρτο και πέμπτο χτύπημα) ανάλογα με το ρυθμικό μέτρο στο οποίο μετράμε την προκειμένη στιγμή. Αυτό γίνεται πιο ξεκάθαρο αν εστιάσει κανείς την προσοχή του πρώτα στη μελωδία της λύρας, η οποία τείνει να ακολουθεί το ρυθμικό μέτρημα των 9/8, και μετά στα βήματα του χορευτή, τα οποία τείνουν να ακολουθούν τον βηματισμό στα 7/8.

Μετά από μια περίοδο μελέτης και, τελικά, αδυναμίας κατάταξης του μοτίβου σε ένα από τα δύο ρυθμικά μέτρα, τα πρώτα συμπεράσματα βγήκαν χρησιμοποιώντας τις μετρήσεις των χτυπημάτων μόνο σε σχέση με τον χρόνο, δηλαδή με την πραγματοποίηση χρονομετρικής ανάλυσης. Σε σχέση με αυτήν την προσέγγιση, είναι σκόπιμο να αναφερθεί ο ορισμός του Tellef Kvifte για το χρονομετρικό μοτίβο του μέτρου ως ένα μοντέλο το οποίο έχει δομηθεί με όρους τυπολογίας ρυθμικών μοτίβων. Αυτά τα ρυθμικά μοτίβα δεν είναι απαραιτήτως αναγώγιμα σε ισόχρονους παλμούς και ξεφεύγουν από τη συνεπή κατηγοριοποίηση του ρυθμικού μέτρου (Kvifte, 2007· Kvifte, 2013).[3]

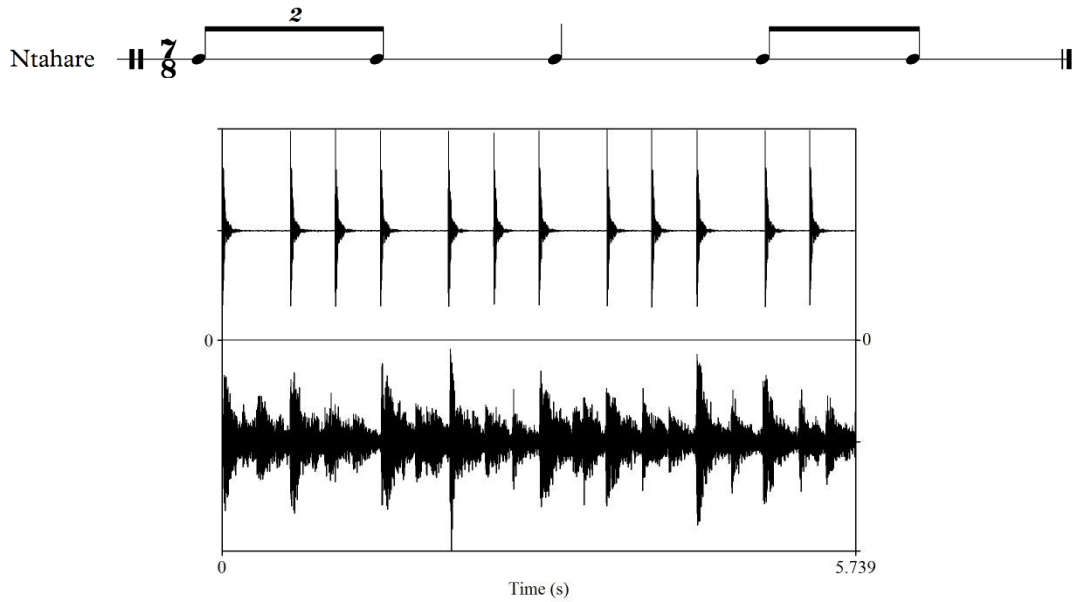
Τα συμπεράσματα της χρονομετρικής ανάλυσης ήταν τα εξής (βλ. Πίνακα 1). Οι ΔΕΜ του κάθε μέτρου σταδιακά είχαν διαφορά μεταξύ τους κατά μέσο όρο 3-48 ms. Οι διαφορές αυτές είναι αναμενόμενες σε μια ζωντανή εκτέλεση, οπότε μπορεί να θεωρηθεί πως τα ρυθμικά κουνήματα δεν επηρεάζουν τη διάρκεια του μοτίβου σε ολόκληρο το οκτάμετρο. Το πρώτο χτύπημα είναι μεγαλύτερης διάρκειας από το δεύτερο με διαφορά κατά 2-24 ms και, κατά μέσο όρο, μικρότερης διάρκειας από το τρίτο με διαφορά 1-32 ms. Καθένα από τα πρώτα τρία χτυπήματα είναι μεγαλύτερης διάρκειας από το τέταρτο και το πέμπτο χτύπημα. Το τέταρτο χτύπημα είναι κατά μέσο όρο μικρότερης διάρκειας από το πέμπτο κατά 0-23 ms.

[3] Με τέτοιου είδους μοντέλα έχουν ασχοληθεί αρκετά και τα μέλη μιας σχετικά καινούργιας ερευνητικής κοινότητας, με δημοσιεύσεις στο επιστημονικό περιοδικό *Analytical Approaches to World Music* (http://www.aawmjournal.com) σε σχέση με το πεδίο της χρονομετρικής ανάλυσης, του microtimming κ.ά. – βλ. π.χ. Jankowsky (2013).

ms	Χτύπημα					
μέτρο	1	2	3	4	5	ΔΕΜ
1	316	297	315	261	248	1.438
2	322	305	320	247	247	1.441
3	302	300	333	238	247	1.420
4	315	289	330	243	266	1.444
5	305	299	334	237	258	1.433
6	312	316	331	247	257	1.463
7	314	300	324	230	247	1.415
8	319	297	326	236	254	1.432

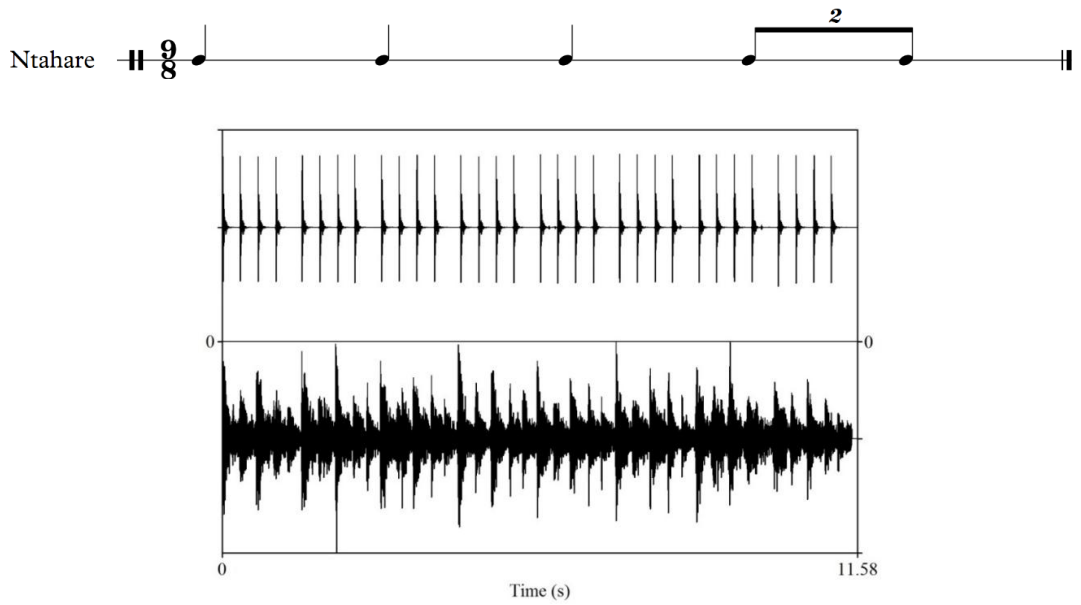
Πίνακας 1: Χρονομέτρηση χτυπημάτων οκτάμετρου του «Ζήσε εσύ» (ηχογράφηση: Μοναστηράκι 2017)

Στη συνέχεια ακολούθησε προσδιορισμός του ρυθμικού κουνήματος του μοτίβου σε σχέση και με τα δύο ρυθμικά μέτρα στα οποία μπορεί να ανήκει. Στην περίπτωση του ρυθμικού μέτρου των 7/8, χωρισμένου σε 3-2-2, οι αξίες του μοτίβου χωρίζονται σε δίηχο ογδόων – τέταρτο – όγδοο – όγδοο (βλ. Διάγραμμα 1). Με αυτόν τον διαχωρισμό προκύπτει κούνημα στο τέταρτο και πέμπτο χτύπημα, μικραίνοντας τη διάρκεια του τρίτου χτυπήματος και επιμηκύνοντας τη διάρκεια του πέμπτου.



Διάγραμμα 1: Ρυθμικές αξίες μοτίβου του «Ζήσε εσύ» στα 7/8 και σύγκριση κυματομορφής ενός τετράμετρου με τον μετρονόμο

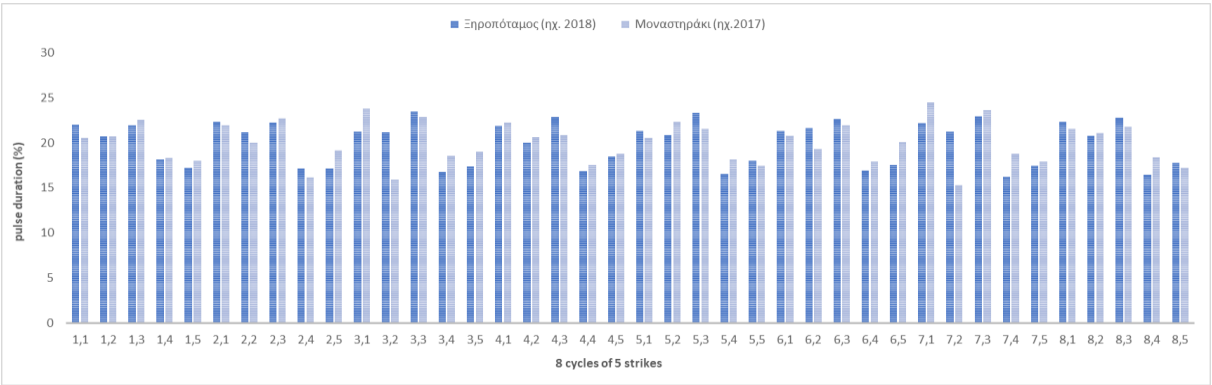
Στην περίπτωση του ρυθμικού μέτρου των 9/8, χωρισμένου σε 2-2-2-3, οι αξίες του μοτίβου χωρίζονται σε τέταρτο – τέταρτο – τέταρτο – δίηχο ογδόων (βλ. Διάγραμμα 2). Με αυτόν τον διαχωρισμό προκύπτει κούνημα στο τρίτο και τέταρτο χτύπημα, μικραίνοντας τη διάρκεια του δεύτερου χτυπήματος και επιμηκύνοντας τη διάρκεια του πέμπτου.



Διάγραμμα 2: Ρυθμικές αξίες μοτίβου του «Ζήσε εσύ» στα 9/8 και σύγκριση κυματομορφής ενός τετράμετρου με τον μετρονόμο

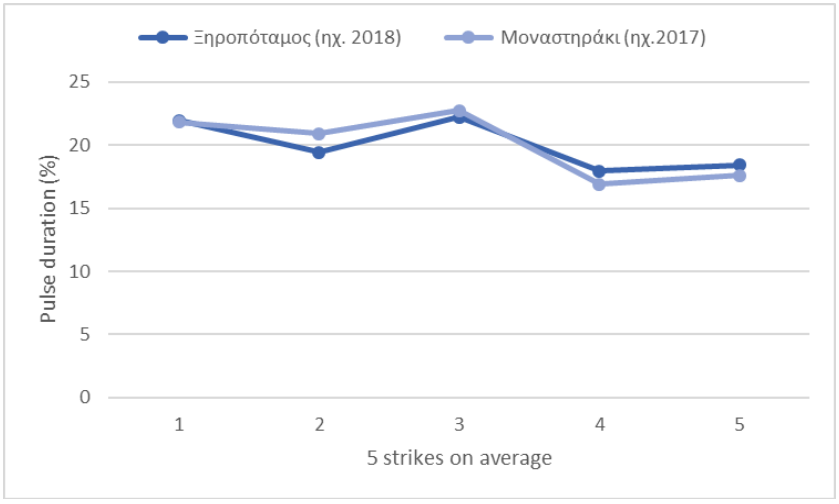
Προκειμένου να καθοριστεί πλέον το ρυθμικό κούνημα του συγκεκριμένου μοτίβου, πραγματοποιήθηκε δεύτερος κύκλος ηχογραφήσεων στα ίδια δρώμενα στις αρχές Ιανουαρίου του 2018, αυτήν τη φορά από άλλον οργανοπαίχτη στο χωριό Ξηροπόταμος. Έγινε ηχογράφηση του ίδιου μουσικού κομματιού και ακολούθησε καινούργια χρονομετρική ανάλυση σε ένα οκτάμετρο της οργανικής εισαγωγής.

Αφού τα δεδομένα και των δύο ηχογραφήσεων μετατράπηκαν σε ποσοστιαία μεγέθη για την πιο ξεκάθαρη αναλογική σχέση μεταξύ τους, έγινε σύγκριση των δύο ηχογραφήσεων. Στο Διάγραμμα 3 παρουσιάζεται η αναλογική αλληλουχία της χρονικής διάρκειας των πέντε χτυπημάτων στο διάστημα οκτώ ρυθμικών κύκλων από τις δύο περιοχές της Δράμας. Παρατηρώντας τη σειρά των χτυπημάτων, φαίνεται πιο ξεκάθαρα η ακολουθία των χτυπημάτων και η σχέση μεταξύ των δύο περιοχών.



Διάγραμμα 3: Σύγκριση διάρκειας χτυπημάτων (%) όλων των ηχογραφήσεων διάρκειας 8 κύκλων, με μετατροπή μετρήσεων σε άθροισμα πρώτου και δεύτερου χτυπήματος (το πρώτο δεκαδικό ψηφίο προσδιορίζει τον ρυθμικό κύκλο και το δεύτερο δεκαδικό ψηφίο προσδιορίζει το χτύπημα)

Κατά μέσο όρο, η αναλογία χτυπήματος – χρόνου της περσινής ηχογράφησης ήταν 22:21:23:17:18, ενώ η καινούργια αναλογία είναι 22:19:22:18:18 (Διάγραμμα 4). Η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ των μέσων όρων των τιμών είναι της τάξης του 2%, γεγονός που σημαίνει πως, σε γενικές γραμμές, και οι δύο ηχογραφήσεις ακολουθούν το ίδιο μοτίβο στο ρυθμικό τους κούνημα.



Διάγραμμα 4: Σύγκριση Μ.Ο. (%) διάρκειας πέντε χτυπημάτων για ένα οκτάμετρο των ηχογραφήσεων του «Ζήσε εσύ» από το Μοναστηράκι και τον Ξηροπόταμο

Σε αυτό το σημείο της έρευνας έγινε μια σημαντική παρατήρηση. Χρονομετρικά και ποσοστιαία, η διαφορά μεταξύ των χτυπημάτων του ρυθμικού μοτίβου είναι τόσο μικρή που θα μπορούσε να θεωρηθεί πως τα χτυπήματα είναι μη ισόχρονα χτυπήματα ίδιας αξίας. Από αυτήν την παρατήρηση προκύπτει πλέον και ένα τρίτο ρυθμικό μέτρο στο οποίο θα μπορούσε να ανήκει το μουσικό κομμάτι «Ζήσε εσύ»: τα 5/8 χωρισμένα σε 2-3. Να αναφερθεί πως τα ισχυρά του ρυθμικού μέτρου είναι κοινά με αυτά των 7/8, δηλαδή στο χτύπημα 1 και 3.

Ακόμα, μέσα από αυτήν την παρατήρηση, προκύπτει και η δυνατότητα κατάταξης του ρυθμικού μοτίβου στο σύστημα "SML" του Bengtsson, μιας και πλέον μιλάμε για κυκλική παραλλαγή των διαρκειών της υποδιαίρεσης του παλμού. Έτσι, το μοτίβο διαχωρίζεται σε L-M-L-S-S.

Από τα παραπάνω ευρήματα προέκυψε μια σημαντική υπόθεση που αφορά στο ρυθμικό κούνημα σε μουσικά κομμάτια πέραν του «Ζήσε εσύ», τα οποία ακολουθούν το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. Πέρα απ' αυτό και μέσω γενικής, αρχικά, παρατήρησης, δημιουργήθηκε και μια σημαντική πρώτη υπόθεση που αφορά στη ρυθμική αίσθηση της μουσικής της Δράμας. Η υπόθεση αφορά στην παρατήρηση πως τα ρυθμικά μοτίβα εμφανίζονται ελαστικοποιημένα, δηλαδή ως αντικείμενα ευέλικτης διαχείρισης. Αυτή η ελαστικοποίηση τείνει να μετατρέψει όλα τα χτυπήματα των ρυθμικών μοτίβων σε ισόχρονα, ανάλογα κάθε φορά με τον αριθμό των χτυπημάτων που συνιστούν το εκάστοτε ρυθμικό μοτίβο. Παρ' όλα αυτά, λόγω των βημάτων του χορού, τα χτυπήματα διατηρούν τη διαφοροποίηση στη διάρκειά τους. Το «Ζήσε εσύ» φαίνεται να αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εφαρμογής αυτής της τάσης ελαστικοποίησης των ρυθμικών μοτίβων.

Βιβλιογραφία

Bengtsson, I. (1974): "Empirische Rhythmusforschung in Uppsala", *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1, σ. 195-219.

Bengtsson, I. & A. Gabrielsson (1977): *Rhythm research in Uppsala*, Musical Academ, Stockholm.

Bengtsson, I., P. A. Tove & S. M. Thorsen (1972): *Sound analysis equipment and rhythm research ideas at the Institute of Musicology in Uppsala*, Musikhistoriska museet, Stockholm.

Clayton, M. R. (1996): "Free rhythm: Ethnomusicology and the study of music without metre", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 59/2, σ. 323-332.

Clayton, M. (2012): "What is entrainment? Definition and applications in musical research", *Empirical Musicology Review* 7/1-2, σ. 49-56.

Clayton, M., R. Sager & U. Will (2005): "In time with the music: the concept of entrainment and its significance for ethnomusicology", *European Meetings in Ethnomusicology* 11, σ. 3-142.

El Kadi, R. (2011): "*Stambeli: Music, trance, and alterity in Tunisia* by Richard C. Jankowsky", *Review of Middle East Studies* 45/2, σ. 246-248.

Gerischer, C. (2006): "O suingue baiano: Rhythmic feeling and microrhythmic phenomena in Brazilian percussion", *Ethnomusicology* 50/1, σ. 99-119.

Goldberg, D. (2015): "Timing variations in two Balkan percussion performances", *Empirical Musicology Review* 10/4, σ. 305.

Jankowsky, R. C. (2013): "Rhythmic elasticity and metric transformation in Tunisian stambeli", *Analytical Approaches to World Music* 3/1, σ. 34-61.

Johansson, M. (2013): "Organization of time in non-isochronous meters: The case of the Scandinavian sprigar style(s)", ανακοίνωση στο συνέδριο *Musical metre in comparative perspective*, Köln, 4-6 Απριλίου.

Keil, C. & S. Feld (1994): *Music grooves: Essays and dialogues*, University of Chicago Press, Chicago.

Kelly, J. R. (1988): "Entrainment in individual and group behavior", στο: J. E. McGrath (επιμ.), *The social psychology of time: New perspectives*, Sage, Thousand Oaks (CA), σ. 89-110.

Kvifte, T. (2007): "Categories and timing: On the perception of meter", *Ethnomusicology* 51/1, σ. 64-84.

Kvifte, T. (2013): "Flexible meter – a contradiction in terms, or Flexible meter – a categorical confusion", ανακοίνωση στο συνέδριο *Musical metre in comparative perspective*, Köln, 4-6 Απριλίου.

Lomax, A. (1982): "The cross-cultural variation of rhythmic style", στο: M. Davis (επιμ.), *Interaction rhythms: Periodicity in human behavior*, Human Sciences Press, New York.

Polak, R. (2007): "Performing audience: On the social constitution of focused interaction at celebrations in Mali", *Anthropos* 102/1, σ. 3-18.

Polak, R. (2010): "Rhythmic feel as meter: Non-isochronous beat subdivision in jembe music from Mali", *Music Theory Online* 16/4.

Polak, R. & J. London (2014): "Timing and meter in Mande drumming from Mali", *Music Theory Online* 20/1.

Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση της μουσικής κληρονομιάς· προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές

Τάσος Κολυδάς

Σε κάθε εποχή κατά την οποία σημειώθηκε έντονη επιστημονική και τεχνολογική ανάπτυξη παρατηρείται άνθηση στις τέχνες και τα γράμματα. Οι καινοτομίες πάνω στον τρόπο παραγωγής και διανομής του έργου τέχνης συχνά έχουν άμεση επίδραση στην ίδια την τέχνη. Στο χώρο της μουσικής, για παράδειγμα, η επινόηση της μουσικής τυπογραφίας έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση της έντεχνης κοσμικής μουσικής στα μεσαία κοινωνικά στρώματα κατά την Αναγέννηση.[1] Ομοίως, η επινόηση του μηχανισμού του πιάνου από τον Bartolomeo Cristofori συνέδραμε στην άνθηση της πιανιστικής φιλολογίας κατά τον 18ο και 19ο αιώνα.[2] Ακόμη και στην εποχή μας, η επινόηση των αλγορίθμων απωλεστικής συμπίεσης ήχου, με κύριο εκπρόσωπο το γνωστό mp3, οδήγησε στην δραματική αλλαγή του μουσικού τοπίου, με την κατάρρευση της βιομηχανίας του δίσκου στα τέλη του 20ού αιώνα και την εμφάνιση ενός νέου τρόπου διανομής της μουσικής μέσω του Διαδικτύου.[3] Η διάδοση του Διαδικτύου σχετίζεται και με τον μετασχηματισμό του τρόπου μελέτης και συγγραφής της Ιστορίας στο χώρο της Μουσικολογίας. Ο ιστορικός έχει πλέον άμεση πρόσβαση σε αρχειακό υλικό και επιστημονικά κείμενα με τρόπο που ήταν αδιανόητος πριν την έλευση του Παγκόσμιου Ιστού. Από την άλλη, όλο και πιο συχνά βρίσκεται μπροστά στην πρόκληση να διαχειριστεί έναν τεράστιο όγκο δεδομένων με σκοπό να διακριβώσει την αξιοπιστία κάθε πληροφορίας. Η διερεύνηση της αξιοπιστίας πραγματοποιείται σε ένα περιβάλλον σύνθετο, που απειλείται από την ψηφιακή λήθη, από τη μια πλευρά, και τις ψευδείς ειδήσεις (false news), από την άλλη.[4] Μετά από αυτά, δεν είναι τυχαία η διάδοση που γνωρίζει το νεοσύστατο γνωστικό αντικείμενο των Ψηφιακών Ανθρωπιστικών Επιστημών (Digital Humanities).[5]

1 Stanley Boorman – Eleanor Selfridge-Field – Donald W. Krummel, "Printing and publishing of music", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

2 Edwin M. Ripin – Stewart Pollens – Philip R. Belt – Maribel Meisel – Alfons Huber – Michael Cole – Gert Hecher – Beryl Kenyon de Pascual, "Pianoforte", στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21631 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

3 Τάσος Κολυδάς, "Ψηφιακός γραμματισμός και μουσική: μια προσέγγιση στις αντιλήψεις περί «ποιότητας» σχετικά με τους απωλεστικούς αλγορίθμους συμπίεσης ακουστικού σήματος", στο: Μαίη Κοκκίδου και Ζωή Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός γραμματισμός: Τυπικές και άτυπες μορφές μουσικής διδασκαλίας-μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση, 27-29 Νοεμβρίου 2015, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης), Ε.Ε.Μ.Ε., Θεσσαλονίκη 2016, σ. 252-261. Στο πλαίσιο του κειμένου προτιμήθηκε η αναγραφή του Διαδικτύου με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα του όρου, ώστε να δηλώνει τόσο τον ψηφιακό *τόπο* σε αντιστοιχία με την αναγραφή των τοπωνυμιών, όσο και ένα *υπερ-δίκτυο* που αποτελείται από επιμέρους δίκτυα.

4 Soroush Vosoughi – Deb Roy – Sinan Aral, "The spread of true and false news online", *Science* 359/6380, 2018, σ. 1146-1151.

5 Michelle Urberg, "Pasts and Futures of Digital Humanities in Musicology: Moving Towards a 'Bigger Tent'", *Music Reference Services Quarterly* 20/3-4, 2017, σ. 134-150.

Σκοπός του κειμένου είναι η διερεύνηση των αλλαγών που επιφέρει η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή στο πλαίσιο της μουσικολογικής έρευνας· ποιες είναι οι προκλήσεις που προκύπτουν από το νέο μέσο, ποιες οι δυνατότητες για την εξαγωγή πληροφοριών και ποιες οι προοπτικές σε σχέση με την βέλτιστη αξιοποίησή της.

Η παρτιτούρα ως ιστορική πηγή

Η παρτιτούρα ξεχωρίζει μεταξύ των γραπτών πηγών για τη συμβολή της στην καταγραφή και μελέτη της μουσικής κληρονομιάς. Μουσικά χειρόγραφα, πρόσφατες ή παλαιότερες εκδόσεις, κριτικές εκδόσεις, μελέτες, όλα αυτά αξιοποιούνται κατά τη μουσικολογική έρευνα.[6] Μπορούμε να κατατάξουμε τις πληροφορίες που μπορούν να εξαχθούν από μια παρτιτούρα με βάση: α) το υλικό από το οποίο αποτελείται, β) τη διαδικασία αποτύπωσης της μουσικής και γ) το κείμενο που περιέχει.

Σε ό,τι αφορά στο υλικό από το οποίο αποτελείται η παρτιτούρα ως φυσικό τεκμήριο, μπορούμε να αποκομίσουμε πολύτιμες πληροφορίες από το είδος του υλικού (χαρτί, πάπυρος, δέρμα), την ποιότητα του υλικού (πάχος χαρτιού, αν προέρχεται από επώνυμο κατασκευαστή), τις διαστάσεις του, την επεξεργασία που έχει υποστεί (παλίμψηστο) κ.λπ. Σημαντικό παράγοντα κατά τη μελέτη της παρτιτούρας αποτελεί το υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την αποτύπωση του κειμένου. Στην περίπτωση των χειρογράφων, το μελάνι που χρησιμοποιήθηκε από τον γραφέα παρέχει πλούσιες πληροφορίες για τον τόπο και χρόνο σύνθεσης, δεδομένου πως σε διαφορετικές εποχές χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά μείγματα για την παραγωγή μελανιού. Επίσης, η χρήση διαφορετικού μελανιού μπορεί να φανερώσει τη διαφορετική χρονολογία σύνθεσης των επιμέρους τμημάτων ενός έργου. Για παράδειγμα, στο αυτόγραφο του Beethoven από τη *Σονάτα για πιάνο αρ. 21*, op. 53, είμαστε σε θέση να διασταυρώσουμε τη χρονική απόσταση μεταξύ των μερών του, αξιοποιώντας τη διαφορετική σύσταση του μελανιού. Στην αρχική εκδοχή του έργου περιλαμβανόταν ένα μακροσκελές Andante, το οποίο αντικαταστάθηκε από μια σύντομη εισαγωγή στο τελευταίο μέρος.[7] Το παρένθετο τμήμα φανερώνεται, μεταξύ άλλων, από τη διαφορετική σύσταση του μελανιού και τα σημάδια πάνω στο χαρτί από τη διαδικασία «αποκοπής και επικόλλησης» που ακολούθησε ο συνθέτης κατά την αντικατάσταση των επιμέρους τμημάτων.

Σε ό,τι αφορά στη διαδικασία αποτύπωσης της μουσικής, το ίχνος που αφήνει πάνω στο χαρτί η πένα του συνθέτη πολλές φορές φανερώνει ανάγλυφα τον τρόπο δημιουργίας του έργου. Στο χειρόγραφο από τη *Σονάτα* op. 53 που αναφέρθηκε πιο πάνω, οι τροποποιήσεις πάνω στο μουσικό κείμενο, οι προσθήκες και διαγραφές μουσικού περιεχομένου και εν γένει ο γραφικός χαρακτήρας παρέχουν στον ερευνητή πλούσιες πληροφορίες για τον παρορμητικό τρόπο γραφής του Beethoven. Ο γραφικός χαρακτήρας συχνά χρησιμοποιείται και ως μέσο για την ταυτοποίηση του γραφέα. Για παράδειγμα, το χειρόγραφο από τη *Σουίτα για τσέλο αρ. 1*, BWV 1007, του Johann Sebastian Bach, το οποίο σώζεται στη Βιβλιοθήκη του Βερολίνου, είναι φανερό πως έχει γραφτεί από δύο διαφορετικούς γραφείς, κανένας από τους οποίους δεν είναι ο ίδιος ο συνθέτης. Η παρτιτούρα αυτή γράφτηκε από την Anna Magdalena Bach (1701-1760) και τον Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (1696-1774) και συμβάλλει στη διαπίστωση πως σε πολλά από τα έργα του Bach επιστρατεύονταν μέλη της

[6] Βλ. Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2000.

[7] Ludwig van Beethoven, *Sonate für Klavier (C-Dur) op. 53* (αυτόγραφο, 1803-1804 / Beethoven-Haus Bonn), στο: *Beethoven Digital Archives*, 2002, https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15248&template=dokseite_digitales_archiv_en&_eid=1510&_ug=Pieces%20for%20two%20hands&_werkid=53&_dokid=wm270&_opus=op.%2053&_mid=Works&suchparameter=&_sucheinstieg=&_seite=1 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

οικογένειας, μαθητές και άλλοι για την καθαρογραφή της παρτιτούρας.[8]

Σχετικά με το περιεχόμενο του κειμένου, μουσικού ή μη, είναι προφανές ότι οι πληροφορίες που μπορεί να αποκομίσει ο ερευνητής είναι ανεξάντλητες. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα ασχοληθούμε κυρίως με όσες μπορούν να αξιοποιηθούν για τη διακρίβωση της ταυτότητας του έργου και του δημιουργού. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν πληροφορίες όπως το όνομα του συνθέτη και των συντελεστών, ο τίτλος του έργου και των επιμέρους τμημάτων, η τοποχρονολογία σύνθεσης του έργου, ο αριθμός καταλόγου κ.λπ. Επίσης, στοιχεία για το χρονικό της φύλαξης του έργου σε διαφορετικά αρχεία και συλλογές, όπως το σφραγιδόσημο ενός ιδιωτικού αρχείου, ο αύξων αριθμός εισαγωγής σε μια βιβλιοθήκη κ.λπ. Ακόμη και οι σημειώσεις πάνω σε τυπωμένη παρτιτούρα είναι σε θέση να παρέχουν πλούσια πληροφορία σχετικά με τη χρήση της. Οι σημειώσεις ενός μαέστρου φανερώνουν τον τρόπο με τον οποίο εργάζεται, τα στοιχεία που θεωρεί σημαντικά, τα σημεία που επιθυμεί να αναδείξει κ.λπ. Για παράδειγμα, στην έντυπη παρτιτούρα από τη *Συμφωνία αρ. 7*, op. 92, του Beethoven που φυλάσσεται στο ψηφιακό αρχείο της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης, βρίσκουμε χειρόγραφες σημειώσεις σχετικά με τις ενδείξεις έντασης, τις ατάκες και σε μερικές περιπτώσεις ακόμη και τροποποιήσεις στους μουσικούς φθόγγους από τον μαέστρο. Οι σημειώσεις προήλθαν από το χέρι του Gustav Mahler αλλά και από άλλους μαέστρους, ένας εκ των οποίων διηύθυνε την ορχήστρα στην πρώτη εκτέλεση του έργου στις Ηνωμένες Πολιτείες, το 1843.[9] Αντίστοιχα, στην παρτιτούρα από τη *Συμφωνία αρ. 6* του Mahler, διαθέσιμη από το ίδιο αρχείο, έχουμε τη δυνατότητα να δούμε τις σημειώσεις από τη μελέτη της παρτιτούρας που έγιναν από το χέρι ενός άλλου σπουδαίου μαέστρου. Ο Δημήτρης Μητρόπουλος είναι γνωστό πως για να διευθύνει μια παρτιτούρα από μνήμης επιδιδόταν σε εξαντλητική μελέτη της.[10] Από τις σημειώσεις του πάνω στο μουσικό κείμενο φανερώνεται ο τρόπος με τον οποίο κωδικοποιεί τη σκέψη του, χρησιμοποιώντας διαφορετικά χρώματα για να σημειώσει ατάκες, σημαντικά μοτίβα, φράσεις, ονόματα οργάνων και τον αριθμό των μέτρων πριν και μετά από κάθε σημαντικό μουσικό γεγονός.[11]

Η ψηφιακή παρτιτούρα

Η δυνατότητα επεξεργασίας της παρτιτούρας με τη χρήση του υπολογιστή έφερε στα χέρια του συνθέτη τέτοιες δυνατότητες, που σταδιακά επιβάλλουν την ψηφιακή παρτιτούρα ως το βέλτιστο μέσο αποτύπωσης της μουσικής. Δυνατότητες όπως η τροποποίηση οποιουδήποτε μουσικού στοιχείου, η αποκοπή και επικόλληση ολόκληρων τμημάτων, η μεταφορά των φθόγγων σε ψηλότερη ή χαμηλότερη θέση, η απεικόνιση των οργάνων μεταφοράς στην πραγματική τονικότητα, η αναπαραγωγή της μουσικής σε οποιαδήποτε χρονική αγωγή, η αυτόματη εξαγωγή της παρτιτούρας σε πάρτες, η αναζήτηση και ομαδική αλλαγή, όλα αυτά καθιστούν τις εφαρμογές επεξεργασίας παρτιτούρας ακαταμάχητες.

[8] Johann Sebastian Bach, *6* / *Suites a* / *Violoncello Solo* / *senza* / *Basso* / *composées* / *par* / *Sr. J. S. Bach.* / *Maitre de Chapelle* (αντίγραφο, γραφείς: Anna Magdalena Bach και Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger, 1727-1731), στο: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001200 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[9] Ludwig van Beethoven, *Symphony no. 7, in A major, op. 92* (με σημειώσεις από τον Gustav Mahler και άλλους, ψηφιακό αρχείο Φιλαρμονικής Ορχήστρας Νέας Υόρκης), Breitkopf & Härtel, Λειψία [χ.χ.], στο: http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/8cfabab6-2b04-4593-b29c-fe4ee8e9cbfd-0.1 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[10] Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σ. 135-142.

[11] Gustav Mahler, *Symphony no. 6* (με σημειώσεις από τον Δημήτρη Μητρόπουλο, ψηφιακό αρχείο Φιλαρμονικής Ορχήστρας Νέας Υόρκης), C. F. Kahnt, Λειψία 1906, στο: http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/67c18d65-db34-4a51-bce5-cd93e32b3e03-0.1 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

Σε έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 2008 σε μουσικές βιβλιοθήκες με σκοπό τη διερεύνηση της χρήσης της ψηφιακής παρτιτούρας έναντι της έντυπης, αποκαλύφθηκε ότι το 86% των ερωτώμενων (επισκεπτών και προσωπικού των βιβλιοθηκών) χρησιμοποιούσαν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ψηφιακές παρτιτούρες για τις ανάγκες τους. Στην έρευνα αυτή, που δημοσιεύτηκε το 2010, υπογραμμίζεται ότι η τάση στο συγκεκριμένο ζήτημα είναι αυξητική.[12] Αν σε αυτά συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι η τεχνολογία ψηφιακής επεξεργασίας της παρτιτούρας συγκροτήθηκε σχετικά πρόσφατα, αντιλαμβανόμαστε ότι η ψηφιακή παρτιτούρα συνιστά μια σημαντική καινοτομία, η οποία – όπως όλες οι τεχνολογικές επινοήσεις που έχουν αξιοποιηθεί κατά καιρούς στη μουσική – μέλλει να επιφέρει αξιοσημείωτες μεταβολές.

Στο χώρο της ελληνικής έντεχνης μουσικής δεν υπάρχουν ακόμη επαρκή δεδομένα για να τεκμηριωθεί το ποσοστό αξιοποίησης της ψηφιακής παρτιτούρας από τους έλληνες συνθέτες. Αν δεν υπάρχουν επαρκείς αποδείξεις, ωστόσο, κάποιες πηγές παρέχουν ενδιαφέρουσες ενδείξεις. Το 2012 προβλήθηκε στην ελληνική τηλεόραση ένα επεισόδιο από την εκπομπή *Παρασκήνιο* με τίτλο «Γιώργος Κουμεντάκης – Μελωδίες και Ισοκρατήματα».[13] Η κάμερα της εκπομπής ταξίδεψε στην Τήνο, όπου συνάντησε τον Κουμεντάκη. Ο συνθέτης μίλησε για τη ζωή του, τις συνεργασίες του και την απόφασή του να εγκατασταθεί μόνιμα στο νησί. Στα πρώτα πλάνα της εκπομπής, παρατηρούμε το δημιουργό να συνθέτει μουσική. Συνθέτει απευθείας στον υπολογιστή, ενώ την ίδια στιγμή ακούει την αναπαραγωγή της μουσικής. Αν και είναι πιθανόν για τις ανάγκες της σκηνοθεσίας η εικόνα αυτή να απέχει από τον πραγματικό τρόπο σύνθεσης,[14] είναι προφανές ότι ο συνθέτης έχει άνεση στην χρήση της εφαρμογής επεξεργασίας της παρτιτούρας.

Στην εποχή μας η παρτιτούρα αναδεικνύεται σε ψηφιακό προϊόν, διαθέσιμο σε ποικίλες μορφές, ικανό να μεταμορφώσει τον τρόπο με τον οποίο μελετάμε, επεξεργαζόμαστε και παράγουμε μουσική. Χειρόγραφες και έντυπες παρτιτούρες για τις οποίες δεν υφίστανται περιορισμοί πνευματικών δικαιωμάτων ψηφιοποιούνται και είναι διαθέσιμες στο ευρύ κοινό. Ψηφιακά αποθετήρια και βιβλιοθήκες αποδελτιώνουν μουσικές του παρελθόντος και συνεργάζονται για τη δημιουργία μιας παγκόσμιας ανοιχτής βιβλιοθήκης.[15] Παρέχονται πλέον γλώσσες επικοινωνίας μεταξύ διεπαφής χρήστη (user interface) και διεπαφής προγραμματισμού εφαρμογών (application programming interface), όπως η MusicXML. Η εν λόγω γλώσσα σήμανσης έχει πλέον καθιερωθεί στις εφαρμογές επεξεργασίας παρτιτούρας και αξιοποιείται ως ενδιάμεση γλώσσα για τη μεταφορά της μουσικής μεταξύ των διαφορετικών εφαρμογών στον υπολογιστή.[16] Επιπλέον, με το λογισμικό ανοιχτού κώδικα διατίθενται δωρεάν εφαρμογές για την επεξεργασία ψηφιακής παρτιτούρας, όπως το MuseScore. Εξασφαλίζεται με τον τρόπο αυτό η πρόσβαση στην επεξεργασία της μουσικής από όλους, χωρίς εξαιρέσεις, χωρίς

[12] Ella Kulik, "Digital Musical Libraries: The Patterns of Use of Digital Musical Scores", *Fontes Artis Musicae* 57/1, 2010, σ. 65-75, www.jstor.org/stable/23512084 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[13] Κυριάκος Αγγελάκος, "Γιώργος Κουμεντάκης – Μελωδίες και Ισοκρατήματα", *Παρασκήνιο* (τηλεοπτική εκπομπή, ΕΤ1, μετάδοση: 19.01.2012), στο: https://www.youtube.com/watch?v=Qm_gblYxtQk (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[14] Από κινηματογραφική σκοπιά, παρατηρούμε το σκηνοθετικό εύρημα της αντίθεσης ανάμεσα στην αξιοποίηση της σύγχρονης τεχνολογίας κατά τη δημιουργική διαδικασία και την επαφή με τη φύση στην καθημερινή ζωή του συνθέτη.

[15] Peter Jonas, "OpenScore by MuseScore and IMSLP: Open-sourcing music with open source software", *FOSDEM* (Open Source Developers European Meeting Conference), 2017, https://archive.fosdem.org/2017/schedule/event/openscore (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[16] Michael Good, "Lessons from the Adoption of MusicXML as an Interchange Standard", *Proceedings of XML*, 2006, https://pdfs.semanticscholar.org/4339/fc535cc9e91687977fcd44a90d8d36324efc.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

αποκλεισμούς.[17] Από τη στιγμή που το μουσικό υλικό έχει ψηφιοποιηθεί, είναι πλέον αναζητήσιμο. Νέες μηχανές αναζήτησης μοτιβικού υλικού κάνουν συνεχώς την εμφάνισή τους και σταδιακά θα οδηγήσουν σε μια ενιαία πλατφόρμα αναζήτησης μελωδιών από οποιαδήποτε μουσική.[18] Η μουσική τυπογραφία δεν αποτελεί πια αποκλειστικό προνόμιο των μουσικών εκδοτικών οίκων. Ο δημιουργός είναι πλέον σε θέση να υλοποιήσει όλα τα ενδιάμεσα στάδια προετοιμασίας, παραγωγής και διανομής του προϊόντος που παράγει. Όλα αυτά αναδεικνύουν την επεξεργασία ψηφιακής παρτιτούρας ως μια βασική δεξιότητα για τον σύγχρονο συνθέτη.

Από τη σκοπιά της επιστήμης της Μουσικολογίας, οι νέες δυνατότητες δεν έρχονται χωρίς κόστος. Από την ψηφιακή παρτιτούρα ελλείπουν οι περισσότερες από τις πολύτιμες πληροφορίες που αναφέρθηκαν σχετικά με το μουσικό χειρόγραφο. Πλέον, δεν υφίσταται γραφικός χαρακτήρας, η προσθαφαίρεση υλικού και οι διορθώσεις δεν αφήνουν ίχνη και τα «αποτυπώματα» από την συνθετική διαδικασία, τις αναθεωρήσεις, τα σκίτσα κ.ο.κ. ελλείπουν, αν ο συνθέτης δεν έχει κρατήσει αντίγραφα του αρχείου στις ενδιάμεσες εκδοχές. Συγκεκριμένα, η αναγραφή του συνθέτη στο ψηφιακό έγγραφο δεν παρέχει επαρκή εχέγγυα για την ταυτοποίηση του δημιουργού, εφόσον είναι εύκολη η αλλαγή του ονόματος. Τα όρια μεταξύ συνθέτη, διασκευαστή και ενορχηστρωτή είναι ασαφή, δεδομένου ότι το ίδιο ψηφιακό αρχείο είναι πιθανό να έχει περάσει από τα χέρια και των τριών. Το σημαντικότερο, ωστόσο, πρόβλημα έγκειται στο ότι δεν υπάρχει *πρωτότυπο*· δεν υπάρχει *μία* πηγή, της οποίας η αυθεντικότητα να είναι αδύνατο να αμφισβητηθεί. Οι τροποποιήσεις δεν είναι εύκολα ανιχνεύσιμες, ενώ πανομοιότυπο περιεχόμενο μπορεί να υπάρχει σε πολλαπλά αντίγραφα. Το προϊόν της συνθετικής διαδικασίας παύει να είναι τεχνούργημα, με την έννοια του μοναδικού.

Μία ακόμη σημαντική ανάγκη που προκύπτει είναι η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας: η δυνατότητα απόδειξης, πέρα από κάθε αμφιβολία, ότι σε μια συγκεκριμένη στιγμή ένα πρόσωπο έχει στην κατοχή του ένα ψηφιακό τεκμήριο. Η αποθήκευση σε ένα ψηφιακό αποθετήριο δεν επαρκεί για την προστασία του τεκμηρίου. Για την μακροπρόθεσμη διατήρηση της ψηφιακής πληροφορίας απαιτείται εμπιστοσύνη στην αξιοπιστία και την ικανότητα του εκάστοτε φορέα να παρέχει σταθερά αναλλοίωτο το περιεχόμενο των τεκμηρίων. Η διασφάλιση πως η πληροφορία που παρέχεται έχει παραμείνει αμετάβλητη στο πέρασμα του χρόνου συνιστά μια ιδιαίτερη πρόκληση, αν λάβουμε υπ' όψιν τους πολυάριθμους παράγοντες που μπορούν να προκαλέσουν την τροποποίηση ενός ψηφιακού αντικειμένου. Μία αποδεδειγμένα αποτελεσματική μέθοδος είναι η αξιόπιστη χρονοσήμανση (trusted timestamping):[19] η δυνατότητα να μπορεί κανείς να αποδεικνύει με εύκολο και αποτελεσματικό τρόπο τη

[17] Τάσος Κολυδάς, "Ψηφιακή παρτιτούρα: επιλέγοντας λογισμικό για τη διδασκαλία της μουσικής στο ελληνικό δημόσιο σχολείο", στο: *Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί* (8ο Συνέδριο της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη, 23-25 Νοεμβρίου 2018), υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου.

[18] Jürgen Diet, "Innovative MIR Applications at the Bayerische Staatsbibliothek", στο: *5th International Conference on Digital Libraries for Musicology*, Paris 2018 (DLfM2018, 28 Σεπτεμβρίου 2018), https://dlfm.web.ox.ac.uk/sites/default/files/dlfm/documents/media/diet-innovative-mir-bsb.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019). Επίσης, Kimmy Szeto, "Keeping Score, Digitally", *Music Reference Services Quarterly* 21/2, 2018, σ. 98-100, https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10588167.2018.1455027 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[19] Masashi Une, "The Security Evaluation of Time Stamping Schemes: The Present Situation and Studies", *IMES Discussion Papers Series 2001-E-18*, 2001, https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/similar?doi=10.1.1.23.7486&type=ab (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019). Επίσης, Victoria Louise Lemieux, "A Typology of Blockchain Recordkeeping Solutions and Some Reflections on their Implications for the Future of Archival Preservation", στο: *Big Data* (2017 IEEE International Conference – BIGDATA), 2017, https://ieeexplore.ieee.org/abstract/document/8258180 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

χρονική στιγμή ύπαρξης ενός ψηφιακού τεκμηρίου σε μια συγκεκριμένη μορφή. Καθένας θα πρέπει να είναι σε θέση να προστατεύσει τα δικαιώματα επί του έργου του και μάλιστα χωρίς να φανερώνεται το περιεχόμενο του έργου του.

Μέθοδος προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας

Προτείνεται εδώ μία μέθοδος για την χρονοσήμανση της ψηφιακής παρτιτούρας, με τρόπο ώστε να μπορεί να αποδειχθεί, πέρα από κάθε αμφιβολία, εάν μια ψηφιακή παρτιτούρα είναι πανομοιότυπη με την αρχειοθετημένη, χωρίς να αποκαλύπτεται το περιεχόμενό της. Ήτοι, δύο πρόσωπα μπορούν να συγκρίνουν εάν κατέχουν την ίδια ακριβώς παρτιτούρα, χωρίς να αποκαλύπτει η κάθε πλευρά το περιεχόμενό της. Παράλληλα, η αρχειοθέτηση γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε η χρονοσήμανση του τεκμηρίου να είναι αδύνατο να τροποποιηθεί. Με τον τρόπο αυτό προστατεύεται η ψηφιακή παρτιτούρα από οποιαδήποτε παραποίηση του περιεχομένου της.

Οι προδιαγραφές απαιτήσεων για τη μέθοδο είναι οι εξής:

- *Αμετάλλακτες εγγραφές* (immutable records): Από τη στιγμή που οι πληροφορίες έχουν καταχωρηθεί στα αρχεία, η αλλοίωση των δεδομένων είναι αδύνατη. Κάθε εγγραφή περιέχει χρονοσήμανση, η οποία τεκμηριώνει τη χρονική στιγμή δημιουργίας της εγγραφής. Τα δεδομένα είναι συνδεδεμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε αν αλλάξει το παραμικρό οπουδήποτε, αυτομάτως ακυρώνεται το σύνολο των δεδομένων.
- *Ανοιχτή πρόσβαση στα δεδομένα* (public access to data): Όλα τα δεδομένα είναι ελεύθερα και ανοιχτά προσβάσιμα από όλους. Παρέχεται ανοιχτά και με απόλυτη διαφάνεια το πότε αποθηκεύτηκε τι. Καθένας φέρει την ευθύνη για τα δεδομένα που εισάγει στο σύστημα, με αποτέλεσμα να ενθαρρύνεται η ειλικρίνεια μέσα από τη λογοδοσία. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, δεν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του κάθε ατόμου.
- *Επαλήθευση χωρίς αποκάλυψη* (verify without disclosure): Η αρχειοθέτηση ψηφιακών τεκμηρίων γίνεται με τρόπο ώστε να μπορεί να αποδειχθεί, πέρα από κάθε αμφιβολία, εάν ένα τρίτο ψηφιακό αρχείο είναι πανομοιότυπο με την αρχειοθετημένη εκδοχή. Οποιαδήποτε επαλήθευση της αυθεντικότητας πραγματοποιείται χωρίς να αποκαλύπτεται το περιεχόμενο του ψηφιακού τεκμηρίου. Η επαλήθευση μπορεί να πραγματοποιηθεί ιδιωτικά, χωρίς να πρέπει να ενημερωθεί ή να δώσει την άδεια οποιοσδήποτε τρίτος.

Η υλοποίηση της μεθόδου αξιοποιεί δύο τεχνολογίες από τον χώρο της κρυπτογραφίας: την συνάρτηση κατακερματισμού (hash function) και το blockchain.[20] Η συνάρτηση κατακερματισμού είναι μια μαθηματική συνάρτηση που, έχοντας ως είσοδο μια οποιουδήποτε μεγέθους ομάδα δεδομένων, δίνει έξοδο μια καθορισμένου μεγέθους στοιχειοσειρά (string).[21] Η έξοδος, που αποκαλείται συνήθως «σύνοψη», είναι αδύνατο να παραγάγει την αρχική είσοδο. Οι αλγόριθμοι κατακερματισμού είναι φτιαγμένοι με τέτοιο τρόπο, ώστε μια μικρή μεταβολή στα δεδομένα εισόδου να προκαλεί ολοκληρωτική αλλαγή στην έξοδο, δηλαδή έχει ως αποτέλεσμα την πλήρη αλλαγή της σύνοψης. Το blockchain είναι ένας κατάλογος από χρονοσημασμένες

[20] Στο κείμενο χρησιμοποιείται ο αγγλικός όρος, διότι, κατά τη γνώμη του συγγραφέα, δεν έχει καθιερωθεί ακόμη δόκιμος όρος στην ελληνική γλώσσα. Συχνά στη βιβλιογραφία, ο όρος αναφέρεται και ως "Distributed Ledger Technology".

[21] Bart Preneel – René Govaerts – Joos Vandewalle, "Hash functions based on block ciphers: a synthetic approach", στο: *Annual International Cryptology Conference – CRYPTO 1993*, 1994, σ. 368-378, http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=5945260&isnumber=5945182 (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

εγγραφές που περιέχουν αμετάβλητα (αμετάλλακτα) δεδομένα.[22] Ο κατάλογος αυτός δημιουργείται με τη συνδρομή πλήθους υπολογιστών συνδεδεμένων σε ένα αποκεντρωμένο δίκτυο. Κάθε εγγραφή συνδέεται με τις υπόλοιπες και ασφαλίζεται με τη χρήση κρυπτογραφικών μεθόδων. Στο δίκτυο του blockchain δεν υπάρχει κεντρική εξουσία. Οι ενέργειες πραγματοποιούνται με βάση την αρχή της συναίνεσης. Οι πληροφορίες που περιέχει είναι ελεύθερα προσβάσιμες σε όλους. Ως εκ τούτου, οτιδήποτε είναι χτισμένο στο blockchain είναι από τη φύση του διαφανές και όλοι οι συμμετέχοντες είναι υπόλογοι για τις ενέργειές τους.

Τα βήματα για την υλοποίηση της μεθόδου σε μια ψηφιακή παρτιτούρα έχουν ως εξής:

- Τα περιγραφικά δεδομένα της παρτιτούρας αποθηκεύονται σε μια βάση δεδομένων, μαζί με τις τυχόν εκδοχές της σε διαφορετικούς μορφότυπους (pdf, musicxml, finale, sibelius κ.λπ.).
- Για κάθε μορφότυπο δημιουργείται η σύνοψη εφαρμόζοντας τη συνάρτηση κατακερματισμού. Προτείνεται ρύθμιση για ισχυρή κρυπτογράφηση, π.χ. SHA 1-512.
- Τα βασικά στοιχεία (τίτλος, συνθέτης, περιγραφή, δικαιώματα), μαζί με τις συνόψεις των διαφορετικών μορφότυπων, αποθηκεύονται σε μία αλυσίδα blockchain. Προτιμήθηκε το ethereum blockchain διότι είναι δημοφιλές, ενώ παράλληλα επιτρέπει την αποθήκευση επιπλέον δεδομένων.
- Στη βάση δεδομένων αποθηκεύεται το αναγνωριστικό της πράξης (transaction hash).
- Η εγγραφή (record) της βάσης δεδομένων γίνεται δημόσια προσβάσιμη.
- Όποιος επιθυμεί να βεβαιωθεί αν το αρχείο που έχει στη διάθεσή του είναι *ακριβώς ίδιο* με το αρχειοθετημένο, δεν έχει παρά να συγκρίνει τις συνόψεις (hashes) των δύο αρχείων.

Για την εφαρμογή της μεθόδου επιλέχθηκε το έργο *Piano session* του Κυριάκου Σφέτσα. Το έργο γράφτηκε το 2004, σύμφωνα με τον συνθέτη, απευθείας σε ψηφιακή παρτιτούρα. Παραχωρήθηκε, δε, στον γράφοντα σε δύο μορφότυπους: pdf και finale. Από την εκδοχή για finale έγινε εξαγωγή σε MusicXML και μετατροπή σε μορφή MuseScore. Τα στοιχεία του έργου (τίτλος, δημιουργός, περιγραφή, δικαιώματα), μαζί με τις συνόψεις από τις τέσσερις εκδοχές, μετατράπηκαν σε δεκαεξαδική μορφή και αποθηκεύτηκαν στο ethereum blockchain.[23]

Ο ιστορικός καλείται σήμερα να αντιμετωπίσει ιδιαίτερες προκλήσεις που προκύπτουν από τον ιλιγγιώδη ρυθμό της αύξησης των ψηφιακών τεκμηρίων που έχει στη διάθεσή του και τις δυσκολίες εξακρίβωσης της αξιοπιστίας του κάθε τεκμηρίου. Για το σκοπό αυτό, έχει ιδιαίτερη αξία η αξιοποίηση των διαθέσιμων τεχνολογιών και η ανάπτυξη δεξιοτήτων επεξεργασίας μεγάλων δεδομένων (big data) στην καθημερινότητα των ανθρωπιστικών επιστημών.

[22] Melanie Swan, *Blockchain: Blueprint for a new economy,* O'Reilly Media, Sebastopol (California) 2015. Επίσης, Satoshi Nakamoto, "Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System", *The Cryptography Mailing List*, 31.10.2008, https://bitcoin.org/bitcoin.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30.05.2019).

[23] Το αναγνωριστικό για τη συναλλαγή είναι 0x1a1404cdb51f4179f65566f3eeca9aea88b420f94b520eeef108dae58d292527. Η εγγραφή είναι ορατή στη διεύθυνση https://etherscan.io/tx/0x1a1404cdb51f4179f65566f3eeca9aea88b420f94b520eeef108dae58d292527. Στο πεδίο "Input Data", αν επιλέξουμε προβολή ως utf8, παρατηρούμε το περιεχόμενο της εγγραφής.

Η Ophelia του Strauss: Μια ερμηνευτική προσέγγιση

Πέτρος Βούβαρης & Σταματία Γεροθανάση

Εισαγωγή

Ο Richard Strauss συνθέτει το 1918 το opus 67, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται τα *Drei Lieder der Ophelia*.[1] Τα τρία τραγούδια της Οφηλίας αποτελούν αναδιαμόρφωση των πέντε τραγουδιών της σκηνής της τρέλας της Οφηλίας σε μετάφραση Karl Joseph Simrock. Το πρώτο (*Wie erkenn ich*) και το δεύτερο τραγούδι του κύκλου (*Guten Morgen*) έχουν την πρωτότυπη ποιητική μορφή, δηλαδή ο συνθέτης τα μελοποίησε ολοκληρωμένα. Για το τρίτο (*Sie trugen ihn*), ο Strauss συνδύασε τρία τραγούδια:

- *Sie trugen ihn* (*They bore him barefaced on the bier*),
- *Mein junger frischer Hansel* (*For bonny sweet Robin is*, από το *Robin Hood ballad*),
- *Und kommt er nimmermehr* (*And will'a not come again?*).[2]

Στόχος της εργασίας είναι, στο πρώτο μέρος της, να επικεντρωθεί στον χαρακτήρα της Οφηλίας στην τραγωδία *Άμλετ* και, ειδικότερα, στη σκηνή της τρέλας της που αποτέλεσε κοινό τόπο έμπνευσης πολλών καλλιτεχνών κατά τον 19ο και 20ό αιώνα. Για τον σκοπό αυτό, αρχικά θα δοθούν γενικές πληροφορίες για τον χαρακτήρα της Οφηλίας. Θα ακολουθήσει παρουσίαση της διάρθρωσης της σκηνής της τρέλας, με έμφαση στη δραματουργική λειτουργία των πέντε τραγουδιών που τραγουδάει στη συγκεκριμένη σκηνή η Οφηλία. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί η μετασχηματιστική εξέλιξη του γυναικείου συμβόλου της Οφηλίας μέσα από τα λογοθετικά πεδία που αφορούν, μεταξύ άλλων, στο κίνημα του φεμινισμού, στην ψυχαναλυτική θεωρία, στις μελέτες επάνω στην υστερία και στη γυναικεία σεξουαλικότητα, καθώς και στα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα του αισθητικού ρεύματος του εξπρεσιονισμού. Θα ακολουθήσει ανάλυση της μουσικής δομής των τραγουδιών και, τέλος, ερμηνευτικός συσχετισμός των πορισμάτων της ανάλυσης με το πολιτισμικό τους συγκείμενο.

Η Οφηλία του Shakespeare

Οι σκηνές του *Άμλετ* στις οποίες εμφανίζεται η Οφηλία είναι οι εξής:[3]

[1] Το opus 67 αποτελείται από τα *Drei Lieder der Ophelia* και τρία τραγούδια από τη συλλογή ποιημάτων *West-östlicher Divan* (1819) του Goethe (εμπνευσμένα από τον πέρση ποιητή Χαφέζ). Δεν υπάρχουν σκίτσα ή κάποιου είδους αναφορά του Strauss σχετικά με τη σύνθεση των τριών τραγουδιών της Οφηλίας. Το μόνο γνωστό στοιχείο είναι ότι ο συνθέτης είχε προβλήματα με τον εκδοτικό οίκο Bote & Bock, κάτι που μπορεί να συνέβαλε στον προκλητικό μοντερνισμό των τραγουδιών. Βλ. Christian Griffiths, *Richard Strauss, Drei Lieder der Ophelia opus 67, 1-3, interpreted as a work of German expressionism*, πτυχιακή εργασία, Monash University, 2012, σ. 7.

[2] Σύμφωνα με τον Griffiths, «η μελοποίηση του Strauss δεν τα συνενώνει απλώς σε ένα και μόνο τραγούδι, αλλά περιλαμβάνει και στίχους από τη σκηνή που παραδοσιακά δεν προορίζονταν να τραγουδηθούν»· Christian Griffiths, "R. Strauss, opus 67, 1-3, Drei Lieder der Ophelia: Ophelia set adrift in the cross-currents of interdisciplinary culture", *Australian Literary Studies* 29/1, 2014, σ. 12-27: 24.

[3] Η τραγωδία *Άμλετ* (παλαιότερη καταγεγραμμένη παρουσίαση του έργου: Ιούλιος 1602) αποτελεί κριτική στα προβλήματα της αγγλικής αυλής (η κακή υγεία της Ελισάβετ συνέβαλλε στην ανάγκη της αναζήτησης διαδόχου). Μεταξύ άλλων, θίγονται η έννοια της δικαιοσύνης πέρα από τη διάσταση του προσωπικού μίσους, η σημασία της ανθρώπινης ύπαρξης, η σχετικότητα της αλήθειας, η τάση μεταξύ ιδεατού και πραγματικού, η δύναμη του μυαλού να δημιουργεί την πραγματικότητα και η τάση μεταξύ δράσης / ζωής

- 1η πράξη, σκηνή 3η: Η Οφηλία εκφράζει στον αδερφό της, Λαέρτη, τη συμπάθειά της για τον Άμλετ (πρίγκιπα της Δανίας). Ο πατέρας της, Πολώνιος, και ο αδελφός της εναντιώνονται.
- 2η πράξη, σκηνή 1η: Η Οφηλία εκμυστηρεύεται στον πατέρα της ότι ο Άμλετ την επισκέφτηκε στο δωμάτιό της, μισοενδεδυμένος και με περίεργη συμπεριφορά. Ο πατέρας της πιστεύει ότι ο Άμλετ είναι τρελά ερωτευμένος με την Οφηλία.
- 3η πράξη, σκηνή 1η: Ο Πολώνιος λέει στην Οφηλία να περιμένει τον Άμλετ, ενώ αυτός και ο θείος του Άμλετ, Κλαύδιος, τωρινός βασιλιάς της Δανίας, κρύβονται ώστε να παρακολουθήσουν τη συνάντηση και να εξακριβώσουν εάν όντως ο Άμλετ την αγαπά. Ο Άμλετ απαξιώνει την Οφηλία και αντιλαμβάνεται ότι παρακολουθείται από τους Κλαύδιο και Πολώνιο. Η Οφηλία είναι καταρρακωμένη επειδή αγαπά τον Άμλετ αλλά και επειδή του είπε ψέματα.
- 3η πράξη, σκηνή 2η: Ο Άμλετ κάθεται δίπλα στην Οφηλία κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης (θέατρο μέσα στο θέατρο), ενώ την πειράζει με ερωτικά υπονοούμενα.
- (*3η πράξη, σκηνή 4η: Ο Άμλετ σκοτώνει τον πατέρα της Οφηλίας*).
- **4η πράξη, σκηνή 5η (η σκηνή της τρέλας): Η Οφηλία εμφανίζεται στην αυλή, μιλάει ασυνάρτητα και τραγουδάει.**
- (*4η πράξη, σκηνή 7η: Η βασίλισσα Γερτρούδη αναφέρεται στον θάνατο της Οφηλίας: κρεμάστηκε από μια ιτιά και έπεσε στο ποτάμι*).

Η Οφηλία, χαρακτήρας αδύναμος, εύθραυστος και ενοχικός, θεωρεί τον θάνατο του πατέρα της δική της ευθύνη, όπως και την τρέλα του Άμλετ. Τα μοιραία και απανωτά τραυματικά γεγονότα την οδηγούν στην τρέλα. Η σκηνή της τρέλας αποτελεί την έκφραση της συσσωρευμένης έντασης από τις προηγούμενες σκηνές. Αποτελεί συναισθηματική κάθαρση και έκφραση ενός βαθύτερου πόνου, ενώ, ταυτόχρονα, σηματοδοτεί την απελευθέρωση της Οφηλίας από τα δεσμά του φόβου σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, στην οποία δεν της επιτρέπεται να εκφράζει τα συναισθήματα και τις σκέψεις της. Η σχέση της με τον Άμλετ παραμένει αινιγματική, κάτι που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο αναφορικά με τη διάρθρωση των χαρακτήρων και την εδραίωση των κινήτρων τους. Η αινιγματική και διφορούμενη γλώσσα χαρακτηρίζει και τα τραγούδια της Οφηλίας: π.χ. στο τραγούδι *They bore him barefaced on the bier*, το "him" μπορεί να θεωρηθεί ότι αναφέρεται είτε στον πατέρα της, είτε στον Άμλετ, είτε και στους δύο.

Η σκηνή της τρέλας συμπεριλαμβάνει πέντε ξεχωριστά τραγούδια. Τα τραγούδια αυτά προέρχονται από παραδοσιακές αγγλικές μπαλάντες, πολύ γνωστές στην εποχή του Shakespeare, τις οποίες ο ποιητής τροποποίησε για λόγους δραματουργικούς.[4] Η Οφηλία εισέρχεται στη σκηνή δύο φορές. Τραγουδάει τα δύο πρώτα τραγούδια παρουσία της Γερτρούδης και του Οράτιου, ενώ τα υπόλοιπα τρία μπροστά στους Γερτρούδη, Οράτιο, Κλαύδιο και Λαέρτη. Τα τραγούδια της Οφηλίας εναλλάσσονται με τους σύντομους, αποσπασματικούς διαλόγους της με τα παραπάνω πρόσωπα, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από ασυναρτησία, απότομη μεταβολή της διάθεσής της και αυθάδεια.

(to be) και αδράνειας, παθητικότητας / θανάτου (not to be). Αποτελείται από πέντε πράξεις, (1η πράξη: 5 σκηνές, 2η πράξη: 2 σκηνές, 3η πράξη: 4 σκηνές, 4η πράξη: 7 σκηνές, 5η πράξη: 2 σκηνές).

[4] Τα τραγούδια στο ελισαβετιανό θέατρο έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες: παρουσιάζουν πλευρές των χαρακτήρων, εδραιώνουν τον περιβάλλοντα χώρο, προοιωνίζονται τη δράση και προσφέρουν ευχαρίστηση και ποικιλία εναλλαγής απαγγελίας και τραγουδισμένου λόγου. Βλ. Yi-Yeon Park, *A study of German, French, and English vocal settings of Ophelia from Shakespeare's Hamlet*, διδακτορική διατριβή, Indiana University, 2013, σ. 20.

Τα τραγούδια προκαλούν ταραχή, είναι ανάρμοστα για τη γυναικεία συμπεριφορά, ανατρέπουν τις προσδοκίες των χαρακτήρων αλλά και του κοινού.

How should I your truelove know from another one?

Το πρώτο τραγούδι αποτελεί μια τυπική μπαλάντα σε διαλογική μορφή μεταξύ ενός προσκυνητή και του ποιητικού "εγώ" που αναζητά τη χαμένη του αγάπη (βλ. Πίνακα 1). Ο χαμένος εραστής επιστρέφει με την ενδυμασία ενός προσκυνητή, ώστε να βρει στον δρόμο του καταφύγιο από τους πιστούς. Στη δεύτερη και τρίτη στροφή, η Οφηλία αναφέρεται στον θάνατο του πατέρα της και στη βιαστική ταφή του. Ενδεχομένως, όμως, αυτό να αποτελεί και επίθεση στη Γερτρούδη, η οποία, ενώ κάποτε είχε μια αληθινή αγάπη (τον βασιλιά Άμλετ), δεν μπόρεσε να τη διαχωρίσει από τις υπόλοιπες (τον Κλαύδιο). Τα λουλούδια στον τάφο του νεκρού εραστή, τα οποία δεν πέφτουν στο έδαφος από τα αληθινά δάκρυα αγάπης, υπονοούν ότι η Γερτρούδη δεν θρήνησε τον βασιλιά Άμλετ, ως έμμεση κατηγορία ότι συνέβαλε στο φόνο του. Αξίζει να σημειωθεί ότι η χρήση άρνησης στον στίχο "Which bewept to the grave did *not* go" δεν εμφανίζεται στη γερμανική μετάφραση ("Sie gehen zu Grabe naß, o weh! vor Liebesschauern").

Πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά[5]	Γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock[6]	Ελληνική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά[7]
How should I your truelove know From another one? By his cockle hat and staff And his sandal shoon. He is dead and gone, lady, He is dead and gone; At his head a grass-green turf, At his heels a stone. O, ho! White his shroud as the mountain snow. Larded all with sweet flowers Which bewept to the grave did not go With truelove showers.	Wie erkenn ich mein Treulieb vor andern nun? An dem Muschelhut und Stab und den Sandalschuhn. Er ist tot und lange hin, tot und hin, Fräulein! Ihm zu Häupten grünes Gras, ihm zu Fuß ein Stein. O, ho! Auf seinem Bahrtuch, weiß wie Schnee, viel liebe Blumen trauern. Sie gehn zu Grabe naß, o weh! vor Liebesschauern.	Πώς θα γνωρίσω την αγάπη σου την άλλη, Αυτήν που κρύβεται και δεν μιλεί; Από το κοχύλι, το σανδάλι, Από τη βέργα. Από τι… Επέθανε, εχάθη, Κυρία! Στον σκοτεινό τον κήπο σύρε, Το κεφάλι σου στο πράσινο χορτάρι γείρε Στης γης τα δακρυσμένα βρύα. Α! Σάβανο χιόνι από το βουνό. Άνθη έφερε το κύμα, Αλλά ήταν κλειστό το μνήμα. Ούτε χιόνι ούτε άνθη στον νεκρό Και το κύμα ένα βογγητό: «Κρίμα. Κρίμα. Κρίμα».

Πίνακας 1: Οι στίχοι του τραγουδιού *How should I your truelove know from another one?*

Tomorrow is Saint Valentine's day

Το δεύτερο τραγούδι είναι μια χαρούμενη μπαλάντα, σχετική με την απώλεια της παρθενίας. Οι στίχοι είναι άσεμνοι και έντονα σεξουαλικοί (βλ. Πίνακα 2). Την ημέρα

[5] Τα πρωτότυπα κείμενα βασίζονται στην έκδοση: William Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, επιμ. Sylvan Barnet, Penguin, New York 1998. Στην παρούσα έρευνα δεν θα γίνει αναφορά στο ζήτημα της ανακατασκευής του πρωτότυπου κειμένου του Shakespeare. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη φιλοσοφία και την προβληματική της ανακατασκευής του πρωτότυπου κειμένου, καθώς επίσης σχετικά με τις πηγές στις οποίες στηρίχτηκε η παραπάνω βιβλιογραφική αναφορά αλλά και ο χωρισμός σε σκηνές, μπορεί κανείς να συμβουλευτεί το κεφάλαιο με τίτλο "A note on the texts of Hamlet", ό.π., σ. 145-166.

[6] Η γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock βρίσκεται στην παρτιτούρα για φωνή και πιάνο, εκδόσεις Bote & Bock, Berlin 1919, https://imslp.org/wiki/6_Lieder,_Op.67_(Strauss,_Richard). Δεδομένου ότι δεν υπάρχουν πληροφορίες για την έκδοση του έργου *Prinz von Dänemark* του Karl Joseph Simrock στην οποία βασίστηκε ο Strauss, θεωρήθηκε σκόπιμο, στη συγκεκριμένη εργασία, να περιληφθεί το κείμενο που σημειώνεται στην παρτιτούρα.

[7] Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Άμλετ*, μτφρ. Γιώργος Χειμωνάς, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1988, σ. 143-144.

του Αγίου Βαλεντίνου υπήρχε ένας μύθος: η πρώτη παρθένα που θα αντίκριζε ένας άνδρας θα ήταν και η αληθινή του αγάπη. Στην μπαλάντα, η παρθένα κόρη προδόθηκε από τον αγαπημένο της, γεγονός που δημιουργεί συνειρμούς με την προδοσία που υπέστη η Οφηλία από τον Άμλετ. Η διάθεση του δεύτερου τραγουδιού λειτουργεί αντιθετικά προς την ατμόσφαιρα που δημιουργεί το πρώτο.

Πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά	Γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock	Ελληνική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά[8]
Tomorrow is Saint Valentine's day. All in the morning betime, And I a maid at your window, To be your Valentine. Then up he rose and donned his clothes And dupped the chamber door, Let in the maid, that out a maid Never departed more. By Gis and by Saint Charity, Alack, and fie for shame! Young men will do't if they come to't, By Cock, they are to blame. Quoth she, "Before you tumbled me, You promised me to wed". He answers: "So would I'a' done, by yonder sun, An thou hadst not come to my bed".	Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag, So früh vor Sonnenschein. Ich junge Maid am Fensterschlag will Euer Valentin sein. Der junge Mann tut Hosen an, tät auf die Kammertür, ließ ein die Maid, die als Maid ging nimmermehr herfür. Bei Sankt Niklas und Charitas! ein unverschämt Geschlecht! Ein junger Mann tut's, wenn er kann, fürwahr, das ist nicht recht. Sie sprach: Eh ihr gescherzt mit mir, verspracht ihr mich zu frein. Ich bräch's auch nicht beim Sonnenlicht, wärst du nicht kommen herein.	Αύριο του Αγίου Βαλεντίνου του έρωτα γιορτή, Νωρίς ν' ανοίξεις το πρωί. Ο αγαπημένος σου θα 'ρθει, Θ' ανοίξεις το παράθυρο. Θ' ανοίξεις τα πόδια και θα μπει. Κανείς δεν ξέρει, μα τον Θεό και μα την Εκκλησία, Είναι του άντρα ή της γυναίκας είναι αμαρτία; Εκείνος σωπαίνει, δεν μιλά, κι αυτή μιλά και λέει: «Θα μπεις στην κάμαρή μου αν θα με παντρευτείς». Εκείνος καθόλου δεν μιλά κι αυτή μιλά και λέει: «Καλού κακού όχι από μπρος, από πίσω να χωθείς». Αυτός ποτέ δεν της μιλά κι αυτή μιλάει και κλαίει: «Σε ποιόν μιλώ, ποιόν προσκαλώ, δεν είναι εδώ κανείς».

Πίνακας 2: Οι στίχοι του τραγουδιού *Tomorrow is Saint Valentine's day*

They bore him barefaced on the bier

Πριν το τρίτο τραγούδι, η Οφηλία φεύγει από τη σκηνή. Ο αδελφός της εισέρχεται και αυτή, επιστρέφοντας, τραγουδάει δύο στίχους από το τρίτο τραγούδι (βλ. Πίνακα 3). Το τραγούδι αποτελεί αναφορά στον θάνατο του πατέρα της και στην απρεπή ταφή του. Η γερμανική μετάφραση, "Leider, ach leider!", αντί για το "Hey non nony", καθιστά τον θρήνο της Οφηλίας ειλικρινή, σε αντίθεση με το αγγλικό πρωτότυπο που ηχεί άσεμνο.[9]

Πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά	Γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock	Ελληνική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά[10]
They bore him barefaced on the bier Hey non nony, nony, hey nony And in his grave rained many a tear – Fare you well, my dove!	Sie trugen ihn auf der Bahre bloß, leider, ach leider, den Liebsten! Manche Thräne fiel in des Grabes Schoß – fahr wohl, meine Taube!	Τον ξάπλωσαν, τον τύλιξαν με κόκκινο μετάξι, Ας βρέξει τώρα, η κάσα του φωτιά να μην αρπάξει – Πήγαινε στο καλό, περιστέρι!

Πίνακας 3: Οι στίχοι του τραγουδιού *They bore him barefaced on the bier*

[8] Στο ίδιο, σ. 144-145.

[9] Σύμφωνα με το *Chambers 20th century dictionary*, η λέξη "nonny" είναι ένα άνευ νοήματος ρεφραίν που συναντάται σε παλιές αγγλικές μπαλάντες (συνήθως με τη μορφή "hey, nonny", "nonny-nonny" ή "nonino") ως συγκεκαλυμμένη αισχρολογία· βλ. Thomas Davidson (επιμ.), *Chambers 20th century dictionary of the English language*, W. & R. Chambers, London 1903, σ. 616.

[10] Σαίξπηρ, ό.π., σ. 150.

For bonny sweet Robin is all my joy

Μετά το τρίτο τραγούδι, η Οφηλία μοιράζει διάφορους τύπους λουλουδιών στους Λαέρτη, Κλαύδιο και Γερτρούδη. Κάθε λουλούδι συμβολίζει τα αληθινά της συναισθήματα απέναντί τους. Μετά το μοίρασμα των λουλουδιών, η Οφηλία ξαφνικά τραγουδάει το συγκεκριμένο μικρό απόσπασμα από το *Robin Hood ballad* (βλ. Πίνακα 4). Η μπαλάντα έχει να κάνει με τον έρωτα, την απιστία και τις εξωσυζυγικές σχέσεις.

Πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά	Γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock	Ελληνική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά[11]
For bonny sweet Robin is all my joy.	Mein junger frischer Hansel ist's, der mir gefällt –	Τον γελαστό τον Ρόμπιν το βράδυ θα τον δω.

Πίνακας 4: Οι στίχοι του τραγουδιού *For bonny sweet Robin is all my joy*

And will'a not come again?

Το τελευταίο τραγούδι αντικατοπτρίζει πολύ πιο ξεκάθαρα τα γεγονότα στο έργο (βλ. Πίνακα 5): αναφέρεται στην ταφή του πατέρα της Οφηλίας και τελειώνει με μια προσευχή για τη σωτηρία της ψυχής του αλλά και των άλλων χριστιανών (ειρωνικό υπονοούμενο για τις αμαρτίες που έπραξαν απέναντί της).

Πρωτότυπο κείμενο στα αγγλικά	Γερμανική μετάφραση του Karl Joseph Simrock	Ελληνική μετάφραση, βασισμένη στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά[12]
And will'a not come again? And will'a not come again? No, no, he is dead, Go to thy deathbed, He never will come again. His beard was as white as snow, All flaxen was his poll. He is gone, he is gone, And we cast away moan. God'a' mercy on his soul! And of all Christian souls, I pray God. God bye you.	Und kommt er nimmermehr? Er ist tot, o weh! In dein Todbett geh, er kommt dir nimmermehr. Sein Bart war weiß wie Schnee, sein Haupt wie Flachs dazu. Er ist hin, er ist hin, kein Trauern bringt Gewinn: Mit seiner Seele Ruh und mit allen Christenseelen! Darum bet ich! Gott sei mit euch!	Δεν θα τον δω ξανά; Δεν θα τον δω ξανά; Πέθανε δεν θα ξανάρθει πια, Στο νεκροκρέββατο εκεί θα ξαγρυπνά, Ποτέ δεν θά 'ρθει πια. Χιόνι τα γένεια του λευκά, Μέλι ξανθά μαλλιά. Έφυγε, έφυγε, δεν θα ξανάρθει πίσω, Θα διώξω το μοιρολόι μου, το μαγγάλι μου θα σβήσω. Ο Θεός τον πήρε και βγήκαν στ' ανοιχτά. Θα παρακαλάω τον Θεό για όλες τις ψυχές. Ο Θεός ας σας λυπηθεί!

Πίνακας 5: Οι στίχοι του τραγουδιού *And will'a not come again?*

Ο μετασχηματισμός του συμβόλου της Οφηλίας

Η επιβίωση του γυναικείου συμβόλου της Οφηλίας κατά τον εξπρεσιονισμό οφείλεται στη σημασία που είχε αποκτήσει στις τέχνες κατά τον 19ο αιώνα. Αυτό που εμπνέει τους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα είναι η άσπιλη ομορφιά της Οφηλίας, η οποία είναι ριζωμένη στην παθητικότητα και στην αδύναμη φύση της.[13] Αξίζει να αναφερθεί ότι αναφορικά με τις παρουσιάσεις του δράματος, η σκηνή της τρέλας αποτελούσε ένα σύνολο από στυλιζαρισμένες τεχνικές, τόσο ηθοποιίας όσο και σκηνικής πραγματοποίησης, ενώ στη λογοτεχνία και στην ποίηση η Οφηλία συνδέεται με τον όρο "femme fragile".[14]

Με την εμφάνιση του φεμινιστικού κινήματος στην Ευρώπη στις αρχές του 20ού αιώνα, παρατηρείται αλλαγή ως προς την αντιμετώπιση του συμβόλου της Οφηλίας.

[11] Στο ίδιο, σ. 151.
[12] Στο ίδιο, σ. 151.
[13] Griffiths, *Richard Strauss, Drei Lieder der Ophelia opus 67, 1-3*, ό.π., σ. 35.
[14] Στο ίδιο, σ. 35-36.

Στο θέατρο, διάσημες ηθοποιοί αναπτύσσουν τη δική τους εκδοχή πάνω στον χαρακτήρα. Αυτό οδήγησε σε δύο σημαντικούς νεωτερισμούς: αφενός στην απομάκρυνση από τις στυλιζαρισμένες τεχνικές και στην ανάδειξη της τρέλας της Οφηλίας,[15] και αφετέρου στην ενδυνάμωση της σημασίας του ρόλου της στο δράμα ως ενός χαρακτήρα με διάνοια και έντονη ηθική κρίση. Το σημαντικότερο, όμως, ήταν η έκφραση της έντονης σεξουαλικότητας του χαρακτήρα, κάτι που, τον 19ο αιώνα, αποτελούσε ταμπού και είχε λογοκριθεί. Οι αλλαγές στην παρουσίαση του χαρακτήρα της Οφηλίας στο θέατρο συνδέονται με τη γενικότερη αισθητική επιρροή του κινήματος του εξπρεσιονισμού, το οποίο απαιτούσε τη ρήξη με τα πρότυπα της τέχνης του 19ου αιώνα. Το πρότυπο της Οφηλίας χρησιμοποιείται για να εκφράσει την παλαιά τάξη πραγμάτων και η αποσύνθεση του προτύπου αυτού είναι μια πράξη συμβολική μιας νέας εποχής.[16] Ένας τρόπος ερμηνευτικής προσέγγισης του προτύπου αυτού αφορά στο ζήτημα της γυναικείας υστερίας ως πολιτισμικής κατασκευής.

Η Οφηλία και η γυναικεία υστερία

Ο όρος «υστερία» ετυμολογικά προέρχεται από τη λέξη «υστέρα» που στα αρχαία ελληνικά σημαίνει «μήτρα». Το 1900 π.Χ., ένας αιγυπτιακός πάπυρος κάνει λόγο για τη μετακίνηση της μήτρας ως αιτία παθήσεων. Ομοίως, ο Πλάτωνας πίστευε ότι η γυναικεία μήτρα, επιζητώντας το σπέρμα του άνδρα, μετακινείται στο σώμα της γυναίκας και προκαλεί ασθένειες. Η θεώρηση αυτή κληρονομήθηκε μετά τον 17ο αιώνα και μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα. Στη Βικτωριανή Αγγλία, η υστερία θεωρήθηκε επιδημία που έπληττε τις γυναίκες, με βασική αιτία την ανάγκη για ερωτική συνεύρεση.

Πρώτος ο Sigmund Freud,[17] συνεχίζοντας το έργο του Jean-Martin Charcot πάνω στην υστερία, όπως και στην ύπνωση,[18] εντοπίζει τη ρίζα της ασθένειας στα τραύματα της παιδικής ηλικίας και επισημαίνει ότι δεν αφορά μόνο τις γυναίκες αλλά και τους άνδρες. Το 1895 εκδίδεται η μελέτη *Studien über Hysterie* από τους Freud και Breuer,[19] στην οποία ο Freud τονίζει τη σεξουαλική παρόρμηση ως βασική αιτία της υστερίας. Επιπλέον, αναφέρει ότι το σωματικό σύμπτωμα αναπαριστά τη συμβολική λύση μιας ασυνείδητης ψυχολογικής σύγκρουσης ή τραύματος (πρωτογενές κέρδος), ενώ το δευτερογενές κέρδος είναι ότι τα σωματικά συμπτώματα ελκύουν το ενδιαφέρον του περίγυρου και καθιστούν τον ασθενή ετερόφωτο. Το 1896 εκδίδει τρία άρθρα πάνω στη θεωρία της αποπλάνησης, στα οποία τονίζει ότι αιτία των υστερικών συμπτωμάτων είναι το σεξουαλικό τραύμα στην παιδική ηλικία. Το σεξουαλικό τραύμα, ως μια μορφή απωθημένων αναμνήσεων, εκδηλώνεται στο συνειδητό ως φαντασίωση. Η συνακόλουθη διαπίστωση ότι οι φαντασιώσεις αποτελούν πηγή νευρώσεων συνιστά θεμελιώδη παράμετρο της λεγόμενης "Verführungstheorie" (θεωρίας της αποπλάνησης) του Freud.[20] Το 1905 εκδίδει τρία άρθρα πάνω στη θεωρία της σεξουαλικότητας, σύμφωνα με την οποία η λίμπιντο αποτελεί ενέργεια που τροφοδοτείται από υποσυνείδητες σεξουαλικές ορμές και αυτό αποτελεί τη βάση των υστερικών συμπτωμάτων.

[15] Η ηθοποιός Ellen Terry (1847-1928) επισκέφτηκε ψυχιατρικές κλινικές προκειμένου να αποδώσει όσο πιο πιστά γινόταν την τρέλα της Οφηλίας. Βλ. Alan R. Young, *Hamlet and the visual arts, 1709-1900*, University of Delaware Press, Newark 2000, σ. 308.

[16] Βλ. το ποίημα *Schöne Jugend* (1912) του Gottfried Benn, το οποίο εμπνεύστηκε από το ποίημα *Ophelia I* (1910) του Georg Heym. Βλ. Griffiths, *Richard Strauss, Drei Lieder der Ophelia opus 67, 1-3*, ό.π., σ. 5 και 40-42.

[17] Βλ. Andrew Scull, *Hysteria: The disturbing history*, Oxford University Press, New York 2009, σ. vii.

[18] Jean-Martin Charcot (1825-1893): γάλλος νευρολόγος και παθολόγος.

[19] Josef Breuer (1842-1925): νευροφυσιολόγος, γνωστός για την εξέλιξη της καθαρτικής μεθόδου.

[20] Η θεωρία της αποπλάνησης οδήγησε τον Freud στην ανάπτυξη της θεωρίας του οιδιπόδειου συμπλέγματος. Βλ. Thomas Köhler, *Freuds Psychoanalyse: Eine Einführung*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 2007, σ. 115-127.

Ο Strauss, πολύ πριν τα τρία τραγούδια της Οφηλίας, ασχολείται με γυναικεία υποκείμενα τα οποία παρουσιάζουν υστερικά συμπτώματα: η Σαλώμη του Oscar Wilde, σε λιμπρέτο του συνθέτη, είναι μια femme fatale με ακραία σεξουαλικότητα και νευρωτική εμμονή στο πρόσωπο του προφήτη. Η Ηλέκτρα του Hugo von Hofmannsthal (ο οποίος είχε διαβάσει το έργο *Studien über Hysterie*) παρουσιάζει συμπτώματα υστερίας, τα οποία σχετίζονται με τον εμμονικό της έρωτα για τον πατέρα της.[21]

Υπό το πρίσμα της αναδυόμενης επιστήμης της ψυχανάλυσης και των πρωτοποριακών μελετών πάνω στην υστερία, το υποσυνείδητο και τα όνειρα στις αρχές του 20ού αιώνα, η Οφηλία θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία των νευρωτικών, υστερικών γυναικών. Δύο τραυματικά γεγονότα την οδηγούν στη νεύρωση: ο θάνατος του πατέρα της και η απόρριψή της από τον Άμλετ. Η αδυναμία της να αντιμετωπίσει συνειδητά τα γεγονότα την ωθεί στο να τα απωθήσει στο υποσυνείδητο. Τα τραγούδια, μείξη λόγου και μουσικής, εκφράζουν τις ορμές του υποσυνείδητου και φέρνουν στην επιφάνεια τα δύο τραύματα που τροφοδοτούν τη νευρωτική της συμπεριφορά. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, δεν είναι πάντα σαφές πότε αναφέρεται στον πατέρα της και πότε στον Άμλετ: η σεξουαλικότητα της Οφηλίας, στοιχείο που καταλαμβάνει κύρια θέση στην απόδοση του χαρακτήρα επί σκηνής στον 20ό αιώνα, προδόθηκε τόσο από τον πατέρα (θάνατος) όσο και από τον Άμλετ (απόρριψη).

Ο υστερικός λόγος της Οφηλίας

Ένας από τους σημαντικούς συνεχιστές του Freud ήταν ο γάλλος ψυχαναλυτής και ψυχίατρος Jacques Lacan. Κινούμενος πέρα από τη θεώρηση της υστερίας ως μιας βασικής μορφής νεύρωσης, δηλαδή ως μιας μορφής ψυχοπαθολογίας με αναγνωρίσιμη συμπτωματολογία, ο Lacan την προσδιορίζει και ως μια μορφή λόγου με συγκεκριμένη γλωσσική δομή και χαρακτηριστικά ("le discours de l'hystérique").[22] Κατά τον Lacan, υπάρχει διαφορά μεταξύ της υστερίας ως ψυχοπάθειας και πηγής νευρώσεων, και του υστερικού λόγου ως υποσυνείδητης επιλογής του υποκειμένου στην προσπάθειά του να αντιταχθεί αδιέξοδα στον Άλλον, υιοθετώντας την ίδια τη γλώσσα του Άλλου. Ο υστερικός λόγος, όπως τον ορίζει ο Lacan, είναι ένα είδος λόγου που απευθύνεται από το διηρημένο υποκείμενο προς τον Άλλον. Το αποξενωμένο από τον ίδιο του τον πόθο υποκείμενο αναγνωρίζει τον πόθο του Άλλου ως δικό του και υιοθετεί τη γλώσσα του. Χειρίζεται τα σημαίνοντα της γλώσσας αυτής ως χειρονομία αδιέξοδης διαμαρτυρίας, προκαλώντας τον Άλλον να αποκριθεί σε ερωτήματα που δεν μπορούν να απαντηθούν.

Κατ' αναλογία, το διηρημένο υποκείμενο της Οφηλίας απευθύνεται εναντιωματικά στον Άλλον, στην προκειμένη περίπτωση στα μέλη της βασιλικής αυλής της Δανίας, παίζοντας με τη γλώσσα του. Η Οφηλία, αναγνωρίζοντας τον πόθο του Άλλου ως δικό της, χειρίζεται τα σημαίνοντα της γλώσσας αυτής ως χειρονομία διαμαρτυρίας. Με τον τρόπο αυτόν, προκαλεί τον Άλλον να αποκριθεί σε ερωτήματα που δεν μπορούν να απαντηθούν. Ο υστερικός λόγος της Οφηλίας δεν είναι παραγωγικός, γιατί δεν έχει λογική και χαρακτηρίζεται από ασυναρτησία, με αποτέλεσμα να παραμένει αινιγματικός και με κενά νοήματος.

Όπως θα φανεί και από την ανάλυση που ακολουθεί, οι δομικές συνθήκες της μουσικής του Strauss ενθαρρύνουν τον ερμηνευτικό συσχετισμό του μουσικοποιητικού λόγου της Οφηλίας όχι τόσο με την υστερία ως ψυχοπαθολογία, αλλά με τον υστερικό λόγο, όπως τον ορίζει ο Lacan.

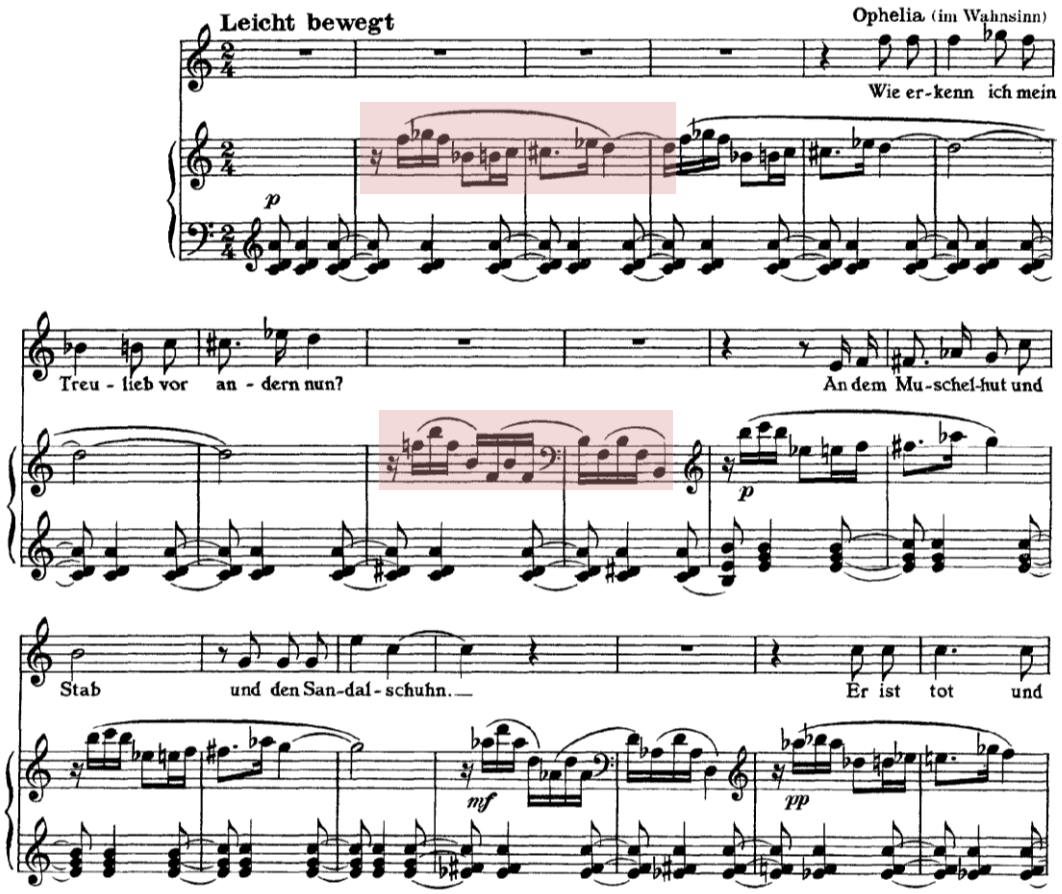
[21] Βλ. Christopher Wintle, "Elektra and the Elektra Complex", στο: John Nicholas και Tom Hammond (επιμ.), *Salome / Elektra: Richard Strauss*, Oneworld Classics, Richmond 2011, σ. 63-79: 63-64.

[22] Jacques Lacan, *Le Séminaire. L'envers de la psychanalyse, 1969-70. Livre XVII*, επιμ. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1991.

Ανάλυση

Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?

Η υφή του πρώτου τραγουδιού είναι ομοιογενώς ομοφωνική με σχεδόν αδιάλειπτα συγχορδιακή συνοδεία (Παράδειγμα 1). Χαρακτηριστικός είναι ο συγκοπτόμενος χαρακτήρας αυτής της συνοδείας, με τις συγχορδίες του αριστερού χεριού να εμφανίζονται στο ισχυρό μέρος του μέτρου μόνο όταν διαφοροποιείται η αρμονία τους. Επισημαίνεται η πλήρης απουσία μπάσου μέχρι το μ. 52, οπότε εμφανίζεται στιγμιαία (ακριβώς στα δύο τρίτα του κομματιού), ταυτόχρονα με την εδραίωση ενός για πρώτη φορά καθολικά σύμφωνου αρμονικού περιβάλλοντος (Παράδειγμα 2).

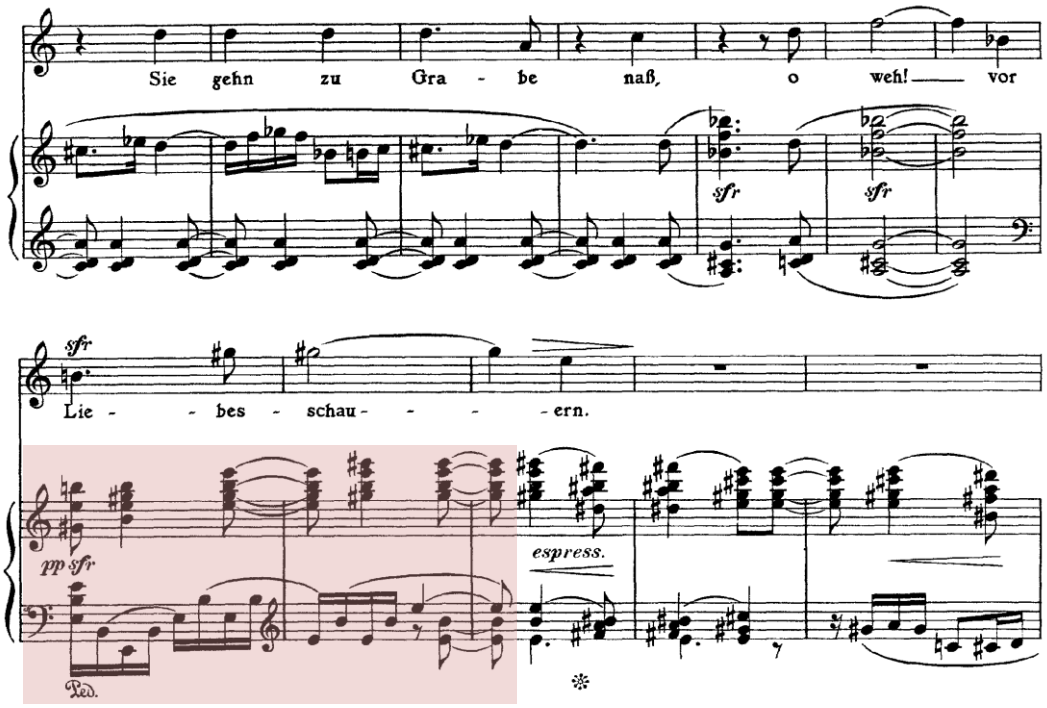


Παράδειγμα 1: Richard Strauss, *Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?*, έναρξη, μ. 1-19

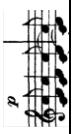
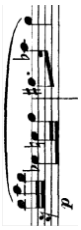
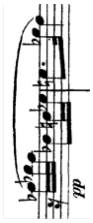
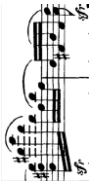
Αναφορικά με τη ρυθμικομελωδική δομή, υπάρχουν δύο διακριτά σχήματα, τα οποία εναλλάσσονται σε παράταξη, μίμηση ή διπλασιασμό (ολικά ή αποσπασματικά): το ένα βασίζεται σε ημιτονιακή κίνηση (Παράδειγμα 1, μ. 1-2), ενώ το άλλο σε αρπισμούς ανοιχτών πεμπτών (Παράδειγμα 1, μ. 9-10).

Όσον αφορά στην υπερμετρική και ομαδοποιητική δομή, η αίσθηση περιοδικότητας σε επίπεδο διμέτρου ανατρέπεται συχνά (αν όχι περιοδικά) με μονόμετρες προεκτάσεις (Πίνακας 6). Την ίδια στιγμή, η λειτουργία έναρξης που αποδίδεται στο πρώτο μοτίβο ενθαρρύνει την περιτροπική οργάνωση της ομαδοποιητικής δομής σε ακόμη μεγαλύτερες και ασύμμετρες ενότητες.[23]

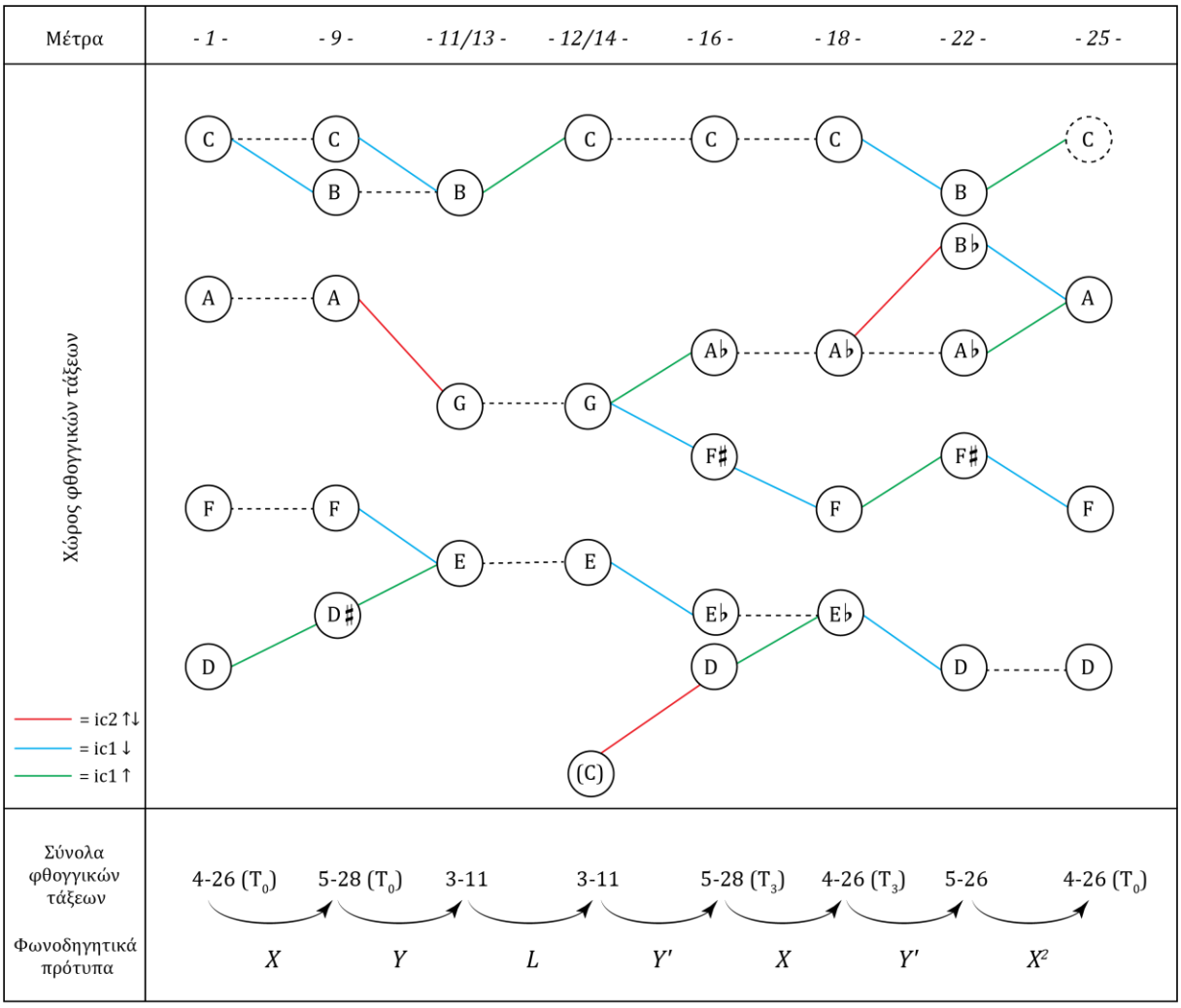
[23] Με τους όρους «περιτροπή» και «περιτροπική» αποδίδονται οι όροι “rotation” και “rotational” αντίστοιχα· βλ. Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, ΣΕΑΒ, Αθήνα 2015, σ. 140.



Παράδειγμα 2: Richard Strauss, *Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?*, μ. 45-56

Μέτρα	1	2-3	4-5	6-8	9-10	11-12	13-15	16-17	18-19	20-21	22-23	24-25
Ρυθμικομελωδικό υλικό												
Ομαδοποιητική δομή	Εισαγωγή	A			B	A		B	A		Παρεμβολή	B
Υπερμετρική δομή 1	1	2	2	3	2	2	3	2	2	2	2	2
Υπερμετρική δομή 2	1	9				7			8			

Πίνακας 6: Richard Strauss, *Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?*, μορφολογική δομή έναρξης, μ. 1-25



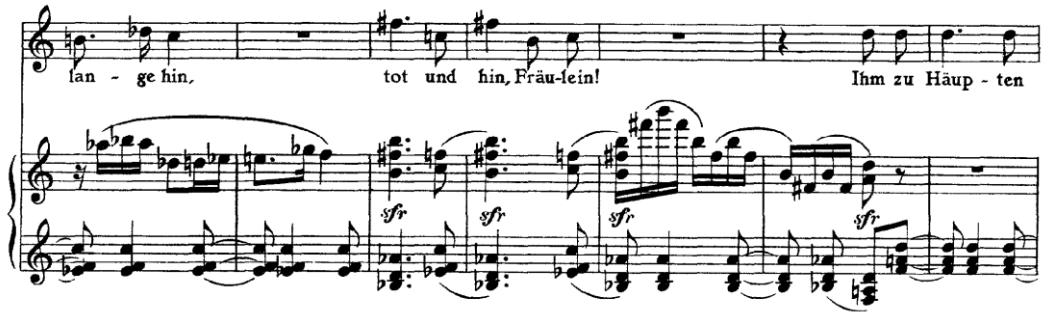
Διάγραμμα 1: Richard Strauss, *Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?*, μετασχηματιστική φωνοδήγηση έναρξης, μ. 1-25

Συνολικά, το αρμονικό περιβάλλον είναι διάφωνο και μη λειτουργικά χρωματικό, ενώ ο αρμονικός ρυθμός αξιοσημείωτα αργός. Η διάταξη των υπαινισσόμενων συγχορδιακών σχηματισμών στη μουσική επιφάνεια ενθαρρύνει την ερμηνευτική προσέγγιση της μεταξύ τους σχέσης με όρους μετασχηματιστικής φωνοδήγησης. Υιοθετώντας ευέλικτα το μοντέλο του Joseph Straus,[24] η προσέγγιση αυτή αναδεικνύει μια οικονομία στη χρήση συγκεκριμένων φωνοδηγητικών προτύπων (Διάγραμμα 1). Τα πρότυπα αυτά συνίστανται στη διατήρηση ορισμένων φθογγικών τάξεων ταυτόχρονα με τη μετατόπιση ορισμένων άλλων κατά διαστηματική τάξη 1 ή 2 προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Έτσι, επί παραδείγματι, το φωνοδηγητικό πρότυπο *X* συνίσταται στη διατήρηση τριών φθογγικών τάξεων (διακεκομμένη γραμμή) και στη μετατόπιση δύο άλλων κατά διαστηματική τάξη 1 προς τα πάνω και προς τα κάτω (πράσινη και μπλε γραμμή αντίστοιχα), ενώ το *Y* στη διατήρηση μίας φθογγικής τάξης, στη μετατόπιση δύο κατά διαστηματική τάξη 1 προς τα κάτω, στη μετατόπιση μίας κατά διαστηματική τάξη 1 προς τα πάνω και στη μετατόπιση μίας άλλης κατά διαστηματική τάξη 2 προς τα κάτω (κόκκινη γραμμή). Τα δύο αυτά πρότυπα φαίνεται να οργανώνονται παλίνδρομα κατά την έναρξη του κομματιού γύρω από τη σχέση Leitonwechsel (*L*) μεταξύ των

[24] Joseph Straus, "Uniformity, balance, and smoothness in atonal voice leading", *Music Theory Spectrum* 25/2, 2003, σ. 305-352.

σύμφωνων συγχορδιών της μι-ελάσσονος και της Ντο-μείζονος, γεγονός που επιφέρει την αντιμετάθεση και την ταυτόχρονη μεταφορά των δύο εναρκτήριων συγχορδιών κατά διαστηματική τάξη 3.[25] Στη συνέχεια, η διατήρηση της εναλλαγής των προτύπων *Y* και *X* (το δεύτερο εντατικοποιημένο μέσω του διπλασιασμού των μετατοπίσεων, εξ ού και η σήμανση X^2) οδηγεί πίσω στην επανεμφάνιση της αρχικής αρμονίας στο μέτρο 25 (στο ένα τρίτο της συνολικής έκτασης του κομματιού).

Όσον αφορά σε ζητήματα εκτέλεσης, ο αργός αρμονικός ρυθμός, σε συνδυασμό με το αργό tempo, τα χαμηλά επίπεδα δυναμικής και την εν γένει απουσία εξάρσεων, ενθαρρύνει μια σχεδόν κατατονική εκτέλεση. Επιπλέον, διαπιστώνεται μια ευαίσθητη ισορροπία μεταξύ οικείου και ανοίκειου: από τη μια μεριά συμβατική ομοφωνική υφή και ρυθμικομελωδική δομή, από την άλλη συγκοπτόμενη μετρική δομή, ασύμμετρη ομαδοποιητική δομή και απουσία μπάσου που αφήνει «εκτεθειμένη» τη φωνή στο ψηλό ρετζίστρο. Αναφορικά με την οργάνωση του φθογγικού υλικού, η απουσία σαφούς διατονικού πλαισίου αναφοράς (λειτουργικού ή μη) υπονομεύει τις προσδοκίες των εκτελεστών αναφορικά με την εξέλιξη των μουσικών γεγονότων. Από την άλλη μεριά, η ομαλή, ισόρροπη και έλλογη χρωματική φωνοδήγηση, όταν αναδύεται στη μουσική επιφάνεια, σωματοποιείται με τη μορφή κιναισθητικής εγγύτητας στα χέρια του πιανίστα, αντίστοιχης με την ημιτονιακή μελωδική κατασκευή που χαρακτηρίζει το πρώτο από τα δύο μοτιβικά στοιχεία του κομματιού. Επισημαίνεται, ωστόσο, ότι, μόλις ολοκληρωθεί ο αρμονικός μετασχηματισμός, το δεξί χέρι του πιανίστα «αναπνέει» εκτελώντας το alter ego του «κλειστοφοβικού» ημιτονιακού μοτίβου με τη μορφή αρπισμών ανοιχτής πέμπτης που διασταυρώνονται με τη στατική συνοδεία του αριστερού χεριού. Αντίστοιχα, στο φωνητικό μέρος, το «κλειστοφοβικό» ημιτονιακό μοτίβο εκτονώνεται σταδιακά με ανοδικά άλματα που, ιδιαίτερα στα μ. 22 (Παράδειγμα 3), μ. 33 και μ. 52 (Παράδειγμα 2), συνδυάζονται με την εμφάνιση των λεξικών στοιχείων "tot", "oho" και "Liebesschauern" στις υψηλότερες νότες του φωνητικού εύρους (οι συγκεκριμένες λεξικές επιλογές αποτελούν αιχμηρά σημεία του καταγγελτικού λόγου της Οφηλίας προς τη μητέρα του Άμλετ). Με άλλα λόγια, η εντύπωση ότι το κομμάτι είναι δομημένο όχι «παράλογα», αλλά βάσει της δικής του εσωτερικής λογικής δεν είναι μια αφηρημένη διανοητική κατασκευή αλλά μια ενσώματη εμπειρία.

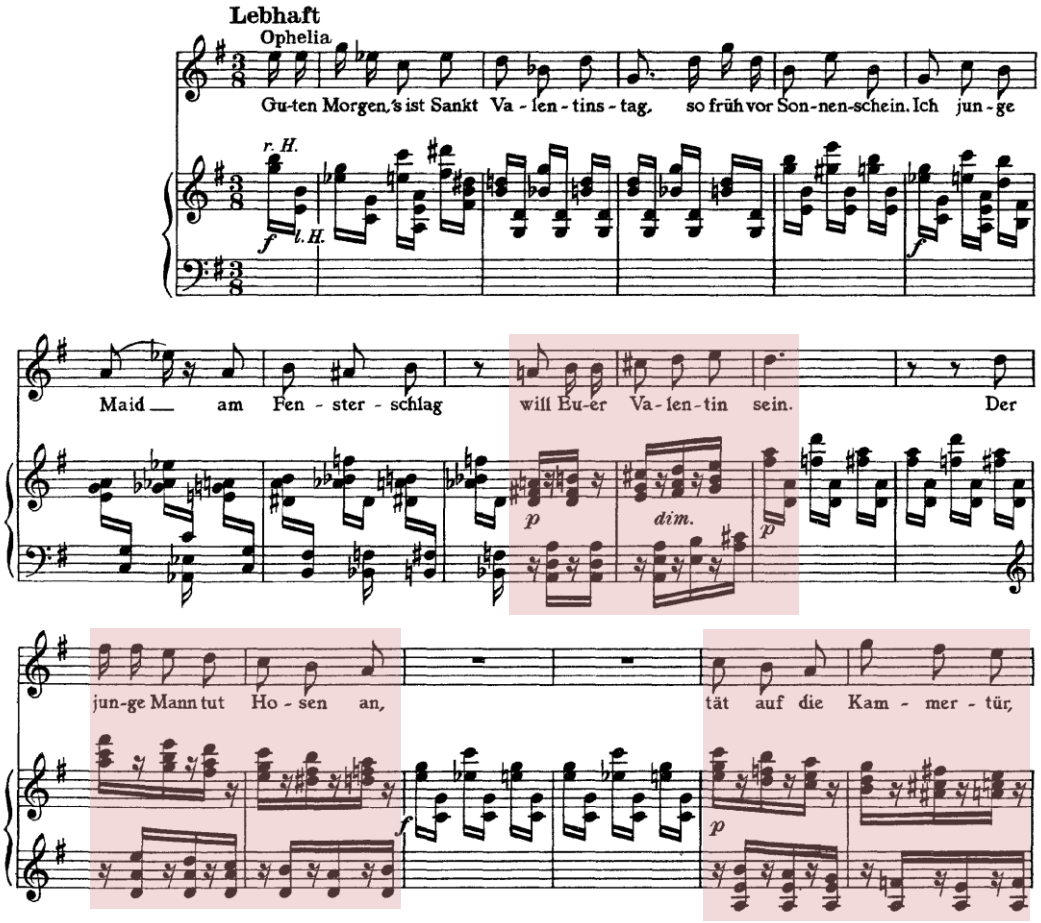


Παράδειγμα 3: Richard Strauss, *Wie erkenn ich mein Treulich vor andern nun?*, μ. 20-26

[25] Για τις μετασχηματιστικές σχέσεις μεταξύ συμφώνων συγχορδιών, υιοθετείται η νεο-ρημανική ορολογία του Brian Hyer, *Tonal intuitions in "Tristan and Isolde"*, διδακτορική διατριβή, Yale University, New Haven 1989. Για μια πιο πρόσφατη χρήση αυτής της ορολογίας, βλ. Richard Cohn, *Audacious euphony: Chromatic harmony and the triad's second nature*, Oxford University Press, Oxford & New York 2012.

Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag

Στο δεύτερο τραγούδι, έχουμε και πάλι ομοιογενώς ομοφωνική υφή (Παράδειγμα 4) με αισθητή την τάση απαλοιφής του χαμηλού ρετζίστρου (εκτός από περιστασιακές και παροδικές «καταδύσεις» του αριστερού χεριού στο μπάσο). Η συνοδεία που παρέχει το πιάνο συνίσταται σε ένα σχεδόν μηχανιστικό perpetuum mobile που μοιράζει κάθε συγχορδιακό σχηματισμό μεταξύ των δύο χεριών. Η συγκεκριμένη διάταξη φέρνει στην επιφάνεια σχεδόν διαρκώς παράλληλες πέμπτες στο συγκοπτόμενο μέρος του αριστερού χεριού, την ίδια στιγμή που η κορυφή των συγχορδιών του δεξιού χεριού συχνά διπλασιάζει τη μελωδία της φωνής. Η ομοιογένεια της υφής διακόπτεται τρεις φορές, με την σύμπτωση δεξιού και αριστερού χεριού στα μ. 48, 51 και 57 (Παράδειγμα 5), ταυτόχρονα με δυναμικό τονισμό αλλά και τονισμό λόγω μελωδικής καμπής. Αυτά τα σημεία ασυνέχειας επιφέρουν απροσδόκητη άρθρωση στη μετρική και υπερμετρική δομή, τονίζοντας λεξικά στοιχεία χωρίς ιδιαίτερο σημασιολογικό φορτίο ("Eh", "verspracht", "Sonnenlicht").

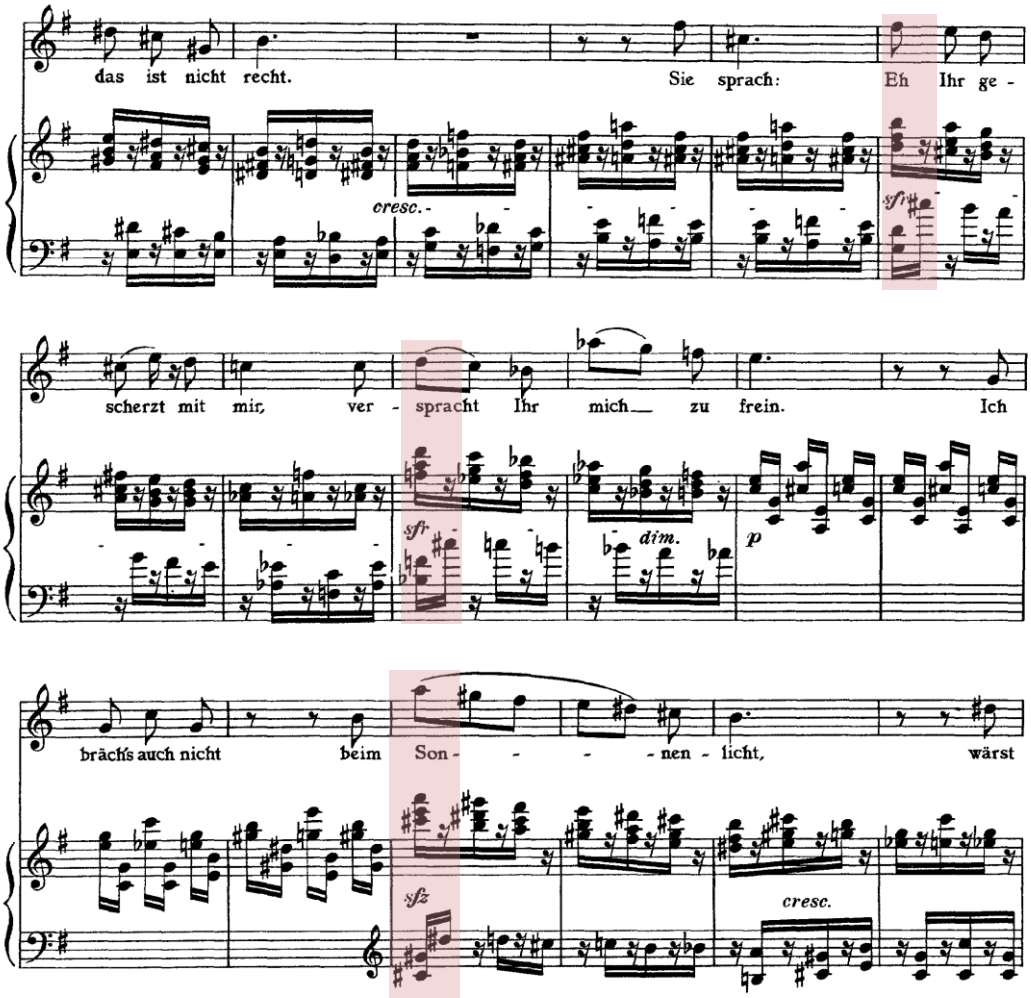


Παράδειγμα 4: Richard Strauss, *Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag*, μ. 1-17

Η ιδιαίτερη υφή της συνοδείας δημιουργεί μετρική αμφισημία στο μέρος του πιάνου αναφορικά με την ακριβή θέση του ισχυρού μέρους. Η μετρική αστάθεια του πιάνου έρχεται σε αντίστιξη με τη μετρική σταθερότητα της φωνής, δημιουργώντας την αίσθηση ότι όχι μόνο τα μέρη των δύο χεριών μεταξύ τους, αλλά και το μέρος του πιάνου σε σχέση με αυτό της φωνής, βρίσκονται διαρκώς σε διαφορά φάσης.

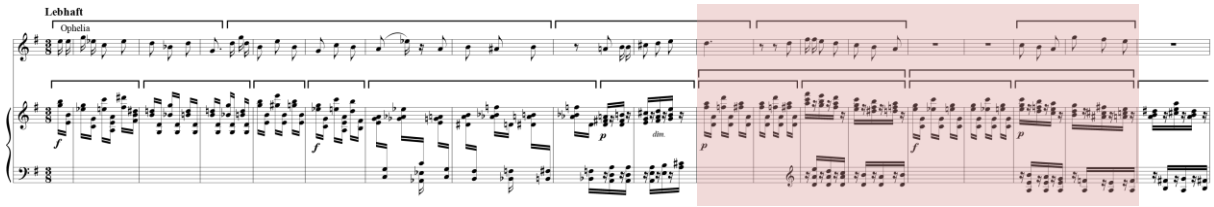
Η ρυθμικομελωδική κατασκευή του τραγουδιού είναι εν γένει γωνιώδης, μη κατευθυντική και, ως εκ τούτου, απρόβλεπτη, τόσο για το μέρος του πιάνου, όσο και για

το μέρος της φωνής. Μόνο στις διατονικές «νησίδες», οι οποίες αναδύονται περιστασιακά στη μουσική επιφάνεια, η μελωδική κατασκευή φαίνεται να βρίσκει παροδικά τον «βηματισμό» της, αποκτώντας σαφέστερη ροή και κατεύθυνση (βλ. π.χ. τα επισημασμένα σημεία στο Παράδειγμα 4).



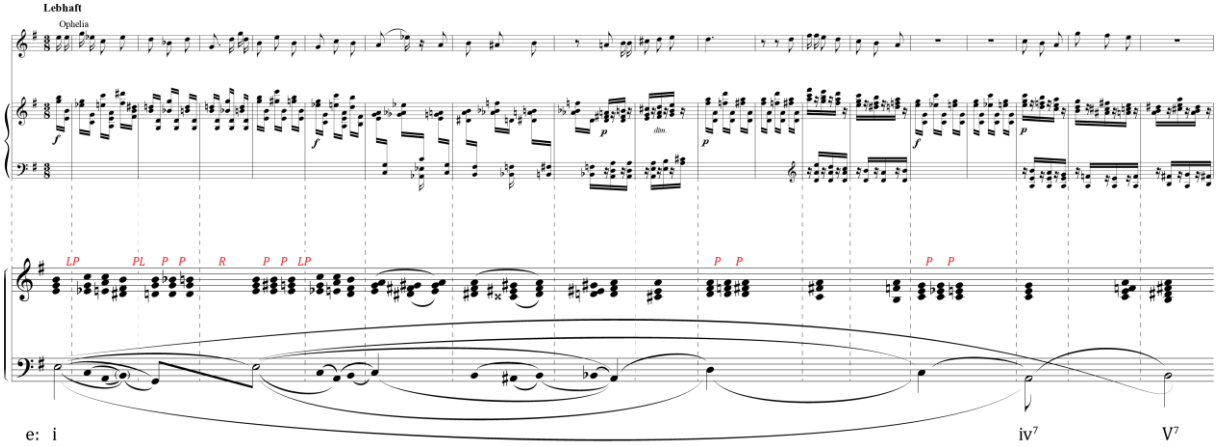
Παράδειγμα 5: Richard Strauss, *Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag*, μ. 43-60

Η υπερμετρική οργάνωση του κομματιού είναι ιδιαιτέρως αμφίσημη, καθώς συχνά το μέρος του πιάνου και αυτό της φωνής ενθαρρύνουν την ομαδοποίηση (βάσει ρυθμικής άρθρωσης, επαναλήψεων, μελωδικής καμπής κ.λπ.) κατά αναντίστοιχο τρόπο (Παράδειγμα 6). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι περιστασιακά εδραιώνονται περιοδικότητες (συνήθως ταυτοχρόνως με την εδραίωση ενός τοπικά διατονικού περιβάλλοντος), οι οποίες, όμως, στη συνέχεια υπονομεύονται (βλ. την επισήμανση στο Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6: Richard Strauss, *Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag*, μ. 1-18, ομαδοποιητική δομή

Το αρμονικό περιβάλλον παλινδρομεί μεταξύ διατονικότητας, λειτουργικής χρωματικότητας και μη λειτουργικής χρωματικότητας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η οργάνωση της χαμηλότερης φωνής (ως φορέα της βάσης των υπαινισσόμενων συγχορδιών), η οποία παραπέμπει σε ιδιωματικούς σχηματισμούς αρμονικής επέκτασης (Διάγραμμα 2). Επί παραδείγματι, στα πρώτα δεκαοκτώ μέτρα, η γραμμή της χαμηλότερης φωνής φαίνεται να παραπέμπει στην επέκταση της τονικής και στη σταδιακή της μετάβαση στην προδεσπόζουσα (και εν τέλει στη δεσπόζουσα) μέσω του παραλληλισμού της ιδιωματικής χειρονομίας του αρπισμού μι – ντο – λα σε διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα. Η φαινομενολογία αυτού του λειτουργικού μπάσου υπονομεύεται από τις υπαινισσόμενες συγχορδίες που καλείται να στηρίξει, η αμοιβαία σχέση των οποίων είναι άλλοτε διατονική, άλλοτε λειτουργικά χρωματική και άλλοτε μη λειτουργικά χρωματική – η τελευταία επιδεχόμενη αντιστικτική ή μετασχηματιστική ερμηνεία (στο Διάγραμμα 2 αποτυπώνονται με κόκκινο χρώμα οι συνήθεις νεο-ρημανικοί μετασχηματισμοί *L*, *P*, *PL* και *LP*).[26] Αυτό δεν σημαίνει ότι η μουσική είναι στο βάθος τονικά λειτουργική με χρωματική επιφάνεια, αλλά ότι το επαμφοτερίζον αρμονικό περιβάλλον οργανώνεται στα ίχνη μιας σχηματικής χειρονομίας, αποστερημένης από τις συμβατικές λειτουργικές υποχρεώσεις που τη νοηματοδοτούν.



Διάγραμμα 2: Richard Strauss, *Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag*, μ. 1-18, αρμονική και αντιστικτική (μακρο)δομή

Σε αντίθεση με την κατατονική εκτέλεση του πρώτου κομματιού, το γρήγορο tempo, ο καταιγιστικός αρμονικός ρυθμός, το perpetuum mobile της συνοδείας, οι απότομες μεταπτώσεις της δυναμικής και οι απρόβλεπτες αλλαγές κατεύθυνσης της μελωδικής ροής ενθαρρύνουν μια παροξυσμική, σχεδόν «μανιακή» εκτέλεση.[27] Επιπλέον, πέρα από περιστασιακούς συγχρονισμούς της φωνής και του πιάνου στο πλαίσιο του διπλασιασμού κάποιας τοπικά διατονικής μελωδικής χειρονομίας, τα δύο μέρη οργανώνουν τη μετρική, ρυθμικομελωδική και ομαδοποιητική δομή με διφορούμενο τρόπο. Επί παραδείγματι, στα πρώτα μέτρα, όταν η τραγουδίστρια ενθαρρύνεται να αντιληφθεί την έναρξη ως μία ενιαία μελωδική χειρονομία που διατρέχει την οκτάβα σολ΄΄ – σολ΄ αρπίζοντας μία συγχορδία της ντο-ελάσσονος και μία της σολ-ελάσσονος, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον τρόπο που ο πιανίστας οργανώνει ρυθμικομελωδικά, μετρικά και υπερμετρικά το δικό του υλικό (Παράδειγμα 4). Η «σχιζοειδής» αυτή σχέση

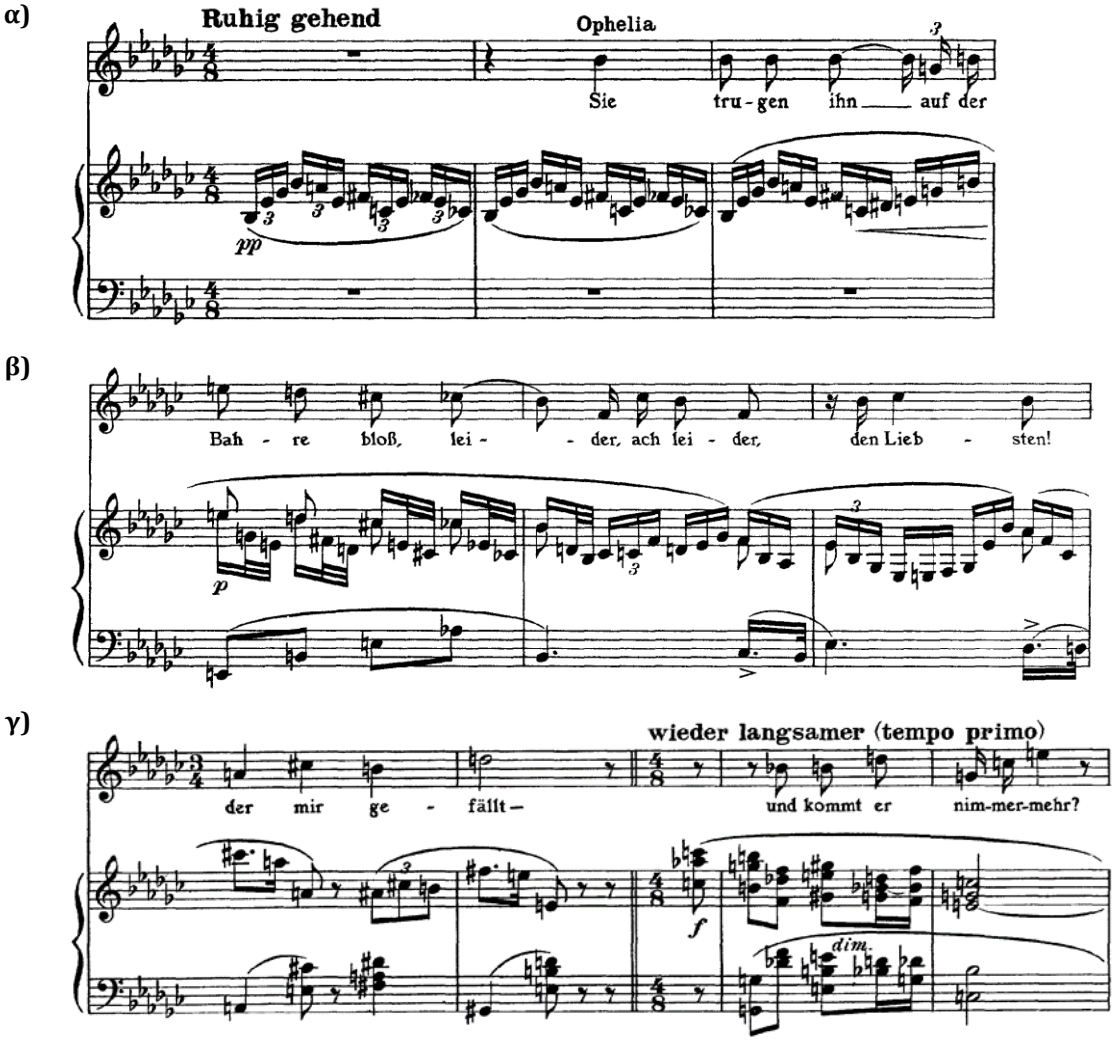
[26] Για επεξήγηση αυτών των μετασχηματιστικών σχέσεων, βλ. Cohn, ό.π.

[27] Βλ. σχετικά και Susan Youens, "'Actually, I like my songs best': Strauss's Lieder", στο: Charles Youmans (επιμ.), *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 2010, σ. 151-177.

φωνής και πιάνου ενθαρρύνει την αμοιβαία αποστασιοποίηση των δύο εκτελεστών, οι οποίοι καλούνται να εκτελέσουν τη μουσική *à pleine haleine*, παίζοντας μόνοι μαζί. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί ότι η κιναισθητική εγγύτητα που σωματοποιεί τη μετασχηματιστική φωνοδήγηση του πρώτου κομματιού εδώ υπονομεύεται, καθώς τα απρόβλεπτα άλματα και οι φαινομενικά αναίτιες αλλαγές θέσεων στο μέρος του πιάνου υπονομεύουν τη φαινομενολογία της ομαλής και ισόρροπης ημιτονιακής φωνοδήγησης που κρύβεται από κάτω, προσδίδοντας μια αίσθηση αστάθειας, δισταγμού και αμηχανίας στην εκτέλεση της μηχανιστικής συνοδείας.

Sie trugen ihn auf der Bahre bloß

Αντί της ομοιογένειας της υφής στα δύο προηγούμενα τραγούδια, το τρίτο χρησιμοποιεί διατεταγμένα μια ποικιλία διαφορετικών υφών: ostinato (Παράδειγμα 7α), ομοφωνική υφή με αρπισματική συνοδεία (Παράδειγμα 7β), ομοφωνική υφή με συνοδεία βαλς (Παράδειγμα 7γ), ομορρυθμία (Παράδειγμα 7γ). Επιπλέον, εδώ δεν απουσιάζει το μπάσο, ενώ η σχέση φωνής – πιάνου είναι συχνά διαλογική.

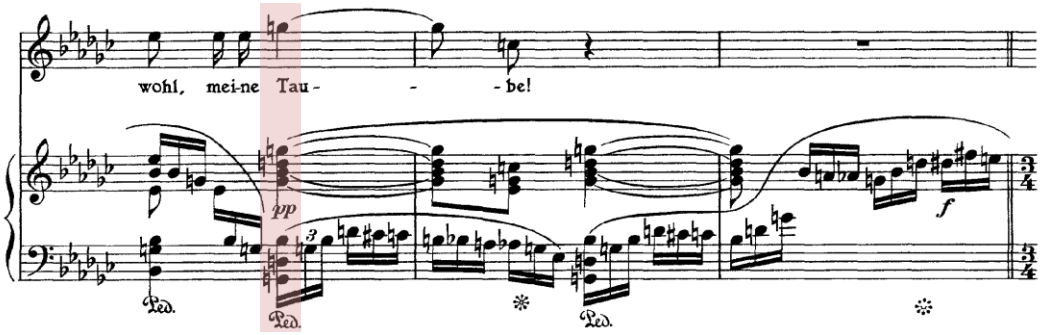


Παράδειγμα 7: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, α) μ. 1-3, β) μ. 4-6 και γ) μ. 20-23

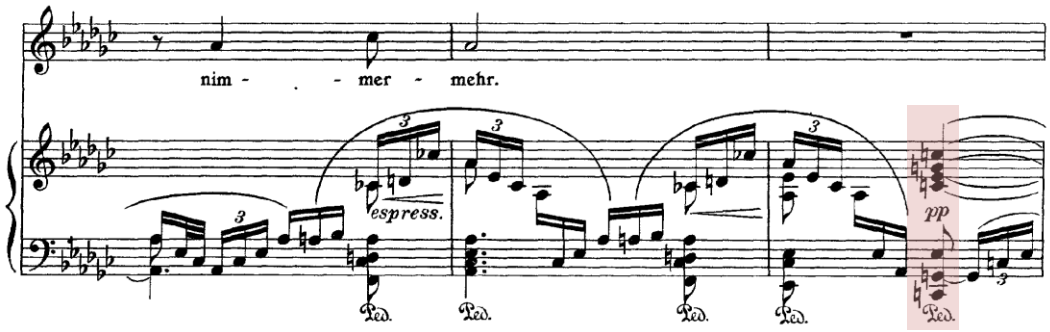
Σε αντίθεση με τη μετρική αστάθεια των δύο προηγούμενων τραγουδιών, το τρίτο χαρακτηρίζεται από ομαλότητα σε μετρικό επίπεδο, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων. Επί παραδείγματι, στο μ. 13, ο συγκοπτόμενος αρμονικός ρυθμός, που συνδέεται με την

απροσδόκητη συγχορδιακή αλλαγή από τη Μι-ύφεση-μείζονα στη σολ-ελάσσονα, επιφέρει αμφισημία αναφορικά με τη θέση του ισχυρού μέρους (Παράδειγμα 8α). Ομοίως στο μ. 32, ταυτόχρονα με την αλλαγή από τη λα-ύφεση-ελάσσονα στη ντο-ελάσσονα (Παράδειγμα 8β). Σε σχέση με τη μετρική δομή, αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι η αλλαγή της διμερούς μετρικής αγωγής σε τριμερή στα μ. 16 και 35, και αντίστροφα στα μ. 22 και 50, συγχρονίζεται με αντίστοιχη διαφοροποίηση της υφής (βλ. π.χ. Παράδειγμα 7γ).

α)



β)

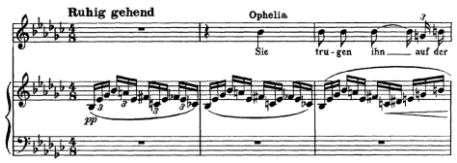
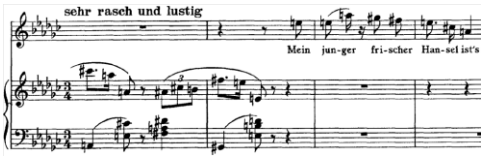
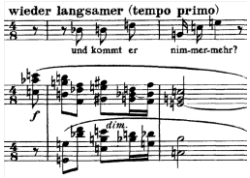


Παράδειγμα 8: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, α) μ. 13-15 και β) μ. 30-32

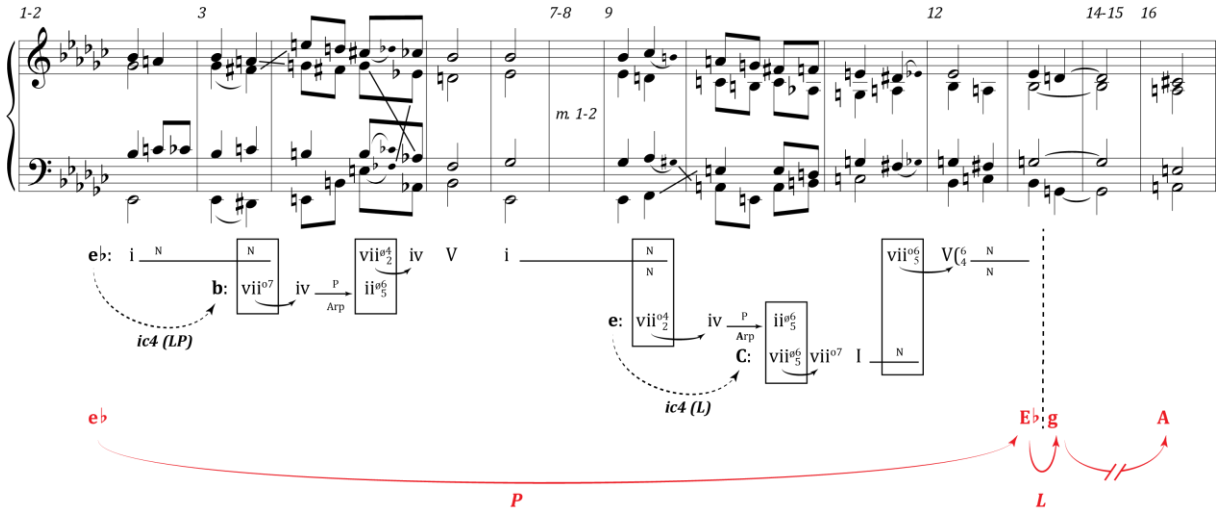
Το τρίτο τραγούδι διαφέρει από τα άλλα δύο και ως προς τη σαφέστερη τάση περιοδικής οργάνωσης που μπορεί να διακρίνει κανείς σε διάφορα μετρικά επίπεδα. Αναφορικά με την ομαδοποιητική δομή, η υφή, το μέτρο και η ρυθμικομελωδική δομή συμμετέχουν στην πολυπαραμετρική άρθρωσή της σε τέσσερις διακριτές ενότητες (Πίνακας 7). Επιπλέον, οι λειτουργίες εκκίνησης και επανεκκίνησης που αναπόφευκτα αποδίδονται στις ενότητες Α και Α΄ αντίστοιχα, ενθαρρύνουν την οργάνωση των τεσσάρων ενοτήτων σε δύο περιτροπές, ΑΒ και Α΄Β΄.

Η σαφής παρουσία μπάσου συνοδεύεται από περισσότερο λειτουργική χρωματικότητα στη μουσική επιφάνεια. Όπως φαίνεται και στη ρυθμική αναγωγή της ενότητας Α (Διάγραμμα 3), η λειτουργική αυτή αίσθηση μπορεί να αποδοθεί με τη μορφή επάλληλων τονικοποιήσεων χρωματικών περιοχών (σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς της μι-ύφεση-ελάσσονος), οι οποίες εναλλάσσονται με ανα-τονικοποιήσεις του οικείου τονικού χώρου. Οι τονικοποιήσεις αυτές διαμεσολαβούνται από επανερμηνείες ελαττωμένων ή ημι-ελαττωμένων τετράφωνων συγχορδιών αντιστικτικής προέλευσης ή λειτουργικών καταβολών σε ρόλο παρενθετικής δεσπόζουσας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση μεταξύ των τονικοποιημένων περιοχών, η οποία συνίσταται αφενός στην απόκλιση των τονικών κέντρων κατά διαστηματική τάξη 4 και αφετέρου στον συσχετισμό των επάλληλων τονικών περιοχών στη βάση των νέο-ρημανικών μετασχηματισμών *L* και *LP*. Κάτω από αυτήν τη λειτουργικά χρωματική επιφάνεια, η αρμονική μακροδομή μπορεί να περιγραφεί

συσχετιστικά (και όχι προεκτασιακά)[28] με όρους μετασχηματιστικής μετατόπισης μέσω *P* από τη μι-ύφεση-ελάσσονα στην ομώνυμη μείζονα και από εκεί, μέσω *L*, στη σολ-ελάσσονα (η μετατόπιση αυτή λαμβάνει μετρική έμφαση λόγω της προαναφερθείσας συγκοπής του αρμονικού ρυθμού). Η ακόλουθη μετάβαση από τη σολ-ελάσσονα στη Λα-μείζονα είναι αδιαμεσολάβητη μετασχηματιστικά και, ως εκ τούτου, εισάγει μια ασυνέχεια στον αρμονικό και αντιστικτικό ιστό, η οποία αρθρώνεται πολυπαραμετρικά και για αυτό γίνεται άμεσα αισθητή.

Περιτροπή	Ενότητα	Μέτρα	Υφή	Μέτρο	Ρυθμικομελωδική δομή
1η περιτροπή	A	1-15	Εναλλαγή ostinato και ομοφωνικής υφής με αρπισματική συνοδεία	4/8	
	B	16-21	Ομοφωνική υφή με συνοδεία βαλς	3/4	
		22-25	Ομορρυθμία για την αναμετάβαση στο A	4/8	
2η περιτροπή	A′	26-34	Όπως A	Όπως A	Όπως A
	B′	35-58	Όπως B	Όπως B	Όπως B

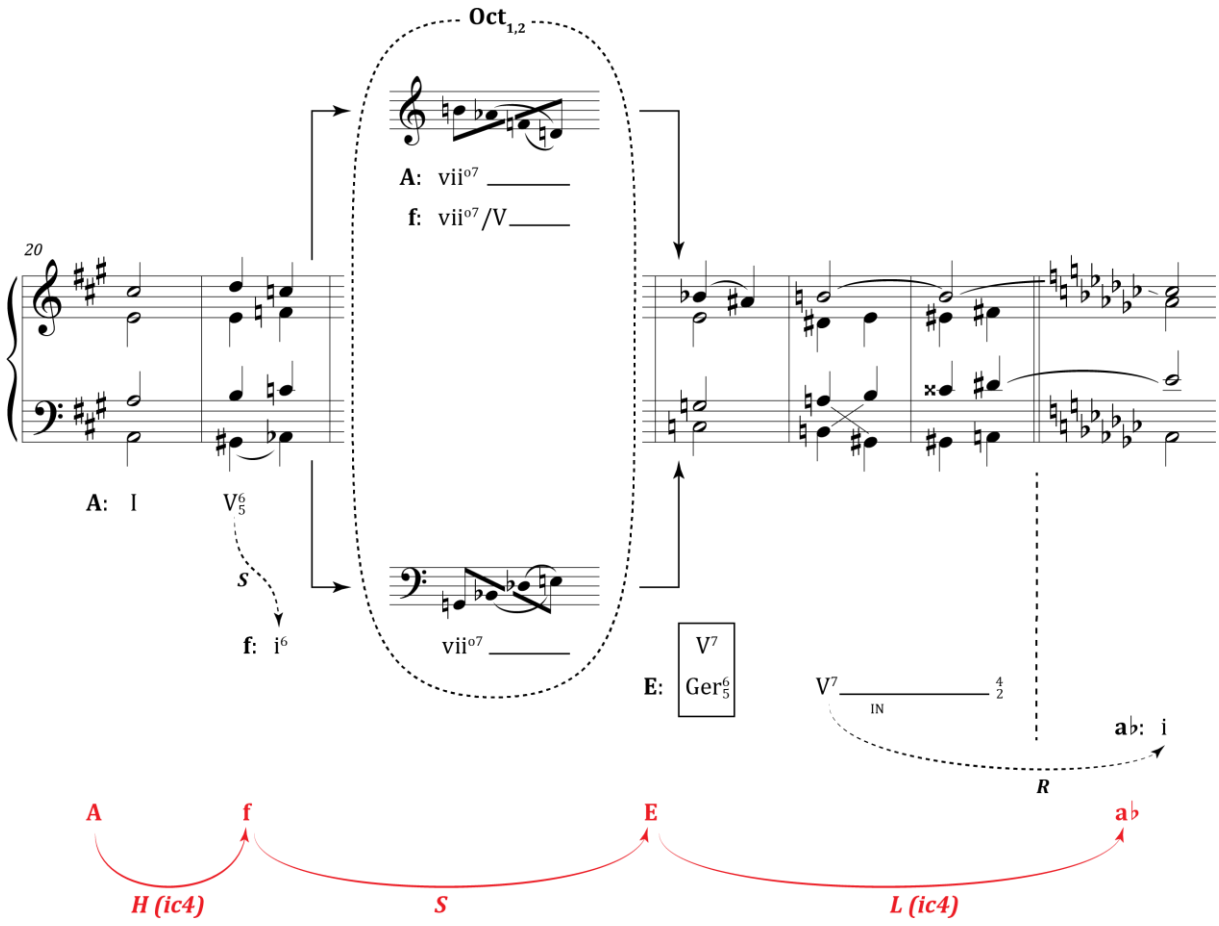
Πίνακας 7: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, μορφολογική δομή



Διάγραμμα 3: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, ρυθμική αναγωγή της ενότητας A, μ. 1-16

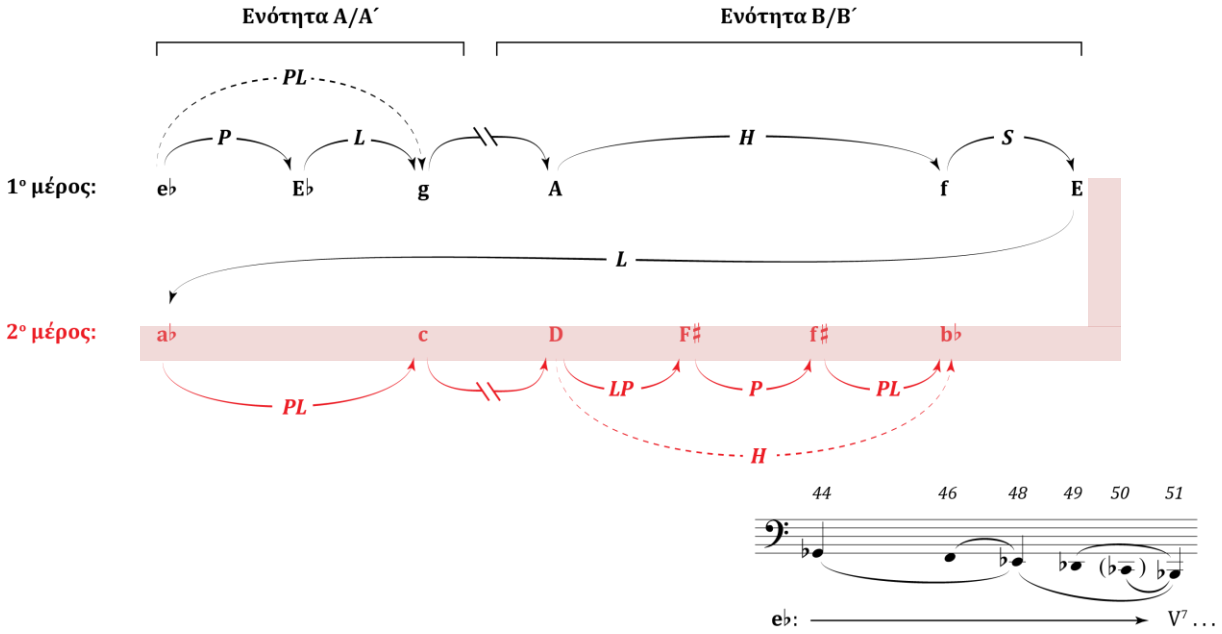
[28] Σχετικά με τη διάκριση μεταξύ συσχετιστικής (associational) και προεκτασιακής (prolongational) φωνοδήγησης, βλ. Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-tonal Music", *Journal of Music Theory* 31/1, 1987, σ. 1-22.

Η ρυθμική αναγωγή της ενότητας Β ξεκινάει με την εδραίωση της Λα-μείζονος μέσω εναλλαγής I – V§ (Διάγραμμα 4). Ακολουθεί μετασχηματισμός της Μι-μείζονος (ως V της Λα) σε φα-ελάσσονα μέσω *S* (σηματοδοτώντας, σε επίπεδο τονικοτήτων, μία μετάβαση από τη Λα-μείζονα στον εξαχορδιακό της πόλο της φα-ελάσσονος και μία μετατόπιση του κέντρου και πάλι κατά διαστηματική τάξη 4). Μεταξύ της νέας τονικής (στο μ. 21) και της δεσπόζουσάς της (στο μ. 23) παρεμβάλλεται μια μελωδική εκδίπλωση της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης [1,4,7,10] στο αριστερό χέρι (η οποία εύκολα ερμηνεύεται ως vii^{o7} της φα-ελάσσονος πριν την έλευση της καθαυτό δεσπόζουσας στο μ. 23) και μια άλλη της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης [2,5,8,11] στο δεξί χέρι σε υπέρθεση (η οποία μπορεί να ερμηνευθεί αμφίσημα, είτε ως vii^{o7} της Λα-μείζονος είτε ως vii^{o7}/V της φα-ελάσσονος). Η σύμπτωση αυτών των δύο ομόλογων αρμονικών δομών σε ημιτονιακή σχέση υπονομεύει τη φαινομενολογία των όποιων λειτουργικών υπαινιγμών και δημιουργεί τοπικά ένα οκτατονικό περιβάλλον, που αφήνει ανεπικύρωτες τις όποιες προσδοκίες έχει ενθαρρύνει το μέχρι τούδε διατονικό, λειτουργικά χρωματικό ή μετασχηματιστικά χρωματικό πλαίσιο αναφοράς. Η μεθερμηνεία της V^7 της φα-ελάσσονος ως συγχορδίας αυξημένης έκτης της Μι-μείζονος σηματοδοτεί την απόκλιση της πρώτης προς τη δεύτερη μέσω της ίδιας μετασχηματιστικής λειτουργίας *S* όπως και πριν. Η στάση στη νέα δεσπόζουσα δίνει τη θέση της στον μετασχηματισμό της σε λα-ύφεση-ελάσσονα μέσω *R* και την τονική απόκλιση από τη Μι-μείζονα στη νέα τονικότητα και πάλι κατά διαστηματική τάξη 4 και μετασχηματισμό *L*.



Διάγραμμα 4: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, ρυθμική αναγωγή της ενότητας Β, μ. 20-26

Η δεύτερη περιτροπή ξεκινάει όπως η πρώτη, αλλά στη συνέχεια παρεκκλίνει δραστικά (Διάγραμμα 5). Αφενός, η ενότητα Α΄ συντέμνει την ενότητα Α της πρώτης περιτροπής, επισπεύδοντας τον μετασχηματισμό *PL* της λα-ύφεση-ελάσσονος σε ντο-ελάσσονα χωρίς να τον επιμερίζει (όπως έκανε η ενότητα Α για τη μετάβαση από τη μι-ύφεση-ελάσσονα στη σολ-ελάσσονα). Αφετέρου, μετά την αδιαμεσολάβητη μετάβαση από τη ντο-ελάσσονα στη Ρε-μείζονα (κατ' αντιστοιχία με τη μετάβαση από τη σολ-ελάσσονα στη Λα-μείζονα της πρώτης περιτροπής), η ενότητα Β΄ ξεκινάει όπως η ενότητα Β, αλλά στη συνέχεια διευρύνεται σημαντικά, επιμερίζοντας τον μετασχηματισμό της Ρε-μείζονος στον εξαχορδιακό της πόλο της σι-ύφεση-ελάσσονος (όπως έκανε η ενότητα Β για τη μετάβαση από τη Λα-μείζονα στη φα-ελάσσονα) σε μια παλίνδρομη σειρά μετασχηματισμών *LP*, *P* και *PL*. Επιφαινόμενο αυτής της μετασχηματιστικής πορείας είναι η οργάνωση της συσχετιστικής μακροδομής του μπάσου στα ίχνη του διαστηματικού κύκλου 4 (κίνηση κατά μεγάλες τρίτες). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ήδη πριν τη μετάβαση στη Ρε-μείζονα (ταυτόχρονα με την έναρξη της ενότητας Β΄) το τονικό μονοπάτι ακολουθούσε και πάλι τον ίδιο διαστηματικό κύκλο 4 (από τη Μι-μείζονα, στο τέλος της ενότητας Β, στη λα-ύφεση-ελάσσονα και στη ντο-ελάσσονα της ενότητας Α΄). Ως εκ τούτου, η συνδυαστική παράταξη των δύο διαστηματικών κύκλων ολοκληρώνει μία πλήρη τροχιά του διαστηματικού κύκλου 2, οργανώνοντας το συνολικό τονικό πλάνο της δεύτερης περιτροπής στα ίχνη της ολοτονικής συλλογής WT_0 (βλ. την επισημασμένη περιοχή στο Διάγραμμα 5).

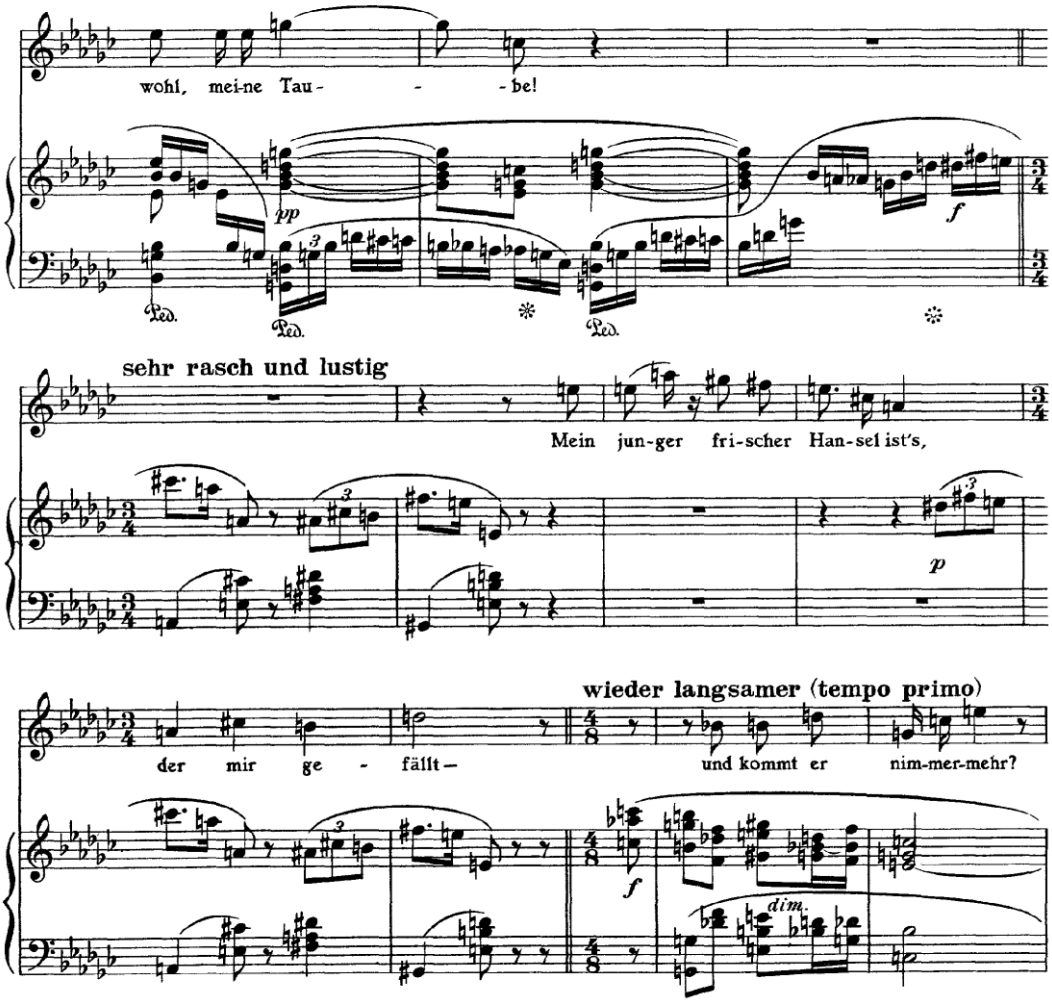


Διάγραμμα 5: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, σύγκριση της μετασχηματιστικής μακροδομής της 1ης και της 2ης περιτροπής

Η δεύτερη περιτροπή παρεκκλίνει από την πρώτη και ως προς την κατάληξή της. Πιο συγκεκριμένα, το ομορρυθμικό τμήμα της ενότητας Β΄ (καθυστερημένο λόγω της διεύρυνσης που περιγράφηκε παραπάνω) δεν ακολουθεί τον μετασχηματισμό της σι-ύφεση-ελάσσονος σε Λα-μείζονα κατά την προσδοκία της ανταπόκρισής του με την κατάληξη της ενότητας Β. Αντί αυτού, μεταβαίνει διατονικά πίσω στη μι-ύφεση-ελάσσονα, ακολουθώντας τα ίχνη της γραμμικής κίνησης του μπάσου από το σολ-ύφεση στο μ. 44 (πριν τελεσφορήσει η μετασχηματιστική πορεία προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα), μέσω του φα στο μ. 46 (ως μπάσο της δεύτερης αναστροφής της σι-ύφεση-

ελάσσονος), στο μι-ύφεση στο μ. 48 (βλ. το πεντάγραμμο στο Διάγραμμα 5). Από εκεί και πέρα, η γραμμική πορεία του μπάσου συνεχίζεται προς το σι-ύφεση και τη δεσπόζουσα της οικείας τονικότητας (με τα μ. 49-51 να αντιστοιχούν ως προς το οκτατονικό τους περιβάλλον στο ομορρυθμικό τμήμα των μ. 21-23, παραλλάσσοντας ελαφρώς το ακριβές αντιστικτικό πλαίσιο οργάνωσης).

Η έλλογη δομική οργάνωση του κομματιού ενθαρρύνει τη χορογράφηση των δομικών του ασυνεχειών κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η εκτέλεσή του να ακολουθεί ένα σενάριο που να δραματοποιεί τη μουσικοποιητική αφήγηση χωρίς να απαλείφει τις ασυνέχειες αυτές. Επί παραδείγματι, η αλλαγή από το tempo της ενότητας A (ruhig gehend) στο tempo της ενότητας B (sehr rasch und lustig) απαιτεί μια τομή, κάτι το οποίο υποστηρίζεται και από την ανάλυση που προηγήθηκε. Η ανάγκη για μια ξεκάθαρη τομή μεταξύ του A και του B, όπως και μεταξύ του A′ και του B′ (και όχι μια σταδιακή προετοιμασία αυτής της αλλαγής με accelerando), υποστηρίζεται και σημειογραφικά από τη χρήση της διπλής διαστολής (βλ. Παράδειγμα 9). Επιπλέον, η άρθρωση της αρμονικής δομής στο μ. 22 (είσοδος στο οκτατονικό περιβάλλον) αποτελεί την αρχή μιας μετάβασης προς την ενότητα A′. Η εμφάνιση μιας διπλής διαστολής στο μ. 22 συνδυάζεται, επίσης, με αλλαγή του tempo, η οποία, από την άποψη της επιλογής συγκεκριμένων λεξικών στοιχείων, αντανακλά αυτήν τη φορά μια σταδιακή και όχι απότομη μετάβαση στο νέο tempo (wieder langsamer και όχι wieder langsam).



Παράδειγμα 9: Richard Strauss, *Sie trugen ihn auf der Bahre bloß*, μ. 13-23

Ο ήχος της υστερίας

Οι μέχρι σήμερα απόπειρες ερμηνευτικού συσχετισμού της δομής των τραγουδιών του Strauss με το πολιτισμικό συγκείμενο της δημιουργίας τους ευθυγραμμίζουν δομικά στοιχεία της μουσικής με διαθέσεις και συμπεριφορές που εύκολα μπορούν να αποδοθούν στην ψυχοπαθολογία της υστερίας. Επί παραδείγματι, η Youens αντιλαμβάνεται πίσω από τον στατικό αρμονικό ρυθμό, το αργό tempo, τα χαμηλά επίπεδα δυναμικής και την οργάνωση του φθογγικού υλικού του πρώτου τραγουδιού στο πλαίσιο μιας διαδικασίας «επανάληψης χωρίς πρόοδο», μια «καταθλιπτική» διάθεση που δεν είναι δύσκολο να αναγνωσθεί ως σωματικό σύμπτωμα υστερικής κατατονίας (κάτι που μπορούν να αισθανθούν και οι εκτελεστές στο σώμα τους κατά την εκτέλεσή του).[29] Η διάθεση αυτή δίνει απότομα τη θέση της στη «μανία» του δεύτερου τραγουδιού, η οποία βρίσκει το ηχητικό της ανάλογο στο γρήγορο tempo, στο αδιάλειπτο perpetuum mobile της πιανιστικής συνοδείας, στην απρόβλεπτα γωνιώδη ρυθμικομελωδική δομή, στη μετρική αστάθεια και στην «παράλογη», σχεδόν παραληρηματική, μη-γραμματικότητα του τρόπου οργάνωσης του φθογγικού υλικού. Η απότομη μετάπτωση της διάθεσης από το πρώτο στο δεύτερο τραγούδι φαίνεται να εσωτερικεύεται στο τρίτο, το οποίο παλινδρομεί μεταξύ «πυρετώδους ευθυμίας» και «θλιβερής τρυφερότητας» – μια παλινδρόμηση μεταξύ ακραίων διαθέσεων, ιδιωματική της παθολογικής υστερίας.[30]

Μια προσεκτικότερη ανάγνωση θα μπορούσε να αναδείξει τον τρόπο κατά τον οποίο οι δομικές συνθήκες της μουσικής ενθαρρύνουν τον ερμηνευτικό της συσχετισμό όχι με την υστερία ως ψυχοπαθολογία αλλά με τον υστερικό λόγο, όπως τον ορίζει ο Lacan, δηλαδή ως ένα είδος λόγου που απευθύνεται από το διηρημένο υποκείμενο προς τον Άλλον. Η εμπειρία του αποξενωμένου από τον ίδιο του τον πόθο υποκειμένου αντανακλάται μουσικά με τον πλέον παραστατικό τρόπο στη μετρική ασυμφωνία φωνής – πιάνου του πρώτου τραγουδιού, στη σχιζοειδή σχέση φωνής – πιάνου και δεξιού – αριστερού χεριού του δεύτερου, καθώς και στις παρατακτικές δομικές ασυνέχειες του τρίτου. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική ηχοποιεί το διηρημένο υποκείμενο της Οφηλίας, καταλαμβάνοντας τη θέση του πομπού στο λογοθετικό δίκτυο που προτείνει ο Lacan για τον υστερικό λόγο (με τον Άλλον, το κυρίαρχο σημαίνον [master signifier] της ταυτότητας του υποκειμένου, να καταλαμβάνει τη θέση του δέκτη). Η Οφηλία απευθύνεται εναντιωματικά στον Άλλον (τον βασιλιά, τη βασίλισσα, τον Άμλετ, τον αδερφό της, τα μέλη της βασιλικής αυλής της Δανίας) με τον πλέον ανατρεπτικό τρόπο: παίζοντας με τη γλώσσα του. Έτσι, την ίδια στιγμή που αναγνωρίζει τον πόθο του Άλλου ως δικό της (υιοθετώντας τη γλώσσα του), η Οφηλία χειρίζεται τα σημαίνοντα της γλώσσας αυτής ως χειρονομία αδιέξοδης διαμαρτυρίας, προκαλώντας τον Άλλον να αποκριθεί σε ερωτήματα που δεν μπορούν να απαντηθούν. Το μουσικό άβαταρ της υστερικής Οφηλίας κάνει το ίδιο όταν επικαλείται συμβατικές χειρονομίες, κενωμένες από τις συνήθεις νοηματοδοτήσεις τους. Πράγματι, η μουσική επιφάνεια και των τριών τραγουδιών βρίθει από «λείψανα τονικού λόγου»,[31] σημαίνοντα μιας τονικής γλώσσας αποστερημένα από τα τονικά τους σημαινόμενα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έναρξη του δεύτερου τραγουδιού, το οποίο οργανώνει τα μουσικά γεγονότα στα ίχνη ενός μπάσου που ακολουθεί ένα συμβατικά (δια)τονικό μονοπάτι, χωρίς, ωστόσο, να υποστηρίζει τις τονικά λειτουργικές αρμονίες που θα μπορούσαν να το νοηματοδοτήσουν ως τέτοιο. Σε κάθε περίπτωση, όπως καταδεικνύει η προηγηθείσα ανάλυση, και τα τρία τραγούδια οργανώνουν τα μουσικά γεγονότα κατά φαινομενικά,

[29] Youens, ό.π., σ. 172.
[30] Στο ίδιο, σ. 176.
[31] Στο ίδιο, σ. 172.

και μόνο, παράλογο τρόπο (ηχοποιώντας, κατά μία έννοια, το ασυνάρτητο "Hey non nony, nony, hey nony" που παραλείπει η γερμανική μετάφραση που χρησιμοποιεί ο Strauss). Στην πραγματικότητα, ακολουθούν τη δική τους εσωτερική λογική (συμμετρικές και παλίνδρομες σχέσεις μετασχηματιστικής φωνοδήγησης το πρώτο, διατονικό κέλυφος μακροδομικής οργάνωσης το δεύτερο, διαλείποντες μετασχηματιστικούς κύκλους το τρίτο). «Υπάρχει μέθοδος στην τρέλα», όπως λέει και η Youens,[32] αν και η λογική αυτής της μεθόδου έχει «ελλειπτική σχέση με τον υγιή κόσμο» της κοινής λογικής.[33] Ο μουσικοποιητικός λόγος της υστερικής Οφηλίας την καθιστά μια Σφίγγα απέναντι στον Άλλον που καλείται να λύσει το αίνιγμά της. Ο λόγος αυτός δεν είναι παραγωγικός, όχι γιατί δεν έχει λογική αλλά γιατί, έχοντας τη δική του λογική, βραχυκυκλώνει τη σημαίνουσα επικοινωνία με τον Άλλον. Θέλοντας να αμφισβητήσει την κυριαρχία του Άλλου, χωρίς καμία ελπίδα ή φιλοδοξία να πάρει την θέση του, η Οφηλία είναι και πρέπει να παραμείνει αίνιγμα.

[32] Στο ίδιο, σ. 173.
[33] Στο ίδιο, σ. 174.